**PARA ALÉM DOS CICLOS DE SANGUE:
TRANSGRESSÃO E TRAGICIDADE EM ANTÍGONA, DE SÓFOCLES**

**BEYOND BLOOD CYCLES:
TRANSGRESSION AND TRAGICITY IN ANTIGONE, BY SOPHOCLES**

Bárbara Cristina dos Santos Figueira¹

RESUMO: Na presente pesquisa dedicar-nos-emos à tragédia *Antígona*, de Sófocles (495- 406 a.C.), cujo conflito materializa-se na recusa de Antígona em aceitar a imposição do rei Creonte de manter insepulto seu irmão Polinices, o que configura uma ação de rebeldia da protagonista contra um governo autocrata e opressor. Confirmando a máxima de que a tragédia nasce do mito visto através do olhar do cidadão, a obra atesta o ingresso da democracia na vida cotidiana do grego e o fim das tiranias. Por meio do presente estudo afirmamos que *Antígona*, além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisto reside sua assombrosa atualidade. A partir desses pressupostos e com base no estudo teórico-crítico de Bertold Brecht, György Lukács e Raymond Williams, propomos tecer relações entre a forma literária da tragédia e o conceito filosófico de trágico, pensando tanto a representação quanto a análise da realidade histórica a partir de uma perspectiva dialética.

Palavras-chave: Literatura Trágica; Teatro; Transgressão; *Antígona*, Sófocles.

ABSTRACT: In this research we will focus on *Antigone*, a Sophocles' tragedy (495-406 BC), whose conflict materializes in the Antigone's refusal in accepting the imposition from king Creonte of keeping his brother Polinices unbound, which constitutes a rebellious action of the protagonist against an autocrat and oppressive government. Confirming the maxim that the tragedy is born out of the myth seen through the eyes of the citizen, the work attests the entrance of democracy into the daily life of the Greek and the end of tyrannies. By means of the present study we affirm that Antigone, in addition to being one of the most beautiful wonderings concerning the limits of power, has forever become a symbol of the freedom to act against the state (Rosenfeld, 2009), reaching us as the monument of Western culture that best poses issues about the subject's freedom to rebel against the structures that oppress him. In this lies its astonishing actuality. From these presuppositions and based on the critical-theoretical study of Bertold Brecht, György Lukács and Raymond Williams, we propose to weave relations between

¹ Mestra e Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLIT/UnB), pesquisadora dos Grupos de Pesquisa LIAME (Literatura, Artes e outras mídias) e do GDCT (Dramaturgia e Crítica Teatral). E-mail: barbarasanfi@gmail.com

the tragedy's literary form and the philosophical concept of tragic, thinking both the representation and the analysis of historical reality from a dialectical perspective.

Keywords: Tragic Literature; Theater; Transgression; *Antigone*; Sophocles.

A TRAGÉDIA GREGA: HISTÓRICO E DESDOBRAMENTOS

A tragédia grega clássica floresce em Atenas, durante o século V a.C., após a epopeia de Homero e Hesíodo². Responsável por reunir grande parte da população grega num mesmo espetáculo, o teatro tratava de temas relacionados ao poderio dos tiranos, abusos de poder, crimes e assassinatos, e tinha como fontes de inspiração o passado mítico e a atualidade política de Atenas. A tragédia foi responsável por delinear novos elementos à organização da *pólis*, colocando à prova valores fundamentais da cidade e de tudo aquilo que tem sua base no próprio homem, mostrando “com toda a nitidez os dilemas e as contradições nas quais envolvem-se os seres humanos, inseridos em situações conflitantes que os impelem para a ação” (FREITAG, 2002, p. 05).

Ao longo de mais de dois milênios, a tragédia recebeu muitas definições e interpretações acerca de sua natureza. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, apresentava a tragédia como “a catástrofe do destino de um herói” (LESKY, 1990, p. 24), ou ainda, numa tradução mais rigorosa “as circunstâncias de uma sorte ou um acaso heroico”, ressaltando no princípio do deslocamento da figura central em direção à ruína, a saber, a queda do herói trágico; bem como o caráter inevitável e insolúvel do conflito trágico, pelo qual o herói não responde individualmente, mas que ainda assim exige que ele se posicione de maneira clara e deliberada: onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro, não há impacto trágico (LESKY, 1990, p. 27). O herói escolhe agir e a sua ação é parte dessa mesma condição trágica. É o herói quem precipita-se em direção à queda, mas esta, enquanto trágica, ecoa em toda a cidade.

No jogo trágico, o herói deixa de ser um modelo e torna-se um problema, tanto para si como para os outros. Ao contrário do herói épico, o herói trágico não é um exemplo a ser seguido e não representa um ideal de homem, mas traz em si a falta de comedimento e de

² As peças que hoje sobrevivem como “tragédia grega” foram todas produzidas durante o breve período dos últimos 70 anos do século V a.C. Segundo Simon Goldhill, esse contexto é crucial para que compreendamos a tragédia como um evento dramático: ela é parte integrante da revolução democrática, uma instituição formada na explosão da inovação cultural que fez do século quinto uma era bastante espantosa. (GOLDHILL, 2004, p. 199)

medida, característica que o impele à ruína³. Atentos ao fato de que não se pode conceber o herói a partir de uma perspectiva particularista, frisamos que no século da tragédia não havia a noção de “eu” tal como temos hoje, um “eu” individual, fragmentado, deslocado da vida pública. Em que pese, a condição trágica do herói advém da situação extrema na qual o mesmo encontra-se e é justamente nesse momento que compreendemos a função da tragédia enquanto ensinamento cívico: o homem grego vê refletido no herói trágico o seu próprio infortúnio. Portanto, a tragédia “induz ao homem grego a ter uma vida temperante. É esse modo de vida que terá uma grande importância para a *pólis*” (BRAGA, 2008).

É das histórias contadas pelos antepassados que os gregos retiravam matéria-prima para o desenvolvimento de suas artes e de sua filosofia. Ou seja, o nascimento da tragédia está vinculado aos mitos⁴. Perpetrados pela tradição oral, estes ofereceram um panorama do imaginário grego e estiveram intimamente ligados às representações teatrais. Muito do vigor criativo e da tensão trágica advém da reformulação da ação real dos mitos em ações dramáticas específicas, “vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais” (WILLIAMS, 2002, p. 36). O humano no enfrentamento de seu destino, a genealogia dos deuses e a queda dos heróis são problemáticas intrínsecas à conjectura presente nos ciclos míticos - que se atualizavam na tragédia. Esta, apesar de assumir um distanciamento em relação aos mitos dos heróis em que se inspira e de transpô-los com muita liberdade (VERNANT, 2011), remetia

³ Baseado nessa premissa, alguns comentadores tendem a encarar a personagem Creonte como herói trágico em *Antígona*. Para maiores aprofundamentos, recomendamos a leitura de *Creonte de Antígona: um antimodelo de cidadania*, de Maria do Céu Fialho, disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/34658/1/Nomosdireitosociedade_artigo9.pdf> Acesso: 10 jun. 2017.

⁴ Para Eliade (1968), o mito é um conjunto de histórias que encerram ideais, de aspecto religioso e social, refletindo as atividades de figuras divinas, humanas ou animais, englobadas numa contextualização recheada de fenômenos surpreendentes. Holm e Bowker (1997) afirmam que os mitos, presentes em todas as sociedades humanas, refletem uma capacidade imaginativa dos humanos em produzir e criar situações míticas e lendárias. A mitologia grega evoluiu significativamente com a integração progressiva dos antigos deuses e cultos pré-helênicos, vinculados aos ciclos agrícolas e de outros elementos saídos das cosmogonias orientais. De acordo com Branco, “a mitologia grega introduziu aspectos vinculados à natureza, que eram elementos renovadores nesse campo e deram origem a uma ampla série de entidades mitológicas, cuja dimensão foi determinante e significativa para o conhecimento do espírito dos povos mediterrânicos. Desse processo surge a cristalização de uma complexa cosmogonia sistematizada por Hesíodo e a existência de um panteão politeísta, que adquiriu características definidas na obra de Homero. As características comuns a todos os deuses gregos deram a conhecer a sua relação com os fenômenos da natureza, cujas forças regiam e a sua figura antropomórfica, baseada em modelos e costumes humanos. A riqueza do mundo mitológico grego não acaba nos relatos sobre os deuses olímpicos e as suas frequentes intervenções nos assuntos humanos. Nas suas lendas, é aflorada uma vasta trama de divindades menores, relacionadas com a natureza. Por outro lado, são figuras de destaque os heróis, descendentes ou protegidos pelos deuses, cujas façanhas são narradas em ciclos individuais ou relatos genéricos, nomeadamente a Odisseia” (BRANCO, 2005, p. 64).

a um fundo lendário ancestral, ligado às linhagens familiares e à fundação das cidades. Em *Itinerário de Antígona: a questão da moralidade*, Bárbara Freitag afirma:

A tragédia grega alimenta-se da mitologia. O mito, forma original de representação das emoções, dos conflitos, das ações humanas projetadas em personagens mitológicos, fornece a matéria-prima para a trama dos protagonistas da tragédia. Aqui são encenadas emoções e conflitos universais, vinculados inevitavelmente à condição humana, com fim trágico (a morte) de quase todos os personagens. Os atores e suas ações assumem feições típico-ideais, quase caricaturais. Dessa forma, a tragédia grega exprime, nos planos dramático e literário, os traços essenciais da questão moral (FREITAG, 2002, p. 05).

Aristóteles⁵ observará que a tragédia colocava em cena protagonistas que gozavam de grande reputação e poder, como era o caso de Édipo e outros notáveis membros de famílias ilustres, personagens que, em geral, já eram conhecidos pelos gregos através de mitos dos antepassados. Segundo Alves (2007, p. 44):

ao se valer da figura mitológica dos heróis da nobreza antiga, os quais não reconheciam limites, pelo menos não num primeiro momento do drama, o poeta conseguia expor ao público que a ação desmedida e à margem da lei acarreta um prejuízo alto para seu responsável, muitas vezes afetando toda a sociedade. Para o espectador da tragédia, o sofrimento do herói diante de sua transgressão traduzia-se, em boa medida, numa advertência poética e política facilmente entendida.

Já no século IV a.C., as tragédias foram exaustivamente celebradas. Ainda que originalmente escritas visando uma única apresentação, as peças foram reencenadas por companhias de repertório em Atenas e em outras cidades da Grécia, compunham o currículo escolar e foram lidas e estudadas por filósofos da época. (GOLDHILL, 2004, p. 199). Recorremos à *Poética* de Aristóteles, que afirma:

a tragédia é, pois, imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se

⁵ *Poética*, XV 1453 a 7 ss.

efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos (Tradução de Eudoro de Souza, 1973, p.76).

Evidencia-se nessa conceituação, as seis partes constituintes da tragédia clássica: *mythos* ou enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Esses elementos relacionam-se entre si e compõe os principais traços da mimese trágica: os meios da imitação são o espetáculo, a elocução (ação de falar, entonação) e a melopeia (canto e coreografia); o mito é a composição dos atos; os caracteres são o que faz dizer se as personagens tem esta ou aquela qualidade; pensamento é tudo o que as personagens dizem para manifestar sua decisão. (RODRIGUES, 2013).

A teoria aristotélica é, enquanto fonte mais antiga e mais citada, motivo de polêmica em várias esferas do debate. Porém, para além das controvérsias desencadeadas, um dado clarifica-se quando de sua explanação: a tragédia se configura como uma categoria dramática específica, com elementos constitutivos inerentes à sua lógica interna. Revelar-se-ia um equívoco pensá-la a partir de referenciais tais como o embate subjetivo das personagens ou a perspectiva individualizada do conflito - pois estas são características do Drama, gênero tardio, e não da Tragédia Ática. Conforme Aristóteles:

A tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam. Daqui que se segue que, na Tragédia. Não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia e, a finalidade é de tudo o que mais importa. (1973, p. 41)

Aristóteles sistematizou teoricamente a tragédia e apresentou minuciosamente os elementos estruturais desse fenômeno estético, afirmando que a finalidade humana é o elemento primordial da arte trágica, porque esta representa a ação e a vida do homem. Para o filósofo, o *mythos* teria destaque entre os traços principais da arte trágica, por corresponder à imitação e composição das ações, ou seja, a base do objeto de imitação, já que a tragédia é a imitação da ação da vida, não imitação de homens. Nesse sentido, o herói trágico não pode ser separado de

sua ação, pois é justamente esta que desencadeia o processo trágico (RODRIGUES, 2013, p. 58).

Segundo a teoria aristotélica, advém do *mythos* dois dos mais importantes meios de fascinação das tragédias: a peripécia e o reconhecimento. Para exemplificar esses dois meios, recorre-se ao mito de Édipo:

A peripécia é uma mudança das ações em sentido contrário; o reconhecimento é a mudança do desconhecimento ao conhecimento: a peripécia ocorre quando surge um cidadão coríntio para trazer tranquilidade ao rei e libertá-lo de seu temor em relação aos pais, porém, ao revelar que Édipo não era filho de Pólipo e Mérope, reis de Corinto, precipita descoberta da verdadeira origem do rei de Tebas; o reconhecimento se dá no mesmo instante. O rei alcança o conhecimento ao ficar ciente de sua verdadeira origem (RODRIGUES, 2013, p. 58).

A Édipo, Aristóteles confere a mais bela de todas as formas de reconhecimento, que é a que se dá juntamente com a peripécia e afirma que o enredo “deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo” (SOUZA, 1973, p.71). Assim, o autor de tragédias devia ser capaz de construir o nó (que vai do início até o ponto onde se produz a mudança de sorte do herói), o reconhecimento (passagem da ignorância ao conhecimento), a peripécia (mudança brusca de ação), o clímax (ápice do conflito, que se precipita no acontecimento catastrófico) e o desenlace (parte que vai do começo da mudança de sorte do herói até o final da ação) (RODRIGUES, 2013, p. 59). O filósofo ensina que a tragédia deve inspirar temor e piedade, a fim de alcançar sua finalidade máxima: a purificação das emoções (catarse).

Originárias dos cultos espontâneos para Dionísio⁶, o deus do vinho, da alegria, da exuberância, das potências geradoras, “da excitação de toda espécie e da união mística” (HEINZ-MOHR 1994, p. 137), as tragédias eram apresentadas durante concursos dramáticos e aos poucos encontraram no Estado o seu maior patrocinador. Foram institucionalizadas, financiadas e representadas durante as festas cívicas de Atenas, mobilizando em torno de si toda

⁶ O culto à Dionísio, inicialmente de caráter secreto e à margem da cidade, manifestava-se sob a forma de ritos orgiásticos que ofereciam a promessa de uma verdade inacessível, antes privilégio real, que não poderia jamais ser exposta e que dava “acesso a uma vida religiosa desconhecida do culto do Estado e que reservara aos iniciados uma sorte sem comparação com a condição ordinária do cidadão” (VERNANT, 2011, p. 62). Segundo Lesky (1990), o culto conquistou o solo grego porque os laços da religião dionisíaca e os processos de natureza política se entrelaçaram fortemente, sendo o próprio deus não um aristocrata olímpico, mas sim uma pertença de todos os homens, principalmente dos camponeses.

a cidade: homens, mulheres, escravos e até mesmo estrangeiros e comerciantes compunham a numerosa audiência, pois a época era de grande oportunidade para os negócios e para o fortalecimento dos laços políticos entre Atenas e seus aliados. Eram um momento fundamental da *pólis*.

Com origem na época de Péricles, as Grandes Dionísias ou Dionisiácas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas [...]. Atenas ostentava todo o brilho representativo de capital nas Grandes Dionisiácas, de seis dias de duração. Especialmente depois da fundação da confederação naval ática, embaixadores, comerciantes e tributários afluíam a Atenas nesta época de toda a Ásia Menor e das Ilhas do Egeu (BERTHOLD, 2001, p. 113).

Brandão afirma que o Estado apoderou-se da tragédia e fez da mesma um apêndice da religião *política* na Hélade⁷. Uma vez que os valores aristocráticos da *pólis*, cujos deuses olímpicos estavam sempre atentos para esmagar qualquer desmedida, chocavam-se com o êxtase do homem dionisiaco, livre de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, disposto a beber, a cantar e a dançar freneticamente até desfalecer⁸, a tragédia, enquanto encenação religiosa conduzida pelo Estado, seria uma espécie de aviso sobre o perigo de toda desmesura ou ainda, de forma mais específica, uma advertência acerca da *hýbris*⁹, um chamado à moderação. (BRANDÃO, 1984, p. 12).

Na Grécia Antiga, as manifestações culturais estavam ligadas à busca por novas formas de exercer o pensar. O Teatro, em especial, mobilizou e foi mobilizado pela construção de uma nova racionalidade, um novo *modos* que facultava ao ser humano indagar sobre a vida em comunidade, a condição humana e os limites do poder instituído. Tratando-se do teatro trágico,

⁷ A cada ano, o arconte, um importante burocrata do governo nomeado por sorteio, escolhia três dramaturgos para participarem da competição. Não é claro quais teriam sido os critérios, mas o fato de que Ésquilo, Sófocles e Eurípedes foram selecionados tão frequentemente – cada um foi escolhido pelo menos 20 vezes – indica que a reputação provavelmente ajudava (GOLDHILL, 2004, p. 2004).

⁸ Por ocasião da vindima, celebrava-se anualmente, em Atenas e por toda a Ática, a festa do vinho novo. Nela os participantes, como outrora os companheiros de Baco, embriagavam-se, cantavam e dançavam em frenesi até caírem desfalecidos. Diz-se que os adeptos do deus do vinho disfarçavam-se de *sátiros*, popularmente conhecidos como “homens-bodes”. Assim teria nascido o vocábulo tragédia, ou “tragoidia”, *tragos* = bode e *óide* = canto, o canto do bode (BRANDÃO, 1984, p. 10).

⁹ A *hýbris* é o processo de transgressão dos limites do homem - o *métron* - que resulta em uma perigosa proximidade entre o deus e o homem, e que, por vezes, atrai a cólera divina. Segundo Brandão (1984), o uso desta palavra na mitologia grega vai designar um ato de violência física ou moral realizado pelo herói, ligada ao orgulho excessivo e à índole insolente de um homem dotado de poderes extraordinários demais para a sua essência humana. A palavra grega *hýbris* literalmente significa “injúria, insulto, blasfêmia, ofensa” (Dicionário Grego-Português, 1997, p. 749).

rememorava-se o passado aristocrático a fim de refletir acerca do ideal democrático em construção. Se os homens do agora se reconheciam em personagens do ontem e, então, confabulavam o por vir, estava cumprida a função da tragédia, pois é inerente ao pensamento trágico refletir acerca do humano a partir de sua totalidade, em outras palavras, pressupor a condição humana às perguntas que somos capazes de fazer. Jean Pierre Vernant aponta a tragédia como um olhar sob os valores fundamentais do homem grego, fundado a partir do jogo entre o ser humano e sua relação com o mundo, posto que “na tragédia o próprio homem trágico quer se expressar apresentando problemas humanos, problemas do homem na cidade e da cidade” (VERNANT, 2000, p. 46). Em conjunto com Vidal-Naquet, o autor adiciona:

As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um novo modo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008, p. 214).

Na cidade antiga, a tragédia permitiu o reconhecimento do cidadão como membro digno da cidade e de suas atividades, pois, para além da alusão aos antigos direitos divinos, tem-se uma ação representativa que anuncia os conteúdos da vida do povo. Desse modo, é possível inferir três funções primeiras da tragédia. Seriam elas: a própria expressão artística, a composição poética com finalidade cênica e o texto materializado em vias teatrais; em seguida, o caráter pedagógico, no sentido do aprendizado derivado da exposição do argumento e seus consequentes conflitos e, finalmente, a catarse coletiva possibilitada pelo reconhecer-se do cidadão naquelas personagens, reforçando assim os vínculos de pertencimento à *pólis*. Somado a isso, tem-se uma forte representação dos valores da nobreza e da aristocracia, bem como a deliberação dos deuses se os humanos devem ser punidos diretamente por seus crimes ou se podem ser julgados pelos próprios mortais, ou seja, se estabelece o nascimento das leis e dos tribunais¹⁰:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no

¹⁰ Muito presente, por exemplo, na *Oréstia* de Ésquilo (460-459 a. C.). A trilogia narra uma história baseada na lenda dos Átridas, composta por três peças distintas: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, apresentadas ao público ateniense justamente num momento que marcava o início da experiência democrática e a renúncia progressiva à lei do talião, num período de grandes instabilidades das instituições gregas.

mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia aparece assim [...] enraizada na realidade social, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda de um herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 10).

Interpretar a tragédia enquanto *instituição social* significa compreender que a mesma, em sua forma artística, política e social, delineia novos elementos à organização da *pólis*, como uma reflexão que a cidade gera acerca do nascimento da democracia. Nesse sentido, é possível afirmar que o processo reflexivo da tragédia se situa no confronto entre a liberdade e os poderes nela compreendidos, no debate político do homem perante si mesmo, seus atos, sua relação com a *pólis* ateniense e seu momento histórico. Estes são requisitos fundamentais para a formação e conservação de um sentimento de identidade comum e necessário à Hélade, uma vez que, através da ação trágica efetua-se o questionamento dos valores fundamentais da *pólis* e de tudo aquilo que tem sua base no próprio homem.

No caso de Tebas, cidade bastante representada nas tragédias, é necessário atentar à recorrência de intervenções políticas femininas que, segundo Braga (2015), trabalhavam em favor do bem comum numa oposição a ações intemperantes e gananciosas praticadas pelos homens. É esse o caso de *Antígona*, obra que discute questões que vão das esferas familiar e religiosa às decisões de caráter jurídico-político, conforme atestaremos a seguir.

***Antígona*: transgressão e tragicidade**

“O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semi-escuridão, mas fala¹¹”. Passados mais de dois milênios, as palavras de Sófocles ainda soam fatais. Estas são pronunciadas por Antígona, princesa de Tebas, fruto do incesto de Édipo, signo vivo da maldição de Laio, último fio da linhagem amaldiçoada dos Labdácidas e personagem-título de uma tragédia que não cessa de nos assombrar.

¹¹ *Antígona*, de Sófocles. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra, 2005.

Antígona é uma das três tragédias que compõe a assim chamada Trilogia Tebana, por sua vez inserida ao chamado Ciclo Tebano¹². Apesar de vir depois de *Édipo Rei* e *Édipo em Colono* na ordem cronológica da trama, *Antígona* foi a primeira delas a ser escrita por Sófocles (OLIVEIRA, 2013). Especula-se que teria sido apresentada em 441 ou 440 a.C., em Atenas, garantindo ao mais trágico dos trágicos gregos¹³, o primeiro lugar na competição. A história se passa na cidade de Tebas. O prólogo é a batalha dos sucessores ao trono de Édipo, Polinices e Etéocles, no frontispício do palácio real. Etéocles, não tendo honrado sua promessa de revezamento anual do trono com seu irmão Polinices, sofre deste uma tentativa de sublevação, através da expedição armada que conhecemos sobretudo por meio da tragédia "Sete contra Tebas"¹⁴.

O nome da expedição é alusivo às sete portas que guarneciam a cidade e em cada uma delas houve uma batalha diferente entre os chefes de cada exército. Na luta pelo poder, a batalha da sétima porta foi travada num combate homem a homem, entre Polinices e Etéocles. Os irmãos matam-se. É erigido à coroa, Creonte, irmão de Jocasta e tio de ambos, os falecidos. Este decide pelo enterro com honrarias a Etéocles, por morrer em defesa de Tebas e, por meio de um decreto, proíbe qualquer tebano de sepultar ou chorar o corpo de Polinices. Antígona infringe a lei imposta, ainda que a pena para a transgressão fosse a morte.

No decorrer da saga trágica da Casa Real dos Labdácidas, a filha de Édipo passa por provas e sujeições. É testemunha do enforcamento da mãe Jocasta¹⁵ e do fratricídio de seus irmãos. Vê o pai abandonar o trono de Tebas e perfurar os próprios olhos, por descobrir-se

¹² As sete tragédias ambientadas na cidade de Tebas compõem o que comumente denomina-se "Ciclo Tebano", a saber: *Sete contra Tebas* (467 a.C.) de Ésquilo; *Antígona* (441 a.C.), *Rei Édipo* (427 a.C.), *Édipo em Colono* (401 a.C.) de Sófocles; *As Suplicantes* (424 a.C.), *As Fenícias* (411 a.C.) e *As Bacantes* (405 a.C.) de Eurípides. Tebas, berço maldito do conturbado Édipo, seu autóctone mais conhecido, é a matéria onde tanto ele quanto todos os outros autóctones, ao invés de encontrar acolhimento, prosperidade e paz no seio da terra-mãe, experimentaram a violência, a desilusão, o sofrimento e a morte em infortúnios ininterruptos, geração após geração da descendência de seu fundador: Cadmo, o Tírio. (BRAGA, 2015).

¹³ Expressão utilizada por Anatol Rosenfeld em suas aulas sobre Tragédia Antiga no Instituto de Arte e Decoração de São Paulo (IADÊ) para evidenciar a visão trágica de mundo de Sófocles, mais exacerbada que em Ésquilo e Eurípides. (ROSENFELD, 2009).

¹⁴ Tragédia do dramaturgo grego Ésquilo datada de 467 a.C.

¹⁵ Jocasta, tebana de alta linhagem, também chamada de Epicasta, era filha de Meneceu. Casou-se com Laio, rei de Tebas, com quem teve um filho, Édipo, marcado por uma terrível maldição: Tebas só se manteria como *pólis* autônoma se Laio morresse sem descendência, dizia uma antiga sentença oracular. A sentença foi reafirmada, com a previsão de que o filho de Laio, ainda no ventre de Jocasta, o mataria e causaria a ruína da orgulhosa família dos Labdácidas. Ao fim da tragédia intitulada *Édipo Rei*, Jocasta enforca-se em seu quarto. Édipo ao ver tal cena se cega como meio de punição por ter consumado matrimônio com sua mãe e matado seu pai. Ao fim, Édipo pede a Creonte que o envie para longe da cidade para que possa viver desterrado, longe de sua vergonha (MARCUS, 2011).

parricida e incestuoso. Acompanha-o no exílio¹⁶ até que o mesmo encontre a morte. Apesar de também meio-irmãos, nota-se a relação que se sobressai entre Édipo e Antígona, por meio do tratamento dispensado entre os dois: pai e filha, e a “cegueira do pai, implicando uma relação na qual essa filha é também seus olhos, seu guia, seu pilar de sustentação” (QUEIROZ, 2007, p. 2).

Atentemos, então, a uma instituição pertencente ao léxico jurídico-político da Atenas clássica, de nome epiclerado (*Epíkleros*), que consiste na garantia à filha de um rei morto sem descendentes ao direito de gerar um herdeiro para seu pai. Nessa situação, a noiva permanece no lar da sua família de origem e o noivo renuncia a sua própria descendência, acatando o imperativo de gerar um filho para o sogro falecido. Esse dado marca a indicação clara do nome da personagem como uma afirmação de seu lugar na descendência de Édipo: *Antí-gona*. *Anti*: no lugar da; *gone*: descendência. Não por acaso, o Coro a chama de “última raiz da casa dos Labdácidas”, pois ela seria a matriz da descendência por vir (ROSENFELD, 2002, p. 16).

Apontada a questão, um fato já importante ganha relevância crucial para a tensão presente na trama: Hemón, então único filho de Creonte, é noivo de Antígona. A possível reivindicação da personagem ao direito (e ao dever) de gerar um herdeiro legítimo e salvar sua casa da aniquilação desembocaria no consequente fim da linhagem do general. Em outras palavras, salvar o nome de Édipo acarretaria a morte do nome de Creonte. Logo, Antígona é claramente uma ameaça aos interesses do novo rei, não apenas por sua natureza insubordinada ou pela considerável influência política frente ao povo de Tebas, mas especialmente pela possibilidade de dar continuidade à linhagem nobre e desgraçada dos Labdácidas. O Coro atesta que, desde o princípio, nas casas de Labdáo:

“Dor sobre dor vejo tombar em destroços
E detritos; prole após prole passa sem redenção
E um deus as precipita sem resgate.
Agora sobre a última
Raiz já incide a luz nas casas de Édipo.
E as esgota o pó mortal
Das divindades da morte
E a fala sem prumo e a sanha dos sentidos.

¹⁶ A tragédia *Édipo em Colono* retrata os últimos dias da vida de Édipo, velho, cego, mendigo e expatriado. Expulso de sua própria terra, sem o auxílio de seus dois filhos homens, interessados pelo trono de Tebas, o errante Édipo chega a Colono, no território ateniense. Édipo é amparado por sua filha Antígona, que o acompanha em sua vida errante, bem como pela mais nova, Ismene, que também o auxilia.

Tua potência, Zeus, que transgressão
Humana a pode suplantar?
Nem a vasta rede do sono,
Nem os divinos meses incansáveis
O abatem. Imperecível no tempo,
Rico, os resplendores reténs
Do mármore olímpico,
E valerá para o agora,
Para o antes e para o depois esta lei:
Que na vida dos mortais
Nada de vasto se arraiga sem insânia e praga”
(SÓFOCLES, 2006, p. 58 e 59).

A hereditariedade da maldição e a transmissão do castigo estão ancoradas à ideia de *génos*, que pode ser definido como *personae sanguine coniunctae*, em outras palavras, pessoas ligadas por laços de sangue. Na Hélade, até cerca de VII a.C., famílias inteiras trucidavam-se em nome da vingança por seu *sanguine coniunctus*, uma vez que qualquer crime, qualquer *hamartía* cometidos por um *génos* contra o outro, deveriam ser religiosa e obrigatoriamente vingados. Em *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*, Junito Brandão afirma:

Se a falta é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela de seu *sangue* e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro [...]. Qualquer *hamartía* cometida por um membro do *génos* recai sobre um *génos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes (2001, p. 37-38).

Além dos ciclos de sangue (um crime de sangue causado ou sucedido por outro crime de sangue, igualmente motivado), o conceito de *génos* está indissociavelmente ligado à crença na maldição familiar. Comumente, quando um dos membros do *génos* cometia uma falta, todos ligados a ele deveriam expiá-la, arcando com as consequências de um erro anterior a si, pois o opróbrio era transmitido a cada membro da família, mesmo aqueles sem responsabilidade direta. É o caso da linhagem dos *Labdácidas*, cujo vento trágico sopra-lhe como *oikos* de Cádmo, fundador lendário da cidade de Tebas, desde os tempos ancestrais.

De acordo com Braga (2015), a ira do deus Ares teria sido desencadeada pelas ações do antepassado, recaindo sobre seus sucessores e por toda a cidade na forma de várias ações aniquiladoras. A Cádmo sucede-se Labdáo, que por sua vez é pai de Laio. Este, junto a Jocasta, gera o filho Édipo, personagem trágico ilustre, que se defronta violentamente com a maldição sob a forma do oráculo incontornável: matar o pai e desposar (sem o saber) a mãe. As

implicações trágicas são transmitidas aos seus filhos/irmãos, frutos do incesto, e Antígona cai como última vítima (JAEGER, 2013, p. 329). Dessa forma, o miasma que polui o solo tebano teria sido transmitido “aos descendentes do primeiro rei de Tebas, condenando a cidade ao sofrimento e à ruína ininterrupta até que a linhagem do fundador chegue ao fim” (BRAGA, 2015, p. 5).

As desgraças continuadas confirmam o miasma da prole de Édipo que, herdeiros das ações de seus antecessores e, por conseguinte, da própria ira dos deuses, acabam por acarretar danos para Tebas e seus cidadãos. Atentemo-nos às mortes de Polínicos e Etéocles, episódio chave para o desenrolar da obra *Antígona*: por vezes o tragediógrafo recorre à expressão *fratri-suicídio*, indicativo de uma ação profana e excessivamente potencializada, que atribui ao crime dos irmãos o agravante de poluidor do solo pátrio. Ismene salienta que “num só dia, punho contra punho, se mataram, fundindo-se, tristes miseráveis, num destino comum”¹⁷, reforçando assim o indicativo da sombria maldição: A palavra *Autoktonounte*, presente no discurso da personagem Ismene, significa literalmente “abater com as próprias mãos”. Rosenfield especifica que tanto o suicídio, como o assassinato de parentes podem ser expressos por *autoktonos*, palavra que salienta o uso antinatural das próprias mãos contra si ou contra os próprios familiares, e acrescenta:

No verso 145, o Coro designa os irmãos como suicidas que levantaram as lanças contra si mesmos. Toda essa enumeração de automutilações e suicídios lembra insistentemente a vergonha dos miasmas que se seguiram ao incesto. Ismene se curva envergonhada, ao passo que Antígona encara os insucessos com a audácia irrequieta de Édipo, que soube reerguer a cidade (ROSENFELD *apud* SÓFOCLES, 2006, p. 100).

Ao contrário da descendência de Cadmo – que colocou as alianças da cidade e a satisfação dos deuses em perigo, Creonte descende de uma tradição de guerreiros e conselheiros reais que muitos sacrifícios já empreenderam pela cidade, apesar de governarem apenas em situações emergenciais. Os mitos arcaicos que precedem as tragédias colocam à mesa uma rivalidade advinda desses estatutos políticos diferentes, e ainda apontam para uma alternância de personalidade de Creonte, que ora aparece como devotado conselheiro, ora como invejoso e potencial usurpador: outrora fiel aconselhador de Édipo, perfila-se posteriormente como grande

¹⁷ SÓFOCLES, 2002, p. 30.

entusiasta de Etéocles no golpe de Estado contra o irmão Polinices. Também não lhe pareceu conveniente que Hemón, o filho que lhe restou, contraísse núpcias com Antígona, a noiva prometida. Ao reafirmar o desejo em punir aqueles considerados inimigos da cidade, Creonte demarca uma distância para com a linhagem nefasta de Laio. A proibição de sepultar Polinices, somada à eliminação das filhas de Édipo seria uma maneira de despoluir o reino de Tebas do miasma transmitido aos descendentes do primeiro rei, poluição esta que corrompe o solo tebano e condena a cidade ao sofrimento e à ruína.

Seguidas as mortes dos sobrinhos, Creonte assume o trono. Ao discursar, o novo rei demonstra preocupação pelo bem comum, afirma que suas decisões são balizadas pelo que julga melhor para a cidade, proclama em alto e bom som que desprezará qualquer homem que tiver mais apreço por seus camaradas que pela pátria e delimita as fronteiras entre “amigo” e “inimigo” do Estado. A Etéocles, morto defendendo a cidade, forte e perfeito em combate, todas as honras que merecem os mais nobres sobre a terra. Quanto a Polinices, é interdito a todos que lhe deem tumba ou sepultura, ficando seu corpo no escampado, banquete farto para abutres e cães vadios. Desta forma, pode-se enxergar a lógica presente decreto de Creonte? Afinal, um dos irmãos defendeu a pátria, o outro a atacou. Seria justo que os dois recebessem as mesmas honras? (OLIVEIRA, 2013).

Haja vista tal cenário, poderíamos encarar Antígona como a heroína destemida e sem máculas? Ou ainda enquadrar Creonte como um vil tirano sedento de sangue e poder? O sentido dúbio e enigmático da arte dos poetas trágicos cria uma tensão dramática que ultrapassa as razões explícitas e a mera dicotomia. Ao enfrentamento entre Antígona e Creonte subjaz uma trama política e genealógica que eleva o embate para além de um simples conflito polarizado, colocando as personagens como representantes de duas forças destrutivas e poderosas. Eis uma das características da escrita de Sófocles, mestre da ambiguidade. Antígona representa um ato de coragem, uma vez que, sem armas e sem conchaves, enfrenta a lei que considera injusta e tirânica, defendendo ideais que lhe são caros. Porém, não estariam também as ações de Creonte justificadas¹⁸? Seria possível afirmar que os destinos de Antígona e Creonte são solidários? Ou que o caráter e a ação de qualquer um deles se define ou determina isoladamente? Haveria Antígona sem Creonte ou Creonte sem Antígona? (SOUZA, 1978, p. 8).

¹⁸ Apontamos essa relativização acerca de Creonte a fim de enriquecer a discussão teórica empreendida durante a presente pesquisa e evidenciar, uma vez mais, o caráter trágico do conflito materializado através do embate entre duas forças equivalentes e inconciliáveis.

Ao proclamar-se magistrado e governante de Tebas, Creonte passa a ser representante da religião pública onde os deuses da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado, possuindo inclusive o dever de fazer respeitar seu mando e a lei que proclamou (SANTOS, 1995). Ainda assim, a heroína o acusa de ferir a própria *Justiça*¹⁹, por fazer valer um decreto que desconsidera as divinas leis anteriores “que precisam ser respeitadas, pois elas não são de ontem e nem de hoje, elas são de sempre” (SÓFOCLES, 2006, p. 39). Valendo-se dessa premissa, Antígona contorna as sentinelas que vigiavam o irmão defunto e, jogando um apanhado de terra em seus restos mortais, presta-lhe as honras fúnebres. Ela defende o dever sagrado de cumprir uma obrigação da qual não pode transigir, obrigação esta impostergável para com o morto e para com os deuses de sua casa.

Acreditamos que, mesmo na morte, Antígona vence o adversário, pois o sentido de sua luta se sobressai. Por meio do presente estudo afirmamos que *Antígona*, além de um dos mais belos questionamentos acerca dos limites do poder, converteu-se para sempre em um símbolo da liberdade de se agir contra o Estado (ROSENFELD, 2009), chegando até nós como o monumento da cultura ocidental que melhor apresenta as questões acerca da liberdade do sujeito de rebelar-se contra as estruturas que o oprimem. Nisto reside sua assombrosa atualidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G.; VIEIRA, T. **Três Tragédias Gregas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

_____. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Vitor Civita, 1973.

BARKER, E. **Teoria política grega**. Brasília: Editora UnB, 1978.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRAGA, A. E. **As sementes de Cadmo: autoctonia, miasma, nemesis e o trágico nas tragédias do ciclo tebano**. Tese (Doutorado em Literatura). Coimbra, Portugal. 2015.

¹⁹ Na Antiguidade, o Direito era concebido como *Justiça*. Seu sentimento como algo ideal levou à sua obrigatoriedade e, em consequência disso, à sua divinização. Os laços daí resultantes foram recebidos como leis pelos homens, aos quais os mesmos se viam ligados. Em consequência, desrespeitar os preceitos ideais de justiça era desrespeitar os deuses, fonte desta (BARROS NASCIMENTO, 2016).

- BRANDÃO, J. D. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ELIADE, M. **Mythes, Dreams and Mysteries**. New York: Fontana, 1968.
- ÉSQUILO. **ORESTEIA (AGAMÉMNON – COÉFORAS – EUMÉNIDES)**. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70, 2008.
- _____. **Os Sete contra Tebas**. Tradução de Donal Schüller. Porto Alegre: L&PM. 2003.
- FREITAG, B. **Itinerários de Antígona: a questão da moralidade**. Papirus, 1992.
- GAMA KURY, M. **A Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- HEGEL, G. F. W. **A Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. **Cursos de estética**. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.
- HEINZ-MOHR, G. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus. 1994.
- HOLM, J.; BOWKER, J. **Mito e História**. Mem Martins, Publicações Europa América, 1997.
- HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 1969.
- JAEGER, W. **Paidea, a formação do homem grego**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LESKY, A. **A Tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Coleção Debates, São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- NOVAES, A. (Org.). **A tragédia grega e o humano**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- OLIVEIRA, J. D. **O discurso de Creonte na Antígona de Sófocles**. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil, 2008.
- OST, F. **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- QUEIROZ, N. F. **Antígona: Paradigma de Valores Familiares**. Rio Grande do Norte. 2007.
- ROSENFELD, A. **Aulas de Anatol Rosenfeld (1968). A Arte do Teatro**. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, K. H. **Antígona – de Sófocles a Hölderlin**: por uma filosofia trágica da literatura. Porto Alegre: L&PM. 2000.

_____. **Sófocles & Antígona**. Coleção Filosofia Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SANTOS, J. T. **Antígona**: a mulher e o homem. Humanitas: Universidade de Lisboa. 1995.

SÓFOCLES. **Édipo Rei. Antígona**. Tradução de Donald Schuller. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. 10 Ed. Rio de Janeiro: J. Zahar. 2002.

_____. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. **Antígona**. Tradução de Maria Helena da Rocha. 6 Ed. Lisboa: Fundação Calouste Guberman, 2010.

SOUZA, E. **Leitura de Antígona**. Brasília: Revista da Universidade de Brasília, 1978.

VERNANT, J-P. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Entre mito & política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2001.

_____.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado *et al.* Coleção Estudos 163. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZYKAS, D. N. **Grande Dicionário Grego - Português da Moderna Língua Grega**. Editora: circuito. Ano: 1997.

Recebido em 15 jun. 2018

Aceito em 01 jul. 2018