Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Ana Claudia da Silva

O ethos na prática do herói: uma perspectiva responsiva do trágico na peça *Ájax* de Sófocles

Rio de Janeiro
2018

Ana Claudia da Silva

***O ethos* na prática do herói: uma perspectiva responsiva do trágico na peça *Ájax* de Sófocles**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.ª Dra. Fernanda Lemos de Lima

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S681 Silva, Ana Claudia da.
O ethos na prática do herói: uma perspectiva responsiva do trágico na peça Ájax de Sófocles / Ana Claudia da Silva. - 2018.
112 f. : il.

Orientadora: Fernanda Lemos de Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Sófocles – Crítica e interpretação – Teses. 2. Sófocles. Ájax – Teses. 3. Teatro grego (Tragédia) – História e crítica – Teses. 4. Literatura clássica – História e crítica – Teses. 5. Ethos – Teses. 6. Heróis na literatura – Teses. I. Lima, Fernanda Lemos de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 875-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Ana Claudia da Silva

O *ethos* na prática do herói: uma perspectiva responsiva do trágico na peça *Ájax* de Sófocles

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Fernanda Lemos de Lima (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Amós Coêlho da Silva

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Tatiana Maria Gandelman de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à presença de muitos ausentes: à memória de minha amada tia, Maria da Silva Lima, à memória de um caro amigo, Gulever Bastos Moreira e à memória de uma querida mestra, Sandra Corrêa Seabra.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível se não houvesse a participação de muitas pessoas que não somente colaboraram para que ele fosse desenvolvido como também apoiaram minhas posições como verdadeiros amigos. Apesar do espaço ser relativamente curto e as interações muitas que possibilitaram meu caminhar nessa árdua estrada, venho agradecer a cada um que participou dessa jornada. Dentre eles, destaco alguns que transformaram, inclusive, minha vida. Agradeço:

À minha orientadora, Fernanda Lemos de Lima, que procurou me apoiar nos momentos mais angustiantes da pesquisa e que, para além da pesquisa, me deu alicerce para superar as minhas tragédias pessoais.

À Dra. Mariana Schaefers Rodriguez, minha cara reumatologista, que possibilitou a escrita deste trabalho, literalmente, porque ela devolveu as minhas mãos – já que elas não tinham culpa!

À minha mãe, Cleide, e à minha irmã, Andréa, que sofreram com minha ausência e as leituras, para elas, difíceis da pesquisa. Vocês sempre serão o meu norte e todo o trabalho que venho a desenvolver somente foi possível devido ao apoio de vocês.

Ao meu querido Cleiton, que quase soube suportar as minhas ausências e que me ajudou num dos momentos mais difíceis da minha vida pessoal.

À minha amiga Marianne Franco, que me deu palavras de conforto e uma amizade belíssima. Não teria chegado até este momento se não fosse por nossas conversas.

Ao meu amigo Gabriel Sant'Ana, que incentivou minha trajetória nesse desafio que representou o mestrado e que, nos muitos cafés compartilhados, me instigou a olhar mais para os textos e procurar outros caminhos os quais não estavam restritos à análise da teoria literária.

Ao meu amigo Felipe Augusto, que tornou as aulas e as viagens para casa mais alegres, além de incentivar o meu caminhar ao longo do curso.

À minha mais ausente amiga Vanessa Lopes, que num momento de dor me concedeu uma palavra amiga e me deu forças.

Ao bom amigo Nathan Rodrigues, que incentivou, leu, suportou, arduamente, minhas dúvidas, medos e loucuras.

À minha cara Prof.ª Dra. Marcia Regina Faria (Marcinha), que num primeiro momento foi uma das guias para que esse trabalho ganhasse substância e num segundo momento, sem a sua participação, não conseguiria resolver os problemas burocráticos da UERJ.

Ao LECO, que contribuiu, durante minha formação da graduação, para o sujeito que sou hoje. Sem a aula de cada um desses docentes, não poderia vislumbrar a continuidade dos meus estudos.

A Marcela Gomes, Bruno Corrêa, Rossana Pereira, Jorge Luiz e Marli Faustino, que são extremamente caros a mim e puderam compreender meu sumiço, além de me apoiaram num período de reviravoltas cinematográficas.

Aos muitos amigos, que não consigo enumerar, que suportaram a minha permanente ausência, mas que me estimularam durante todo o percurso.

A Paulo Pereira, que me ajudou com detalhes estruturais da dissertação e que também me deu bons conselhos.

Obrigada a todos por me ampararem e me guiarem nesse caminhar lento pelo Conhecimento.

RESUMO

SILVA, Ana Claudia da. *O ethos na prática do herói*: uma perspectiva responsiva do trágico na peça Ájax de Sófocles. 2018. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta dissertação tem como escopo estabelecer uma reescrita da peça sofocliana *Ájax*, para possibilitar uma reflexão sobre o trágico e sobre a tragédia clássica antiga. Essa posição surge a partir da construção de sentido mediada pela interação da obra clássica com o leitor-espectador. Considerando que, apesar de existir um acesso facilitado a diversas modalidades de produções artísticas na contemporaneidade, inclusive as produções da antiguidade, a acessibilidade ao conteúdo, em específico, à literatura clássica, não ocorre necessariamente por meio dos originais. Contudo, as obras clássicas acabam resgatas, de tempos em tempos, por outros meios que encontram maiores difusões, principalmente aqueles que explicitamente se propõem a auxiliar o acesso às produções antigas, como resumos**,** biografias, traduções, dissertações e, inclusive, filmes e obras contemporâneas que se baseiam nas temáticas clássicas. Desse modo, evidencia-se que as obras da antiguidade clássica permanecem presentes no cotidiano dos sujeitos contemporâneos. Sendo assim, propõe-se construir mais um sentido no estudo da peça para que possa, através da reescrita, da tradução, agregar as teorias de Friedrich Nietzsche, ao assumir uma posição afirmativa de trágico aliada aos conceitos de Walter Benjamin como direito, destino e *ethos* que produzem uma certa imagem de herói agonístico na peça.

Palavras-chave: Tragédia. Sófocles. Ájax. Reescrita. Ethos. Agonístico.

ABSTRACT

SILVA, Ana Claudia da. *Ethos in the hero's action*: an answered perspective of the tragic in Sophocles' Ajax. 2018. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present dissertation is focused on establishing a rewriting of the sophoclean play, *Ajax,* in order to endow a reflection on the tragic and the ancient classical tragedy. This position emerges from the construction of meaning derived from the interaction between the classical work and the reader-spectator. Taking into consideration that the accessibility to classical literature specifically does not occur necessarily through the originals, in spite of being relatively easy, in present days, to get hold of a diverse range of artistic productions. Nevertheless, classical works are rescued, from time to time, by other media that manage to find a wider repercussion, specially by genres that propose to facilitate the access to ancient productions, like abstracts, biographies, translations, dissertations, as well as movies and other productions based on classical themes. Hence is clear that works from the ancient classical period remain present on contemporary daily life. Being so, we aim to add even another meaning to the study of *Ajax* in order to, through rewriting and translation, aggregate Friedrich Nietzsche's theories, stating an affirmative position of the tragic allied to some of Walter Benjamin's concepts, so as right, destiny and *ethos*, that generate a certain image of the agonistic hero in the play.

Keywords: Tragedy. Sophocles. Ajax. Rewriting. Ethos. Agonistic.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Comentários da plataforma Netflix sobre o filme Hércules .....……17

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 **O TRÁGICO COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA** 22

1.1 **O mito como discurso constituinte** 22

1.2 **O teatro e a relação com a *pólis* ateniense** 27

1.3 **Mito e História** 33

1.4 **A permanência do tema sobre o humano na literatura** 34

1.5 **As teorias filosóficas do trágico em oposição à poética da tragédia** 37

1.6 **Nietzsche e o sofrimento, a afirmação de si e da vida** 41

1.7 **Uma perspectiva do trágico: o olhar responsivo** 44

2 **ENTRECRUZAMENTO: ENTRE A IDEIA E A PRÁTICA** 48

2.1 **A imagem do herói: entre a memória cultural e a teoria** 49

2.2 **Herói e homem** 56

2.3 **Destino** 64

2.4 **Direito** 70

2.5 **Indícios de um novo mundo: o herói *agonístico*** 84

3 **UMA ABORDAGEM DA *PRÁXIS* RESPONSIVA DO HERÓI TRÁGICO** 96

3.1 **Uma breve noção de *ethos*** 96

3.2 **A avaliação social na *práxis* do herói Ájax** 98

CONCLUSÃO 106

REFERÊNCIAS 109

INTRODUÇÃO

O clássico chega ao sujeito contemporâneo como uma reescrita, isto é, através de outros gêneros discursivos que resgatam a cultura, a história e a literatura clássica. Pode-se ir além e destacar a tradução como uma das reescritas mais difundidas no mundo globalizado, pois a circulação de texto e informação não se restringe mais àqueles que dominam mais de um idioma. Dessa maneira, identifica-se que a tradução de obras clássicas antigas somente chega ao mercado consumidor devido a uma procura ininterrupta de um público fiel aos estudos clássicos e porque também são obras que representam, de modo emblemático, a base da cultura ocidental. Compagnon destacaria que "a obra que venceu a prova do tempo é digna de durar, e seu futuro está assegurado"[1]. Surge, diante desse quadro, uma questão ambígua, mas que se destrinchada pode evitar – ou incitar – debates em torno da obra literária original e das produções acerca dela que retomam e resguardam sua permanência no dia a dia dos mais diversos públicos leitores.

Essa ambiguidade não vem a prejudicar o objeto central da pesquisa, pois esta visa direcionar o leitor a apreciar a obra clássica, em certa medida, como original e reescrita ao mesmo tempo. Estamos a ver a peça *Ájax* de Sófocles como uma obra original por ser o texto base que veio a fomentar o desenvolvimento dessa jornada teórica-literária. É a partir dela, de uma obra que possui forma estética e autor reconhecido historicamente, que vamos "mergulhar" sobre a visão de humano. Para além disso, sua forma "imutável", há séculos possui a mesma estrutura e vocábulos revelando-se, desse modo, a base de todas as considerações e discussões que são atraídas por sua órbita literária. Por outro lado, estamos também a perceber essa peça como uma reprodução do original, porque a assinalada base, arcabouço fundamental para as indagações, oriunda se do processo árduo de tradução que não apenas garante que o texto-fonte chegue adequado à comunidade leitora, mas também cria novos acessos de sentidos às obras clássicas. Portanto, para esclarecermos de vez a ambuiguidade criada que pode vir a confundir – o caro leitor – no percurso de análise vamos sintetizar a ideia ao afirmar que a peça *Ájax* é o original sob o manto da reescrita.

Por que, então, categorizá-lo como um ou outro não nos levará a "canto algum"? Primeiro pode-se apontar que o direcionamento da pesquisa volta-se apenas para a abertura do sentido a partir do interlocutor, ou seja, nossa proposta é nos reconhecermos como produtores

[1] COMPAGNON, 2014, p. 246.

de sentido, como criadores de reescrita do texto clássico. Depois, percebe-se há muito que as traduções garantem um suspiro póstumo à obra traduzida, conforme bem apontou Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*, mas que elas são datadas enquanto a obra original não o é. Isso porque o tradutor trabalha por meio da produção de um sentido comum aos sujeitos da língua de chegada e comum ao texto-fonte, e é exatamente por isso que se nota a limitação temporal das reescritas, pois os sentidos propostos na tradução mediam os sentidos visando ao mesmo tempo os sujeitos que leem a obra e o próprio original. Complementando esse ponto, retoma-se a Antoine Compagnon para salientar que "do ponto de vista clássico, o tempo liberta a literatura dos falsos valores efêmeros, eliminando o efeito da moda. Do ponto de vista moderno, ao contrário, o tempo promove os verdadeiros valores"[2]. Por isso, são constantes as produções acerca das obras clássicas que "manipulam" os sentidos da obra original. Sob esse ponto de vista, estamos em consonância com Mikhail Bakhtin quanto este afirma que

> Em cada enunciado – da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras de ciência ou de literatura – abrangemos, interpretamos, sentimos a intenção discursiva ou a vontade de produzir sentido por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras. (BAKHTIN, 2017, p. 37)

Diante disso, percebe-se tanto na produção de reescritas, como traduções do texto literário, resumos, produções cinematográficas e, até mesmo, pesquisas voltadas para a obra clássica, quanto na intervenção do leitor no processo da leitura, uma mediação entre o sentido expresso pela obra e os sentidos possíveis de serem percebidos na interpretação. Desse modo, pôde-se destacar os dois principais motivos que nos levou a perceber a peça *Ájax* como original e como reescrita, uma vez que a questão central é a intervenção do sujeito na obra e estar sujeito à obra. Além disso, a leitura da obra é aberta até certa medida para produzir sentidos, tendo em vista a peculiaridade da peça, a qual no século V a.C.[3] destinava-se a um público de cidadãos atenienses e associava-se ao processo ritualístico de Dioniso. Nesse contexto, consideramos existir um limite para a percepção dos sentidos no texto e, por isso, buscar-se-á apontar textualmente as perspectivas levantadas para que assim a materialidade da pesquisa esteja evidente. Portanto, o produto dessa relação de instâncias será uma discussão acerca dos sentidos produzidos na relação da obra com o leitor. Isso nos leva a uma leitura mais aberta, porque procura-se, a partir do texto, relacionar a obra a uma visão de mundo.

---

[2] *Ibidem*.
[3] Antes de Cristo.

Do outro ao original: o resgate do clássico através das reescritas

As percepções dos indivíduos na apreciação da obra artística ocorrem de modos diferentes a depender do período. Walter Benjamin apontou, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que "ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção"[4]. Diante disso, enquanto a troca de sentido ocorre, por vezes, de modo natural e, por vezes, de modo abrupto, causando estranhamento e deslocamento da posição cômoda do apreciador da arte, encontramos um meio termo na recepção das obras clássicas no século XXI porque o apreciador não está plenamente autorizado para apreciar as produções com irrestrita liberdade como as obras contemporâneas, uma vez que elas já possuem um determinado modelo institucionalizado para serem apreciadas.

Além da limitação na apreciação dessas obras consideradas cânones da Literatura, estas também são vistas como textos que permanecem limitados a um meio de circulação como o ensino, quer seja na escola, quer seja nas universidades, ou aos leitores mais experientes. Apesar de o universo de leitores encontra-se aparentemente restrito a um nicho no qual existe uma barreira evidente, pois os clássicos abarcam um público seleto, perpetuando um afastamento da literatura "mais acessível" aos "paladares" do grande público, há uma amplificação do acesso a essas obras por meio de outras que visam possibilitar uma maior disseminação da obra literária clássica. Uma das formas mais comuns de disseminação está atrelada aos gêneros que resgatam os temas clássicos ou aqueles que propõem novas releituras para obras clássicas, dessa maneira interferindo na construção de sentido na própria literatura clássica.

Levando-se em conta essa colocação apresentada sobre a recepção dos clássicos ao grande público leitor, pode-se afirmar que esta surge primeiro do distanciamento visível dos textos clássicos e a produção de valor acerca deles que subverte as obras clássicas as quais poderiam ser apresentadas como obras marcantes, angustiantes, eletrizantes e belíssimas. Entretanto, essa percepção sobre elas não é a disseminada ao grande público. Há, no entanto, uma imagem construída dos clássicos pela experiência pessoal e acadêmica, uma vez que estes são apresentados em sua maioria no percurso de ensino. Talvez seja um problema no

[4] BENJAMIN, 2017, p. 58.

ensino, na abordagem ou mesmo na contextualização das obras, mas o que fica é uma imagem negativa: os clássicos são maçantes. Todavia, essa premissa pode ser testada e subvertida por outra: os clássicos são incríveis. A beleza dessas obras não está restrita a sobrevivência delas ao tempo, espaço e culturas, mas se deve ao fato de serem textos que superam estes conceitos e assumem sentidos novos. Além disso, grande parte dos clássicos conta uma história que nos coloca na própria História e que evidencia o caráter humano.

Podemos afirmar que cada cultura tem obras clássicas as quais marcam épocas e são revisitadas por estudantes, leitores assíduos, profissionais ou apaixonados pelo descobrimento. Contudo, ao pensarmos em clássicos, a memória coletiva, em sua maioria, relembra as origens do ocidente e, por isso, acabamos por retornar aos gregos e aos romanos. A eles, escolhemos emocionalmente e historicamente como o berço de nossa civilização. Não poderia ser o contrário também!

Contudo, apesar de existir uma produção acadêmica relevante sobre os clássicos nas universidades e nos programas de pós-graduação, verificamos que essas produções acadêmicas alcançam um público restrito. Essas leituras – propostas, hipóteses de leitura e análises – repercutem para os leitores especializados, enquanto aos leitores pouco especializados (vale destacar que não há juízo de valor quanto a essa colocação) não se valem delas como reescritas dos originais nem mesmo para terem acessos aos clássicos. Sendo assim, o acesso ao original não segue a ordem previsível – do texto às diversas outras formas de representação – ou, por vezes, nem alcança de fato o original. Na maioria dos casos, encontramos o evento contrário: da reescrita dos clássicos à obra original.

Desse modo, o campo de clássicas até certo ponto critica as produções que se valem dos clássicos – desde a cinematografia até o resgate de elementos clássico em textos literários. Apesar disso, são essas as reescritas que chegam efetivamente ao grande público, fomentando o interesse de leitores que estão afastados do ambiente teórico-acadêmico.

As reescritas que estamos destacando são desde resumos sobre as obras clássicas, que permitem o acesso à obra até às produções cinematográficas. Existe hoje, com a internet, um acervo inumerável de blogs, páginas educativas e redes sociais que tem por foco a disponibilização de resumos, análises críticas, resenhas e outras produções voltadas para comentar as obras lidas, ou objetos de desejo, dos usuários e disseminadores de conteúdo. Nesse meio, encontramos sempre referências aos clássicos literários. A cinematografia também produz e retorna constantemente aos nomes clássicos; nos últimos anos diversas foram as felizes e infelizes obras que traziam grandes histórias, como a guerra de Troia ou a

imagem imemorial de heróis gregos como Héracles (Hércules) e Perseu. Não foram essas as primeiras produções sobre esses temas e, provavelmente, não serão as últimas.

Vale ainda destacar que, cada uma delas, das reescritas, não traz a obra integralmente. Entretanto, apresentam elementos que rementem ao texto original e incorporam novos sentidos ao adaptarem ao contexto e às necessidades do sujeito atual. Uma forma de exemplificar essa colocação é resgatando um filme recente de Hércules (Hércules, 2014): no início do filme, é apresentada a narrativa de um herói invencível que superou os mais árduos trabalhos a ele impostos e com sua força e honra pôde transpor todos os desafios. Entretanto, a esperança de ver narrada a trajetória do herói clássico mais conhecido de todos os tempos é substituída por uma frustação que não pode ser posta em palavras: nosso amado herói não apenas aparece como a negação do que é ser herói como também não corresponde em ponto algum ao herói clássico. De Hércules (interpretado por Dwayne Johnson), o personagem tem apenas o nome e a fama, sem a divindade e suas demais características. Temos, portanto, nessa cinematografia um herói muito mais humano, cheio de conflitos e bem estereotipado, conforme o padrão hollywoodiano. Isso o torna menos apreciado pelo público que assiste ao filme? Para alguns espectadores sim, conhecedores do "verdadeiro" Hércules, dos doze trabalhos. Para outros, a narrativa inicial torna-se mais interessante porque eles a descobrem como fantástica no início do filme e, então, surge uma personagem muito mais próxima do que é ser humano para um espectador contemporâneo – uma personagem descrente que desconhece o próprio valor e é testada por seus dilemas e pelo passado. Quando finalmente podemos enxergá-lo como herói, não o vinculamos a uma ascendência divina, mas a sua conduta escolhida, a sua livre-ação.

Ainda a respeito da apropriação feita pela cinematografia da mitologia e Literatura Grega, ao retomar a fama (*kléos*) do herói grego, já podemos perceber que ocorre a incorporação de uma cultura pela outra. Essa afirmação consiste no simples fato que Hércules é o nome latino dado ao herói grego Héracles. Assim a *contaminatium*, processo de incorporação de um modelo por outra cultura, era muito comum em Roma ao se apropriarem dos modelos gregos. Sendo assim, quando o herói do clássico chega ao cinema, por exemplo, é ao seu nome romano que ele está vinculado num ambiente grego, ou até mesmo com a mistura desses dois ambientes. Aos leitores mais experientes, o equívoco já os deixa receosos com o que virá a seguir, mas para os leitores não-profissionais não há problemas. A eles, o nome pode ser conhecido, pois esse herói é constantemente revisitado, estando presente desde o cinema até a televisão. Nesse contexto, Hércules já foi personagem principal de uma série animada nos anos de 1998 a 1999 (produzida pelo estúdio Walt Disney) e também herói no

seriado de televisão intitulado *Hércules: A lendária Jornada*, com seis temporadas entre os anos de 1995 a 1999. Desse modo, iremos compreender essas produções como uma primeira gradação de reescritas para continuarmos nessa corrente de raciocínio. Vale, ainda, salientar que as reescritas, principalmente as cinematográficas e os livros que se apropriam do conteúdo clássico, possuem uma maior liberdade em relação às obras originais, porque este resgate do clássico visa *a priori* resgatar elementos comuns na cultura, por meio de nossa memória, se apropriando e transformando de modo a se adaptar às necessidades do espectador-leitor mais atual[5]. Além disso, não trazemos a "radicalidade da tese de Umberto Eco, para quem toda a obra de arte é aberta a um leque ilimitado de leituras possíveis"[6], mas nos solidarizamos com a "posição moderada de Iser, sem dúvida conforme ao senso comum, que reconhece que as leituras podem ser diversas (como negar a evidência?), mas identifica imposições no texto"[7].

Apesar das reescritas cinematográficas serem muito criticadas em relação à apresentação da cultura helênica, podemos identificar uma riqueza relacionada à construção das personagens que conseguem se comunicar com os espectadores e, até certa medida, resgatar o clássico. Desse modo, podemos ver como os roteiros trazem de modos distintos a introdução de cada uma dessas perspectivas de Hércules. Outro exemplo ocorreu em 1997, quando o estúdio Walt Disney lançou a primeira animação baseada na mitologia, *Hércules*. Esta série trouxe uma narrativa positiva sobre como se tornar um herói e antes mesmo de apresentá-lo ao espectador, o narrador e as musas contextualizam, de modo claro, a história mitológica da ascensão do Olimpo para chegar, de fato, a história do herói. Verifiquemos o seguinte trecho:

> Narrador**:** Há muito tempo na longínqua e antiga Grécia, houve uma era de deuses poderosos e heróis extraordinários. E o maior e mais forte de todos esses heróis foi o poderoso Hércules. Mas qual é a medida de um verdadeiro herói? Nossa história é sobre...
> Musa 1: Está ouvindo?
> Musa 1: Ele está fazendo a história parecer uma tragédia grega.
> Musa 2: Cara, relaxa.
> Musa 3: Nós continuamos daqui.
> Narrador: Manda ver, garota.
> Musa 3: Nós somos as musas, deusas das artes, e aclamamos os heróis.
> Musa 2: Heróis como Hércules.
> Musa 1: Querida, quer dizer o cara "saradão".

---

[5] Essa questão sobre a apropriação do conteúdo clássico e sua transformação será mais explorada no terceiro capítulo dessa dissertação, uma vez que a introdução visa destacar como a recorrência ao clássico na contemporaneidade não é restrita e pontal.
[6] COMPAGNON, 2014, p. 153.
[7] *Ibidem*.

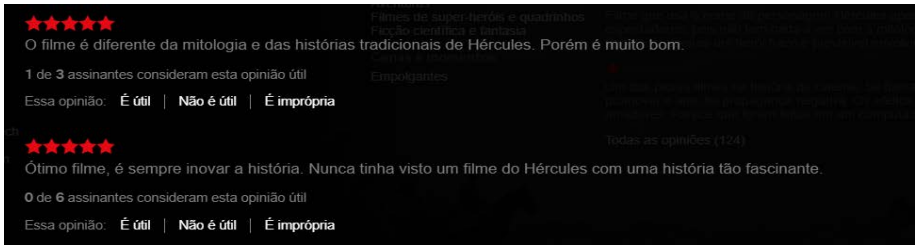
Eu gostaria de fazer música com ele...
Musa 3: A nossa história começa séculos antes de Hércules.
Quando o mundo era novo
O planeta Terra estava sem sorte
Havia brutamontes gigantescos chamados Titãs soltos por aí
Musa 1: Era um lugar horrível
Aonde você fosse era uma bagunça
Musa 3: O caos reinava e terremotos e vulcões nunca dormiam
Musa1: Isso aí, garota!
Musas: E aí veio Zeus
E ele pegou seu raio
Ele atirou
Prendeu os chatos no subterrâneo
E sozinho deteve o caos
É a pura verdade
Musa 4: O cara era dedicado demais para relaxar
E esse é o primeiro prato do mundo
Musa3: É garota
Musas: Zeus domou o globo ainda jovem
Apesar de parecer impossível
É a pura verdade
A vida no monte Olimpo era bacana
E doce como pêssego maduro
Apesar de parecer impossível
É a pura verdade (Hércules, 1997, transcrição nossa)

Percebe-se na transcrição que há uma mistura dos nomes utilizados com a incorporação do vocábulo romano em relação ao herói principal (Hércules). Nesse filme, as musas aparecem para explicar ao espectador o encaminhamento da jornada do bebê nascido como deus e transformado em humano. Sua procura é encaixa-se na comunidade, mas a força dele o leva a transforma a vida dos cidadãos num caos. Descoberta a fonte de tanta força, o herói vai à procura do que seria o heroísmo e, assim, acaba por crescer como homem e como deus. Nesse roteiro, encontramos um plano divido que tem dois lados, o bem representado pelo Olimpo e o mal, representado pelo Hades. Essa dualidade bem cristã do bem e do mal não era comum à época dos heróis, mas para a década de 90, o tópico dualidade ainda estava bem presente uma vez que o mundo polarizado pela guerra fria era representado em leituras excludentes não apenas no plano político, isso se revelava também nas produções artísticas. Portanto, encontramos um resgate da mitologia greco-romana na produção ao mesmo tempo que há elementos para além dos pontuados que representam o ocidente contemporâneo.

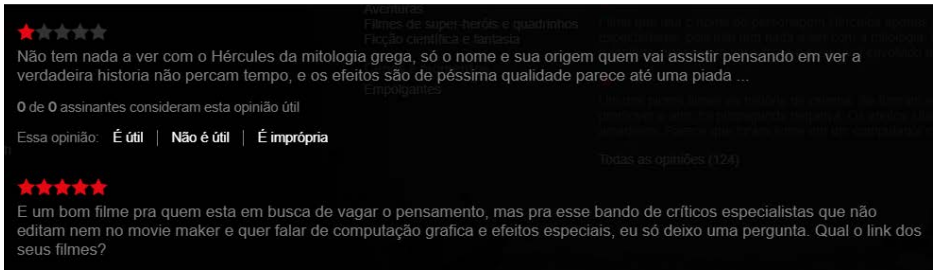
Outra produção cinematográfica, mais recente, lançada em 2014 foi *Hércules* (*The legend of Hercules*). Esta também traça o percurso do herói, desde seu nascimento até finalmente se reconhecer como filho de Zeus. Novamente, uma das maiores críticas em relação ao roteiro são as incoerências com a mitologia grega. Vemos diferenças com o outro filme do Hércules também lançado em 2014 em que os deuses gregos se comunicam com os humanos e que a força do herói não é natural para um simples homem. Entretanto, a

importância dada ao romance do Hércules com Hebe acaba por torná-lo muito próximo ao padrão do cinema americano, quase como a trajetória de um conto de fadas "à la Disney", no qual os finais felizes são garantidos. Críticas à parte, pode-se perceber que por mais que a requisição da fama do nome pertencente ao herói e da sua história, encontramos uma licença na criação do enredo. Levando em conta, os aspectos das reescritas, destacados até o momento, podemos evidenciar, por meio de comentários selecionados na plataforma Netflix[8], a mobilização dos espectadores diante do filme e suas impressões acerca do mito clássico.

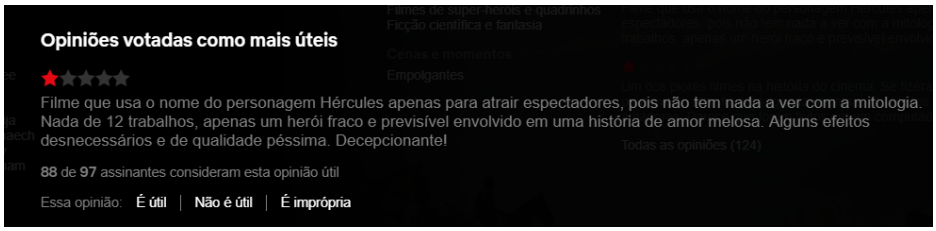
Figura 1- Comentários da plataforma Netflix sobre o filme Hércules.



(a)



(b)



(c)

Fonte: <https://www.netflix.com/search?q=hercules&jbv=70295173&jbp=1&jbr=0>. Acesso em 29 Abr. 2018.

[8] Netflix é uma plataforma streaming em que são disponibilizados filmes e séries da televisão.

As opiniões destacadas, entre os mais de 124 comentários disponíveis na plataforma Netflix, evidenciam os efeitos das reescritas cinematográficas em relação ao original, neste caso o mito de Héracles. Os destaques apontados pelos espectadores que fundamentam o direcionamento da reescrita é evidenciar que elas chegam ao público mais diversificados que as reescritas restritas ao universo acadêmico-científico. Além disso, percebe-se que até mesmo estes espectadores têm noção do que esperar de Hércules e sua história, podendo alguns serem receptivos as novas leituras propostas. Como em todo os trabalhos, não existem apenas críticas positivas acerca das produções, há algumas reescritas que se destacam mais por críticas negativas do que outras. Contudo, o mais importante é que essas reescritas estimulem esses espectadores (ou leitores) a ampliar seu universo de conhecimento, chegando (quem sabe) ao original.

Podemos afirmar que as reescritas atingem um público muito mais abrangente, que não conhece necessariamente o original, mas que por outros canais, principalmente durante o ensino, acessou os clássicos. O que se pretende destacar é como essas reescritas podem ter um efeito positivo – bem diverso das críticas que questionam a validade da obra por distanciar-se do original – porque pode vir a permitir o acesso de muitos leitores ao clássico, assim despertando neles um interesse por conhecer o herói grego. Esse efeito não pode, nesse texto ser quantificado pois não houve pesquisa sobre essa questão. Por isso, tratamos essa proposta como uma hipótese para chegarmos a questão central: a leitura (dos textos integrais e dos originais) é um artigo de "luxo" num ambiente tão tecnológico. Os livros (físicos ou não) disputam espaço, em qualquer faixa etária, com outros artigos de interesse como: redes sociais, videogames, internet, Netflix etc. Pode-se pontuar inúmeras atividades que a tecnologia nos permite acessar, inclusive associadas à leitura. Entretanto, a disputa parece injusta, uma vez que a leitura demanda reflexão e tempo, e num ambiente tão conectado como o atual não há tempo disponível: a necessidade de atualização é constante e, apesar de lermos como nunca em toda a história, não temos tempo para apreciar a própria leitura. Esta é uma ferramenta para alcançar um outro objetivo que não é o próprio ato de ler.

Não se pretende de modo algum afirmar categoricamente que o século XXI não aprecia as obras clássicas, não se poderia afirmar tal fato porque ainda mal começamos este século. Apontamos apenas as dificuldades que os leitores enfrentam ao querem acessar os textos clássicos – sua leitura exige estratégia, tempo e muita paciência – não é que eles não sejam interessante ou demandem um vocabulário diverso do nosso; o que esses clássicos representam ao leitor pouco experiente é um desafio, porque sua linguagem não está destinada

para economizar tempo, ao contrário, é uma linguagem para “degustar” cada verso ou período num tempo fora do tempo.

Desse modo, as linguagens que compõem as reescritas tornam-se mais acessíveis aos espectadores e aos leitores, visando um resgate do clássico ao mesmo tempo que incorporam sentidos próprios do tempo dos sujeitos que o leem. Sendo assim, as reescritas são efetivamente bem-vindas ao “mundo do agora”, de certo modo, por darem visibilidade aos clássicos a uma grande massa de indivíduos.

Tendo em vista as considerações já apontadas e exemplificadas, precisa-se destrinchar a origem desse conceito de reescrita. Para isso, retrazemos André Lefevere que apontou, no primeiro capítulo intitulado *Pré-escrever*, presente na obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária,* (tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 264p., 2007), que o objetivo desse capítulo era destacar os indivíduos, os quais não são responsáveis pela criação das obras literárias, entretanto, são esses mesmos sujeitos responsáveis, de algum modo, por ajudarem na sobrevida das obras literárias. Esse processo, destacado por Levefere, não é sequer novo, mas a forma de percebê-lo e analisá-lo ao longo do tempo ganhou matizes diversas. Sendo assim, o capítulo introdutório irá apresentar ao leitor a recepção e a sobrevivência das obras entre os leitores não-profissionais os quais seria o grande público leitor que não é especializado em literatura, excetua-se nesse caso professores, leitores especializados e estudantes de literatura. A ponderação apresentada pelo autor sinaliza que os motivos que levam uma obra a ser evidenciada dentro do mercado ou ao seu esquecimento estão atrelados a um conjunto de discursos e práticas que circulam para além do texto; e ainda assim garantem ou não seu efetivo reconhecimento.

> Este livro lida com os intermediários, homens e mulheres que não escrevem literatura, mas a reescrevem. Isso é importante porque eles são, no presente, corresponsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores “não-profissionais”, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada. (LEFEVERE, 2007, p. 13)

Como afirma o trecho destacado, a cultura globalizada produz ativamente e essa produção se vincula tanto as reescritas voltadas para o estudo científico-acadêmico, quanto para a iniciação de leitores menos experientes. Pode-se destacar mais de um exemplo de produções vinculadas ao público de leitores não-profissionais: (1) *A história da mitologia para quem tem pressa*, de Mark Daniels (2016), apresenta de forma concisa as principais mitologias do mundo (do olho de Hórus ao Minotauro) numa árdua tarefa de apresentar as

narrativas selecionadas desses mitos em 200 páginas; (2) *O livro de ouro da mitologia*: *história de deuses e heróis*, de Thomas Bulfinch (2006) descreve ao leitor as narrativas dos principais mitos gregos, romanos, egípcios e nórdicos numa tarefa também complexa de trazer ao leitor tantas mitologia em quase 400 páginas.

Apesar de serem livros concisos em relação a uma temática tão ampla, a proposta acaba por se restringir apenas a narração de mitos, muitos deles associados às produções literárias clássicas. Diante disso, percebemos dois processos de interesse: (1) as reescritas, as produções autorais que se voltam para o clássico com o objetivo de trazer de modo mais didático e acessível as narrativas clássicas que, de algum modo, ainda estão na memória coletiva, devido às outras reescritas do mesmo campo; (2) existe não apenas um público de especialistas voltados ao campo de clássicas, mas um público leitor não-profissional que deseja acessar os conhecimentos e as referências que encontram nas obras literárias consumidas, nas produções cinematográficas, na televisão, nas redes sociais e em diversos outros canais.

Os livros podem não ser o centro da nossa cultura, mas a arte ainda é a base dela. Podemos perceber, portanto, uma mudança histórica no comportamento cultural, conforme aponta Lefevere no seguinte trecho:

> Seu papel, no entanto, mudou e por duas razões principais: o fim de um período, ao menos na civilização ocidental, em que o livro ocupava uma posição central tanto no ensino da escrita quanto na transmissão de valores, e a divisão entre “alta” e “baixa” literatura, que começou a aparecer por volta de meados do século 19 e que levou à concomitante divisão entre “alta” e “baixa” escritura de literatura, entre “alta” e “baixa” reescritura. (LEFEVERE, 2007, p.15)

Conforme o fragmento, a posição de destaque há muito concedida para os livros, talvez desde o momento que assumiu caráter reprodutivo, foi suprimida por outros meios que permitiram acessar conhecimentos e valores numa cultura globalizada. Provavelmente a ampliação e o desenvolvimento tecnológico tiveram grande destaque para desestabilizar o papel central do livro na cultura. Desse modo, algumas reescritas assumiram caráter auxiliar como dicionários mitológicos, estudos voltados para o mito e a influência deles na comunidade, as próprias traduções das obras clássicas, oriundas em grande parte de pesquisas.

Além dessas reescritas, trazemos também um outro exemplo de relevante importância: as teorias e filosofias pautadas no resgate do clássico juntam-se a esse hall de obras de caráter elevado, mas vinculadas em algum nível ao resgate do clássico e, portanto, a noção de reescrita de Lefevere. Uma das produções que se destaca como exemplo de apropriação do

conteúdo clássico é *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche (2007). Esse texto não apenas resgata a tragédia no contexto alemão com o objetivo de incorporar o modelo grego, considerado elevado, à própria cultura alemã, visando redirecionar o caráter da tragédia e do trágico para o interesse particular do filósofo, um projeto político de construção de nação alemã, mas também traz a perspectiva de Nietzsche sobre os helênicos, a mitologia e a relação desta com o mundo. Essa produção não apenas coloca a reescrita como uma produção de resgate e acesso ao clássico, mas também eleva a complexidade que as reescritas podem assumir, uma vez que o objetivo não é planar o clássico, mas trazer um modo de dar a ele um olhar novo, uma perspectiva própria do autor.

Portanto, destaca-se que as reescritas produzem um sentido sobre as obras clássicas, não apenas permitindo que elas sejam resgatadas e mantidas em circulação para que, se percebidas pelos leitores não-especializados, os originais sejam redescobertos. Desse modo, colocamos aqui uma posição de leitura acerca das reescritas: elas produzem uma ampliação do original e o mantém em circulação, pois não mais as consideramos como obras auxiliares das obras originais, mas sim verdadeiras produções que recriam os sentidos, permitindo um amplo acesso às obras clássica e a mais de um campo, seja ele literário ou filosófico.

1 O TRÁGICO COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA

Este capítulo tem por objetivo apresentar a visão de mundo sobre o trágico que norteia o estudo e como este se relaciona com a construção da leitura sobre as obras teatrais na *pólis* ateniense; além de compreender como tal temática permanece instigante após tantos séculos dedicados aos seus temas. Conforme pontuado, a produtividade das obras não está restrita à canonização de sua forma, mas, para além disso, insere-se no contexto do espectador-leitor ao ser possível de produzir sentido mesmo deslocadas do espaço e tempo de suas produções. Diante disso, as peças teatrais da antiguidade clássica alcançam leitores contemporâneos, pois ainda se identifica na análise das obras, considerada clássicas, aspectos culturais, políticos, filosóficos etc., pertinentes em diversas áreas de conhecimento com vista a produzirem novas relações de sentido nessas obras cânones. Isso também ocorre com outras estruturas além da literatura, em certa medida, decaídas com as dicotomias entre verdade e mentira e as valorações empregadas por "nós homens do conhecimento". Por isso, procura-se, a partir de elementos que possuam relação direta ou indireta com a tragédia ática, apresentar um mosaico dos conteúdos que compõem a reescrita tragédia e possíveis aberturas de sentido entre o espectador-leitor na contemporaneidade.

1.1 O mito como discurso constituinte

O vocábulo "mito", oriundo do termo grego *mýthos (μύθοσ)*, tem uma acepção ampla de significados. Encontramos esse vocábulo, no dicionário *Greek-English Lexicon*[9], com sentido de "qualquer palavra pronunciada por alguém"; uma "simples palavra"; "sem escritura" (uso oral da palavra); "uma ação"; "um discurso voltado para a assembleia"; "uma fábula"; "uma mensagem"; "uma narrativa"; e, também, "algo que tenha significado". Pode-se observar que a diversidade de sentidos assumidos pelo mesmo termo é possível, porque este admite posições diferente em sistemas de conhecimento diversos, isto é, em Homero tal termo tem o sentido de discurso que, posteriormente, em Platão apresentará o sentido de uma história narrada. Esses sentidos compartilham os valores assumidos nesses autores ao mesmo tempo

[9] LIDDELL, 1883, p. 983.

que extrapolam a própria constituição. O processo destacado sofre também a influência do tempo, pois na atualidade convencionamos ao termo “mito” o sentido de um elemento análogo a uma história ficcional, a uma narrativa fabulosa, sem necessariamente agregarmos valores que estavam presentes na época de Homero. Isso apenas ratifica a flexibilidade e transformação do termo ao longo do tempo.

Apontada a polissemia do termo, Junito Brandão (1924 - 1995) destaca que o mito tem a mesma função que os pais, pois estes apresentam à sua prole as experiências que viveram e servem de exemplo para entender o mundo, a realidade, que os cerca. Do mesmo modo são os mitos. Contudo, de modo mais amplo, por meio de fantasias e imagens simbólicas os mitos servem para o homem compreender o mundo em que vive além de apresentar os perigos e necessidades existenciais. Chaui descreverá a narrativa mítica sob a seguinte consideração:

> O que narra o mito? A origem das coisas a partir da ação ordenadora de um deus ou de um rei mago. A vitória do deus ou do rei mago sobre outras forças punha ordem no real, separava os elementos, impunha a sucessão e a repartição temporal, o ciclo da geração e da corrupção das coisas e seu retorno eterno. O mito é essencialmente *narrativa* mágica ou maravilhosa, que não se define apenas pelo tema ou objeto da narrativa, mas pelo *modo* (mágico) de narrar, isto é, por analogias, metáforas e parábolas. Sua função é resolver, num plano imaginativo, tensões, conflitos e antagonismos sociais que não têm como ser resolvidos no plano da realidade. (CHAUI, 2002, p. 36)

Sob essa perspectiva, o mito está em oposição ao que posteriormente o campo filosófico irá requerer, como seu, o conhecimento por meio da explicação racional sobre o mundo e sobre a realidade. Contudo, isso, ainda que certo, vai se opor ao que Eliade constata sobre o mito: ele sendo como um discurso que se baseia numa realidade anterior àquela que o mito circula.

Vale destacar ainda que mito opõe-se ao esquecimento, pois está na construção da memória coletiva, segundo Junito Brandão em *Mitologia Grega*. A história mítica é uma ideia profunda que retoma o passado de uma comunidade e adquire uma simbologia, com elementos que constroem os fundamentos da própria sociedade, permitindo a compreensão e interpretação do mundo que a cerca, isto é, a narrativa mítica age na composição da sociedade, pois traça os caminhos que o indivíduo deve percorrer para participar daquele círculo.

Desse modo, os mitos explicam como a vida funciona, como o mundo é percebido por aqueles que estiveram naquele espaço em momento anterior e como deve funcionar. Além disso, apresentam para aqueles que são novos as experiências vividas e os ensinamentos da comunidade. Eles também estabelecem os limites de atuação desses sujeitos, pois funcionam

como reguladores do comportamento daqueles indivíduos. Assim, quando um jovem escuta a mitologia de sua comunidade, ele aprende como a vida funciona e como ele deve se comportar. Além de compreender a relação que tem com o mundo e com os deuses, sabendo identificar quais comportamentos são aceitáveis ou reprováveis naquele ambiente social, porque as histórias sobre as personagens míticas representam as consequências das ações e decisões tomadas por indivíduos e pelos deuses que formam a sociedade.

Diante disso, a cultura helênica que destacamos foi construída de modo diverso ao nosso ambiente intelectualizado e racionalizado da cultura ocidental, conforme crítica nietzschiana. Os mitos que construíram os gregos apresentam-se como reguladores da conduta comportamental, porque representam os limites do homem em relação aos deuses e suas obrigações com o plano divino e a *pólis*. Sendo assim, o homem primitivo, através do mito, não apenas explicava fenômenos naturais que presenciava e para os quais tinha uma explicação "racional", mas também criava condutas de comportamento entre os integrantes do corpo social e a relação desta engrenagem com o mundo garantia o sentido da vida e o funcionamento da comunidade, podendo conciliar o desconhecido e incompreensível com as necessidades de compreender a própria existência.

Sob a mesma ótica, Joseph Campbell destaca que os mitos representam situações corriqueiras numa sociedade: "eu diria que a situação típica é a de que os mitos da sociedade constituem modelos para essa sociedade em determinada época"[10]. Essa situação típica estabeleceu, e permeou na Grécia Antiga, um modo de perceber o mundo e de relacionar-se com ele. Tal concepção dialoga com a perspectiva de Platão (429-347 a.C.) a qual destaca a relevância de os mitos precisarem de uma dimensão ética, uma vez que eles representam modelos para a sociedade, ao mesmo tempo, que a própria comunidade cria-os de acordo com suas necessidades, conforme apontou Werner Jaeger (1995, p. 67) em *Paidéia*.

Em decorrência dessa lógica, as mitologias das sociedades majoritariamente orais mantinham ainda mais presente os mitos na memória coletiva de modo tão vivo e presente que sempre se conservavam atuais; de modo análogo, a cultura Grega também desenvolveu sua mitologia, uma vez que a sociedade atualizava o conteúdo mítico novas formas surgiam, comportamentos mudavam e valores eram cunhados para suprir as necessidades atuais. Nesse interim, figuras que em algum momento foram históricas transfiguram-se em personagens transcendentais, ou seja, tornam-se mais do que homens e mulheres de um tempo para serem as personagens míticas sob a forma da imagem heroica. Por isso, o tempo mítico, narrado

[10] CAMPBELL, 2008, p. 18

pelas histórias que o ocidente conhece atualmente, instituía sentido para a comunidade e funcionava como regulador dos comportamentos; esses mitos eram os arquétipos daquela sociedade.

No percurso que tomamos para analisar o mito e em decorrência da função que este estabelecia no ambiente que circulava, nos direcionamos para a possibilidade de pensar os mitos como enunciados produzidos que constituíam comportamentos pautados em normas jurídicas-políticas. Portanto, passamos do primeiro plano que compreende o mito como um elemento unificador e conformativo na comunidade que está inserido para percebê-lo a um plano mais profundo que o percebe como uma categoria discursiva reguladora e produtora independente, ou seja, como um discurso que tem a capacidade de criar seus próprios princípios independentes de outros discursos que circulam em determinado ambiente.

Essa categoria foi descrita por Maingueneau como discurso constituinte por ser uma categoria que agrupa discursos que apresentam propriedades em comuns. Umas dessas propriedades é a evidenciação de discursos que não reconhecem outra autoridade além da própria para legitimar-se. "A pretensão desses discursos, assim chamados por nós de 'constituintes', é de não reconhecer outra autoridade além da sua própria, de não admitir quaisquer outros discursos acima deles" (MAINGUENEAU, 2008, p. 37). A categoria identificada por Maingueneau coloca em destaque elementos invisíveis num primeiro momento: discursos que instauram os próprios princípios, criando modos de organização e construindo sentido que servirá de norma ao comportamento da coletividade.

Desse modo passamos perceber o mito como o discurso mítico, pois este legitima a si, sem destacar essa necessidade de afirmação e, ao mesmo tempo, introduz comportamentos em outros ambientes para se manter produtivo. Portanto, podemos entender o discurso mítico como um *discurso constituinte* [11] na antiguidade porque "os discursos constituintes dão sentidos aos atos da coletividade, eles são a garantia de múltiplos gêneros do discurso" (MAINGUENEAU, 2008, p. 38). Ou seja: o discurso constituinte cria os próprios princípios sem precisa de comprovação ou de respaldo de outros discursos, desse modo estabelecendo a

[11] No capítulo "Os discursos constituintes", presente em *Cenas da enunciação* (2008, p. 37-54), Maingueneau enquadra determinados enunciados como uma categoria: os discursos constituintes, pois têm a autonomia de criar os próprios princípios e independem de outros enunciados para se fundamentar e produzir a si. Ou seja: o discurso constituinte mostra-se como origem de si e não se apoia em nenhum outro. Desse modo, a posição de autoridade desses discursos ocorre "pela posição que ocupam no interdiscurso, pelo fato de não reconhecerem a discursividade para além da sua e de não poderem se autorizar senão por sua própria autoridade" (2008, p. 38). Contudo, Maingueneau aponta que esses discursos são utilizados por outros gêneros que não estão inseridos na categoria, como o texto jornalístico, por exemplo; mas que também podem interagir com outros discursos constituintes. Veremos no próximo tópico como a Literatura e a Filosofia, considera os discursos constituintes, fazem uso dos outros discursos para comporem-se.

conduta e a realidade. Um exemplo palpável desse tipo de discurso é o discurso religioso que cria seus princípios e a conduta interna sem necessitar de qualquer elemento externo a ele para se legitimar. Na assembleia da *pólis*, podemos identificar que o cidadão poderia recorrer a memória coletiva – ao mito – para embasar seu discurso (sua "posição", sua "fala"), uma vez que é nele que encontrará uma defesa para seu posicionamento e é a partir dele que pode estruturar o discurso porque o mito, além de ser modelo no interior daquela sociedade conforme destacou CAMPBELL, é um arquétipo que evoca na memória as falas de um conhecimento comum a todos.

Enquanto não percebemos a imensa capacidade constitutiva do mito, o homem antigo – mantendo sempre no horizonte o homem Grego Antigo[12] – participava diretamente da história mítica através dos rituais e dos sacrifícios feitos no cumprimento de suas obrigações cívicas, cumpria-se também uma relação transcendente com a própria cultura e religiosidade, pois "o ritual é a simples representação do mito; ao participar de um rito, participa-se diretamente do mito" (CAMPBELL, 2008, p. 21). Isso aponta que os rituais resgatavam o momento daquele mito transportando o indivíduo novamente para a experiência das origens daquela comunidade.

Além disso, "o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares" (ELIADE, 1972, p. 9). Conforme a citação, o mito não apenas relaciona o contexto histórico-religioso por meio da constituição de modelos da comunidade, mas também apresenta o processo de amadurecimento da própria cultura, isto é, as comunidades primitivas e arcaicas relacionavam-se com os mitos como uma forma de regulação e produção de sentido para percepção do mundo. Com o processo de desenvolvimento cultural, crescimento e regulação do corpo social e de tecnologias que auxiliam a memória – como a escrita – o mito passou a desenvolver novas aspectos que conformava a cultura e criava múltiplas leituras de si. Esse processo garantiu o acesso de qualquer indivíduo para a produção de sentido na comunidade e, permitiu algo além: o acesso, por meio de outros discursos, ao discurso mítico.

> Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 1972, p. 13).

[12] Esse homem Grego antigo destacado no texto é uma abstração da constituição das cidades Estados. Nosso foco não é discutir a unidade grega, mas destacar de modo geral a relação do homem com o mito.

Os mitos representam o resgate do sentido de história verdadeira que permite não apenas explicar o mundo mas justificam os comportamentos do próprio homem, criando desse modo um modelo para a coletividade e para os próximos integrantes da comunidade em que se insere. Assim, a relação da *pólis* ateniense com a cultura mítica ultrapassava a simples obrigação cívica imposta pelo Estado. O homem do V século a.C. valorizava a mitologia e a cantava constantemente por meio de poemas, do rito, da arte e de cada ação da vida cotidiana. O discurso mítico, portanto, permeava uma diversidade de outros lugares para além da própria religiosidade. Desse modo, elucidamos como o mito além de conformador é constituinte para outros discursos em diversos campos de saberes, tanto na prática da vida comum quanto nas produções literárias e filosóficas.

1.2 **O teatro e a relação com a *pólis* ateniense**

As produções teatrais do V a.C. que foram preservadas revelam a utilização de conteúdos míticos para a composição do gênero dramático. Antes do teatro, identificamos na literatura, desde Homero com os poemas *Ilíada* e *Odisseia,* os contínuos empréstimos feitos do discurso mítico para criação do discurso literário. Entretanto esses diálogos de discursos diversos não foram feitos apenas por apropriação da mitologia, as epopeias preservadas revelam uma seleção da cultura mítica com o objetivo de trazer para o primeiro plano a configuração dos valores aristocráticos e a uniformidade do mundo em relação ao homem através do antropomorfismo (os deuses revestidos da forma humana). "Esses aspectos primitivos, quando excepcionalmente despontam, servem justamente para comprovar o trabalho realizado pelas epopeias homéricas no sentido de soterrar concepções sombrias e aterrorizadoras, substituindo-as pela visão de um divino luminoso e acessível, de contornos definidos porque feito à imagem do homem" (PESSANHA, 1996, p. 9). Portanto, a tradição dos textos homéricos justifica na cultura helênica as tradições das cidades-Estados e as virtudes da aristocracia da *pólis*.

Há também utilização desses empréstimos na filosofia. Isso porque essas produções valiam-se da *doxa* coletiva para a construção de outros discursos constituintes, desse modo, estabelecendo novas relações institucionais para a comunidade. Tal característica facilmente identificável nos textos homéricos pode também se destacar num diálogo filosófico, pois este

apropriou-se desse discurso para criar o próprio. Apontamos como exemplos de tal utilização discursiva os fragmentos de Parmênides e Platão.

> Ó jovem, companheiro de aurigas imortais, / tu que assim conduzido chegas à nossa morada, / salve! Pois não foi mau destino que te mandou perlustrar / esta via (pois ela está fora da senda dos homens), / mas lei divina e justiça; é preciso que de tudo te instruas, / do âmago inabalável da verdade bem redonda, / e de opiniões de mortais, em que não há fé verdadeira. / No entanto também isto aprenderás, como as aparências / deviam validamente ser, tudo por tudo atravessando. / (PARMÊNIDES, 1985, p. 141)

> Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória. – Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar a arte, outra coisa é julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmo. Por isso, não inventaste um remédio para a memória e sim para a rememoração (PLATÃO, Fedro, 2000, p. 121).

Os destaques apresentam recortes de períodos diversos que se valem do discurso mítico para constituir o próprio discurso filosófico. No primeiro fragmento, temos um texto pré-socrático de Parmênides que visa discutir a questão da verdade e da justiça, mas para refletir sobre tais questões vale-se da narrativa mítica ao introduzir em seu poema o jovem que foi conduzido à morada da deusa para encontra a personificação da justiça. O processo pela busca da verdade – questão fundamental que norteia esse poema –, é empreendido não numa reflexão sobre a *alétheia* em oposição a *doxa*, mas ocorre por meio do caminho percorrido pelo jovem aos lugares que nenhum homem é permitido, retomando assim todo um discurso mítico-personificado sob as imagens das deusas e do percurso para o conhecimento. No segundo fragmento, encontramos um fragmento de *Fedro*, no qual Platão utiliza a narrativa mítica – interessante destacar que ele constrói o que seria um mito egípcio, conforme apontou Marcel Detienne "Platão é tentado pela grande obra; em mais de uma ocasião ele tenta fabricar um mito" (1991, p.132), transformando à sua maneira a cultural na qual tem o poder de controle sobre a história – para convencer seu interlocutor sobre os males que a escrita trouxe ao homem como o esquecimento e a falsa impressão do conhecimento. Para isso, apresenta a personificação do que seria Thoth e como este se equivocou quanto à arte criada.

Desse modo, podemos resgatar o destaque de Maingueneau quando este afirma que "existe uma interação constante entre discursos constituinte e não-constituintes, assim como

entre discursos constituintes (2008, p. 37). Esse recorrente uso, tanto na Literatura quanto na Filosofia, somente reforça o caráter constituinte do mito e, por isso, evidenciamos que o discurso filosófico claramente interage com o discurso mítico para construir a si. Essa imbricação esteve presente não apenas nas produções filosóficas, mas também nas produções literárias uma vez que seus conteúdos remontavam os poemas homéricos e estes por sua vez resgatavam uma determinada memória mitológica daquela comunidade ao passo que também a atualizava.

Apesar de constatarmos a significativa relevância do discurso mítico na composição de outros gêneros, como na arte, na literatura e na filosofia, destacamos que o acesso que temos do próprio mito está restrito a esses meios pelos quais foi plasmado. Enquanto passamos necessariamente por esses gêneros que incorporaram a mitologia para a construção de seus discursos, devemos também reconhecer que esse uso foi direcionado. Portanto, o discurso mítico, que fundamentou os poemas homéricos e os textos de base científica-filosófica, foi utilizado em função de uma necessidade própria do autor, estilo ou gênero, assim temos o mito numa função produtiva para determinada regulação que se pretende criar no discurso que faz uso dele, como bem apontou Junito Brandão:

> É claro que houve, na Grécia, um liame muito forte entre literatura, arte figurativa e religião, mas, ao plasmar o material mitológico, os poetas e artistas gregos não obedeciam tão-somente a critérios religiosos, mas também, e isso é fácil de se perceber, a ditames estéticos. Toda obra de arte como todo gênero artístico e literário possuem exigências intrínsecas. Entre narrar um mito, que é uma prâxis sagrada, em determinadas circunstâncias, para determinadas pessoas, e compor uma obra de arte, mesmo alicerçada no mito, vai uma distância muito grande (BRANDÃO, 1986, p. 26)

A utilização do discurso mítico na constituição das obras estáticas permitia a produção de novos contextos que podiam se desvincular dos elementos religiosos e efetivamente desenvolver questões de interesse da *pólis* ateniense. Esse processo garantia não apenas o resgate da memória coletiva daquela comunidade, mas também estabelecia novas relações de sentido naquele ambiente social. Sob essa perspectiva, podemos perceber uma íntima relação da literatura, do teatro e da *pólis* com o discurso mítico adquirindo através dos seus autores novas nuances dos mitos que representavam aquela comunidade.

> A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. É claro que essa tradição mesma é sem dúvida algo absolutamente vivo e extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava em um contexto distinto da tradição entre os gregos que a utilização como objeto de culto, e entre os clérigos da Idade Média, que viam nela um ídolo malfazejo. O que, porém confronta ambos do mesmo modo era sua singularidade. A maneira original

> da imersão na obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso. (BENJAMIN, 2017, p. 60-61)

Por isso, destaca-se o primeiro vínculo que originou as obras de artes e a estreita relação do teatro com a religião, uma vez que esse tipo de representação associava-se de maneira direta ao deus Dioniso e ocorria num espaço dedicado a religião. Havia, portanto, um espaço ritualístico que por muito tempo interveio nas criações artísticas na cultura ateniense e, por consequência, na construção de suas obras de artes.

Além disso, as fontes dos mitos gregos estão contaminadas pela representação escrita, de elementos estéticos dos autores que se basearam nelas para a construção de suas representações; na arte iconográfica, há a mistura de elementos helênicos, egípcios e de outros pontos do mediterrâneo oriundos do intercâmbio cultural propiciado pelo comércio; na Literatura, encontramos elementos de cunho estético que se articulam com o tempo e espaço próprios das narrativas – mais do que a constituição dos mitos; e na arte cênica, há interferência do ambiente social para a produção das peças teatrais relacionadas ao culto dionisíaco e a prática cidadã. Essa herança representa um estreitamento das variantes do mito; mas, ao mesmo tempo, garante o acesso ao mundo heroico dos antigos, a partir do universo homérico.

O mundo heroico, representado em Homero, na *Ilíada* e na *Odisseia*, apresenta um universo que a ação está na constituição dos seres humanos. Numa perspectiva naturalista, está o herói que somente por meio das ações – até certa medida excetua-se Odisseu – pode construir a si próprio, pois não há nesse ambiente clássico a ideia moderna de indivíduo. O ser humano só pode ser herói se age na mesma proporção que existe fisicamente, ou seja, ao guerreiro necessariamente exige-se que ela aja para que possa existir. Isto significa que o elemento fundamental para o ser humano no mito, ou no mundo homérico ou ainda no tempo dos heróis, está na ação.

Esta mesma ação, tão essencial nos tempos imemoriais, assume uma posição de destaque na construção da narrativa produzida em Homero e nos tragediógrafos do V século a.C., dividindo espaço com outros elementos essenciais à narrativa: o espaço e tempo. Nas epopeias clássicas, temos, tanto na *Ilíada* e quanto na *Odisseia*, um período de difícil localização, mas espaço claros que habitam o imaginário do coletivo helênico já que compunham o próprio mito: as plagas de Ilío como foco para a narrativa na Ilíada e Ítaca como foco espacial para a narrativa na Odisseia.

Assim as peças dramáticas assumiram o discurso mítico difundido pelas epopeias para agregar novos elementos, como discussões próprias de seu contexto com as imagens dos heróis daquela comunidade. Além disso, a tragédia ateniense é considerada um feito significativo para as artes cênicas e literárias, pois ela agrega a plasticidade do espetáculo cênico ao texto literário e a arte da transfiguração – a personificação do ator ao interpretar. Esse feito está diretamente associado ao Gregos, pois foram eles que produziram e desenvolveram esse gênero e grandes obras trágicas. A partir das personagens e suas histórias, não apenas por serem consideradas canônicas, clássicos de um passado memorável, mas por ainda serem significativas e atualizáveis para o nosso tempo, conforme destacou Jacqueline Rommilly (1913-2010).

Ainda hoje pedimos, aos helênicos, licença para escrevermos sobre seus temas, sobre suas personagens e atualizamos esse material simbólico para ler o passado e o presente. Jacqueline Romilly (1913-2010) aponta a relevância dessa arte para o humano:

> [...] pois ainda hoje, vinte e cinco séculos depois, se escrevem tragédias; escrevem-se um pouco por todo o mundo; mais, continua-se, periodicamente, a pedir emprestados dos Gregos os seus temas e as suas personagens: escrevem-se Electras e Antígonas. E isto não é, de todo, simples fidelidade a um passado brilhante (ROMILLY, 1968, p.7)

A relevância em parte permanece por ser um pilar cultural do ocidente; todavia, o fator que justifica a permanência das obras trágicas é o elemento central: o humano. Já tão explorado, tão levado ao esgotamento, mas que, no entanto, ainda reflete-se sobre ele. É nessa riqueza de leituras sobre o homem e a quase imperceptível mudança nele que assenta o gosto pelas tragédias, inclusive pelo constante retorno aos textos clássicos.

Ao partir da perspectiva apresentada anteriormente, podemos agregar a essas produções datadas do V século a.C., a necessidade de um ambiente que auxiliou a construção e possibilitou o surgimento da tragédia. Para tanto, a produção artística do período sofreu influências diretas e indiretas para a constituição das tragédias, pois devemos primeiro estabelecer uma relação com a democracia ateniense, a *pólis*, a religião e o exercício cível dos cidadãos. Desse modo, os jovens recebiam educação compulsória, aprendendo a ler, escrever, a matemática, a música, o canto e, principalmente, a educação de obras literárias: os poemas homéricos. Além dessa educação, outra característica significante da democracia ateniense é uma maior liberdade de pensamento e da possibilidade de posicionar-se. Contudo, essa liberdade não estava em todos os âmbitos da sociedade, pois em relação à religiosidade os atenienses permaneciam conservadores. Por isso, as velhas tradições eram mantidas e

respeitadas. Rostovtzeff aponta que “o povo se ressentia dos ataques abertos aos deuses e seu culto” (ROSTOVTZEFF, 1983, p. 183).

Na arte e na Literatura, as influências religiosas influenciaram a composição de muitas obras, trazendo novas visões acerca da religião e das questões contemporâneas dos autores. O gênero trágico reunia em torno do teatro toda a população com a capacidade de agregar a religião e a arte. “A Na arte e na Literatura, as influências religiosas influenciaram a composição de muitas obras, trazendo novas visões acerca da religião e das questões contemporâneas dos autores. O gênero trágico reunia em torno do teatro toda a população com a capacidade de agregar a religião e a arte. “A tragédia grega com sua colheita de obras-primas, durou ao todo oitenta anos” (ROMILLY, 1968, p. 8) e teve seus maiores representantes com os tragediógrafos Ésquilo (525 a.C.), Sófocles (495 a.C.) e Eurípides (485 a.C.). Apesar de ser considerado um período curto, destacado por Romilly, esse período ocorreu devido ao desenvolvimento político de Atenas.

Portanto, a constituição política de Atenas influenciou o modo de ver e de agir sobre o mundo. Isso acontecia porque ser cidadão significava agir e a ação, naquele contexto, não ocorria por meio apenas do corpo, mas por meio do discurso – o cidadão ateniense deveria participar a cada período de tempo de assembleias públicas na ágora para defender seus interesses e legislar sobre a conduta da cidade. Esses cidadãos, compostos por homens livres, maiores de 21 anos, nascidos em Atenas e filhos de mães e pais atenienses, compunham o corpo de cidadãos da democracia que tinha voz nessas ágoras públicas.

Ainda que a democracia fosse uma estrutura política mais avançada dos demais regimes presentes até aquele momento, esta era restrita devido às exigências para ser considerado cidadão ateniense. Enquanto Atenas cresceu na política, na economia e, principalmente, na cultura por causa do intenso investimento para possibilitar melhora significativas nessas áreas, ela também possuía uma conduta contraditória a adotada na própria Cidade: era imperialista com as Cidades que compunham a liga de Delos, cobrando delas impostos altíssimos que acabaram por custear todo um modo de ser ateniense.

A tragédia rememora, sob a leitura do mito, memórias significativas das experiências atenienses. A primeira tragédia, destaca Romilly, na introdução do livro *A tragédia Grega* (1968), foi representada cerca de 534 sob o regime tirânico de Pisístrato na Dionisíacas; mas aquelas que eles – os Atenienses – consideram significativa para estudo e por ser um exemplar preservador é a peça Salamina (472 a.C.), que narra a vitória de “Atenas sobre os invasores persas” (ROMILLY, 1968, p. 8).

As obras trágicas, nos festivais, dos três principais tragediógrafos ocorrem em períodos próximos e revelam um profundo vínculo com os acontecimentos que circulavam o ambiente ateniense e dialogavam do mesmo modo com o passado mítico, trazendo assim um novo simbolismo. “Muitas das obras de Sófocles e quase todas as de Eurípides foram representadas depois da morte de Péricles, durante a Guerra do Peloponeso, quando Atenas, prisioneira de um império que não soube manter, sucumbe enfim sob os golpes de Esparta” (ROMILLY, 1968, p. 8).

Após esse período conflituoso, em 404 Atenas sucumbe ao poderio militar e perde todo o seu poder. “Nessa altura, Eurípides já tinha morrido há três anos, Sófocles há dois” (ROMILLY, 1968, p. 8). Com a ausência desses tragediógrafos e a repetição de suas peças, não surgiu após esse período nenhum autor tão significativo quanto os tragediógrafos do V a.C. Aristófanes, em seu texto As Rãs, utiliza essa falta para representar, em sua comédia, a ida de Dionísio ao Hades para conservar o gênero trágico. Tal situação fica expressa através da fala de Dionísio: “tenho necessidade de um bom poeta. Eles não existem mais; os que ainda estão vivos são maus” (ARISTÓFANES, As rãs, 2014, p.194).

1.3 **Mito e História**

Como apontado anteriormente, o mito é percebido como um discurso que não é o próprio texto nem a produção dele, mas algo que está entre um e o outro. Ou seja: ele é a construção linguística de uma comunidade social. Quando, então, nos voltamos para as obras clássicas as inserimos, ainda que com ressalvas e com atenção às peculiaridades da escrita e da estrutura, num novo contexto social, em que a circulação de sentido produzida por esse encontro gera um olhar que não consegue ser totalmente clássico nem totalmente contemporâneo. Esse não-lugar produzido pelo choque de realidades, logo é substituído por outro: consegue-se harmonizar o texto clássico, ainda em sua estrutura “rígida” às necessidades do leitor atual. Desse modo, tanto o texto, quanto interlocutor, descobrem um novo espaço onde o discurso mítico-histórico-social vem circular.

O discurso mítico consiste em experiências pessoais e acontecimentos históricos que se transformaram ao longo do tempo em narrativas que estavam além de uma identificação cultural. Essas narrativas estabeleciam padrões de vida e condutas jurídico-políticas na organização da comunidade onde elas circulavam. Assim, concorda-se em parte com o

posicionamento que Walter Benjamin quando destaca que as tragédias clássicas tinham por objeto o mito e não a história. Tomando por aliada as considerações de Joseph Campbell, o mito pode ser muito mais profundo e transcendental do que um simples estereótipo. Ele é a composição de diversos níveis de intervenção social para a formação da identidade cultural, e acaba influenciando o indivíduo na esfera social, psicológica, política e jurídica.

Do mesmo modo que o mito vem a circular nessas esferas, pode-se também salientar que o objeto do mito é composto pela realidade de um determinado passado primitivo, diante disso – em certa medida e de modo leviano – aponta-se que o mito vem a reconstruir o passado da comunidade, seria uma primeira aproximação com a função do relato histórico de um povo. Essa história, uma vez que não é imediata, assume o caráter de fantástica por ser narrada. Sendo assim, a narração adota caráter maleável e adequa o passado também as novas necessidades da comunidade, adquirindo assim um distanciamento do fato histórico.

Considerada essa reflexão, podemos ainda ir além e destacar que a tragédia antiga, como bem destacou Benjamin, tem por objeto o mito e a *drammatis personae* não é a condição atual, mas a condição heroica passada.

> A vida histórica, tal como aquela época a concebia, é o seu conteúdo, o seu verdadeiro objeto, e nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito; para além disso, a estrutura trágica das *dramatis personae* não lhe é dada pela sua condição atual – a realeza absoluta –, mas pela época pré-histórica da sua existência, a condição heroica passada. (BENJAMIN, 2013, p. 56)

Apesar do afastamento, tanto temporal quanto físico, do conteúdo que compõe a tragédia, porque segundo Walter Benjamin a composição da tragédia clássica baseia-se num período a-histórico, considera-se aqui a mitologia da cultura grega, ainda que permeada de elementos fantásticos e sob a forma de narrativa fantástica, ainda um relato dos acontecimentos das realidades primitivas da cultura ocidental. Não se está colocando aqui em questão o conceito de história, mas podemos identificar um processo de resgate do passado dentro da forma mítica. Desse modo, mito e "história" confundem-se num ambiente em que as disciplinas não possuíam fronteiras rígidas e funcionavam de modo imbricado.

1.4 **A permanência do tema sobre o humano na literatura**

A tradição literária demonstrou ao longo dos séculos a recorrência de algumas temáticas

quando trouxe à cena o destaque principal no humano, deslocando a ação para uma segunda posição. A essa mudança de comportamento, podemos destacar a própria noção de subjetividade. Enquanto, nos textos clássicos, temos o homem constituído por meio da ação e, portanto, não podemos afirmar que ele é antes de realmente agir; identificamos, de modo diverso, o homem a partir de uma construção histórica de sujeito. Ou seja: a modernidade construiu, ao longo de muitos séculos, a noção de um eu que preexiste a ação, então para ser não precisa fazer, ou se age essa ação pode transparecer algo que ele de fato não é. Essa percepção sobre o sujeito influenciou também nas reescritas[13] dos textos clássicos, pois veio a privilegiar determinados elementos que outrora não eram visíveis para apreciação na obra, entre eles encontramos o destaque especial dado a efemeridade do humano.

Antes de discutirmos a leitura que se faz sobre o humano como centro nas leituras propostas aos textos clássicos, devemos pontuar como o pensamento moderno problematizou e transformou a visão construída de sujeito e identidade. Desde Descartes, ou até mesmo antes dele, produziu-se uma Literatura e um discurso sobre a integridade do indivíduo, sobre sua racionalidade e sobre sua essência. Como representação de um conceito cartesiano, o homem seria o centro, estático e imutável. Essa centralidade do sujeito estaria pautada na razão, uma percepção lógica da mente sobre o objeto. Entretanto, a modernidade resultou na quebra de expectativa sobre o indivíduo, uno e a constituição do próprio eu, sobre sua integridade, sobre sua inalterabilidade diante de quaisquer situações, sobre a ilusão de uma centralidade.

Enquanto a imagem de sujeito, elaborada principalmente pelas influências culturais no Ocidente associadas às ideias da construção da interioridade postulada por René Descarte com a centralidade do sujeito racional separando o interno do externo até a construção do eu pela escrita por Jean-Jacques Rousseau, revela a produção histórica de sujeito que demarcava suas ações e modos de estar no mundo como representações dessa formação histórica e filosófica. Isso era, na verdade, práticas e discursos que se adequavam a outras estruturas que limitavam e construíam os corpos em determinado contexto histórico. Assim a partir dessas ideias de sujeitos e centralidades, passamos a olhar inclusive para os textos clássicos de modo distinto. Esse processo criou espaços para reescritas que destacavam nessas obras elementos que em outro momento não eram visíveis, entre eles a temática sobre o humano e o trágico adquirem relevante destaque nos estudos produzidos tanto na filosofia quanto nas leituras literárias.

[13] Entende-se aqui a reescrita como qualquer contribuição feita ao texto, seja a possibilidade de novos sentidos ao texto, seja o processo de resgate de um conteúdo clássico sob novas formas como, por exemplo, a utilização no cinema e no teatro de conteúdos clássicos.

Ainda que esses destaques sobre o humano sejam próprios de um período histórico e partam do interesse do interlocutor com o texto, podemos afirmar que há uma continuidade marcada textualmente do aspecto humano na literatura trágica, inclusive na literatura pré-trágica. Essas marcas pontuadas de modos distintos não revelam uma simples repetição; ao contrário, expressam a permanência das necessidades do homem que mesmo após tantos séculos continua a versar sobre as mesmas necessidades e sobre os mesmo medos e anseios, porque o próprio humano pouco se modificou diante do desconhecimento da própria jornada, da própria finitude e das pulsões que nos definem.

Para pontuar a permanência dessa temática, destacamos já na *Ilíada* a questão da brevidade da existência do homem na fala do filho de Hipóloco: "Grande Tidida por que saber queres a minha ascendência? As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores que umas os ventos atiram no solo sem vida; outras brotam na Primavera de novo por toda a floresta viçosa. Desaparecem ou nascem os homens da mesma maneira" (HOMERO, Ilíada, Canto VI, v. 145-149). Esta imagem apresenta de modo claro a transitoriedade da vida humana, representa em ciclos da própria natureza e seu fim, ainda que não houvesse palavras para descrevê-lo, seria o término do tempo para o ser humano na árvore. O limite dos homens está expresso no limite dado pelo corpo. Este representa o inexorável destino de todo ser e, por causa dele, torna a temática recorrente, pois o corpo é a forma mais visível da nossa brevidade e a própria vida revela nossa breve passagem pelo mundo.

Um outro trecho literário que expressa bem essa brevidade do homem está em MacBeth, no Ato V, Cena V, na peça de Shakespeare:

> MACBETH
> Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta. Mais tarde haveria um tempo para essa palavra. Amanhã, amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passa trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ato que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. (SHAKESPEARE, 2017, p. 116)

A personagem Macbeth apresenta em sua fala uma percepção clara da brevidade do homem diante do tempo ininterrupto. A vida, por sua vez, é descrita como uma vela tão breve e insignificante que após apagada nada mais resta. Essa exposição sobre o limite existencial do homem não o impede de agir. Mas agir diante de tamanha consciência exige dele uma afirmação de si, ou sua completa anulação. A fala dessa personagem reforça a posição de

Hipóloco, demonstrando que nossa brevidade nos leva a questionar sobre a relação do homem com os limites da própria existência.

Portanto, o corpo é o exemplo mais clássico dessa condição trágica do homem. É no corpo que inevitavelmente encontraremos o sofrimento físico e psíquico, é nele também que encontraremos limitações e, por fim, a morte. Essa finitude ou os sofrimentos pelos quais passamos durante a vida exigem do sujeito uma resposta. Esta resposta ocorre de diversos modos, enquanto a literatura e a filosofia discutem esse tema de modo recorrente. Na primeira, vemos a recorrência da temática em diversas obras, em espaços temporais bem diversos. Encontramos em Homero conforme apontado pela fala de Hipóloco; lemos nas peças trágicas do século V a.C. a resposta das personagens diante do limite da própria existência; observamos na voz de Macbeth as brevidades do homem ao descobrir que a sua rainha está morta. Na filosofia, "retomando as questões postas pelo mito"[14], os filósofos constroem uma reflexão sobre o homem, colocando-o no centro do mundo e como modificador dele.

Assim surge as teorias sobre os trágicos e as perspectivas sobre como perceber essa condição finita do ser. Dentre esses teóricos, há aqueles que percebem o mundo como um espaço de sofrimento e dor mas que nesse processo inevitável há a alegria e beleza na condição efêmera do homem. Um deles que pensa essa condição desse modo é Friedrich Nietzsche, pois ainda que haja dor e sofrimento e a morte seja inevitável, a vida deve ser vivida. "Para Nietzsche, os gregos criaram a filosofia porque não teriam temido o dilaceramento, a dualidade, o lado cruel e sombrio dos humanos e da natureza"[15]. Portanto, é exatamente essa alegria diante do trágico que Nietzsche traz em seus escritos, a apreciação da experiência sensível é sempre a experiência de afirmação de si.

1.5 **As teorias filosóficas do trágico em oposição à poética da tragédia**

O século XVIII explorou uma expansão do conhecimento e da ciência de modo distinto dos períodos anteriores e em meio a esse contexto produziu novos conhecimentos em todos os campos de saberes. Do mesmo modo ocorreu nesse período o desenvolvimento de inúmeras teorias voltadas para o humano e para a compreensão dos limites existenciais.

[14] CHAUI, 2002, p. 37.
[15] *Ibidem*, p. 27.

Assim surge, em meio ao século do esclarecimento, as teorias filosóficas sobre o trágico, tendo em sua maioria um estreito vínculo com a raiz ocidental, a Grécia. É a partir do resgate do contexto helênico, tanto da história quanto da filosofia e literatura, que se desenvolveu no séc. XVIII uma corrente de pensamento sobre o humano e sua essência. A essas teorias desenvolvidas, deram o nome de estudos sobre o trágico e sua objetividade, a posição do homem como agente.

Uma vez estruturado o estudo sobre o trágico, diversos foram os personagens de relevância intelectual que trataram do tema e, ainda hoje, em pleno século XXI, discute-se a dimensão trágica. Um exemplo dessa importância sobre o assunto fica claramente destacado na história de pensadores alemãs como: Schopenhauer, Nietzsche, Goethe entre tantos que desenvolveram filosofias sobre o trágico. As filosofias sobre essa temática trouxeram, junto à racionalidade prezada nesse século, questionamentos sobre o homem. Segundo o pesquisador Roberto Machado, foi a partir dessas teorias que foi possível desenvolver uma verdadeira filosofia do trágico, pois até aquele momento havia apenas uma poética da tragédia.

Roberto Machado e Peter Szondi apontam que a somente a partir de Schilling houve uma filosofia do trágico, pois a *Poética* aristotélica versa sobre a tragédia (a forma literária), suas estruturas, composições e temáticas. No centro dessa obra está a ação e sua forma. Entretanto, as leituras posteriores feitas dela acabam por colocar destaque em outros elementos, como o herói trágico. Assim, nas leituras filosóficas elaboras no século XVIII, o destaque nas reflexões está voltado para o humano e a relação deste com o mundo, conforme destacado:

> Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (MACHADO, 2006, p. 42-3)

> Assim, a principal importância do marco histórico estabelecido por Szondi – marco que utilizou para falar do advento da modernidade – é ressaltar a novidade introduzida pela filosofia no final do século XVIII, ao refletir sobre a tragédia, em relação à atitude poética ou poetológica de Aristóteles, que não está interessada na visão que o poeta tem do homem e de seu lugar no mundo. Diferença de ponto de vista ou de interesse que leva esses estudos filosóficos modernos sobre a situação trágica do homem no mundo a considerar, por exemplo, a tragédia superior a epopeia por sua visão trágica, e não, como Aristóteles, por sua maior concentração e unidade e por contar com elementos acessórios como a música e o espetáculo. (MACHADO, 2006, p. 43)

A concepção clássica, a partir de Aristóteles, pensa o gênero de um modo restrito à forma. Não está em seu horizonte a percepção da ideia formadora do trágico, almeja apenas

análise detalhada do objeto num processo de observação da recepção e representação para então reconstruir a composição da obra – a tragédia. A poética representa a exposição de modelos e redução dos mesmos sem levantar maiores questionamentos quanto homem, assim as filosofias do trágico mudam o foco da leitura nas tragédias, da ação para o sujeito, o homem e sua relação com o mundo e percepção dele além de refletir sobre os limites existenciais.

Como já apontamos a ambientação que fomentou as filosofias trágicas, vale destacar que o foco desse capítulo está em discutir a dimensão positiva e responsiva do perspectiva trágica a partir dos textos elaborados por Nietzsche – que apesar do repúdio posterior dele feito à obra intitulada *O nascimento da tragédia*, com publicação em 1872, o autor permaneceu em todos os seus trabalhos vinculado à dimensão trágica e ao trágico como elemento essencial para a vida –, em especial nas obras *A genealogia da Moral (1887)*, *A filosofia na era trágica dos gregos (1873)* e, a já citada, *O nascimento da tragédia (1872)*.

Essas obras tiveram por foco não apenas uma exaltação puramente pessoal e estética dos conteúdos helênicos, mas assumiram com grande eficiência o valor essencial para o desenvolvimento de um projeto político e cultural com vistas a criar uma justificativa para a nação e cultura alemã. Em *O nascimento da tragédia*, o primeiro livro publicado por Nietzsche, ainda bem jovem, há valorização da cultura alemã, situação iniciada em meados do século XVIII quando existia a necessidade de produzir discursos em alemão que garantissem a permanência do Estado unificado e que fosse autônomo quanto à produção de conhecimento e cultura. Enquanto esse projeto político garantia a formação e identificação da nação, também permitia que o conhecimento de outras raízes e modelos culturais fossem apropriados pelos "produtores de pensamento" para alcançar esse ideal. Nietzsche, portanto, se insere nesse panorama de apropriação da cultura, dos modelos e dos valores helênicos para caracterizar o pensamento do que viria a ser a nação e cultura alemã. Para isso remonta as origens do trágico na Grécia e reveste de conhecimentos atrelado às necessidades da formação alemã.

Apesar dessa apropriação ser destaque na obra nietzschiana, o projeto político fora iniciado por Winckelmann (1717-1768) ao apontar como ideal estético a arte grega e reconhecer nela a necessidade da imitação para a formação cultural da Alemanha, ele marcou decisivamente o período conhecido como neoclassicismo alemão. O resgate de uma raiz helênica permitiu, portanto, um distanciamento significativo dos projetos culturais de outras nações – como a Itália e a França – ao retomar não mais aos romanos, mas sim diretamente as fontes desses – a Grécia antiga. Isso significou, de maneira prática, não apenas encontrar no

outro a apropriação da cultura; mas também garantir a construção, por meio dos modelos gregos, da identidade alemã e da nação.

De modo similar, Goethe e Schiller deram continuidade ao ideal iniciado por Winckelmann. Goethe, por sua vez, via no modelo clássico grego a harmonia do homem consigo e com a natureza, estabelecendo a aproximação da arte a essa percepção. Portanto convém "que procuremos os genuínos exemplos remontando aos antigos gregos cujas obras produziam sempre a beleza humana"[16]. A influência dele garantiu a abertura para a reflexão sobre a Grécia e sobre a criação de uma perspectiva sobre o que seria essa origem e como influenciaria os alemães.

Do mesmo modo, Schiller também pensa o conteúdo helênico como uma questão para refletir sobre o homem modernos. "Já o homem moderno – que destrói ou esquece a natureza, ou para quem a natureza desapareceu da humanidade, e só é reencontrado em sua verdade no mundo inanimado – é um ser fragmentado, dividido de si mesmo e infeliz em sua experiência da humanidade"[17]. Assim os artistas modernos deveriam resgatar essa complementariedade do homem com a natureza, evitando que este permanecesse fragmentado e disperso no mundo. Por isso retornar a Grécia garantia que a busca pelo ideal de comportamento e pensamento cultural fosse almejado para a nação alemã. É com a herança dessas perspectivas sobre a Grécia e sobre o projeto cultural alemão que Nietzsche torna-se herdeiro dessa visão do homem grego em harmonia com a natureza e que consegue estabelecer em *O nascimento do trágico* o renascimento da cultura alemã.

Outra consideração a ser feita está no fato de que Nietzsche, conhecedor profundo do ambiente helênico devido aos seus estudos desenvolvidos na Academia e como professor de filologia, tem um olhar crítico em relação a dependência do homem moderno aos conhecimentos da ciência prática, como se percebe no trecho "nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecido – e não sem motivo" (NIETZSCHE, 2015, p.7). Este trecho destaca a descrença dele em relação à ciência como douta de uma verdade e das interpretações elaboradas pelos homens de seu período – homens esses que prezavam o pensamento lógico acima de qualquer outro –. Há crítica também aos homens do conhecimento relacionado ao ambiente acadêmico, ou seja, as questões por ele analisadas não estão restritas às formas intelectuais da Academia nem às suas estruturas de

---

[16] ECKERMANN, Johann Peter. Carta 31 de janeiro de 1827. In: *Conversações com Goethe*. p. 177-80. Editora Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
[17] MACHADO, Roberto. Nietzsche e o Renascimento do trágico. Revista KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 174-182.

pensamento. Isso fica evidenciado com a leitura de seus escritos, tão distantes da escrita formal acadêmica e ainda assim relevantes para os estudiosos de seus temas.

1.6 **Nietzsche e o sofrimento, a afirmação de si e da vida**

Agora que temos a exposição do significado da mitologia e sua influência para a cultura helênica, podemos retomar a ideias da relação do mito com a afirmação da vida, isto é, as histórias míticas representavam para aquela sociedade um modelo para agir e para perceber o mundo e a própria existência. Portanto, as narrativas míticas não traziam uma prorrogação da vida, mas prezavam pelo código "viver bem, morrer bem", ou seja, as intrigas, vontades e ações eram espelhos de um homem que para ser precisava necessariamente agir. Isso nos leva a perceber que nos textos clássicos o tema que norteia suas histórias é o sofrimento, um sofrimento que determinada a própria vida. Não podemos, no entanto, perceber esse sofrer como algo negativo, mas como uma questão inevitável no decorrer da vida.

Desse modo, a partir da relação entre vida e sofrer, independente das escolhas do sujeito, encontramos na cultura helênica três figuras significantes, tanto para os mortais quanto para os deuses: as moiras. Elas eram representadas como três mulheres de idade avançada que teciam os destinos dos deuses e dos homens, a elas cabia determina o nascimento e a morte dos mortais. Entretanto, apesar da relevância delas, a cegueira – havia apenas um olho para três mulheres – nos leva a cogitar se os fins traçados por elas são realmente significativos para o homem. Enquanto essas figuras determinam o destino de todos os seres, aos deuses cabe a função de agir em acordo com seus desígnios, aos homens cabe aceitar o próprio destino.

Além dessas figuras reguladoras dos planos divinos e humanos, percebemos que há também uma recorrência da temática do sofrimento e da morte. Um exemplo dessa cultura que canta todos os instantes da vida bem vivida é a própria Ilíada – epopeia que narra os feitos de grandes heróis e conta a história da guerra de Tróia. Outro exemplo do reconhecimento do sofrimento inerente à própria vida está no teatro, principalmente no drama. Nele são representadas as grandes figuras da literatura trágica. É a partir desse repertório literário e da mitologia que Nietzsche constrói sua concepção filosófica do trágico.

Quando o termo trágico é utilizado na modernidade de forma corriqueira para expressar situações associadas ao sofrimento e a perda, seu sentido usualmente é atrelado a

uma espécie de percepção negativa sobre a própria existência, isto é, trágico é aquilo que traz sofrimento ou representa uma fatalidade. Esse é seu uso mais comum, mas Terry Eagleton (2013, p. 23) pontua que "não há dúvida, entretanto, de que a tragédia envolve muito mais do que isso". A inevitabilidade do sofrimento na vida e o inexorável destino – que é a morte – acorrenta a qualquer homem desde a sua pré-história ou antes disso. Portanto, quando somos interpelados pela concepção de trágico, temos por hábito cultural pensarmos na dimensão negativa disseminadas pela origem judaico-cristã, dessa forma sem considerar que tal perspectiva está muito associada as ideias positivas. "Na verdade, nada é mais problemático do que a competência dos sentimentos não orientados do 'homem moderno', e mais ainda quando se trata de formar juízos sobre a tragédia" (BENJAMIN, 2013, p. 102).

"A tragédia pode ser pungente, mas supõe-se que haja também algo de atemorizante a respeito dela, alguma característica assustadora que transtorna e atordoa"[18]. Pode-se colocar em questão se o trágico seria apenas um olhar patético, de situações cruéis e tristes ou se ele desperta no indivíduo algo além do medo. Partimos para perceber o trágico com um olhar positivo como afirmador da vida. Ainda que o conhecimento sobre a limitação da vida seja, num primeiro momento, entristecedor, ele exige do homem uma atitude, essa atitude pode ser negativa como um movimento de negação a tudo e a todos os desejos – seria o que Nietzsche chama de *niilismo* – ou despertaria no indivíduo uma atitude afirmativa – aceitar o sofrimento que é inerente a própria vida e viver ainda que com uma livre-ação" a qual pode ser compreendida no ato de caminhar em direção a própria finitude. Esta última atitude aparece com potência nas personagens heroicas do universo helênico e é pensando nelas que Nietzsche traz essa consciência do sofrimento e da finitude, conforme o trecho:

> Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei [Midas], prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 2007, p. 33)

A sabedoria popular expressa por Sileno, no fragmento destacado, revela por meio de um olhar do mito o problema da existência, da efemeridade e do sofrimento sem sentido do homem. Ainda que para o indivíduo seja melhor a morte, a vida deve ser bem vivida, exemplo disso são as figuras dos heróis gregos que sabendo ou não de seus destinos vivem e,

[18] EAGLETON, 2013, p. 23.

consequentemente, agem plenamente; pois a morte e o sofrimento não são evitados ou prorrogados. Eles devem ser encarados de modo pleno.

Sob essa encruzilhada, Nietzsche vê no homem helênico uma posição de afirmação da própria vida, sem negação do sofrimento. Os mitos ensinaram a eles a transição, por meio do rito, da apreciação da vida para a responsabilidade de agir ao envelhecer, ou seja, cada indivíduo como o todo, pertencente a um corpo social, na vida madura ele é uma parte do todo desempenhando efetivamente um papel social para no fim da vida retornar de seu isolamento e novamente fazer parte do todo.

> O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Atridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, à qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar. (NIETZSCHE, 2007, p. 33-4.)

Esses deuses mediam os temores e horrores da existência com as necessidades da sociedade grega, trazendo em seus mitos a limitação do homem diante do destino inexorável, representado pelas figuras das Moiras. Uma vez que esses homens e mulheres estão restritos a pré-condição da própria existência, surge de modo significativo a figura dos heróis como agentes positivos desse destino – eles agem, mesmo conscientes da limitação imposta pela Moira. Então pautada nessa ação é que seus nomes serão eternizados – ainda conhecemos as Electras que vingaram o assassínio do pai; as Antígonas que enfrentaram a *pólis* para respeitar a tradição e a própria consciência; os Aias que ousou repudiar os deuses e atentar contra os Átridas por acreditar ser merecedor das honras que não foram concedidas a ele; e tantos outros heróis e heroínas que estão no imaginário da cultura ocidental e são constantemente revisitados por meio da arte.

Podemos, portanto, reafirmar a necessidade dos mitos como elemento constitutivo das sociedades mais antigas, pois eles representavam a vida e a morte, conciliando esses extremos por meio da criação de sentido: “a vida é uma presença horrenda, e você não estaria aqui se não fosse ela. A primeira função de uma ordem mitológica tem sido reconciliar a consciência com esse fato.”[19]

---

[19] COMPBELL, 2008, p. 31.

Essa consciência trágica da vida é plenamente refletida pelo mito, pois nele predomina a imagem da vida, vivendo da morte. O fato, apesar de parecer estranho não produzia uma inércia na sociedade antiga, pelo contrário, ele permitia a efetiva afirmação da vida, pois os sujeitos aceitavam toda a amplitude de dor e sofrimento da existência, sem se privar de uma posição responsiva a essa situação. Foi exatamente isso que Nietzsche percebe em seus estudos sobre os helênicos quando analisou o trágico nas tragédias gregas: nelas havia "um passado ideal da Grécia e, portanto, a realidade de tudo aquilo que, em instantes sublimes, vivia também em sua alma."[20] Por isso, podemos afirmar que a ação do sujeito é mais importante que ele, pois a ação revela quem ele é. É na tragédia que essa percepção da ação torna-se primordial para o desenvolvimento do drama, uma vez que não há tragédia sem ação, não há trágico sem afirmação da vida.

1.7 **Uma perspectiva do trágico: o olhar responsivo**

A visão, que cerca todo esse trabalho, está atrelada a um elemento simples, e controverso ao mesmo tempo, pois ele busca trazer à tona os motivos que nos levam ao estudo do trágico como algo flexível e plural e também como singular, pois ocorre na perspectiva individual de cada espectador-leitor que agrega ao texto novos sentidos e, assim, garante não apenas a própria interpretação, mas também a sobrevivência da obra. Desse modo, encontramos em Bakhtin uma definição que corroborou significativamente para pensar o trágico como afirmação responsiva da vida.

Em primeiro lugar, é imprescindível destacar que o trágico, vinculado ao conceito filosófico, é percebido pelos inúmeros filósofos a partir da constituição do gênero dramático. Em vista disso, é valido destacar que os gêneros textuais apresentam uma heterogeneidade, tanto de discursos escritos quanto de discursos orais. Com isso, identifica-se que, apesar de existir certos traços gerais que conformam e categorizam o gênero tragédia, a forma em si é rica e varia de acordo com o autor, época, estilo, conteúdos etc.

> Cabe salientar em especial a extrema *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos). De fato, também devemos incluir nos gêneros do discurso as breves réplicas do diálogo cotidiano (saliente-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função do seu tema, da

[20] NIETZSCHE, 2008, p. 122.

> situação e da composição dos participantes), o relato cotidiano, a carta (em todas as suas diversas formas), o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, o repertório bastante vário (padronizado na maioria dos casos) dos documentos oficiais e o diversificado universo das manifestações publicísticas (no amplo sentido do termo: sociais, políticas); mas aí também devemos incluir as variadas formas das manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de múltiplos volumes). (BAKTHIN, 2016, p. 12)

Além disso, Bakthin teoriza que para além da forma dos gêneros, sejam os instituídos ou aqueles que vieram a originar os gêneros mais institucionalizados, há uma reelaboração e incorporação dos gêneros mais primitivos. Pode-se identificar isso no estudo da tragédia, com a apropriação não apenas de elementos culturais, mas também de outros campos de conhecimento como a apropriação de estrutura mais primárias, como a própria mitologia e a reflexão filosófica. Isso ocorre porque há um processo de mistura em que a cultura baseada na oralidade incorpora, aos poucos, a escrita como instrumento. Desse modo, a representação teatral, ainda que tenha uma função específica e uma estrutura muito diversa do campo filosófico ou mítico, reelabora adquirindo características desses dois campos e da incorporação da escrita para construir a si própria. "No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata"[21].

Diante disso, a formação do gênero dramático está associada a produção do enunciado e como este se relaciona com o mundo, ou seja, a inclusão numa comunidade da enunciação, quer seja oral, ou como neste caso, quer seja escrito, constrói sentido para o enunciado e para o interlocutor.

> A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários, bem como o processo da formação histórica dos últimos, lançam luz sobre a natureza do enunciado (e ante de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia, linguagem e visão de mundo). (BAKHTIN, 2016, p. 16)

Com essa reciprocidade entre linguagem, ideologia e visão de mundo, há na construção de quaisquer gêneros uma relação imediata com aqueles que elaboram, transformam ou inauguram novos enunciados. Desse modo, os enunciados derivam-se da necessidade comunicativa dos sujeitos e da própria necessidade do embate entre os indivíduos. Este *agón* será conceituado como *alternância dos sujeitos do discurso*, por Bakhtin.

> Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, pela alternância dos

[21] BAKTHIN, 2016, p. 14.

> falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: ante de seu início, os enunciados dos outros; depois de seu termino, os enunciados responsivos dos outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro, ou por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, delimitada com precisão pela alternância dos sujeitos do discurso e que termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o "dixi" percebido pelo ouvinte [como sinal] de que o falante concluiu a sua fala. (BAKHTIN, 2016, p. 29)

Sendo assim, a réplica, a resposta ao outro é em si um princípio absoluto ainda que esteja velado pelas formas mais rígidas de determinados gêneros, como o científico por exemplo. Contudo, fica evidente que cada enunciado é oriundo de um processo muito comum na comunicação imediata dos indivíduos, a necessidade de resposta, de comunicar-se de modo a responder algo que foi posto antes do si, ainda que essa resposta seja mais um fraco sinal do que a construção efetiva de um enunciado.

Em concordância com a hipótese desenvolvida por Bakhtin, identifica-se no gênero tragédia, uma necessidade interna de comunicar e responder a uma condição de enunciação externa à própria obra. Num primeiro plano, a própria peça teatral já funciona como réplica a uma imposição externa a ela, a uma imposição da pólis ateniense. Vê-se, desse modo, porque as tragédias eram encomendadas no período de Péricles como uma expressão da elevação ática em oposição as demais *pólis*. "*A tragédia como instituição social*. O primeiro aspecto, apontado por Jean-Pierre Vernant, é a tragédia como uma instituição social de cunho democrático. Instituição social e não apenas uma manifestação literário-teatral"[22]. Sendo assim, a própria tragédia funciona, enquanto gênero discursivo, como uma réplica da necessidade comunicativa da comunidade e da visão de mundo que a Atenas do século de Péricles visava enunciar para o grupo de Cidades-Estados que estabeleciam contato com ela. De outro modo, internamente, a tragédia também funcionava como uma reflexão a questões sobre a comunidade valendo-se dos contextos em que estava inserida para produzir sentido. Retornando ao Bakhtin, destaca-se esse fragmento:

> Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e ficcionais, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem a sua precisão externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o autor da obra – aí revela a sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em

[22] CHAUI, 2002, p. 137.

> todos os elementos da ideia de sua obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam das outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc. A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. (BAKHTIN, 2016, p. 34)

Evidencia-se assim que a obra, ainda que aberta e influente em relação aos outros enunciados e aos diferentes sujeitos que interagem com ela. Por isso, retorna-se ao ponto em que a obra, em específico a peça teatral *Ájax* de Sófocles, é singular (marcada a individualidade do autor e da situação comunicativa que possibilitou a sua produção). Além disso, ela também é plural, pois resposta crítica que a tragédia fomenta depende não apenas da situação comunicativa e dos enunciados disposto na obra, mas também da possibilidade do público responder a ela, esse critério denomina-se como *conclusibilidade*. Ou seja: há no enunciado a possibilidade do interlocutor abrir espaço para que ocorra uma posição responsiva a ele. Em síntese significa que o enunciado cria condições para que haja uma conclusão e essa conclusão gerem uma resposta a ele. Isso ocorre de modo corriqueiro no dia a dia, em que os enunciados são elaborados para se assumir uma posição em relação a eles e, desse modo, os respondendo.

Por isso, o interlocutor dialoga com a obra, dando a ela sentidos e fazendo especulações. Esse processo não apenas é produtor de novos sentidos para o texto, mas garante que cada leitura seja aberta a uma singularidade para além da individualidade do autor, pois o texto lido por cada sujeito receberá sentidos diversos uma vez que são sujeitos diferentes.

Destacamos também que o próprio conceito de obra para Bakhtin tem um vínculo com nossa proposta de perspectiva sobre o trágico, pois ele considera o texto (oral ou escrito) formal ou informal numa cadeia de diálogos dados previamente e que se comportam como resposta a um outro. Esse processo pode ser dado claramente, ou de modo opaco, mas ocorre como uma tomada de posição. O gênero dissertação, como relação específica a este trabalho desenvolvido, ainda que não expresse de modo evidente pressupõe ser uma resposta a uma questão formulada anterior a ela, mas que é essencial essa pergunta para o desenvolvimento da leitura. Isto é: “Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra cientifica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser

em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão"[23]. Ocorre, de modo análogo, o mesmo com a proposta de leitura trágica.

Sendo assim, a construção de sentido a partir da mediação entre leitor e obra encontra-se com o nível de apropriação que os interlocutores da comunicação discursiva assumem Desse modo, quanto mais *minha* a palavra, maior será a intervenção do espectador-leitor no sentido da obra. Esse processo é mediado pelos limites que a obra impõe no processo de interação e construção de sentido, uma vez que se identifica a individualidade do autor e as formas do gênero.

> Por isso pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra alheia dos outros, cheias de ecos de outros enunciados; e, por último, como a minha palavra, porque uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. Nos dois aspectos finais, a palavra é expressiva, mas essa expressão, reiteramos, não pertence à própria palavra: ela nasce do contato da palavra com a realidade concreta e nas condições de uma situação real, e esse contato é realizado pelo enunciado individual. (BAKHTIN, 2016, p. 53-54)

Uma vez que o trágico pressupõe o próprio limite existencial da vida e este surge no reconhecimento da efemeridade humana, percebemos a posição trágica do destino que está atrelada a todo corpo humano. Assim, identificamos que no contexto comunicativo da Atenas do século V a.C. ocorre uma resposta ao processo que muito tempo depois viemos chamar de trágico. Contudo, a compreensão da filosofia e de estudos literário trouxe um novo sentido para a agonística na tragédia, valorando e transformando a posição de leitura dos sujeitos. Essa resposta pode vir de diversas formas, mas para esta leitura, observa-se na prática do herói trágico em Sófocles uma afirmação da vida e em até certa medida uma afirmação de livre-ação, ainda que cumpra com o pré-dito. Portanto, a percepção de mundo comunicada exalta o sofrimento e a violência como elementos inerente ao homem e inevitáveis. Essa inevitabilidade exige uma resposta do herói: anular a si ou agir. Essa resposta encontrada no texto nietzschiano é positiva, pois a afirmação de si ocorre por meio da aceitação e da experiência, ainda que leve à morte.

[23] BAKHTIN, 2016, p. 58.

2 ENTRECRUZAMENTO: ENTRE A IDEIA E A PRÁTICA

Objetiva-se neste capítulo destacar determinadas ideias presentes nos ensaios *Caráter e Destino*, *Para uma crítica da violência*, *A tarefa do tradutor* e em trechos da obra *Origem do drama trágico alemão*, todos, de Walter Benjamin para que as ideias desenvolvidas pelo filósofo venham a complementar a primeira perspectiva abordada no capítulo anterior: o trágico como afirmação da vida. Além disso, percebe-se como as ideias de herói, destino e direito intervêm na análise da peça dramática de Sófocles, *Ájax*, redirecionando nossa perspectiva na leitura do trágico ao centrar-se na prática da figura heroica. Desse modo, a leitura percorrerá uma produção de sentido mediada, uma vez que se dará, no primeiro momento, por via de uma reescrita do original, isto é, a tradução da peça grega para o português, e, num segundo momento, por incorporação de ideias oriundas da teoria filosófica à compreensão do texto. Esse processo revela não apenas um resgate do clássico por meio das reescritas, como também agrega a ele sentidos que podem ser "sentidos" no momento da leitura.

2.1 A imagem do herói: entre a memória cultural e a teoria

O herói é reconhecidamente a figura principal das histórias narradas, pois representa o elemento essencial para que a ação venha a ocorrer. Contudo, pode-se afirmar que essa personagem presente no imaginário popular e, consequentemente, pintada nos mais diversos meios, como novelas televisivas, séries, produções cinematográficas e obras literárias, representa uma memória cultural a qual visa abarcar o reconhecimento e a identificação do público em relação à figura heroica. Esse reconhecimento atrelado à cultura – e claramente me refiro à cultura ocidental e aos seus estereótipos – estimula a produção de um herói no contemporâneo com características predominantes, como culto ao corpo, à moral, à subjetividade e à independência de elementos extrafísicos. Isso ocorre não apenas porque o espectador-leitor tem uma relação distinta com o que seria herói, mas também porque o ser humano, a partir da modernidade, desenvolve uma noção entre si mesmo e o espaço diferente dos momentos históricos. Pode-se destacar que "a antiguidade clássica não compartilhava a

concepção moderna da personalidade humana, traçando uma linha menos rígida do que a que fazemos entre um indivíduo e suas ações"[24]. Entretanto, "certa tradição ocidental leva a pensar no ser humano como uma criatura dotada de profundeza abissal e frondosa, em cujos obscuros meandros se esconde uma bagagem tão enigmática como incomensurável: *eu*"[25].

Esse *eu* ou essa noção de sujeito norteia as diversas produções atuais e, ainda que elas visem "vender" uma configuração de clássico, o conteúdo sofre transformações para que este venha adequado às noções de indivíduo. Claramente, exemplifica-se essa posição com as já apontadas produções cinematográficas que resgatam o herói clássico do cinema: Hércules facilmente assume todas as características mencionadas, sem perder, no entanto, um certo sentido do que seria uma personagem heroica.

Além disso, pode-se apontar que esse perfil heroico não visa trazer maiores questões àquelas já apresentadas ao espectador-leitor[26]. Consequentemente, a intitulação de um novo herói ao público consumidor é, na verdade, a reprodução de um mesmo modelo com a mesma finalidade, com as mesmas crises e a persistência de uma atitude heroica, quase clássica, para solucionar os problemas insolúveis do homem contemporâneo. Para pontuar melhor, afirma-se que o estereótipo do herói restringe-se ao antagonismo de dois valores morais, que podem vir a ser expressos por um ou mais corpos: o bem e o mal. – São esses os valores em que se estruturam a maior parte dos enredos (tanto literários, quanto fílmicos); ou que ainda revelam uma crise entre o interno e o externo (entre ser e o fazer), "em um contexto como esse a ação objetiva é desvalorizada (aquilo que *se faz*), em proveito de uma valorização excessiva da personalidade e dos estados emocionais subjetivos (aquilo que se *é*)"[27]. Este modelo representado por heróis clássicos na contemporaneidade acaba, portanto, apresentando uma personagem em crise por demais atual.

Entretanto, há aquelas personagens que assumem o estatuto de herói e vêm a se destacar desse panorama acabando por adquirirem um olhar especial do espectador-leitor, mesmo as figuras sendo antigas personagens conhecidas do público. Uma forma de exemplificar essa colocação é apontar obras reconhecidas no campo da crítica e aclamadas em diversos espaços e tempos. Nesse caso, a antiguidade clássica retorna com particular insistência, uma vez que a consideram berço da civilização ocidental e repleta de personagem que sem mantêm atualizadas. Desse modo, o cinema exemplifica bem esse aspecto dos

---

[24] EAGLETON, T. *Doce violência*: a ideia do trágico. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 121.
[25] SIBILIA, Paula. O eu visível e o eclipse da interioridade. In*: O show do eu*. 2012, p. 89.
[26] Nesse momento, considera-se tanto as produções fílmicas quanto as literárias, uma vez que o destaque está para as diversas representações do herói clássico no contemporâneo.
[27] SIBILIA, Paula. O eu privado e o declínio do homem público. In: *O Show do eu*. 2012, p. 60.

clássicos, porque sempre, de tempos em tempos, retorna a obras clássicas para discutir assuntos atuais, trazendo especificamente a figura do herói como centro da discussão a ser proposta no filme, mas com um certo caráter de repetição, revestindo-o apenas pela fama do original. Essa fama do original abarca a história do nome de personagens as quais são recorrentemente acessadas por terem já sidos canonizadas na Literatura.

A estrutura da qual fizemos um panorama pode surgir à frente do espectador-leitor com diversas referências que facilmente se encaixam nesse sentido. Quem nunca viu um herói literário da Grécia Antiga que clame pelo livre arbítrio e repudia a imperiosa vontade do destino além de reclamar por justiça e igualdade? Não são poucos os filmes que vêm assumir esse lugar. Não é apenas nos filmes para adultos mas também nas produções infantis, como a animação da Disney do herói *Hércules*, que encontramos uma forma recorrente do pensamento ocidental os quais estão organizados nesses conceitos e acabam por retomar um ambiente clássico de modo direto ou não.

Além disso, não se pode esquecer que a permanência dessas figuras não está restrita ao cinema. Existem diversos livros que trazem a imagem do herói clássico e, principalmente da mitologia, como em *Percy Jackson* ou em *Harry Potter*. Outro modo de permanência, ainda que possa parecer sem destaque, porque o reconhecimento da obra vincula-se ao autor que a criou, é o árduo trabalho de tradutores que possibilita o acesso à obra original por meio das traduções. Estudos voltados para a tradução de obras clássicas oriundas da língua grega e do latim garantem uma fama póstuma do texto original, uma "pervivência"[28] da obra, pois vêm a permitir o acesso aos leitores que não dominam as línguas clássicas, além de desenvolverem uma produção de sentido no texto clássico.

Do mesmo modo que se encontra uma lógica na construção de nossa memória em relação ao herói, uma vez que as narrativas desde a infância se baseiam em gêneros que têm por centro a figura heroica e o ambiente fabuloso dos contos e cantos construídos por nossa geração e influenciados por tantas outras, há também a mesma lógica no resgate do clássico. Diante disso, não se pode furtar da necessidade de apontarmos um contexto para a forma como percebemos e damos significado ao mundo. O homem como figura complexa interage com o mundo transformando-o e criando novos sentidos por meio da linguagem. Essa interação estabelecida com as coisas e os seres transformou-se ao longo do tempo, vindo a ganhar o título de sujeito quando consegue ver a si como um e o que está fora dele como o

[28] Conceito encontrado no ensaio *A tarefa do tradutor*, Benjamin, W. O sentido desse conceito é apontar que as obras, quando traduzidas, acabam por expandirem não apenas o alcance delas, mas também por meio das traduções ganham sentidos novos.

outro.

> Infinitos dados, acontecimentos vividos ou fantasiados, pessoas queridas ou esquecidas, desejos inconscientes, firmes ambições, vontades inconfessáveis, medos, afetos, ódios, amores, dúvidas, certezas, dores, alegrias, lembranças traumáticas ou difusas... enfim, todos os sedimentos da experiência vivida ou da imaginação de cada um. Se pudesse ser conhecida, acredita-se que toda essa polpa resguardada sob a pele e agasalhada no âmago de cada indivíduo seria capaz de revelar o que cada um é. Mas esse desvendamento não é nada simples, pois tal acúmulo substancial imagina-se etéreo e inatingível. Aquilo que inexplicavelmente nos constitui é feito da matéria de sonhos: volátil, fluido, espectral. Seus contornos apenas podem ser intuídos ocasionalmente, como um clarão que de repente reluz e logo se esvai, entrevisto de maneira enviesada, turva, confusa, seja por acaso ou após um árduo trabalho de introspecção (SIBILIA, 2012, p. 89)

O sujeito moderno, conforme Paula Sibilia, não mais se identifica como um ser físico, ele adquire uma dimensão mais profunda e inalcançável, passa a ser percebido como um *homo psychologicus*[29]. Esta espécie segregada do ambiente constrói-se com a separação dos espaços, o homem agora é, suas ações não necessariamente o representam. Com isso, essa figura complexa é produto da empiria e da imagética, contudo, para se identificar faz uso da linguagem, sendo a partir dela que consegue se construir textualmente.

Desse modo, a estruturação do pensamento baseada a partir da ideia de sujeito transformou ainda mais a relação do ser humano com o mundo. Nesse ponto, o homem e a natureza não são mais os mesmos, agora ocupam espaços diferentes e têm, segundo essa estrutura de pensamento, independência entre "o agir" e "o ser". A segregação a partir da razão como pré-condição para o pensamento não apenas transformou a interação dos homens com o mundo, como também alterou a relação com outros homens. Temos, então, um ambiente em que cada ser é cada vez mais individualizado, autônomo e menos completo com o ambiente em que está inserido. A ruptura não apenas libertou nossa capacidade de percepção e de criação, mas também criou um espaço em que a interação está voltada para si e cada vez menos para o outro. Não se pretende valorar essa fragmentação do humano em relação ao mundo, mas apontar que todo esse processo transformou indiscutivelmente a humanidade.

Levado o homem ao esclarecimento, este se tornou sujeito à linguagem e às relações sociais por meio dela, pois "o universo não fala mais uma linguagem específica, o que então nos deixa livres para inventar nossa própria linguagem"[30]. Por isso, o sujeito, por meio da linguagem escrita, veio a ter uma relação diferente do indivíduo da antiguidade uma vez que

---

[29] SIBILIA, P. O eu visível e o eclipse da interioridade. In: *O show do eu*. 2012, p. 84.
[30] EAGLETO, 2013, p. 166.

para ele linguagem e memória eram indissociáveis.

> O Ocidente estilizou a escrita, tornando-a crescentemente convencional, assim como o significado dos signos, entendido pela Linguística como arbitrário. O processo, deplorado por Benjamin, separou memória e linguagem, colocando-se a escrita como um divisor entre as suas e sublinhador das diferenças. (ZILBERMAN, 2006, p. 122)

Diante disso, a proximidade do homem homérico, por exemplo, com a natureza criava uma linguagem na qual o sentido era baseado na própria realidade, conforme apontou Benjamin "não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual".[31] Entretanto, o homem, segregado pela linguagem arbitrária ou como meio – através – de comunicação, deixou de compreendê-la em concordância com sua essência em relação às coisas. Desse modo, "a natureza não mais ancora o valor humano de forma que a liberdade da humanidade é também sua solidão trágica"[32].

Esse sujeito ainda mais fragmentado percebeu que as relações ocorrem por meio da linguagem e ela, apesar de possuir uma estrutura de acordo com a língua, é múltipla quanto aos sentidos. Assume, assim, valores diferentes de acordo com quem produz e quem interage. Portanto, chega-se ao ponto que a estrutura fundamental dessa lógica nos aponta que a criação da ideia de sujeito e de indivíduo altera inclusive as leituras quanto ao herói, mesmo das obras mais antigas, porque agora somos fragmentados e segregados, de modo distinto do homem antigo e, por causa disto, a relação com a linguagem é outra. Diante disso, procura-se encontrar em nossa realidade passada indícios da união que representava o ser humano.

Vimos nessa corrente de pensamento que o destaque feito, quanto à figura do herói, assume formas distintas devido à ruptura do homem com a natureza e da "psicologização" do humano. Para marcar essa posição, tomamos o gênero romance como "um divisor de águas" para percebemos a transformação do herói. Antes do romance e do sujeito, havia a ação! Nietzsche reforça em *A genealogia da moral* que "'o agente' é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo"[33]! Essa ideia retoma um aspecto relevante na tragédia na qual o herói era relevante para a trama na medida que garantia à ação o maior destaque.

Apesar de existir um destaque para o herói, a figura principal da ação não era quem

---

[31] BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). 2. ed. Jeanne Marie Gagnebin (Org.). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 51. (Coleção Espírito Crítico)

[32] EAGLETON, 2013, p. 166.

33 NIETZSCHE. F. Primeira dissertação. In: *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33.

fazia, mas o que se fazia que era o centro da trama conforme apontou Aristóteles na *Poética clássica*, "a mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade"[34]. Desse modo, encontramos um lugar mais secundário para o herói na antiguidade clássica – em relação à epopeia e à tragédia –, enquanto o romance coloca no papel principal o sujeito e dá a ele a prerrogativa de narrar e mudar ao longo da passagem temporal. Esses dois aspectos, os quais visivelmente estão vedados ao homem antigo, são o centro de muitas obras literárias do gênero romance.

"'O romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive', pois seu protagonista é um herói desorientado, condenado a buscar – e sobretudo, a *se* buscar"[35]. Enquanto Paula Sibilia destacou a incapacidade da atividade de narrar na modernidade devido a fragmentação do sujeito, Benjamin, no ensaio *O narrador*, pontua que "a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los", Georg Lukács destaca, em outro extremo, a integralidade do herói clássico quando afirmar que:

> Ao sair de casa em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia. (LUKÁCS, 2009, p. 26)

Essas visões, tanto de Benjamin quanto de Lukács, complementam-se, porque são extremos do mesmo objeto: a representação do humano na literatura. Elas demonstram como a representação do homem, a experiência e a linguagem transformaram-se ao longo do tempo: de um indivíduo completo a um indivíduo que precisa buscar-se.

Em certa medida, abrimos aqui um espaço para fazer ressalvas, excetuamos a figura de Odisseu da consideração sobre a narração, porque na *Odisseia*, em cordialidade com seu anfitrião, é concedida a ele uma experiência única para o herói na epopeia: pode ouvir sobre a sua jornada pela perspectiva dos outros no banquete, como também dão voz a ele para que conte a própria jornada. Ainda que venha a narrar os próprios feitos, este primeiramente identifica-se como Odisseu passando posteriormente a narrar a jornada até aquelas terras, no entanto, diferente do romance, ele não busca a si, apenas rememora as aventuras. A estrutura

34 ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 25.
35 SIBILIA, 2012, p. 68.

encontrada entre os cantos IX a XII está baseada numa mudança de narrador: de terceira pessoa para a primeira pessoa (Odisseu passa a ser o narrador e personagem da história). Estrutura muito distinta do que encontraremos em *O estorvo*[36] onde a personagem principal não apenas narra sua trajetória, como também não há uma trajetória para ele, mas ele não sabe porque o momento da leitura é o mesmo momento do narrador. O caminhar junto não apontará num resultado lógico e no fim nada se faz, a ação, a movimentação não é o foco. O foco é o próprio narrador personagem e como ele percebe o mundo e a si.

Outro aspecto que marca a segregação entre esses gêneros está na passagem temporal. Vale destacar um trecho da *Teoria do Romance*, no qual Lukács reflete sobre o fluxo temporal no drama e no romance.

> Em outro contexto, demonstrei que o drama não conhece o conceito de tempo, que todo drama está sujeito às três unidades, devidamente entendidas – sendo que a unidade de tempo significa o estar suspenso por sobre o fluxo temporal. A epopeia, no entanto, parece conhecer a duração de tempo: pense-se apenas nos dez anos da Ilíada e nos da Odisseia. Ora, esse tempo tampouco possui uma realidade, uma duração real; os homens e os destinos mantêm-se por ele intocados; não tem ele mobilidade própria, e sua função é apenas expressar, de modo patente, a grandeza de um empreendimento ou uma tensão. Para que o ouvinte experimente o que significam a tomada de Troia e os périplos de Ulisses são necessários anos, do mesmo modo que o grande número de guerreiros, as superfícies da terra a serem vagadas. Mas os heróis não experimentam o tempo dentro da composição literária, o tempo não lhes atinge a mudança ou imutabilidade intrínsecas; a idade lhes foi assimilada ao caráter, e Nestor é velho assim como Helena é bela e Agamêmnon, poderoso. Envelhecimento e morte, o doloroso saber de toda a vida, também os homens da epopeia sem dúvida o possuem, mas só como saber; (LUKÁCS, 2009, p. 127-128)

Esses elementos apontados por Lukács apenas evidenciam como a antiguidade clássica percebia a natureza humana e como a modernidade transformou as relações com a natureza e consigo. As marcas destacadas rompem com um modo de produzir cultura através da literatura. A partir desses fragmentos, nota-se que as relações também se transformam no que diz respeito ao herói e à sua posição na interpretação do espectador-leitor.

Além da subjetividade e do gênero romance, o lugar secundário do herói acaba subvertido com as teorias que colocam o homem em foco. As filosofias que prezam pela razão encaminham-se para a análise do indivíduo e estas chegam ao objeto concreto: o ser humano e aquilo que o aflige. Ou seja: a modernidade inaugura novas teorias as quais retiram a certeza do mundo antigo e põem em dúvida todas as coisas, inclusive o próprio homem.

Desse modo, as teorias que visam encontrar nas obras antigas respostas para os

---

[36] BUARQUE, C. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

problemas contemporâneo são infindáveis. Entretanto, na busca por respostas colocaram em questionamento as ações do homem e o homem. Algumas das teorias que engendram essa perspectiva são as teorias sobre o trágico que objetivavam refletir sobre esses temas. Demos, no primeiro capítulo, destaque a uma das perspectivas possíveis a partir das leituras de Nietzsche e a questão do sentido levantadas a partir de Bakhtin. Neste ponto nos voltaremos para outra filosofia, a de Walter Benjamin, que vem a corroborar para a leitura da obra clássica com produção de outros sentidos devido a intervenção do sujeito na obra, garantindo ao texto múltiplos sentidos.

Portanto, identifica-se a convergência de polos (cultura e teoria), que aparentam estarem fundamentados em premissas diferentes, porém vêm a compartilhar os mesmos objetos: a figura do herói para uma leitura de sujeito, de ser humano. Resgatando o prefácio do Dr. Carlos Bryinton[37], em *Mitologia Grega*, a psicologia, fundamentada a partir de Yung, trouxe o conceito de (in)Consciente coletivo (ou Consciência Coletiva). Esta é construída por afinidades físicas dos indivíduos do grupo e retroalimentadas pelas experiências pessoais transformadas em experiências simbólicas. A narrativa livre e arquetípica ocupa espaço relevante na construção da identidade cultural. Essa construção de uma "memória" coletiva aperfeiçoa-se na apreciação do conhecimento empírico, construindo estruturas paradigmáticas de representação e experimentação do mundo e da arte. Além disso, há um prévio conhecimento de mundo que auxilia para a construção coletiva da identidade cultural. Em contrapartida, as teorias filosóficas procuram, na Literatura e na História, os fundamentos para explicarem suas análises. Entretanto, ambas as correntes, tanto empírica quanto teórica, visam a figura heroica e, de modo mais palpável, o próprio homem. Esse espaço em que parece existir entre elas demonstra-se inexistente, porque a cultura e a teoria mesclam-se para entender a constituição cultural e refletir sobre o ser humano.

2.2 **Herói e homem**

Como já apontado, o herói ou a personagem trágica, conforme termo expresso na *Poética clássica* de Aristóteles, deve acima de tudo ser digna da representação. Desse modo, as peças clássicas traziam figuras históricas ou mitológicas representativas da comunidade e,

[37] BRYINTON, C. Prefácio. In: BRANDÃO, J. *Mitologia Grega*: volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 9.

acima de tudo, distantes da realidade atual. Elas eram revestidas da elevação de épocas imemoriais. Ainda de acordo com Aristóteles, o herói tem sentido para que assim possa dar suporte a ação trágica, mas é não essencial para a ação em si.

> Aristóteles nada diz sobre um herói trágico; nem os gregos antigos em geral empregam o termo. Aristóteles menciona protagonista trágico, mas a ação trágica não está necessariamente centrada neles. Não é o assunto que mantém a unidade da ação, como em uma espécie de kantismo dramático. Para Aristóteles, as personagens – naquilo que não muito tempo atrás "anti-humanismo teórico" – consistem mais em uma espécie de colorido ético sobre a ação do que a sua essência. Em vez de fonte, elas são portadoras e suportes da ação. (EAGLETON, 2013, p. 120)

Conforme destacado por Eagleton, a figura do herói trágico, como conceito, é tardia, não constando propriamente no tratado aristotélico. Além disso, o destaque feito sobre a ação ser mais relevante que a personagem trágica coloca em evidência a noção do herói como agente nesse ambiente clássico, porque "os bem-nascidos [...] sendo homens plenos, repletos de força e portanto *necessariamente* ativos, não sabiam separar a felicidade da ação – para eles ser ativo é parte necessária da felicidade"[38]. Essa raça descrita como bem-nascidos representa a aristocracia grega formada à imagem de heróis guerreiros que na "ingenuidade" experimentavam a potencialidade da vida plena, sem subterfúgios. Entretanto, como logo veremos na peça Ájax, a franqueza dessa classe de pessoas não a isentava de conflitos, muito ao contrário, graças a atitude heroica eram os conflitos a base da existência do guerreiro.

Bernard Knox[39] aponta que, apesar de Aristóteles não utilizar o termo herói trágico, a história da incorporação desse termo foi um legado do Renascimento e do Neoclassicismo, que procurou fundamentar o resgate do clássico através da instituição da *Poética*. Isso causou não apenas um consenso sobre a estrutura formal da tragédia, mas acabou também por destacar, não sem alguma razão, o foco da peça centrada numa personagem central, como vem a ocorrer em *Hamlet* e em algumas peças do Sófocles, como *Édipo Rei*.

> The modern concept of tragic drama takes for granted the existence of a single central character, whose action and suffering are the focal point of the play – what we call 'the tragic hero' For is it difficult to imagine *Hamlet* without the Prince of Denmark. This figure of the tragic hero is a legacy inherited by Renaissance and Neo-classical tragedy from Seneca, and so from the Greeks. The literary theory which is associated with it claims as it source, rightly or wrongly, the *Poetics* of Aristotle, where a famous passage seems to most critics to imply that tragedy presents the 'reversal' of a single character. […] This dramatic method, the presentation of the tragic dilemma in the figure of a single dominating character,

[38] NIETZSCHE, 2009, p. 27.
[39] KNOX, Bernard M. W. *The Heroic Temper*: studies in Sophoclean tragedy. University of California Press: California, 1983.

> seems in fact to be an invention of Sophocles. It is at any rate so characteristic of his technique that we may fairly and without exaggeration call the mainstream of European tragedy since his time Sophoclean. It is Sophocles presented us with what we know (though the Greeks of course did not use the term) as 'the tragic hero'. (KNOX, 1983, p.1)

> O conceito moderno de drama trágico pressupõe a existência de um único personagem central, cuja ação e sofrimento são o ponto principal da peça – o que nós chamamos de "herói trágico". Pois é difícil imaginar *Hamlet* sem [ser] o Príncipe da Dinamarca. Esta figura do herói trágico é um legado herdado pela tragédia renascentista e neoclássica de Sêneca e, portanto, dos gregos. A teoria literária associada a ela reivindica como fonte, correta ou incorretamente, a *Poética* de Aristóteles, onde uma famosa passagem parece sugerir à maioria dos críticos que a tragédia apresenta a "reversão" de um único personagem.
> […] Esse método dramático, a apresentação do dilema trágico na figura de um único personagem dominante, parece, de fato, ser uma invenção de Sófocles. De qualquer forma, é tão característico de sua técnica que podemos justamente e sem exagero chamar a corrente principal da tragédia europeia, desde seu tempo, em Sófocles. Foi Sófocles que apresentou-nos o que sabemos (embora os gregos, é claro, não usassem o termo) como "o herói trágico". (KNOX, 1983, p. 1, tradução nossa)

Por causa dessa herança que está estritamente relacionada a uma cultura que procurou nos clássicos gregos fundamentação para a tragédia e sua estrutura, há uma disseminação do conceito de herói trágico. Essa perspectiva não se revela como um anacronismo, ao contrário, reforça ainda mais que determinadas teorias visam a incorporação e o resgate do clássico ainda que marquem características próprias do período da produção dessas teorias.

Contradizendo em certa medida a perspectiva de Aristóteles, o olhar para a personagem trágica revelou-se de grande interesse para estudiosos e também para o espectador-leitor. A centralização das atenções na figura do protagonista, que nas tragédias antigas é representado por heróis – homens e mulheres que deixaram marcados seus nomes na eternidade –, trouxe enormes reflexões sobre os sentidos possíveis na leitura das obras clássicas antigas. Um dos motivos destacados para fundamentar essa posição está no fato de o próprio humano, posto como elemento de continuidade (tanto aquele que representa, quanto aquele que assiste a peça), ter mudado pouco ou nada ao longo de milênios, tornando a repensar o que é ser humano e como consequência relacionando-se a temas amplamente discutidos ao longo da história. EAGLETON (2013, p.17 apud TIMPANARO, *On Materialism,* p.52) resgata o teórico italiano TIMPANARO ao destacar que "o homem como ser biológico permaneceu essencialmente o mesmo desde o início da civilização até o presente; e aqueles sentimentos e representações que estão mais próximos dos fatos biológicos da existência humana pouco mudaram". Diante disso, alguns temas que podem parecer esgotados, como a vida, a limitação da existência, os valores, o poder..., na verdade se revelam, na prática literária, questões atemporais.

Sendo essas temáticas extremamente produtivas, diversas foram as posturas adotadas

em relação a elas, entretanto, nenhuma delas possui uma leitura definitiva. Isso ocorre porque, além de serem recorrentes na história, são também, ao mesmo tempo, novas aos sujeitos da história, porque a cada século os indivíduos se renovam, construindo e descontruindo os sentidos desses tópicos.

Afinal o que seria a figura heroica, e a significativa personagem nas análises, representada na literatura dramática? Junito Brandão destacou no terceiro volume de *Mitologia Grega* que diversas foram as teorias que se preocuparam em expressar sobre a figura do herói e sua "atuação", no entanto, são poucas as que se preocuparam em apontar a origem do termo. Com o objetivo de não problematizar a questão sobre a origem do termo, visamos apenas recorrer a uma das morfologias descritas no livro:

> É claro que todas as culturas primitivas e modernas tiveram e têm seus heróis, mas foi particularmente na Hélade que a "estrutura", as funções e o prestígio religioso do herói ficaram bem definido e, como acentua Mircea Eliade "apenas na Grécia os heróis desfrutaram um prestígio religioso considerável, alimentaram a imaginação e a reflexão, suscitaram a criatividade literária e artística". (BRANDÃO, 1987, p. 15)

Conforme Brandão ao resgatar Eliade, podemos identificar uma certa regularidade da presença do herói em diversas culturas. Na grega, em destaque, encontra-se referência a essa figura não apenas na literatura, há inclusive cultos religiosos destinados aos heróis. Esse comportamento revela uma cultura que está extremamente associada à questão religiosa e ao respeito à memória dessas personagens.

Uma vez que herói não seja sinônimo de características idênticas, pois o universo grego proporciona não apenas em seus deuses uma pluralidade, mas também a imensa diversidade cultural, identifica-se um elemento que o conecta de maneira inexorável:

> O romance moderno, tal como a tragédia grega, celebra *o mistério do desmembramento*, que se configura como vida no tempo. O final feliz é desprezado, com justa razão, como uma falsa representação: pois o mundo – tal como o conhecemos e o temos encerrado – *produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração* com a passagem das formas que amamos. (CAMPBELL, 1997, p. 15; grifos nossos)

Aos heróis, existe algo em comum: a ausência de felicidade, conforme Campbell. Ainda que a desintegração não leve o herói à morte, a este não existe a possibilidade de felicidade porque o percurso da figura heroica exige demais da própria existência física dele. Sua jornada, ainda que vivo, transforma-o porque ele é, dentro da cultura, um elemento representativo de transformação.

Além disso, quando o espectador-leitor depara-se com a representação de heróis tão

distintos, somente tendo como elemento de união o sofrimento, pode vir a surgir também um questionamento sobre o que os conecte em origem. Não sendo a origem divina exatamente condição prévia para que uma figura seja elevada ao título de herói, quais outros atributos deveriam possuir? Não basta ser digno, porque a maior parte dos homens simples é digna. Talvez seja o nascimento, já que as personagens heroicas são representantes de um período em que a aristocracia buscava imagens que a representassem. Ainda assim, parecem ser insuficientes essas características para determinar o que é ser herói no ambiente grego.

> Para o pesquisador italiano (Angelo Brelich) assim poderia ser descrita a estrutura morfológica dos heróis: "virtualmente, todo herói é uma personagem, cuja morte apresenta um relevo particular e que tem relações sociais estreitas com o combate, com a agonística, a arte divinatória e medicina, com a iniciação da puberdade e os mistérios é fundador de cidades e seu culto possui um caráter cívico: herói é, além do mais, ancestral de grupos consanguíneos e representante prototípico de certas atividades humanas fundamentais e primordiais. [...] Assim, após alcançar o vértice do triunfo com a superação de provas extraordinárias, após as núpcias e conquistas memoráveis, em razão mesmo de suas imperfeições congênitas e descomedimentos, o herói está condenado ao fracasso e a um fim trágico". (BRANDÃO 1987, p. 19)

Essas características enumeradas apenas evidenciam a diversidade do herói grego. Contudo, ainda existe um vácuo entre a representação do herói clássico e do herói contemporâneo que não se encaixa completamente à descrição do pesquisador italiano. O espaço existente, ou a contradição, está no fato de que o herói atual quase nunca é fadado ao fracasso, seu final não é trágico. O objetivo do herói contemporâneo, ainda que carregue em sua configuração muitos aspectos do clássico, volta-se para refletir sobre as suas imperfeições em busca, talvez, de uma oportunidade constante para a melhora de si. Quem sabe, por isso, a representação dos heróis clássicos no cinema visa resgatar um certo tipo de fama do nome, transportado claramente para as necessidades atuais, principalmente da indústria cultural.

Fazendo uma breve pausa para refletir sobre a fama do nome, pode-se resgatar Benjamin, no seu ensaio de juventude intitulado *A tarefa do tradutor*. Este sugere que a "continuação da vida das obras recebe o nome de fama"[40]. Essa fama tem relação com o alcance da obra de arte quando esta vem ao longo da história superando a configuração do período que fora criada e sua manutenção ocorre por meio das reescritas, principalmente pela tradução. Sendo assim, podemos utilizar essa imagem apontada pelo jovem Benjamin, relacionando-a também a um certo tipo de fama do nome, uma vez que as obras da antiguidade clássica não apenas têm a "pervivência" devido à canonização da forma literária.

---

[40] BENJAMIN, W. A tarefa do narrador. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 105. (Coleção Espírito Crítico)

Essa fama ultrapassa a própria história da obra literária (da epopeia, do teatro e da poesia) se comparada com o relevante destaque dado aos heróis presentes na antiguidade clássica. Vale destacar que não se apontam críticas para a estrutura de nenhum dos gêneros destacados, mas em vista da leitura que visa a personagem como elemento principal da obra e das discussões em todo dela, encontramos um retorno a essas formas para ler sobre o humano numa realidade "a-histórica", situada no período heroico quando a ação era tudo. Portanto, os nomes eternizados na memória são os nomes presentes nessas obras. Quando se enuncia Aquiles, Héracles (ou Hercules), Odisseu (ou Ulisses), Agamêmnon, Helena entre tantos outros, não é qualquer um que retomamos na memória. Essa retomada percorre toda uma história, toda uma literatura e toda uma fama adquirida por meio da "pervivência" dessas obras clássicas.

Além disso, as figuras heroicas possuem uma estrutura que se assemelham, porque "da Babilônia às tribos africanas; dos índios norte-americanos aos gregos; dos gauleses aos incas peruanos, todos os heróis, descontados fatores locais, sociais e culturais, têm um mesmo perfil e se encaixam num modelo exemplar"[41]. Ainda que as finalidades sejam distintas entre as representações de herói devido ao tempo e ao espaço, pode-se apontar que há um elemento primordial que liga o herói da antiguidade ao herói da contemporaneidade: a transformação. Esse elemento destaca-se na figura heroica por esta ser a inspiração de um modelo, um modelo de transformação que retém na sua imagem o indício para movimentar as engrenagens sociopolíticas.

Desse modo, seja o herói mítico, histórico ou, em alguns casos, moderno, ele não inspira apenas uma identificação com os arquétipos instituídos; ao contrário, em certa medida, ele se segrega daquilo que a comunidade tem por modelo para assim produzir uma transformação. O ato conduzido por ele vem a ser em parte conformador e em parte reformador. Veremos movimento similar a esse descrito posteriormente na análise da prática heroica em *Ájax* (capítulo 3).

Há ainda outro aspecto sobre a figura do herói e a percepção teórica acerca dela. Em uma de suas obras mais relevante, *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin vem a discordar da elevação da personagem em determinadas teorias, como de Schopenhaeur (1788-1860), que apontavam a necessidade do herói representar uma figura da realeza ou uma elevação dentre as personagens que compunham as tragédias, dado que seria essencial porque somente assim a obra poderia comover o público. De modo contrário à "condição de realeza", ao "estrato social" ou à "linhagem das personagens", Benjamin destaca que essas

[41] BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*: Volume III. Editora Vozes: Petrópolis, 1987, p. 20.

características não são inerentes ao herói. Elas vinculam-se a uma condição tardia, um sentido introduzido pelos modernos em busca da continuidade da tragédia e da manutenção de certa representação de classe.

Além disso, a figura régia (o herói), conforme discorre, constitui uma marca histórica-filosófica da tragédia ática. A composição das peças trágicas traz, portanto, representantes do período arcaico. Esse período, reconstruído por séculos através de narrativas míticas e de poemas, tinha por pano de fundo a tradição de aristocracia grega que procurou desenvolver uma imagem sobre si. Desse modo, segundo Benjamin, não é que a tragédia não pudesse versar sobre personagens de menor estatuto social, mas dificilmente essas figuras menores representariam a memória coletiva na comunidade ática.

Outro aspecto destaca-se nesse ambiente cultural: não eram todos que tinham espaço e liberdade para ter voz na antiguidade, como vimos no capítulo anterior. A definição do que era ser cidadão na Atenas do V a.C. restringia-se a determinados grupos e, por conseguinte, esses grupos eram os que possuíam direito a voz nas assembleias. De modo a harmonizar as realidades tão diversas (do cidadão e dos que de fato constituíam a *pólis* ateniense), a utilização dos heróis nas estruturas dramáticas afastava um posicionamento ativo dos autores, uma vez que as peças retomavam personagem de épocas imemoriais e representavam a manutenção de um passado mítico com o vínculo ativo à religião. De certo modo, a imagem do herói construía uma ponte entre o povo e o divino. Assim destaca-se um fragmento de Benjamin que versa sobre a origem das personagens trágicas, com foco naquelas que compõem a trama central.

> Mas é mais do que óbvio que ela é momento acidental, proveniente da tradição que constitui o fundo da poesia trágica. Nas épocas arcaicas essa tradição centra-se na figura do rei, e por isso a origem régia da personagem trágica a situa desde logo na idade heroica. Só por esta razão a ascendência é importante. E essa importância é decisiva, porque a rudeza do eu heroico – que não é um traço de caráter, mas a assinatura história-filosófica do herói – corresponde à do seu estatuto dominante. (BENJAMIN, 2013, p. 112)

Por outro lado, as estruturas das peças exigem a presença de figuras menores, consideradas mais comuns (como escravos, amas ou guerreiros). Entretanto, essas personagens servem como amparo (uma muleta cênica) ao personagem mais central. Ainda assim essa composição de ser destacado da humanidade (o herói) e o coletivo popular (representado pelo coro e por personagens do povo) formula uma construção de arte que somente seria possível no ambiente de democracia.

Além disso, essa “rudeza” do herói somente ressalta que ao homem arcaico,

representado posteriormente como herói, guerreiro, semideus e imortalizado por seus feitos, as levezas e tranquilidades do mundo moderno eram vedadas. Assim o ambiente da sobrevivência por meio de guerras e disputas é comum na representação dramática. Diante disso, a mitologia traz as experiências dessas realidades anteriores, que configuraram a ática e de modo mais profundo permaneceram por meio dos aedos, reforçando o sentido do herói-guerreiro como personagem trágica.

Outro que vem a destacar as características do herói-guerreiro-aristocrático é F. Nietzsche. Este pontua que as conceituações construídas ao longo de séculos nem sempre remontam a historicidade do termo, tornando-as assim parciais e incompletas. Por isso, o herói-guerreiro pode ser descrito por juízos estruturados de mais de um modo, entretanto, a perspectiva nietzschiana pode ser evidenciada no trecho:

> Os juízos de valor cavalheiresco-aristocráticos têm como pressuposto uma constituição física poderosa, uma saúde florescente, rica, até mesmo transbordante, juntamente com aquilo que serve à sua conservação: guerra, aventura, caça, dança, torneios e tudo o que envolve uma atividade robusta, livre, contente. (NIETZSCHE, 2009, p. 22)

Em Eagleton, as diversas fases e influências políticas, sociais e culturais que vieram a influenciar a produção literária e as leituras sobre a tragédia acabaram por transformá-la, mas o foco central permaneceu inalterado. Uma entre as suas mais do que assertivas colocações sobre a personagem trágica está no fragmento:

> A única qualificação para ser um protagonista trágico é que seja membro da espécie. Quanto a que categoria de membro – posição social, ocupação, origem, gênero, etnia e outras condições correlatas – é uma questão que não faz absolutamente a menor diferença. (EAGLETON, 2013, p. 143)

Desse modo, constata-se que, apesar das influências sociohistóricas, a *persona* principal na tragédia é o ser humano e este ocupa o papel central para o desenrolar da peça. Essa posição é democrática, pois qualquer humano pode vir a estar na posição que um dia heróis, guerreiros, princesas, reis, operários etc. já ocuparam ao longo de tantas produções.

Portanto, aliada as diversas perspectivas sobre o herói clássico, trágico e moderno, nota-se que a formação da personagem trágica mantém o elo que transpassa os tempos. Em relação às produções áticas, o elemento comum a todas, além do sofrimento, é o elemento humano, e, por isso, o agente é uma ficção adicionado ação conforme descrito por Nietzsche, pois na figura heroica não se destaca a sua condição prévia de aristocracia ou estudo social concedido a ela mesma, sendo reforçado ou repudiado ao longo da história, mas a paradoxal

busca pela complexa e plena existência que pode levá-la à infelicidade.

2.3 **Destino**[42]

O termo destino, vocábulo de *"stare"* o qual tem por sentido aquilo que é afirmado ou estabelecido, relaciona-se inclusive ao vocábulo latino *fatum, [-i]*, um conhecido da cultura ocidental, associa-se à origem mitológica grega quando relacionado à ideia de *moira* a qual encontramos vinculada à imagem de Zeus, o fertilizador. Da união com a deusa Têmis que simbolizava a lei divina e a equidade, surgem as *moîras* (Cloto, Láquesis e Átropos). Essas descendentes acabam representada como uma abstração da lei que rege os homens e também os deuses. Desse modo, Zeus representa a síntese do poder sobre as divindades e regula sobre a vida e a morte determinada pelas *moîras*. A representação mitológica do *destino* pode ser explicada por este breve trecho do Brandão:

> As *Moîras* são a personificação do destino individual, da "parcela" que toca a cada um neste mundo. Originariamente, cada ser humano tinha a sua *moîra*, a saber, "sua parte, seu quinhão", de vida, de felicidade, de desgraça. Personificada, *Moîra* se tornou uma divindade muito semelhante às Queres, sem, no entanto, participar do caráter violento, demoníaco e sanguinário que estas possuíam. Impessoal e inflexível, a *Moîra* é a projeção de uma *lei* que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal. (BRANDÃO, 1986, p. 230-1)

Diante disso, as literaturas não traziam a figura da moira representada como deusa, mas a menção ao destino de cada indivíduo estava constantemente em pauta nas obras clássicas. Sendo assim, a abstração, nomeada de moiras, na literatura e na filosofia, vem a receber destaque por ser ambígua em relação à ação dos homens.

Quando Lesky[43] destaca o potencial trágico da personagem Aquiles – "segundo planos grandiosos de construção, suscita-se com crescente vivacidade a questão relativa aos germes do trágico nas duas epopeias"[44], a *Ilíada* e a *Odisseia* –, ele vincula essa tragicidade do herói ao associá-lo à escolha feita em relação ao seu destino. Se Aquiles configura-se como um herói prototrágico, este fato está estritamente ligado ao destino: um herói que escolhe morrer

---

[42] Apesar de ser muito comum utilizar o termo *moira (ou moiras)* para fazer referência às tecelãs do destino de cada indivíduo na mitologia grega, será utilizado o termo destino para remeter à ideia que W. Benjamin irá desenvolver nos ensaios de juventude.
[43] LESKY, A. Do problema do trágico. *A tragédia Grega*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
[44] LESKY, 1996, p. 23.

ao invés de ter uma vida longa.

> A genialidade dos poetas da *Ilíada*, colocando como centro de cristalização do conjunto o tema da ira de Aquiles, faz que este se transforme numa figura trágica. O desmedido de sua ira, que, ao ver recusada sua petição, se transformou em *hybris*, causa seu sofrimento mais profundo: a morte daquele que lhe é mais caro, seu amigo Pátroclo. Nesse sofrimento apaga-se a ira e só resta o desejo de vingança. Mas a vingança consumada sobre Heitor, por consternação fatal, causa o fim do próprio Aquiles. (LESKY, 1996, p. 25)

As sucessivas mudanças no percurso da personagem na epopeia em nada têm relação com seu estado atual de ira (tema central do poema), pois a escolha dele foi muito anterior à ira e à vingança. A Aquiles, foi concedida uma opção: ou viver longamente ou morrer brevemente. A implicação explícita entre vida e morte ressalta o ideal heroico: ou viver nobremente ou morrer nobremente. Essa vida nobre e longa levaria o nobre a perder o estatuto heroico porque a memória do seu nome seria ao longo do tempo apagada. Os feitos do homem comum não alcançariam a eternidade. Entretanto, as façanhas de um herói levariam milênios e, ainda assim, dificilmente seriam esquecidas.

Seguindo a mesma lógica de Lesky, os conteúdos das tragédias parecem submissos a um conceito de ordem maior que os deuses e restrito a norma do próprio gênero tragédia: o destino surge como elemento estrutural das peças áticas. A este "ente", cabe a responsabilidade de explicar o passado, justificar o presente e apontar o futuro. Exposto através de conhecimento inequívoco, o destino aparece, nas peças trágicas, atrelando a interpretação do autor ao fato mítico-histórico. Desse modo, as peças dramáticas não se distanciam da memória cultural, apenas vêm apresentar as perspectivas sobre os eventos narrados.

Assim o que está feito, está feito! Não há como desfazer o destino de um herói marcado para morrer ou sofrer, ainda que o espectador-leitor deseje o oposto. Na tragédia não existe nem a autonomia nem a salvação; o final é o desmembramento, a infelicidade ou o sofrimento. Por conseguinte, a vontade imperiosa do destino assume caráter definitivo.

Entretanto, é inevitável não questionar a apreensível ambiguidade entre destino e livre-ação, que pode não ter sido objeto para o pensamento grego antigo, mas definitivamente é para o homem atualmente. Se para os gregos antigos existia uma visível separação entre o destino e a "liberdade" de atuação do homem, isso não fica evidente nas tragédias que sobreviveram ao tempo.

Uma vez sinalizada a condição ambígua da aparição dessa norma-forma, intitulada destino, que antes mesmo de acontecer, condiciona o herói a curvar-se a ela, pode-se

perceber, de modo muito evidente, essa situação nas peças de Sófocles. No entanto, as tragédias sofoclianas podem colocar em dúvida em que medida o herói seria predeterminado pelo destino. Na peça *Édipo Rei*, a personagem Tirésias (o clarividente) anuncia a sobrecarga do conhecimento (do destino) já que este é inexorável: "ai de mim! Como é terrível saber quando o saber de nada serve a quem o possui"[45]. Nesta tragédia, o destino de Édipo é aos poucos revelado a ele. Contudo, o desvelo de Tirésias parece inútil já que o herói cumpriu com a profecia. Édipo soube pelo oráculo de Apolo que ele haveria de entrar no leito da mãe e derramar o sangue do pai[46].

Ainda que conhecesse os caminhos futuros, a misteriosa profecia leva o herói a fuga, esta fuga o conduz diretamente ao pré-dito: o derramamento do sangue do pai e o himeneu com a mãe. Entretanto, em que medida, mesmo desconhecendo a própria origem, não foram as ações e escolhas, em certo ponto livres, do herói que o conduziram para o seu destino? As pequenas ações que visavam evitar a morte do pai e as núpcias com a mãe o direcionaram para uma encruzilhada, tanto física (o encontro com Laio) quanto ética (casar-se com a mulher daquele que matou). Por outro lado, a fatalidade de suas pequenas ações colaborou para que o grande quadro fosse alcançado: o destino previsto por Apolo.

Sobre essa situação ambígua que é o destino, pode-se destacar que "os antigos gregos sabiam que era agentes moralmente responsáveis, mas não exatamente no sentido moderno de agentes moralmente *autônomos*"[47]. Uma vez que a ideia de autonomia inexiste no ambiente clássico, conforme destacado por Eagleton, volta-se para a esfera do destino como um lugar de difícil compreensão para o sujeito moderno. A ação e a predeterminação imbricam-se na antiguidade, como visto em *Édipo Rei*. Contudo, essa distinção não ocorre com os gregos antigos porque eles são quando agem. Por isso, ação e destino confundem-se.

Outra situação, a qual parece se encaminhar para uma noção de livre-ação, encontra-se na peça Ájax de Sófocles[48]. Vale destacar alguns trechos nos quais a personagem fala sobre seus atos, para elucidar a inter-relação entre ação e destino.

> Aias (Ájax)
> Ai, infeliz, que com a mesma mão
> Deixei escapar os execráveis
> e, após me precipitar entre bois

[45] Sófocles. Édipo Rei. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 22. (Coleção L&PM POCKET; v. 129)
[46] Idem, p. 61
[47] EAGLETON, 2013, p. 157.
[48] Apesar da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira, trazer para o português a estrutura do nome grego da personagem Aias [Ájax], optou-se por manter na dissertação o nome tradicional do herói. Entretanto, faremos uma pausa nesse tópico para pensar como o nome do herói relaciona-se com o próprio destino.

> curvicórneos e ínclitas cabras,
> atro sangue verti! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 83)
>
> [...]
> E se este meu olha e minha mente, desencaminhados,
> Não se tivessem afastado do meu propósito, não mais
> Poderiam votar assim a sentença contra um outro homem!
> Mas invencível deusa de torvo olhar, a filha de Zeus,
> Quando eu já dirigia minha mão contra ele,
> Enganou-me, depois de insuflar furiosa doenças,
> De modo que ensanguentei as mãos em tal gado. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 87)
>
> [...]
> Não vês que aos deuses
> Já não sou devedor de nenhum serviço? (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 97)

Os fragmentos destacados da personagem Ájax evidenciam a ação que este toma: ele age contra os Atridas devido a uma rixa por causa das armas de Aquiles. Uma vez que reconhece a ação, não há em sua fala arrependimento quanto a tentativa, sua lamentação está direcionada ao fato de não conseguir a morte dos inimigos. Ainda que tenha ocorrido a intervenção divina da deusa Atena, esta apenas atuou no sentido de desviá-lo dos seus verdadeiros alvos. Por isso não foi a criadora da situação de fato. Sendo assim, pode-se notar que o próprio Ájax é um agente e deliberadamente atua. Essa atuação novamente vem a ocorrer quando ele declara:

> Aias (Ájax)
> Pois eu irei lá aonde se deve ir.
> E vós fazei o que digo e talvez descubrais
> Que, mesmo se agora padeço, estou salvo! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 105)

A fala da personagem reforça que a ação por ele é deliberada, pois até este momento é desconhecida a predeterminação do destino. Entretanto, no terceiro episódio, surge a figura do Mensageiro descrevendo ao Coro o possível futuro de Ájax.

> Mensageiro
> Calcas sai sozinho, sem os Atridas;
> na mão de Teucro sua destra com benevolência
> pondo, falou-lhe e recomendou que de todo modo
> prendesse, durante este dia que agora brilha,
> Aias na barraca e não lhe permitisse sair,
> se quisesse vê-lo vivo outra vez:
> persegui-lo-á ainda neste dia apenas
> a ira da divina Atena – continuava ele a falar –
> pois exacerbados e inúteis seres
> caem sob pesados reveses dos deuses,
> dizia o profeta, quem quer que, com natureza humana
> nascido, depois não pensa como um humano. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 111)

O vidente Calcas revela a verdade sobre o destino de Ájax para Teucro e este envia o Mensageiro para que comunique ao herói sobre o oráculo. No entanto, as ações do herói antecipam sua partida da barraca, desse modo, novamente age permanecendo alheio ao próprio destino. A teia de situações que conduz o herói ao suicídio não pode ser somente apontada como obra de um destino inexorável nem desvinculada dessa esfera, pois foram as ações deliberadas que o levaram para esse momento. Pode-se, diante desses exemplos, perceber que destino e escolhas são versos da mesma moeda. Portanto, afirmar-se, retomando Aristóteles, que o desenvolvimento da tragédia é natural. Tanto herói quanto o destino, convergem como polos opostos que se atraem "por 'necessidade' algo como uma corrente de causalidade provável ou coerente, e nem tanto alguma fatalidade metafísica"[49].

A imbricação apontada entre destino e herói, também é sinalizada no ensaio *Destino e Caráter*, de W. Benjamin, ao afirmar que "é impossível formar um conceito não contraditório de uma esfera que seria externa a um homem que age [...]"[50]. Desse modo, externo ao indivíduo (o destino) e impulsionado pelo indivíduo (a ação) acabam por estarem inseparáveis.

> Nenhum conceito de mundo exterior se deixa definir em oposição às fronteiras do conceito do homem que age. Ao contrário, entre o conceito do homem que age e o de mundo exterior, tudo é interação, seus círculos de ação se interpenetram; suas representações podem até ser muito diferentes, mas seus conceitos são inseparáveis. (BENJAMIN, 2013, p. 91)

Benjamin evidencia que ambas as esferas estão interligadas, as quais se complementam e se retroalimentam porque sem a ação do homem o destino não se cumpre e vice-versa. Desse modo, a esfera do destino vincula-se ao homem antigo por desmedida (*hybris*). Essa associação ocorre porque, ainda na construção benjaminiana, a felicidade na Grécia antiga está constantemente à prova, uma vez que a medida deve ser observada e segui-la é praticamente impossível, principalmente às figuras que se destacam da média, como os heróis. Por isso, o homem é tentado constantemente a ultrapassar a própria medida e, assim, a endividar-se com o plano divino.

> Desse modo, felicidade e bem-aventurança, assim como a inocência, conduzem para fora da esfera do destino. Mas uma ordenação cujos únicos conceitos constitutivos são os de infelicidade e culpa, e dentro da qual não há nenhuma via pensável de libertação (pois na medida em que uma coisa é destino, ela é infelicidade e culpa) [...] (BENJAMIN, 2013 p. 93)

---

[49] EAGLETON, 2013, p. 151.
[50] BENJAMIN, 2013, p. 91.

O trecho destacado anuncia que num contexto que existe o vínculo estreito com o destino, a infelicidade (direcionada, ao contexto ático, representa o estado de todo herói trágico) e a culpa estão associadas à esfera do destino. Contudo, não se pode deixar de pontuar que o termo culpa, empregado pelo Benjamin nesse ensaio está desvinculado do contexto judaico-cristão (da religião) e, por isso, será interpretado como a posição de responsabilidade em que personagem trágica assume as consequências das próprias ações.

Terry Eagleton também evidência essa tensão em relação ao destino quando afirma que:

> [...] assim também o protagonista grego movimenta-se temerosamente em uma esfera de presságios e sinais semilegíveis, tateando no escuro entre poderes ominosos, correndo perpetuamente o risco de tropeçar em alguma fronteira proibida, ultrapassando-se a si mesmo e chegando ao nada. E esse estado de emergência é rotina. (EAGLETON, 2013, p. 161)

Desse modo, pode-se retomar a personagem Ájax ao destacar outro aspecto da íntima relação entre o destino e o homem que age. Os indícios de seu destino são percebidos de maneira dispersa no próprio nome do herói. A versão da peça, em grego, utiliza o substantivo *Αιας* (*Aias*), ou mais conhecido por Ájax em língua portuguesa, essa estrutura também surge na forma verbal, mais utilizada na tragédia, no infinitivo presente, *αἰάζειν*, oriundo da forma verbal *αἰάζω*, cujo sentido é chorar. Por duas vezes essa forma verbal aparece na peça. Na primeira vez no discurso proferido por Ájax:

> *Αἴας*
> *αἰαῖ: τίς ἄν ποτ' ᾠεθ' ὧδ' ἐπώνυμον*
> *τοὐμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;*
> *νῦν γὰρ πάρεστι καὶ* ***δὶς αἰάζειν*** *ἐμοὶ*
> *καὶ τρίς: τοιούτοις γὰρ κακοῖς ἐντυγχάνω:* (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 86; grifo nosso)
>
> Aias (Ájax)
> *Aiai*! Quem teria imaginado que assim como epônimo
> Conviria o meu nome a meus males?
> Pois agora cabe-me **aiar duas**
> e três vezes: eu me encontro em tais males! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 87; grifo nosso)

O herói já consciente da situação que se encontra reflete sobre a relação que pode ter seu nome com o destino. Essa relação está marcada pelo sentido de lamento, porque tanto o verbo quanto o substantivo têm a mesma raiz (*αἰά-)* que retoma a ideia de sofrimento. Diante dessa evidência, retoma-se Walter Benjamin, pois este admite que o destino possa estar

presente nas relações como um saber imediato para aqueles que sabem observar.

> [...] para quem sabe observar (para quem encontra em si um saber imediato acerca do destino em geral), já está de certo modo presente ou, para falar de modo mais cuidadoso, está à disposição. Como se pode ver, a hipótese de que um destino futuro esteja de alguma maneira "à disposição", [...], não é absurda, [...] (BENJAMIN, 2013, p. 90)

Do mesmo modo que essa disposição encontra-se pré-dita, ainda há a questão da percepção sobre ela. Se para o herói está cada vez mais claro o vislumbre do seu destino, para outros personagens pode demorar a consciência do quadro completo, ou seja, o destino do herói somente é reconhecido, de fato, após a consolidação da ação. Isso ocorre com a personagem Tecmessa (esposa de Ájax), logo depois do diálogo com o Mensageiro e da morte de Ájax.

> *Τέκμησσα*
> *ὡς ὧδε τοῦδ' ἔχοντος* ***αἰάζειν*** *πάρα*. (SÓFOCLES, 2008, p. 122; grifo nosso)
>
> Tecmessa
> Estando ele assim, resta *aiar*! (SÓFOCLES, 2008, p. 123; grifo nosso)

O uso da estrutura no mesmo tempo verbal e o "cuidado" do tradutor em manter esse mecanismo no português não apenas reforça que os indícios do destino de Ájax encontram-se indicados no seu nome, entretanto, apesar de ter notado esses indícios. O mesmo não ocorre com a esposa, porque ela somente irá trazer a forma verbalizada do nome Ájax após descoberta de seu suicídio.

A partir das leituras exposta sobre a inter-relação que o homem possui com o destino, tanto em segui-lo quanto em livre-ação, pode-se afirmar que essa norma-forma não apenas desempenha relevante destaque para a condução e desenvolvimento estrutural da peça ática. O destino é, portanto, elemento essencial, ainda que ambíguo, para a construção de sentido na obra, sendo importante até hoje nas leituras das peças clássica – não apenas como uma marca cultural, mas também como recurso essencial para criar movimento (ação).

2.4 **Direito**

Acerca da reflexão desenvolvida que inter-relacionou as ideias de herói e destino,

surge mais uma imbricação que não pode ser abandonada: a relação dessas ideias com a lei (o direito) e, por consequência, com a justiça. Até o momento, apontou-se, tanto nos fragmentos literários quanto nos destaques teóricos, um aspecto de responsabilidade em relação ao herói perante o destino e a ação. Essa responsabilidade coloca em questão não somente o pré-dito, mas também a livre-ação que, por consciência da personagem, se encaminha para o próprio destino.

Por isso, está evidenciado que "o jovem Walter Benjamin acreditava, de modo igualmente categórico, que toda tragédia se movimente sob o signo do destino"[51]. Além disso, esse signo pode ser identificado ao logo do percurso do homem antigo a partir de pequenos indícios que percebidos trazem para cena, na tragédia, a reflexão sobre a lei criadora, o destino e a relação que o homem tem com os deuses.

Ainda em retrospectiva ao tópico anterior (Destino), pode-se destacar que a origem mitológica do conceito teve por base a existência de Zeus (representante das qualidades divinas e humanas) em união a titânica Têmis (representante da Lei Divina). Essa união originou as *moiras*, também conhecidas como a abstração destino. Por conseguinte, o destino possui uma relação familiar relação com a esfera reguladora na mitologia e, de modo análogo, também mantém essa capacidade reguladora ao se associar à esfera jurídica.

Quanto à esfera reguladora na mitologia, demonstra-se que a presença do destino de cada homem limita os deuses e influencia a conduta individual. Esta influência demonstra-se, por exemplo, na conduta de Édipo ao fugir dos designíos do Oráculo apolíneo e, assim, se encaminha para Tebas. Quanto à regulação divina, vemos na *Ilíada* que, apesar de saber sobre a morte do próprio filho no campo de batalha, Zeus não interfere na predeterminação dessa morte porque até para o deus há uma fronteira, ainda que pouco rígida, a qual limita a atuação. Essa fronteira demarcada pela *moira* opõe ação limitada de Zeus e dos outros deuses ao pré-dito. Vale destacar o trecho da *Ilíada* em que ocorre essa situação descrita, para ilustrar o espaço formal e jurídico que delimita a ação do filho de Crono.

> Ao ver Sarpédone que os companheiros de curtas couraças
> eram ceifados por Pátroclo, o filho do grande Menécio,
> apostrofou os divinos guerreiros da Lícia, exortando-os:
> "Lícios, para onde fugis? Que vergonha! Lutar é forçoso.
> Eu próprio irei ao encontro desse homem, porque me
> [convença
> quem é esse forte guerreiro que tanto os Troianos maltrata
> e aos nossos mais esforçados consócios privou da existência."
> [...]

[51] EAGLETON, 2013, p. 158.

> *Vendo-os, sentiu-se apiedado o nascido de Crono astucioso,*
> e para a irmã e consorte virando-se, diz-lhe o seguinte:
> "*Pobre de mim, o Destino asselou que o mais caro dos*
> *[homens,*
> *o meu Sarpédone, tombe hoje aos golpes de Pátroclo*
> *[exímio!*
> O coração sinto, *agora, indeciso entre dois pensamentos*:
> *levá-lo-ei para longe da pugna lugente*, e o coloco
> neste momento, com a vida, entre o povo opulento dos Lícios,
> *ou deixarei que o vigor lhe despoje o viril Menecíada?*"
> Hera, a magnífica, de olhos bonivos, lhe disse, em resposta:
> "*Zeus prepotente*, nascido de Crono, que coisa disseste?
> *Tens a intenção de livrar novamente da morte funesta*
> *ao lutador que se encontra fadado a morrer há já muito?*
> *Seja, se o queres, conquanto nós outras jamais te aprovemos*.
> Ora outra coisa te quero dizer, guarda-a bem no imo peito:
> *se resolveres enviar para casa a Sarpédone, vivo,*
> *não aconteça quererem, também retirar outros deuses*
> *seus caros filhos do meio dos duros combates e pugnas,*
> *pois ao redor das muralhas de Príamo lutam muitíssimos*
> *filhos de deuses; entre estes farás vicejar a discórdia*.
> Se lhe dedicas afeto, e seu fado, em verdade, te punge,
> deixa que seja prostrado sem vida na pugna terrível
> pela potência de Pátroclo, o filho do claro Menécio.
> Logo, porém, que a alma e a vida lhe o corpo robusto
> [deixarem,
> manda que o Sono agradável e a Morte o retirem do campo
> e para a Lícia o conduzam, de extensas e pingues campinas,
> onde os irmãos e os parentes exéquias condignas lhe façam,
> com cipó e túmulo, as honras devidas a quantos se
> [extinguem."
> O pai dos homens e dos deuses de pronto aceitou esse alvitre. (HOMERO, Ilíada, 20111, p. 397-8; grifos nossos)

Pode-se, portanto, notar que, desde a *Ilíada*, o destino demarca o campo de atuação para os homens quando limita o fim de suas vidas e como isso ocorrerá – o fado da morte, como apontou Hera – e para os deuses, estabelece o espaço em que existe um limite de atuação – a possibilidade da discórdia entre os deuses cria um ambiente regido por normas, essas representadas na abstração do destino –. Essa impossibilidade de atuação para o deus não é oriunda de uma incapacidade de fazer, mas sim se origina em oposição a uma fronteira mais tênue que mantém a ordem. Isso se evidência no diálogo entre Zeus e Hera que refletem sobre o fado de Sapérdone. Diante do acontecimento pré-dito, o deus cogita a possibilidade de atuar. Contudo, sua consorte revela as consequências dessa ação: a abertura de um precedente para os demais deuses salvarem também seus "caros filhos" e um ambiente exacerbado pela discórdia entre os próprios deuses.

Por isso, esse ambiente identificado, tanto em *Édipo Rei* quanto na *Ilíada*, vincula-se à

esfera jurídica do destino, na teoria benjaminiana, ao associar a responsabilidade [52] e infelicidade à balança da justiça, na qual a condição prévia está centrada no erro. É também no direito que ocorre a regulamentação do homem com os homens, do homem com os deuses e dos deuses com os deuses. A regulação, portanto, faz parte da esfera divina e humana, entretanto, é o destino que gere essas diferentes esferas e diferentes limites de atuação. Desse ponto, vale uma maior aproximação de dois conceitos para determinar o que vem a ocorrer na tragédia, na qual o destino e a ação humana confundem-se ao ponto de criarem uma reflexão.

No ensaio *Para a crítica da violência*, Walter Benjamin traz para a cena política da Europa de sua contemporaneidade (referente aos eventos da Primeira Guerra Mundial até o ano de 1920), uma crítica da violência e sua profunda relação com o direito. Entretanto, apesar de os objetivos desse ensaio estarem voltados para o contexto que cercava Benjamin na época, podemos nos apropriar das reflexões sobre direito e violência e nos direcionar assim para um outro lugar, o qual venha possibilitar uma perspectiva de sentido político na peça Ájax sofocliana. Uma das primeiras constatações acerca do ensaio benjaminiano é, *a priori*, a inter-relação de conceitos independentes. Isso ocorre com as ideias de direito e destino, porque estes conceitos acabam associados por um elemento diametralmente oposto: a violência. Se a presença do direito, no primeiro momento, mostra-se pacífica na perspectiva benjaminiana, esta se revela uma mera ilusão. Se destino parece desvinculado da esfera do direito, para ele, há uma certa "modernização" do termo, porque este não está atrelado de fato a esfera ao qual pertence e acaba "desvirtuado" pelo sentido do homem moderno.

Desse modo, o primeiro ponto a ser destacado é a ideia de direito, pois em relação a este termo temos mais de uma tese: o direto positivo e "o direito natural. Este vê na aplicação de meios violentos para fins justos tampouco um problema como o homem encontra um problema no 'direito' de locomover seu corpo até um fim desejado"[53]. O primeiro vê a violência como produto de *devir* histórico. Contudo, ambos estão pautados num dogma central: "fins justos podem ser alcançados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos"[54]. Esse dogma atrela-se à violência porque todo direito é, em si,

---

[52] W. Benjamin descontrói o vínculo do conceito culpa da esfera religiosa, pois não é sua intenção associar esse termo ao normalmente associado contexto judaico-cristão no qual culpa vincula-se a uma "culpabilidade religiosa". Ou seja: Lá onde o pecado pode ser evitado, mas ele acaba sendo a escolha do homem. É desse horizonte religioso que Benjamin tenta sair e desvincular também o conceito de destino. Contudo, por ainda ser comum e extremamente fácil associarmos o termo culpa às religiões, utilizaremos o termo reponsabilidade, conforme apontado no tópico Destino, porque esse termo parece mais isento de valores morais.

[53] BENJAMIN, W. Para a crítica da violência. In: *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). 2. ed. Jeanne Marie Gagnebin (Org.). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 123. (Coleção Espírito Crítico)

[54] Idem, p. 124.

uma coerção[55].

Vale destacar que o ensaio de Benjamin aponta conceitos associados à outra disciplina, o direito, e, portanto, deve-se considerar também a perspectiva basilar aplicada à área. Por isso, ressalta-se a relação do controle social com o direito, a partir das considerações de Paulo Nader ao evidenciar que

> O direito não é o único instrumento responsável pela harmonia da vida social. A Moral, Religião e Regras de Trato Social são outros processos normativos que condicionam a vivência do homem em sociedade. De todos, porém, o Direito é o que possui maior pretensão de efetividade, pois não se limita a descrever os modelos de conduta social, simplesmente sugerindo ou aconselhando. A coação – força a serviço do Direito – é um dos seus elementos e inexistente nos setores da Moral, Regras de Trato Social e Religião. (NADER, 2012, p. 31)

Contudo, essa coação descrita por Nader, na antiguidade, não era efetivamente separada da religião, uma vez que o destino – elemento presente na composição da cultura grega antiga – estava vinculado à esfera religiosa. Por isso, tem-se o destino como "ente" que não sugere ou aconselha, mas coage e, assim, representa uma associação à esfera do direito.

Ainda em relação à mesma questão, quando Campbell aponta algumas das funções da mitologia, vem a destacar que "a primeira função da uma mitologia viva é conciliar a consciência com as precondições de sua própria existência – quer dizer, com a natureza da vida"[56]. O impacto dessa conciliação de existir com o viver, transformou a percepção "muito antes do surgimento do *Homo sapiens* no universo"[57]. Pode-se, então, destacar que a primeira lei da existência é a vida como sendo esse "comer-ou-ser-comido". Esse processo de conhecimento revela que "a violência é produto da natureza"[58]. Entretanto, esse produto não é ainda um meio para um fim, ao contrário é a manifestação mais primitiva de violência que ainda não é direito. É a manifestação mítica da própria existência. De modo análogo, Benjamin pondera:

> Se, de fato, a violência [*Gewalt*], a violência coroada pelo destino, for a origem do direito, então pode-se prontamente supor que no poder [*Gewalt*] supremo, o poder sobre a vida e a morte, quanto este adentra a ordem do direito, as origens dessa ordem se destacam de maneira representativa no existente e nele se manifestam de forma terrível. (BENJAMIN, 2013, p. 134)

---

[55] Para não incorrer numa leitura superficial do ensaio de grande complexidade como Para a crítica da violência, objetivou-se fundamentar esse entendimento sobre o poder coercitivo que o direito imprime a partir da consulta feita à obra de Paulo Nader, em Introdução ao estudo do direito, 2008.
[56] CAMPBEL, J. Mito e transformação, 2008, p. 31.
[57] *Ibidem.*
[58] BENJAMIN, W. 2013, p. 123.

Sob essa ótica, trazemos exemplos de manifestações de ordens existenciais distintas. Na primeira, manifesta-se a natureza institucionalizada no poder divino, em certo ponto, de modo terrível na atuação da deusa Atena, conforme Campbell e Benjamin teorizam; na segunda, a existência de um direito e a luta contra um destino. Para perceber mais objetivamente essas manifestações, destaca-se, primeiro, a fala de Atena, na peça Ájax.

> Atena
> Eu o afastei – tendo atirado sobre seus olhos
> imagens extraviadoras – de incurável prazer
> e o desviei para os rebanhos e para o misto
> butim não partilhada, por boeiros vigiado.
> [...]
> E eu, o barafustante homem em demente doença
> excitava, atirava-o para redes ruins.
> [...]
> Mostrarei também a ti, manifesta, essa doença,
> Para que a vejas e proclames a todos os argivos.
> Confiante, fica e não como uma desgraça recebas
> o homem: pois, desviado, eu impedirei que
> O brilho de seus olhos veja tua figura. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 59)

No prólogo da peça, a ordem divina manifesta-se sob a presença das interferências da deusa Atena, que controla o ver, tanto de Ájax quanto de Odisseu ("ó voz de Atena, a mais cara para mim dos deuses, / quão bem-perceptível ainda que invisível estejas!"[59]), porque ela, a um, poda a visão clara lançando "imagens extraviadoras" e, ao outro, ainda que invisível, é "bem-perceptível". A ação do plano divino sobre essas personagens acaba por instaurar sobre elas a coerção de um direito sobre o homem. Essa coerção revelar-se-á, posteriormente, como o destino. Pode-se notar que a atitude da deusa e de Odisseu em relação a ela revela uma subordinação à esfera divina, "pois a subordinação dos cidadãos às leis [...] é um fim de direito. Se aquela primeira função da violência foi dita de instauração do direito, então está segunda função pode ser chamada de manutenção do direito" [60]. Esta é a função desempenhada pela deusa na peça, porque sua intervenção visa a manutenção do destino e a proteção dos humanos que lhe são caros.

Há outro momento no final da peça sofocliana em que a regulação do direito ocorre diretamente por meio da violência e está associada à esfera humana. Essa passagem claramente destaca-se não por ser expressa na fala de Menelau, o segundo Atrida e que motivou *a priori* a reunião do exército contra Troia, mas por ter um caráter destacável – porque a fala da personagem não apresenta, em momento específico do diálogo, nenhuma

[59] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 55.
[60] BENJAMIN, 2013, p. 132.

marca de pessoalidade e, portanto, cabe na fala de qualquer indivíduo que vise legitimar uma posição de direito –, representando um discurso maior que ao próprio rei de Esparta. Nesse momento, pode-se afirmar que Menelau apropria-se do discurso que autoriza um determinado direito o qual visa arbitrar sobre os cidadãos e sobre o poder que cabe ao governante. Isso pode ser observado no embate de Teucro com Menelau:

> Menelau
> Mas é próprio de mau homem, homem plebeu sendo,
> não julgar nada justo escutar os soberanos.
> Pois jamais leis prosperariam em cidades
> onde não estivesse estabelecido o temor,
> nem tropa sensatamente seria comandada
> não tendo a barreira do medo ou do pudor!
> Um homem deve, mesmo sem desenvolver corpo grande,
> saber que pode cair mesmo por mal pequeno.
> Fica sabendo que salvação tem aquele
> que acompanham temor e vergonha juntos;
> onde é permitido exceder-se e fazer o que quiser,
> considera que esta cidade, com o tempo
> depois de sob aura singrar, no pélago cai! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 133-5)

O trecho, situado no *Kommós*[61], está claramente destacado do discurso pessoal proferido pela personagem. Nele, não há marcas de um sujeito, como eu, tu ou ele, quer seja no plural ou no singular. Além disso, nesse fragmento está centrada toda a argumentação da personagem, pois esse discurso explica a necessidade da violência dos soberanos sobre o mau homem, o homem plebeu e sobre a tropa. Desse modo, o argumento justifica a punição almejada por Menelau contra o corpo de Ájax. Vale destrinchar a fala dele por completo.

> Menelau
> É que tendo esperado de casa trazê-lo
> como um aliado e amigo dos aqueus,
> achamos, ao procurar, inimigo pior que os frígios;
> Ele que da tropa inteira planejou a cruentação
> e à noite atacou para nos capturar com lança.
> E se um deus esta investida não tivesse extinto,
> nós, padecendo esta sorte que ele obteve,
> jazeríamos em vergonhosíssima sina –
> e ele viveria! Mas um deus alterou as coisas
> para que seu excesso sobre gado e rebanhos caísse.
> Por isso não há homem poderoso o bastante
> para seu corpo sepultar em tumba,
> mas, em amarelada areia jogado,
> para as aves marinhas pábulo será!
> Diante disso, não exalces terrível ânimo!

[61] Kommós (*κομμός*): golpe em sinal desafio ou de luto. É pouco comum encontrar essa estrutura presente na peça *Aias* nas tragédias posteriores de Sófocles. Esse momento na peça também pode ser compreendido na peça como uma referência a um espaço físico próximo à praia.

> [...]
> Mas quero que se estabeleça um temor oportuno!
> E não julguemos que fazendo o que amamos
> não pagaremos de volta com o que detestamos!
> Seguem alternadas essas coisas. Antes ele era
> inflamado insolente; agora é minha vez de pensar grande.
> E conclamo-te a não sepultar – para que
> tu mesmo, sepultando-o, não caias em tumba! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 133-5)

Nesse trecho, excetuado o destaque já abordado anteriormente, identifica-se uma construção discursiva muito diferente daquela ausente de marcas pessoais. Essa parte do discurso toma para a personagem a ação contra os Atridas e os aqueus. Desse modo, não só se coloca como possível vítima, caso não tivesse um deus desviado a ação de Ájax, mas também como aquele soberano que comanda as tropas contra Tróia e a quem cabe julgar. Isso faz com que parte do discurso vá para a primeira pessoal do singular, marcando um eu que anuncia, ("Mas quero que se estabeleça um temor oportuno!"); para a segunda do singular, evidenciando o co-enunciador (não exalces terrível ânimo!), o Teucro neste caso; para primeira do plural ("achamos, ao procurar, inimigo pior que os frígios"), referência aos próprios Atridas. Existe ainda outra marca interessante nas escolhas que marcam a pessoalidade na fala de Menelau, porque, quando estabelece uma sentença e também a fundamenta, algumas sentenças vão para a ausência de um sujeito enunciável, isto é, as marcas de pessoalidade são apagadas. Desse modo, o discurso legítimo do direito não apresenta pessoalidade, conforme se preza até a nossa contemporaneidade.

Para pontuar isso, vale destacar como ocorre esse processo. A própria figura que impõe uma conduta para o corpo de Ájax, já a algum tempo morto na peça, possui claro interesse que este, ainda que morto, sofra a punição, "um temor oportuno" segundo a fala de Menelau, visto que a punição, a violência sobre a figura de um exímio guerreiro, era por demais terrível e, para além disso, brutal já que a religião era imperativa quanto à necessidade do sepultamento dos mortos. Essa é umas das questões que, inclusive, norteiam o embate entre Antígona e Creonte, na peça *Antígona*.

Retornando para a situação de Ájax, evidencia-se que o trecho correspondente a punição destinada ao herói está ausente de marcas pessoais, conforme fragmento: "Por isso não há homem poderoso o bastante / para seu corpo sepultar em tumba, / mas, em amarelada areia jogado, / para as aves marinhas pábulo será! ". A justificativa, como já analisada, vem também sob uma impessoalidade opressiva que pode revelar a própria impessoalidade da lei, do direito. Desse modo, aquele que julga é também impessoal, ou seja, outra que não o Menelau, mas toma a forma de "o soberano". Contudo, a sutileza na mudança de pessoa

marcada para não marcada somente reforça a apropriação da força do direito para produzir uma conduta aplicável a qualquer humano que venha a desafiá-los, como Ájax os desafiou. Segundo a concepção benjaminiana acerca do direito, este pontuaria que a conduta de Menelau teria relação com a segunda função da violência, "está segunda função pode ser chamada de manutenção do direito"[62]. Ou seja: a violência da punição de Ájax ocorre para manter o direito dos Atridas como comandantes na guerra contra Tróia, estes valendo-se do efeito da punição como uma oportunidade.

Entretanto, enquanto aos deuses cabe a manifestação mítica da violência que procura subjugar os homens ao direito divino; e aos homens cabe a violência para manter esse direito, a certos homens cabe outra manifestação de existência: a manifestação contra um destino e contra um direito cedido a outros, por meio de uma violência que procura instaurar direito.

> Aias [Ájax]
> *Ai*, infeliz, que com a mesma mão
> deixei escapar os execráveis
> e após me precipitar entre bois
> curvicórneos e ínclitas cabras,
> Atro sangue verti! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 83)

Nesse fragmento, a violência revela-se, quando o herói diz "deixei escapar os execráveis". O desprezo pela figura dos Atridas e de Odisseu está marcado pelo vocábulo "execráveis". A raiva sentida pela perda das armas de Aquiles toma a forma da cólera, desafiando assim os guerreiros que receberam o espólio como também o direito deles em recebê-los. Essa violência malograda pela deusa estava revestida de direito e de verdade, conforme trecho:

> Aias [Ájax]
> Contudo julgo saber ao menos tamanha verdade:
> se Aquiles, vivo, quanto a suas armas
> devesse decidir do triunfo das conquistas de alguém,
> nenhum outro a arrebataria em meu lugar!
> Mas de fato os Atridas em favor de um velhaco
> as usurparam, desdenhando meus triunfos.
> E se este meu olhar e minha mente, desencaminhados,
> Não tivessem afastado do meu propósito, não mais
> poderiam votar assim a sentença contra um outro homem!
> Mas invencível deusa de torvo olhar, filha de Zeus,
> quando eu já dirigia minha mão contra eles,
> enganou-me, depois de insuflar furiosa doença. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 87)

Esse fragmento aponta que o herói conhece o direito de possuir as armas e que

[62] BENJAMIN, 2013, p. 132.

somente a usurpação deste justificava a perda delas. Desse modo, a personagem coloca em dúvida a validade do direito, se a ele foram negados os triunfos devidos. Não bastasse a crítica dirigida àqueles que comandam o exército dos gregos, há um segundo movimento que critica a atuação do plano divino, trazendo para a descrição da deusa termos como “engano” e “torvo”, que revelam um caráter escuso e sombrio da manifestação divina na economia textual.

Os recortes destacados dos textos sofoclianos, e também as breves alusões ao Édipo Rei, trazem à cena a relação que está subsumida num contexto temporal muito próximo de Ésquilo e, por isso, ainda mais latente às questões que vinculam o poder em torno religião e do Estado ateniense. Vale ainda destacar outro aspecto da violência atrelada ao direito: a violência que instaura direito.

Neste momento, a violência não mais está atrelada à esfera natural, das manifestações. Ela representa um meio para um fim e este fim é a inauguração do direito. Como meio, a violência instauradora rompe com o a manifestação natural do direito vinculado ao plano divino na antiguidade, trazendo à cena a possiblidade de uma nova norma. Antes de pontuarmos esse processo é essencial termos à vista a peça Ájax de Sófocles.

> Aias [Ájax]
> Mas se um deus
> prejudica, mesmo o mais fraco escapa ao mais forte. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 89)

A manifestação divina que vem a intervir na conduta do homem antigo aparece evidenciar, na fala de Ájax, como os deuses comportavam-se diante de determinados interesses. No trecho, os versos trazem a atuação do humano no qual a ação dos deuses não separa o homem deles, ao contrário, elas estão interligadas. Desse modo, a possibilidade de atuação dos deuses e os fins para os homens inter-relacionam-se porque, para que o humano alcance seu fim com os auspícios do deus, ele deve se atrelar ao destino, sendo este, a força coercitiva da lei que mantém o universo antigo em equilíbrio.

Entretanto, o ciclo (deus-ação-destino-homem) parece encontrar uma barreira, ainda que sutil, quando o herói traça uma fronteira diante das normas-jurídicas-políticas e afasta-se de alguns dos códigos da sociedade. Essa ruptura pode vir a ocorrer, no discurso de Ájax, quando busca empreender a recuperação da imagem heroica. Ainda que sofra um distanciamento daqueles com quem mantinha uma relação social-política.

> Aias [Ájax]

> E agora, o que se deve fazer? Manifestadamente pelos deuses
> Sou odiado, detesta-me a tropa dos gregos
> E odeia-me Troia inteira e esta planície!
> [...]
> Uma empresa deve-se buscar
> pela qual mostrarei a meu velho pai
> que por natureza não nasceu dele um covarde. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 89)

No fragmento, pode-se observar que ainda que segregado, tanto pela deusa Atena devido à interferência dela em sua "vingança" quanto pelos boatos que o afastam da imagem que deveria ter um herói, a personagem procura uma prática que restitua a natureza heroica sem, entretanto, restaurar o vínculo com o deus-destino-homem. Assim, a atuação do "eu heroico" ocorre nas fronteiras estabelecidas e circunscritas, estas que permanecem como leis não escritas, conforme apontou Benjamin. Em parte, veremos, mais adiante, que essa empresa obteve sucesso porque "o homem pode transgredi-las [as fronteiras] sem se dar conta e assim ficar sujeito à expiação"[63].

Enquanto cada vez mais ação e destino se imbricam, a ação vinculada ao deus enfraquece. Sua presença permanece na obra como uma conduta de costume social, mas que como norma-política pode vir a ser questionada. Nesse contexto, o enfraquecimento da religião como atuação ativa no processo jurídico revela-se não apenas como uma transição no modo de pensamento, mas também uma reflexão sobre a própria concepção da norma e do poder. Desse modo, a personagem sofocliana encaminha-se cada vez mais para o extremo oposto aos deuses e, principalmente, à imposição do poder como violência que mantém a ordem.

No segundo episódio, Ájax procura demonstrar, por meio de um imenso e intenso discurso, ao Coro, formado por marinheiros (os Nautas), a mutabilidade da natureza das coisas e dos homens.

> Aias [Ájax]
> Todo o invisível o longo e incontável tempo
> Revela e, uma vez aparente, o oculta;
> E nada é inesperado, mas se detém
> O terrível juramento e a dura vontade.
> [...]
> Mas é verdadeiro o provérbio dos mortais:
> De inimigos não são os dons, nem úteis.
> Por isso no futuro saberemos aos deuses
> ceder e aprenderemos a venerar os Atridas.
> São chefes; deve-se retroceder – por que não?
> Pois mesmo o que é terrível e renitentíssimo

[63] BENJAMIN, 2013, p. 149.

> retrocede diante das honras: nivívago
> inverno se retira diante do frutuoso verão,
> a obscura abóbada da noite dá lugar
> aos alvos corcéis do dia, a fulgurar em luz,
> e rajada de terríveis ventos adormece
> gemente mar. E também o todo-poderoso sono
> Liberta após atar e sempre presos não nos detém.
> E nós, como não aprenderemos a ser sensatos?
> Mas eu, eu acabo de descobrir que
> o inimigo por nós deve ser odiado tanto
> quanto nos amará de volta e que ao amigo
> quererei, servindo, ajudar, na medida
> que não o será sempre: para a maior parte
> dos mortais é infiel o porto de camaradagem. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 103-5)

O processo de revelação encaminha o diálogo para uma tensão interna: a invisível vontade mostra-se na mais férrea decisão, enquanto o discurso se direciona para demonstrar aos nautas o paradoxo em que se encontra, por meio de imagens que revelam o ciclo constante de mudança, tanto da natureza quanto dos homens, no meio social. O herói, sem mais poder se valer do código heroico por ora, recorre a contradição dos elementos e destaca a transformação deles quando seu contrário surge. A mesma conduta de renovação ocorrerá com ele,

> [...]
> Pois eu irei lá onde se deve ir,
> E vos fazei o que digo e talvez descubrais
> Que, mesmo se agora, padeço, estou salvo! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p.105)

Desse modo, perecer e salvar, apesar de contrários, revelam-se como caminhos de suas vontades e como uma verdade maior do que ele próprio: todo “o terrível” e “renitentíssimo” poder retrocede quando honrado. Entretanto, como honrar os deuses e os Atridas no futuro? A solução que sugere ao Coro e, consequentemente ao leitor, ocorre no trecho:

> [...]
> Mas irei aos banhos e justamarítimos
> Prados para que purifique minha mácula
> E à cólera pesada da deusa me furte. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p.103)
> [...]

Livrar-se da mácula e furtar-se da cólera induz ao reconhecimento dos limites do herói, assumindo um lugar menor que tinha se proposto no início da peça, principalmente em relação aos deuses, aos Atridas e ao Odisseu. Contudo, aquele que se mostrou herói, para depois ser destituído desse código, novamente assume uma nova conduta, pois este se mostra carrasco de si.

> Aias [Ájax]
> O imolador está aprumado de modo que mais cortante
> fique – se alguém tem lazer até para calculá-lo –
> presente do varão Heitor, de meus hóspedes
> o mais detestado e o mais odioso a meu olha!
> Está fincado em terra hostil na Troade,
> por ferrívora mó recém-aguçado.
> Eu finquei-o com muito cuidado,
> benévolo para que este homem morra rápido.
> Assim, eis-nos bem preparados! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 115)

Em sua última fala, Ájax descreve a decisão de matar-se com a arma dada por seu inimigo Heitor, herói troiano. Esse objeto representa um outro que vem retirar sua vida ao mesmo tempo que o ato de jogar-se em cima dela é dele. Notamos ainda que a gládio não representa apenas a personificação do inimigo na espada. Para além disso, observamos que Heitor, apesar de morto, representa a imagem de um valoroso herói que teve uma morte gloriosa, apesar das punições infligidas ao cadáver por Aquiles. Diante disso, o ambiente da peça está marcado, a todo instante, por oposições que geram tensões. Outra oposição marcada na enunciação de Ájax está em relação a tensão vinculada ao divino e a invocação de deuses.

> Aias [Ájax]
> E nestas condições
> tu primeiro, ó Zeus, como é adequado, ajuda-me!
> Pedir-te-ei para obter não grande privilégio:
> por mim, envia um mensageiro que a má notícia
> a Teucro leve, para que seja o primeiro a alçar-me,
> caído sobre esta espada recém-aspersa,
> e que por um inimigo não seja eu visto antes
> e atirado a cães e pássaros como arremessada presa!
> Tanto, ó Zeus, te suplico. Invoco também
> Hermes Ctônico como condutor, para que suavemente
> me adormeça com inconvulso e rápido salto
> Quando as costelas tiver rompido com este gládio.
> E invoco como vingadoras as sempre virgens
> e que sem veem todas as aflições dos mortais,
> as veneráveis Erínias tenuípedes para que saibam
> como, graças aos Atridas, pereço miserável!
> Que a eles, vis, vilissimamente e para cabal ruína
> os capturem; e assim como veem que
> autodegolado caio, também autodegolados
> pelos próprios parentes caríssimos pereçam!
> Ide, ó rápidas e ultrices Erínias,
> abocanhai! Não poupeis a multidão da tropa!
> E tu, cujo carro escala o extremo céu,
> ó sol, quando a minha pátria terra
> vires, retendo as áureas rédeas,
> anuncia os flagelos meus e meu infortúnio
> ao idoso pai e à mal-aventurada nutriz!
> [...]
> Ó Morte, Morte, agora vem e me examina!
> Porém a ti falarei também lá, junto contigo. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 115-7)

Nesse último momento de fala, o herói para os seus queridos e em benefício próprio solicita favores a Zeus e em oposição requisita a presença de Hermes Ctônico para que a morte o leve. Ocorre o mesmo processo para avisar aos pais sobre a morte, uma vez que evoca a Apolo. Além da evocação desses deuses olímpicos, procura nas Erínias a punição dos Atridas na mesma proporção em que ele cai "autodegolado". Conforme Hatab destaca, essa conduta observada no fragmento configura-se como uma prática comum da eterna tensão que vivia o homem antigo, porque "a vida humana, assim, vivia na ambiguidade das tensões sagradas: paixão e moderação, impulsos naturais e cultura, malevolência e benevolência, morte e vida"[64]. Essas ambiguidades evidenciam-se, na peça trágica, por meio do *agón*, o qual coloca em constante conflito "'céu'" olímpico e deidades "'terrenas' ctônicas".

Com esse fim, em certo ponto escolhido por Ájax, refletido e considerado ao longo de seus diálogos, em certa medida determinado pelo destino conforme o oráculo, a decorrência do choque entre ação e destino e da própria violência da morte pouco usual leva o leitor-espectador a questionar em que medida o herói reforça o direito dos deuses ou se há, na verdade, uma certa oposição ao que está determinado, ainda que a morte seja a única escolha possível naquele contexto. Neste ponto, a cisão entre obra e interpretação evidencia-se, porque não há, de fato, na peça a informação literal de uma violência, que surge como reivindicadora de um novo direito, que permita o herói ser forte por si sem os auxílios dos deuses ou que os poderosos não usurpem a honra daqueles que lutam dignamente ao lado deles. Contudo, a análise encaminha-se para uma posição: Ájax vê a si como melhor do que aqueles que estão no comando e mais heroico que muitos daqueles que foram auxiliados pelos deuses, uma vez que repudiou diversas vezes o apoio de Atena. Desse modo, a conduta estabelecida nos seus mais significativos diálogos, nos permite, associar essa prática enunciada por ele ao que Benjamin chama de interrupção do destino na tragédia.

> Não porque o encadeamento de culpa e expiação, que para o homem pagão é interminável, seja dissolvido pela purificação do homem penitente e sua reconciliação com o puro deus – mas porque, na tragédia, *o homem pagão se dá conta de que é melhor que seus deuses*. Este conhecimento, porém, abala a sua relação com a linguagem, *esta permanece abafada*. Sem se declarar, *ela busca em segredo reunir sua força*. *Não coloca culpa e expiação bem delimitada nos pratos da balança, mas as chacoalha e mistura*. (BENJAMIN, 2013, p. 93-94; grifos nossos)

Relacionando o fragmento à peça sofocliana, encontramos um sentido possível para compreender a atitude do herói, uma vez que este realmente se dá conta de ser um verdadeiro

[64] HATAB, 2010, p. 66.

varão e que de modo escuso e enigmático abafa a verdadeira escolha feita por ele. O Coro percebe essas sutis analogias do herói, ao cantar:

> Primeiro estásimo
>
> Coro
> E para mim o intratável Aias
> comparece, novo antagonista, ai,
> conviva da demência divina!
> Enviaste-o outrora, poderoso no arrojado
> Ares; mas agora, *ruminando pensamentos solitários*,
> para os amigos se revela grande sofrimento.
> E os feitos passados de seu braço, da maior excelência,
> inimicícias caem para os inimigos, os fátuos Atridas. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 99)

Essa escolha somente fica evidente devido aos seus diálogos serem tensos e enigmáticos e à descrição do Coro sobre o comportamento de Ájax ao destacar que ele estava "ruminando pensamentos solitários". Em região deserta à beira-mar, o herói profere suas últimas palavras. Palavras estas que contradizem a decisão de respeitar os Atridas e deuses no futuro, uma vez que o futuro dele vincula-se ao Hades. Pode-se notar que é a partir da violência empregada contra si próprio que a personagem demonstra mais vontade em seus atos e mais estabilidade na conduta do que muitos que comandam exércitos.

Desse modo, a conduta desse herói produz efeitos, pois a peça continua sem a presença da personagem principal – conforme os preceitos aristotélicos, o herói trágico aparou a ação. Por isso ação continua mesmo após a morte de Ájax. Nesse ponto da peça, a descoberta do corpo morto do príncipe de Salamina conduz a uma questão jurídica: cabe ao homem o direito de punir, por vingança e por poder, um corpo agora sem vida?

Portanto, as questões que fomentam a ação de Ájax revelam como esse herói, ainda que ausente em vida e presente na morte, pode indicar indícios de um novo mundo. Isso ocorre porque em torno de seus atos questiona-se toda uma cultura estabelecida em normas e preceitos. Entretanto, como lidar com um mundo que parece pior, em muitos aspectos, do que o inimigo?

2.5 **Indícios de um novo mundo: o herói *agonístico***

O que se observou até o momento foi um herói que definitivamente deturpa o sentido de

sacrifício, uma vez que este não visa reparar nenhuma ação feita por ele. O sacrifício da personagem na peça seria, então, uma aparente ruptura com os soberanos e com os deuses, ou com certos deuses? Benjamin declara, em mais de uma ocasião, que a consciência ética do homem pagão, ainda que "jovem", "pouco desenvolvida" ou "na menoridade", abala a relação dele com a linguagem e esse abalo produz algo jamais visto: um processo inaugural e terminal para o herói.

Uma vez que, no ensaio *Destino e Caráter*, Walter Benjamin desvincula o conceito de destino da esfera religiosa e o associa à esfera do direito, este conclui que para o homem antigo não existe destino se não houver um "pesado endividamento". O endividamento vincula o herói ainda mais às amarras das normas e aos indícios do pré-dito, induzindo "o encadeamento de culpa e expiação, que para o homem pagão é interminável"[65].

Contudo, esse endividamento que retroalimenta o direito dos deuses e dos soberanos, além de definir a conduta do herói e do homem plebeu, depara-se com um novo agir, um que por meio da violência, de algum modo, retira do lugar comum os direitos instituídos, trazendo à tona o questionamento e, por conseguinte, a reflexão. Reflexão esta, elemento essencial não apenas para a construção da peça e das personagens, como também imprescindível para o espectador-leitor, porque, seguindo o percurso do *agón*, este também é induzido a um novo lugar, onde talvez seja possível a descoberta de algo novo.

Do mesmo modo que o homem pagão descrito no ensaio, o herói sofocliano "sem se declarar", de maneira amplamente evidente para o Coro, rumina "pensamentos solitários"[66], "busca em segrego reunir sua força. Não coloca culpa e expiação bem delimitadas nos pratos da balança, mas as chacoalha e mistura"[67]. Como poderia Ájax retirar do eixo a noção de direito e, implicitamente, de justiça com a sua conduta, até certo ponto, emudecida? Para evidenciar a prática heroica que leva a essa leitura, vale retomar um trecho já observado em tópicos anteriores.

> Mas é verdadeiro o provérbio dos mortais:
> De inimigos não são dons os dons, nem úteis. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 103)

Esse fragmento, ainda que possa ser associado claramente ao presente recebido pelo inimicíssimo Heitor, pode ser igualmente vinculado aos dons divinos que se mostram, na verdade, malefícios. Nesse trecho, retornamos uma sentença autônoma na economia textual,

---

[65] BENJAMIN, 2013, p. 93.
[66] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 99
[67] BENJAMIN, 2013, p. 93-4.

pois ela não está ligada propriamente ao Ájax, uma vez que não marca isso textualmente com a utilização de uma pessoa do discurso, como também está além da própria peça. Esse conhecimento "os dons dos inimigos não são dons, nem úteis" não circula apenas internamente na obra, mas pode ultrapassá-la ou ser já circulante na sociedade.

> Podemos partir de uma constatação banal: na sociedade, circula um grande número de enunciados que podemos designar pelo termo vago de *fórmulas*, ou seja, enunciados curtos, cujo significante e cujo significado são considerados no interior de uma organização pregnante (pela prosódia, rimas internas, metáforas, antíteses...), o que explica que sejam facilmente memorizados. (MAINGUENEAU, 2008, p. 75)

Observa-se, desse modo, que o enunciado proferido por Ájax não necessariamente é inédito e por ser uma fórmula autônoma, ou destacável, é utilizado em seu sentido imediato, isto é, um saber facilmente acessível a qualquer interlocutor, um saber perceptível. Pode-se observar isso no diálogo da personagem com o Coro e Tecmessa: nem os deuses são amigos, nem os gregos e os Atridas por extensão, nem os troianos os são. Destrinchando essas negativas, na fala do herói tem-se: "Manifestadamente pelos deuses / sou odiado, detesta-me a tropa dos gregos / e odeia-me, Troia inteira e esta planície!"[68]. Ninguém que cerca o príncipe de Salamina, de fato, é seu amigo, ou caro a ele. Justificativa plausível, porque este sempre esteve em endividamento com a deusa Atena, rechaçando-a constantemente e vinculando-se ao pré-dito, o destino, até o momento desconhecido pelo herói. Diante disso, "o destino se mostra portanto quando se considera a vida de um condenado, no fundo, uma vida que primeiro foi condenada e por isso tornou-se culpada"[69]. Entretanto, não foram somente as dívidas e o destino que o encaminharam para o seu último ato heroico. Foi tudo isso mais a ação permeada de sentimentos plenamente humanos, como ira, vingança, vergonha e desejo de resgatar a imagem heroica, que o associaram à esfera do destino. Nesse ponto, retomamos ao destaque do tópico Destino, quando se afirma que não há como mensurar o quanto das ações de Ájax foram pré-determinadas e o quanto delas foram livre-ação, no entanto, o resultado produzido não foi uma violência mantenedora do direito divino. Essa esfera do direito que teve a violência deliberadamente infligida, ao ser autodegolado, é um ponto que fomenta uma nova percepção sobre o homem antigo: "o homem pagão se dá conta que é melhor que seus deuses"[70].

Essa percepção altera toda uma construção de mundo onde a esfera divina comanda

---

[68] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 89
[69] BENJAMIN, 2013, p. 94.
[70] BENJAMIN, 2013, p. 93.

terrivelmente as ações dos homens. Nesse aspecto da leitura, aponta-se a relevância das fórmulas autônomas na composição da peça sofocliana, pois surgem como máximas heroicas que trazem em si dois elementos: são percebidas como inéditas e como imemoriais, mesmo quando se opõem aos direitos instituídos. Diante disso, sob a enunciação da personagem, as sentenças são enfáticas e produzem um efeito diferente daquelas que visivelmente podemos identificar uma marca de pessoalidade. Essas fórmulas permitem evidenciar, no momento da apreciação da obra, um direito novo de fato, camuflado por uma aparência de saber antigo.

Evidencia-se essa colocação, novamente resgatando a citação sobre os dons dados por inimigos. A composição da fórmula autônoma visa ser compreendida como um saber compartilhado e, por isso, a sentença, como a enunciada por Ájax, é percebida como imemorial, ainda que possa ser inédita no momento da efetiva enunciação. O seu efeito ocorre quando a marca de pessoalidade está suprimida. Nesse momento, não é somente a personagem que fala aos ouvintes do teatro ou ao leitor da peça, nesse instante da enunciação há a imagem da apropriação de um saber que dá sentido e fundamenta a tese da personagem como também pode ter sentido externamente, principalmente a partir do senso comum. Essas sentenças possuem um caráter de aconselhamento e de conduta que podem muito bem ser aplicado a diversos contextos e inúmeros períodos, inclusive ao nosso momento atual. Há outras passagens, no desenvolvimento da peça, que se destacam como sentenças com aparência de um saber imemorial como: “Não é próprio de médico sóbrio encantar com trenos mal que exige escalpelo” [71] e “(...) para a maior parte dos mortais é infiel o porto da camaradagem”[72].

Reforçando a questão já analisada, apontamos que a maior parte dos enunciados destacáveis encontrados na peça sofocliana associa-se à prática e à conduta social. Por isso, esses enunciados destacados vinculam-se as falas dos heróis e as questões que cercam todo *agón* na peça. Contudo, eles podem ultrapassar a própria fala da personagem, porque, a partir da estrutura e da ausência de pessoalidade, aparentam um saber compartilhado, não somente por aqueles que compõem a obra, mas inclusive por aqueles que a assistem e, na especificidade da tragédia ática, por nós, os espectadores-leitores dessa obra.

Portanto, retomando a primeira questão formulada neste tópico, observou-se na peça que a relevância, aos olhos do espectador-leitor contemporâneo, da personagem Ájax não está somente associada a sua imagem heroica, de guerreiro-aristocrático levado a *hýbris* e, consequentemente, a fatídica queda que restitui aos deuses e aos homens a ordem das leis

[71] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 97.
[72] *Ibidem*, p. 103.

divinas e humanas. Aquela possibilidade, apontada no início, torna-se objetivamente uma ruptura do herói com os deuses. Enquanto a figura da deusa Atena traz para o palco, para a cena, a manifestação do poder e do direito divino, exigindo dos humanos as suas respectivas "ações" e "expiações", cada uma bem delimitada nos pratos da justiça, nota-se na centralidade em entorno da ação heroica e na imagem do Ájax um novo olhar sobre planos distintos que não estão tão próximos, ou talvez tão imbricados, quanto estiveram em outras representações, como peças trágicas de Ésquilo: em que deuses e homem, apesar de distintos planos, coabitavam o ambiente da tragédia.

Assim como apontou Knox, destacando a transformação da forma trágica a partir das criações de Sófocles, quando este tornou a peça trágica completa de sentido em si e trazendo para uma personagem a centralidade de todos os conflitos trágicos, observa-se essa centralidade na peça Ájax, tornando-a ainda mais destacada do plano divino. Isto porque, diferente de Ésquilo, o coletivo está agora centralizado na imagem de uma ação que ocorre em torno de um único herói, inclusive o Coro, representante evidente do coletivo, ocorre em torno do Herói. Além disso, a esfera divina somente surge como manifestação do direito para que a coerção do destino seja uma das imbricações vinculadas a ação do guerreiro. Em nenhum momento posterior, os deuses intervêm, de modo expresso. Esse plano está restrito às referências que personagens humanas fazem ao direito divino.

Então, tem-se na obra aquilo que Benjamin chamaria do endividamento profundo e a infelicidade que ata o indivíduo indiscutivelmente à esfera do destino. Ainda que a forma mais "cruel" desse destino seja a morte, uma morte simbólica também é tão trágica quanto à morte real, e, por isso, ele chamaria esse processo de terminal porque não mais seria possível uma existência naquele ambiente para o herói, o qual se encontra sufocado por leis que o oprimem e coagem a condutas que atentam contra a sua ética, a sua honra, e seu valor (*timé*). A imagem de Ájax encaixa-se muito bem nessa descrição: tudo que ele fez, desde a saída de Salamina até a ira pela perda das armas de Aquiles, somente o conduziram a uma infelicidade e ao profundo endividamento com o destino, com a lei, com os deuses e, por associação, com os Atridas. Esse endividamento, nessa perspectiva, representaria um fim "menos" trágico porque provavelmente somente, após aquele dia, seria condenado a perder seu estatuto de nobre herói.

Contudo, isso talvez fosse ainda pior ao herói que preza tanto pelo código de conduta heroica e, por isso, essa decadência da figura heroica pudesse ser um destino pior que a própria morte para o segundo melhor, somente perdendo para Aquiles em força, conforme se descreve na peça e é descrito na *Ilíada*. Entretanto, não é essa situação que a tragédia *Ájax* nos

apresenta, ao contrário, nela há um herói que não aguarda pela punição. Ele distribui os pesos de culpa e expiação na balança da justiça ao procurar agir e, consequentemente, vincular-se ainda mais ao destino. Essa ação, no entanto, não tem valor negativo, pelo contrário, o valor dela é afirmativo e funciona como um ato de responsabilidade sobre os atos dele até aquele momento. Isso dá sentido não apenas a morte, como também ao próprio sentido da responsabilidade que cabe a cada homem sobre seus atos, independente se estes são pré-ditos. A partir dessa leitura, é que identificamos um homem ético que busca conduzir a vida, ainda que esta esteja atrelada ao destino.

Nesse ambiente terminal, em que se espera o término da tensão entre Ájax e os Atridas e, por conseguinte, entre o herói e os deuses, cria-se mais tensão em torno do corpo morto. A tensão latente do direito verbaliza-se na disputa entre punição oportuna e vingativa do direito antigo e na disputa por uma crítica ao direito que se impõe sob os signos do temor e do medo. Somente a tensão entre esses direitos não inaugura um novo mundo para os antigos, mas colocar em cena a verbalização do poder e da necessidade do exercício desse poder – e, por associação, desse direito – em benefício próprio e não público, já leva à crítica das instituições e à reflexão em que medida cada um é eticamente responsável por suas ações.

Ainda que esta análise, um tanto política, um tanto ética, da peça esteja permeada de sentidos percebido a partir da reescrita e também da instabilidade dessas instituições na contemporaneidade, vale destacar, textualmente, fragmentos que demonstrem essa tensão latente do direito e da violência verbalizada. Uma das primeiras personagens que bem expressa essa imagem representativa do direito antigo, já esteve sob nossa leitura quando trouxemos a destacabilidade e impessoalidade assumida por Menelau ao colocar-se na posição de soberano. Além dele, há também outro que assume a mesma linha de representação, pois Agamêmnon não só questiona a legitimidade do herói morto como também a voz de Teucro como cidadão representante de Ájax e de Salamina. Observemos os diálogos entre Teucro e os Atridas.

> Menelau
> Tu aí! Falo a ti! Este morto com tuas mãos
> não recolhas, mas deixa-o como está!
>
> Teucro
> Em benefício de quem desperdiçaste tamanha fala?
>
> Menelau
> Convém a mim, convém a quem encabeça a tropa!
>
> [...]
> Por isso não há homem poderoso o bastante

> para seu corpo sepultar em tumba,
> mas, em amarelada areia jogado,
> para as aves marinhas pábulo será!
> [...]
> Pois se, ele enxergando, não pudemos dominar,
> ao menos, ele morto, comandaremos, queiras ou não,
> com o braço contrafazendo: em nenhuma ocasião
> palavras minhas, vivo, acaso quis ouvir.
> [...]
> Fica sabendo que salvação tem aquele que
> acompanham temor e vergonha juntos;
> onde é permitido exceder-se e fazer o que quiser,
> considera que esta cidade, com o tempo,
> depois de sob aura singrar, no pélago cai!
> E não julguemos que fazendo o que amamos
> não pagaremos de volta com o que detestamos!
> Seguem alternadas essas coisas. Antes ele era
> inflamado insolente; agora é minha vez de pensar grande. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 133-5)

A tensão entre as personagens substitui a dor pela perda, quando surge em cena Menelau requerendo para ele o direito sobre o morto, a tropa e a imposição do poder e da violência. Enquanto ordena o comando como lei e convoca que este seja seguido, valendo-se da incapacidade de dominar o herói quando este ainda estava vivo, Menelau requer esse direito ainda que Ájax esteja morto porque a ação revela-se oportuna. Além da incapacidade de coagir o herói, o rei de Esparta ressalta o valor da violência para controlar e criar ordem e, por isso, necessita infligi-la sobre o corpo morto para fazer valer o direito, mantendo sob controle a tropa e o próprio poder. Entretanto, Teucro furta-se ao comando, inaugurando um processo de questionamento da justiça vinculada aos Atridas.

> Teucro
> Não mais, homem, homens me pasmará se,
> nada sendo por nascimento, um dia errar,
> já que os considerados naturalmente de boa raça
> Com tais palavras erram em seus discursos!
> Vai, retoma desde o início! Então tu dizes trazer
> aqui este homem para os aqueus, tendo-o como aliado?
> Não zarpou por si mesmo, como dono de si mesmo?
> De onde tu és chefe? De onde te é permitido
> reinar sobre gente que ele conduziu de casa?
> Vieste como rei de Esparta, não nosso dono;
> e que tu o governasses não estava posto
> como lei de comando – não mais que ele a ti;
> Comandado por outros para cá vogaste – não chefe
> de todos de modo a um dia conduzires Aias.
> Não, comanda aqueles que comandas! Com majestosas
> palavras castiga-os! Mas este, quer tu digas não,
> quer outro chefe, em tumba eu deporei
> conforme justiça, sem temer tua boca!
> Pois não veio à guerra por causa da tua
> mulher, como os muitos plenos de pena,
> mas por causa de juras pelas quais era obrigado,

> e não por ti! Pois ele não honrava os ninguém!
> Diante disso, pega mais arautos – e até o chefe –
> e volta aqui! Para teu estardalhaço
> Não me voltaria, enquanto fores tal qual és! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, 135-7)

A fala de Teucro, ainda que extensa, revela a defesa do corpo morto e desloca a coerção de Menelau destituindo-lhe do direito e tomando para si a justiça do ato, uma vez que o herói, segundo argumenta, não estava submetido aos poderes dos Atridas e, novamente mais adiante, Teucro: "É que, com justiça, pode-se pensar grande"[73], reforça a ruptura com os irmãos ao tomar para si o instrumento da justiça, transformando a força do discurso de seu opositor numa vingança pessoal e sem legitimidade perante aqueles que seguiram Ájax de Salamina. Ainda que um deles desista da posição a tensão continua em crescente, pois surge um segundo embate, agora com Agamêmnon:

> Agamêmnon
> Tu, anunciam-me que essas terríveis palavras
> ousas escancarar contra nós assim incontrito.
> Tu, sim; ao filho da cativa estou falando!
> Decerto se fosses cria de mãe bem-nascida
> Altivezas alardearias e empertigado viandarias,
> Pois agora, nada sendo, por quem já não é combateste
> E juraste que não viemos nós chefes de tropa
> Nem de frota – nem dos aqueus nem de ti;
> Mas Aias vogava, como tu dizes, ele mesmo no comando.
> Essa não é uma enorme vileza para se ouvir de escravos?
> Por qual homem grasnas assim soberbamente?
> Aonde andou, ou onde se pôs ele, que eu não?
> Então entre os aqueus não há homens exceto este?
> Pugentes disputas pelas aquíleas armas
> Parecemos ter proclamado então aos argivos,
> Se em toda parte nos mostraremos, graças a Teucro, vis,
> E se não vos bastará, uma vez batidos,
> Não aquiescer ao que aprouve a muitos juízes,
> Mas sempre com vilezas nos alvejareis, talvez,
> Ou com dolo espicaçareis – vós, os derrotados!
> *Com certeza destes costumes jamais*
> *Estabilidade de lei nenhuma pode surgir,*
> *Se rejeitarmos os que justamente vencem*
> *E os de trás para a frente passarmos.*
> Não, isso deve ser impedido! Pois nem os largos
> Nem os espadaúdos varões são os mais inabaláveis,
> Mas os ponderados predominam em toda parte.
> Boi de grande flancos, sob pequeno
> Látego porem, reto na via é guiado.
> E eu vejo que esse remédio se aproxima logo
> De ti, se algum tino não adquires,
> Tu que, pelo homem eu já não é senão sombra,
> Confiante te excedes e te desbocas.
> Não serás sensato? Sabendo quem és por nascença,
> Não trarás aqui um outro homem, um livre,

[73] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 137.

> Que para nós, em teu lugar, fale por ti?
> Tu falando, eu não mais posso entender:
> A bárbara língua não compreendo! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 147-149; grifos nossos)

Esse embate contra o outro Atrida mais uma vez leva para o campo do direito instituído a questão sobre o sepultamento de Ájax. Nessa fala, Agamêmnon primeiro destitui a validade da posição aristocrática que Teucro, segundo o Atrida, não possui posição social para ter voz pública, retirando-lhe o direito da defesa e da fala ativa dentro da comunidade. A ele, é designado o lugar de escravo, menor em consideração e também em poder de intervir nas ações dos soberanos. Além desse aspecto restritivo, o comandante também se vale do discurso que apresenta uma marca de pessoalidade para fundamentar a própria decisão, mas que pode ser extraída dela um saber maior, como uma sentença autônoma: "Com certeza destes costumes jamais / Estabilidade de lei nenhuma pode surgir, / Se" rejeitar "os que justamente vencem / E os de trás para a frente" passar. Observa-se, desse modo, que há um saber, maior que o próprio Agamêmnon, sendo por meio dele que justifica suas ações. Essa argumentação lógica claramente funciona. Contudo, a violência provocada pelo herói ao se autodegolar trouxe uma situação ambígua, pois também o direito antigo garante que sejam prestadas as homenagens para os mortos e que estes sejam sepultados para que a ordem continue estabelecida. Entretanto, como apontou Menelau, uma vez que o poder dos Atridas não podia curvar Ájax em vida, que este sofra as penas na morte. Desse modo, vemos que a violência exercida por eles, sob o manto do direito instituído que visa manter a ordem, na verdade, revela-se corrompido em muitas áreas, inclusive na ética.

O contra-argumento lançado por Teucro evidencia que nem sempre os poderosos são melhores que aqueles que julgam os outros como mais baixos, mais plebeus e, consequentemente, mais maus.

> Teucro
> [...]
> Tu que falaste há pouco muitas e tolas palavras,
> não mais te lembras nem um pouco da ocasião
> em que, confinados vós dentro dos muros,
> já éreis nada, em recuo diante da lança,
> e chegou e resgatou-vos ele só, quando
> nos elevados náuticos tambadilhos das naus
> já o fogo flamejava e para as náuticas carenas
> saltava no ar Heitor por sobre as fossas?!
> Quem impediu isso? Não era este que o realizava?
> Ele que nenhures, dizes, contigo firmou pé?
> Acaso não realizou esses atos sancionado por vós?
> E quanto uma outra vez ele só contra só Heitor,
> sorteado e não mandado, foi como adversário?

> Não um fugitivo calhau depositou no meio,
> gleba de terra úmida, mas um que de bem-penachada
> gálea primeiro havia de, num salto, se elevar!
> Era este que o fazia, e junto estava eu,
> O escravo, o que de bárbara mãe foi gerado!
> Infeliz, visando a que, enfim, assim troas?
> Não sabes que o progenitor, pai de teu pai,
> foi o primevo Pélops – bárbara, frígio?!
> E que Atreu, que te originou, impiíssimo,
> ofereceu ao irmão jantar dos próprios filhos?!
> E tu mesmo és nato de mãe cretense, sobre a qual
> o pai que a engendrara flagrou um intrometido
> E a abandonou a mudos peixes como presa!
> Tu sendo tal, a tal homem condenas a origem?
> A mim que de meu pai Télamon fui gerado?
> Ele em primazia na tropa exceleu e tomou
> por cônjuge minha mãe – que por nascimento
> era rainha, filha de Laomedonte – distinta
> dádiva que lhe deu o filho de Alcmena
> tão excelente rebento de par tão excelente,
> acaso poderia eu envergonhar os de meu sangue
> que tu agora, quando em tais penas jazem,
> deixas insepultos? E nem tens vergonha de dizê-lo!
> Então fica sabendo isto: se o atirardes algures,
> atirareis também nós três, junto com ele jacentes!
> Pois é-me mais belo morrer manifestadamente
> penando por ele do que por tua mulher...
> ou pela de teu consanguíneo, eu diria
> Diante disso, vê não o meu, mas o teu interesse:
> que se me ferires de algum modo, quererás um dia
> ter sido comigo antes um covarde do que valente! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 149-151)

Nessa extensa fala, Teucro não apenas descontrói a imagem de passado ilibado de Agamêmnon e Menelau, trazendo à tona a questão do valor individual (*timé*), muito abordado nas epopeias, como também os diminui em comparação à própria origem. Além disso, reduz os feitos dos Atridas, pois evidencia que mais de uma vez foi Ájax que os salvou da destruição e, por isso, não há nada que venha a desmerecê-lo em comparação aos soberanos, pelo contrário, são os que estão no comando que devem antes ser exemplos para aqueles que vem abaixo deles e por leis justas legislarem. Caso não seja possível, somente o poder da violência poderia instaurar um novo sistema que assim parecesse mais justo.

Logo após esse embate, nota-se um outro muito mais sutil e que não ocorre de modo direto, mas evidencia também a crítica de Teucro contra os poderes que violam a imagem de Ájax. Diante disso, observa-se que a deusa Atena, a qual somente aparece no início da peça, no prólogo, também traz o poder imemorial através de uma sentença autônoma para evidenciar a manifestação divina e o direito do deus sobre o homem.

> Atena

> [...] Pois um só dia dobra e reergue de volta tudo o que é humano; os deuses amam os sensatos e abominam os vis. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 65)

Numa passagem muito posterior a presença da manifestação divina, Teucro conclui ao ver o irmão morto sob a espada: "[...] eu diria que para os homens maquinam os deuses! "[74]. Há uma evidente oposição e até certa tensão entre essas duas falas, que não estão conectadas por meio de um diálogo, um embate direto, mas que se conectam quanto ao sentido. Se por um lado a deusa salienta a Odisseu o poder e o direito dos deuses e como estes julgam aqueles que são sensatos e aqueles que são vis. Por outro lado, Teucro, diante do corpo morto, na presença do Coro, percebe a interligação da cadeia de ações que levaram o herói àquele momento e como as pequenas intervenções divinas produziram efeitos para os homens.

Portanto, a partir desses destaques, tanto de algumas sentenças autônomas que auxiliaram a construção de um saber e, por conseguinte, de uma fundamentação acerca do direito instaurado, e até imemorial, quanto dos diálogos selecionados que questionam o direito sobre o corpo do guerreiro e a conduta dos soberanos, pode-se constatar que os sucessivos a*gónes* funcionam como verdadeiro julgamento. Nesse julgamento, a ação, situada quer seja no texto quer seja no teatro, está num tribunal, no qual os espectadores-leitos são a plateia que observa de modo passivo num plano mais visível e mais ativo num nível mais profundo, se a peça causar uma movimentação no interlocutor levando-o a refletir e questionar. Identifica-se na origem, a livre-ação de Ájax ao se autodegolar, uma iniciativa terminal, pois o destino mais terrível pré-dito cumpre-se. Contudo, esse término inaugura um outro movimento que leva ao questionamento. Aquele ambiente, onde o direito antigo oprime e retira do indivíduo toda a ética e a capacidade individual não lhe basta, para ele há mais honra na morte do que viver submisso aos desejos e as violências dos Atridas. Desse modo, a ação em certa medida é terminal, por encerrar o herói que mais consegue comunicar-se com os seus, em certo media é inaugural, por fomentar uma crítica ao direito. Nesse processo, a crítica a uma ação que será julgada pelo espectador-leitor. Cabe, por meio da produção de sentido, compreender como esse embate de direitos se estrutura, quais são os que buscam uma ruptura com o direito instaurado e imemorial e quais os que procuram por um poder mais ético e mais responsável pelos próprios atos, para a inclusão de novos hábitos. Por isso, nesse horizonte, não são apenas os deuses que vêm a justificar a ação do homem, mas também há uma inter-relação que os associam e o reconhecimento disto basta para inaugura um novo mundo.

---

[74] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 131.

> Que tendência se esconde no fenômeno trágico? por que causa morre o herói? A poesia trágica assenta na ideia de sacrifício. Mas o sacrifício trágico difere, no seu objeto – o herói –, de todos os outros, e é ao mesmo tempo inaugural e terminal. Terminal no sentido do sacrifício expiatório devido aos deuses, guardiães de um antigo direito; e inaugural no sentido de uma ação que, em lugar desse direito, anuncia novos conteúdos da vida do povo. (BENJAMIN, 2013, p. 108)

O herói em questão não se precipita contra o gládio cumprindo o pré-dito visando ordem e justiça. A ação da "morte trágica tem um duplo significado: anular o velho direito dos deuses olímpicos e sacrificar o herói, fundador de uma nova geração humana (...)"[75]. Essa ação pode impulsionar uma movimentação e o vislumbre de um novo mundo somente será possível ser houver uma crítica ao direito antigo sob a perspectiva da reflexão e da responsabilização. Nesse caso, apesar de Ájax ser uma personagem guerreira, sua fala é clara e centrada num único objetivo: restituir a própria avaliação social ao mesmo tempo que retira o poder dos Atridas sobre sua vida. A consequência para ele fica evidente, mas os efeitos de sua ação ainda obscuros para ele.

[75] BENJAMIN, 2013, p. 6.

3 UMA ABORDAGEM DA *PRÁXIS* RESPONSIVA DO HERÓI TRÁGICO

A utilização do trágico para reescrita do sentido percebido na peça *Ájax* de Sófocles, em si, não é um instrumento prático. Por isso, partindo de um verdadeiro instrumento, far-se-á uso do conceito *ethos* na obra para analisar os discursos proferidos pelas personagens da peça. Além da utilização de conceitos associados à área de AD (Análise do Discurso), também ocorreu um critério na seleção dos trechos, permitindo que, durante a reescrita, contemplássemos os todos os personagens que vêm a auxiliar a construção e a desconstrução de uma imagem heroica. A partir das inter-relações estabelecidas entre sentenças que não possuem marcar temporais e, por isso, podem ser facilmente deslocada para qualquer personagem representando assim uma posição muito mais ampla e genérica no contexto da enunciação, vamos destacar como essas sentenças produzem no texto tanto uma tensão interna nos diálogos como também extrapolam a própria constituição da peça, ao poder serem retomadas por qualquer indivíduo, quer seja o homem antigo da *pólis* ateniense, quer seja o sujeito contemporâneo que lê o texto ou assiste a peça. Isso coloca, então, essas sentenças como autônomas na possibilidade de produzir sentidos, permitindo que a obra seja constantemente ressignificada.

Além disso, a partir dessa abordagem resgataremos também a perspectiva nietzschiana apresentada anteriormente, retomando-a para evidenciar a noção de trágico responsivo uma vez que o trágico é percebido através da conduta heroica, ou centra-se nela. Sob o mesmo ponto determina-se também o herói, ao avaliar a sua prática e esta é decisiva para ele já que corresponde a um posicionamento que lhe é externo e, desse modo, depende do outro para formar o próprio “eu”.

3.1 Uma breve noção de *ethos*

O termo *ethos* possui diversos sentidos pouco especificados, conforme apontado Maingueneau, porque está presente em inúmeros campos de saber, como a filosofia, a literatura etc. Esse termo, apesar de associar-se a diversos campo de conhecimento, recebe maior destaque na *Retórica* aristotélica ao ser descrito como o efeito, a imagem que se forma

a partir de um discurso. Essa imagem essencialmente positiva, direcionada para convencer o auditório, produzida pelo discurso, resume o caráter do enunciador e, por isso, infere-se a ele um *ethos*, uma imagem que não está propriamente marcada textualmente, mas ela surge para seu público.

"A prova pelo *ethos* mobiliza 'tudo o que, na enunciação discursiva, contribui para emitir uma imagem do orador destinada ao auditório'"[76]. Essa forma não apenas se origina do autor, ela é percebida também pelo destinatário, isto é, o primeiro plano do discurso que está voltado para o convencimento do destinatário para criar uma imagem do enunciador e, assim, utiliza-se de diversas estratégias para produzir um efeito no auditório, no espectador e, no nosso caso, no espectador-leitor. Esse efeito é a constituição de uma imagem, que se vincula ao segundo plano de modo implícito, pois ocorre de maneira concomitante ao primeiro plano do discurso, já que ele não é de fato o discurso mas uma imagem que se produz sobre quem enuncia e sobre o que enuncia. Desse modo, apontamos que há muitos *ethos*, contudo, nosso foco será no *ethos dito* e no *ethos mostrado* ao serem diferenciados nas falas das personagens, uma vez que a intenção pode não alcançar o interlocutor.

> A noção de *ethos* permite ainda refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos ao ponto de vista defendido por um discurso, processo particularmente evidente no caso de discursos como a publicidade, a filosofia, a literatura, a política etc., que – diferentemente dos que são parte de gêneros "funcionais" como formulários administrativos ou os manuais de instruções – devem conquistar um público que tem o direito de ignorá-los ou recusá-los. Ora, a noção de *ethos* permite articular corpo e discurso: a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa perceber neste apenas como um estatuto, mais sim como uma voz associada à representação de um "corpo enunciante" historicamente especificado. (MAINGUENEAU, 2012, p. 271)

Observa-se no fragmento destacado que a noção de *ethos* pode facilmente ser associada a uma imagem manifestada através do discurso e que a partir dela pode-se inferir um corpo para esse locutor localizável socialmente porque está inserido num mundo e nesse mundo os estereótipos criam modelos de comportamento os quais podem ser localizáveis por se associarem a comportamentos. Além disso, a percepção do *ethos* pode tanto ser encontrada em discursos orais, como aqueles voltados para a retórica, quanto em discursos escritos, como no campo da literatura. Desse modo, cria-se, a partir de uma certa vocalidade, uma imagem de locutor. No texto teatral, a liberdade em relação ao texto é ainda maior, uma vez que o acesso a ele pode ocorre por meio da intervenção artística de um diretor e de um ator até alcançar o público espectador. No presente projeto, somente poderemos analisar a obra de Sófocles pela

[76] MAINGUENEAU, 2008, p. 56.

perspectiva do leitor e da abstração do público da Atenas clássica, evidenciando assim uma imagem percebida de herói.

A obra, apesar de não expressar nenhuma dessas questões de modo direto, constrói-se também a partir do espectador-leitor. Os indícios destacados ao longo deste tópico foram suscitados na mediação entre leitor e obra. Essas questões, de algum modo, vincularam-se ao texto e tornam-se indissociáveis. Conforme Dominique Maingueneau[77] aponta na *Pragmática para o discurso literário*, existe uma singularidade na peça teatral, pois ela pode vir a ter uma dupla leitura.

> O espectador fica, assim, enleado numa situação estranha de enunciação que o faz receber enunciados em palimpsesto: as palavras ditas em cena só surgem defasadas de si mesmas, duplicadas pelo escrito que deixam transparecer. [...]
> Essa instabilidade enunciativa remete-nos a uma outra dificuldade: a possibilidade de uma leitura dupla da obra teatral. Ao lado das representações, tradicionais ou filmadas, há espaço para um acesso próprio ao texto. (MAINGUENEAU, 1996, p. 161)

Como o fragmento destacado aponta, a possibilidade do acesso ao texto teatral na modalidade escrita, permite ao leitor-espectador não apenas produzir uma ressignificação das palavras que podem parecer desgastadas pelo tempo. Quanto às peças teatrais da antiguidade clássica, o contato ocorre de modo corrente através da forma escrita e traduzida. Com isso, a obra aos olhos do interlocutor vem a produzir um discurso virtual.

Partindo dessa perspectiva, apontamos aqui um elo entre a peça Ájax e o interlocutor, pois nesse processo, até certo ponto aberto para as interferências daquele que lê e até certo ponto restrito delimitado pela obra. Esse elo está na construção de sentidos e na identidade construída por indícios nas falas das personagens, *ethos* discursivo vincula-se à questão do direito e da violência identificados na peça Ájax.

3.2 **A avaliação social na *práxis* do herói Ájax**

Pontuou-se ao longo de todos os tópicos que as ações definem os indivíduos na antiguidade clássica, não sendo possível uma essência atrelada ao homem antigo. Uma visão muito distinta de nossa contemporaneidade em que, conforme Paula Sibilia, o *eu* antecede o

---

[77] MAINGUENEAU, D. Duplicidade do diálogo teatral. In: *Pragmática para o discurso literário*, Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 161-2. (Coleção Leitura Crítica)

ser e o *fazer*. Diante disso, pode-se afirmar que a formação de cada indivíduo e, por consequência das personagens áticas, vincula-se ao ser visto pelo outro e ter a sua conduta, a ação, julgada na *pólis*. "A identidade de um indivíduo coincide com a sua avaliação social: da derrisão ao louvor, do desprezo à admiração"[78].

Em consequência desse sistema, a identidade de cada indivíduo está vinculada à visibilidade de suas ações e a prática de ser é pública torna cada um do corpo social sujeito também ao julgamento do outro. Desse modo, encontra-se desde a epopeia homérica, um espaço de destaque para as condutas fundamentadas no valor da ação individual. Num contexto de guerra, de confronto, conforme descrito na Ilíada, a identidade do homem aristocrata somente pode ser valorada a partir da prática de uma imagem que o associe a guerra. Essa imagem é igual a imagem que se produz a partir do discurso. Sendo assim, para o guerreiro ser elevado ao estatuto de herói não basta que este seja descendente de um deus ou aristocrata, sua conduta deve estar de acordo com a posição.

Desse modo, cabe a esses indivíduos demonstrarem a todo instante o valor que possuem. Num ambiente bélico, demonstra-se isso, através da conduta numa disputa bélica, ser vencedor ou perdedor não é o objetivo central da ação. Ao contrário, vencer significa postergar o destino de todos os seres, a morte é inevitável, contudo, viver plenamente significa dar visibilidade para si e para o valor exercido na batalha, revelando não apenas o poder de suas ações mas também sendo imortalizado na memória coletiva daquele povo. Um exemplo marcante desses guerreiros, que morreram ao provarem o próprio valor, são aqueles eternizados nos versos dos poemas homéricos. Eles não merecem apenas serem narrados por seu estatuto social de aristocratas, como também pela avaliação social que se faz deles. São, de fato, os representantes de uma vida gloriosa sob a perspectiva da sociedade grega antiga, uma vez que representam um ideal de identidade que enaltece a classe de guerreiros que prova a si mesmo e vincula seus nomes a uma história imemorial.

Prova disso é que até hoje retomamos essa fama do nome em outras mídias que buscam retomar esse elo com as personagens clássicas. Do mesmo modo que o ocorre com a *Ilíada* e Odisseia, encontra-se no teatro ático um espaço de rememoração dessas personagens que habitavam a cultura do homem grego e, igualmente ao contexto homérico, o indivíduo ainda se forma a partir da prática e do olhar do outro. O próprio estatuto de herói somente a ela será conferido por meio da avaliação social de suas ações.

Diante disso, encontra-se na figura de Ájax uma tensão entre a imagem de herói pela

---

[78] VERNANT, J-P. A "Bela morte" de Aquiles. In: *Entre mito e política*. Tradução Cristina Muracheo. São Paulo: Edusp, 2001, p. 407.

qual a personagem se vê e como essa personagem é vista. A conduta, a prática de um guerreiro pode, então, ser abalada pelo discurso do outro, como veremos no início da peça, destituindo-lhe o *ethos* de herói, consequentemente, retirando dele o valor na sociedade e sua identidade. Observemos o trecho da peça.

> Atena
> A bom termo levam-te
> bem-farejantes passos, como de cadela lacônia:
> Pois dentro o homem agora mesmo está, rosto
> e mãos apunhaladoras gotejantes de suor.
> E tu espiares para dentro desta porta
> Já não é mister, mas sim relatares por que
> Tal afã tens, para que de mim, que sei, aprendas. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 55)

O fragmento destaca na voz da deusa Atena o conhecimento que Odisseu precisa para compreender o que aconteceu com o rebanho e os motivos que causaram tamanha destruição. Essa necessidade da personagem revela-se no trecho:

> Odisseu
> E agora entendeste bem que do homem malévolo
> os passos rondo – de Aias escutífero:
> dele e de nenhum outro sigo as pegadas há tempo.
> É que esta noite contra nós feito obscuro
> perpetrou – se é verdade que realizou isso,
> pois nada sabemos claramente, mas erramos;
> por isso eu adrede me atrelei a esta pena.
> Destroçado agora mesmo encontramos
> o butim inteiro – e abatido por humana
> mão – com os próprios encarregados dos rebanhos.
> Então a ele todos atribuem a culpa disto.
> E uma testemunha, tendo-o avistado sozinho
> saltando no prado com recém-aspersa espada,
> contou-mo e o esclareceu. E logo eu
> atrás das pegadas arremeto; umas reconheço,
> outras confundo e não posso perceber de quem são.
> Oportunamente chegas: pois sempre, tanto outrora
> como no futuro, sou dirigido por tua mão. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 55-57)

Apontada a necessidade de saber o que houve e como ocorreu a ação que quase levou a morte os Atridas e o próprio Odisseu, a deusa Atena evidencia essa atuação de Ájax para que assim Odisseu possa contar aos argivos desconstruindo a imagem de herói. Assim, a ação que parece escusa e obscura para o rei de Ítaca adquire substância para a construção de um discurso que destitua o filho de Télamon do estatuto de herói.

> Atena
> Mostrarei também a ti, manifesta, essa doença,
> Para que a vejas e proclames a todos os argivos. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 59)

Diante disso, Atena chama à cena o herói Ájax demonstrando seu estado alterado e fazendo verbalizar as próprias ações e a quem elas se direcionavam. Vendo tamanha imagem, o inimigo Odisseu pondera sobre o poder do deus e a fragilidade das ações humanas. Mais adiante na peça, no párado, o Coro descreve a visão de outros sobre o guerreiro.

> Coro
> Filho de Télamon, da circunregada
> Salamina detentor do trono, marepremida,
> por teres sucesso exulto!
> Mas quando golpe de Zeus ou violenta
> *palavra dos dânaos maledicente te atinge*,
> muito medo tenho e fico apavorado,
> como olho de volátil pomba.
> Assim, na noite que agora fenece,
> *grandes rumores envolvem-nos*,
> *para teu deslustro*, de que o equiferoso
> prado atravessaste dos dânaos
> o gado e butim
> que, hasticapto, ainda restava,
> matando com fulgurante ferro.
> *Tais palavras sussurradas forjando,*
> *aos ouvidos de todos leva-as Odisseu*
> *e plenamente persuade: sobre ti agora*
> *coisas críveis fala, e todo ouvinte*
> *se compraz mais do que o falante,*
> *sobre tuas dores se excedendo*.
> Pois alvejando as grandes almas,
> não se pode errar – *mas se alguém contra mim*
> *falasse assim, não persuadiria*:
> *rumo a quem tem, serpeia a inveja*.
> [...]
> *Por tais homens és apupado,*
> *e nós nenhuma força temos para a isso*
> *nos opor sem ti, ó senhor*!
> Mas – pois agora que a teu olhar já escapuliram,
> chalreiam como bandos de pássaros
> grande abutre temendo – talvez, se súbito tu aparecesses,
> calados se encolhessem sem voz.
> [...]
> *Não, nunca – ao menos espontaneamente – na via sinistra,*
> *filho de Télamon, andaste*
> tanto, a ponto de te precipitares sobre os rebanhos.
> Pode ter sobrevindo doença divina – *mas que afastem*
> *Zeus e Febo a arguiva maledicência*!
> E se, insinuando-as,
> *manipulam mentiras os grandes reis*,
> ou alguém da perdida raça dos Sisifidas,
> não, não, senhor, *não carregues má fama*
> *permanecendo assim ainda na tenda à beira-mar*! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 67-69; grifos nossos)

O canto do Coro revela a preocupação dos nautas com a imagem do herói. Esta imagem produzida por eles salienta o valor do herói e de sua conduta ao longo de sua

trajetória. Contudo, o *ethos* visado e efetivamente dito pelo Coro revela-se ineficaz diante dos rumores aliado às evidências das atrocidades feitas por Ájax em sua tenda. Toda a conduta do herói sofre com a avaliação social e a glória que seu nome possuía – o segundo melhor depois de Aquiles e prole do ilustre Télamon – é substituída por um gozo jocoso de suas atrocidades que, numa única interferência da deusa Atena, leva-o ao descrédito social. A consequência desse descrédito e da ação heroica, que visava o resgate do valor que tinha antes da perda das armas aquelíneas, produz um *ethos* que não é necessariamente o almejado, uma vez que o efeito da sua conduta é reduzido a um ato de loucura, explanado pelos Atridas e por Odisseu a conduta enviesada por atentar à noite, de maneira escusa e contra rebanhos.

Maingueneau destaca que "o problema é mais delicado se considerarmos que o *ethos*, por natureza, é um *comportamento* que, enquanto tal, articula verbal e não verbal para provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras"[79]. Desse modo, o *ethos* produzido revela, ao espectador-leitor, a conduta de um assassino e sob essa ótica o seu valor como indivíduo será julgado pelos que o cerca. Esse julgamento fica evidenciado novamente na fala do Coro ao evidenciar a obra de Ájax através de sua visão: "*Ai*, como pareces ser testemunha verídica demais! / Sua obra evidencia que está insano"[80]. Além disso, a própria personagem evidencia a destruição de sua imagem ao ser contemplado pelo Coro e pela Tecmessa.

> Aias [Ájax]
> Vês o ousado, o corajoso
> o intrépido em devastadoras batalhas,
> com meu terrível braço – entre feras imbeles?
> *Ai*, irrisão: como fui insultado! (SÓFOLES, AIAS, 2008, p. 83)

Ainda que lamentando a situação em que se encontra, entre feras destroçadas e manchado com o sangue da conduta desviada pela deusa, não lamenta em si a ação. O seu maior endividamento é não conseguir alcançar os objetivos de sua empresa.

> Aias [Ájax]
> *Ai*, infeliz, que com a mesma mão
> deixei escapar os execráveis
> e, após me precipitar entre bois
> curvicórneos e ínclitas cabras,
> atro sangue verti! (SÓFOLES, AIAS, 2008, p. 83)

---

[79] MAINGUENEAU, 2008, p. 61.
[80] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 81-83.

No primeiro episódio Ájax ainda evidencia o estatuto social elevado que possuía e os motivos que o caminharam às plagas troianas. Contudo, o *ethos dito* por ele parece muito diverso do verificados por aqueles ao seu redor, pois o Coro e Tecmessa lamenta a sorte do herói.

> Aias [Ájax]
> Eu, cujo pai desta terra do Ida
> Conquistou a belíssima primazia na tropa
> E para casa voltou, toada a glória trazendo!
> Mas eu, seu filho, que contra a mesma região
> De Troia vim com não menor força
> E sobressaí em feitos não inferiores de meu braço,
> Não honrado pelos argivos assim pereço
> Contudo julgo saber ao menos tamanha verdade:
> Se Aquiles, vivo, quanto a suas armas
> Devesse decidir do triunfo das conquistas de alguém,
> Nenhum outro as arrebataria em meu lugar!
> [...] (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 87)

O *ethos dito* por Ájax opõe-se ao *ethos produzido*, destituído da imagem social de exímio guerreiro, de assassino e louco, como escarnecem dele. Encontra-se sem a glória dos feitos conduzidos por seu braço. Entretanto, o julgamento social regula a sua conduta até a medida que o faz querer reconquistar o valor perdido, uma vez que mais adiante nessa mesma fala, o herói procura buscar um meio para recuperar a sua *timé* (seu valor).

> Aias [Ájax]
> E agora, o que se deve fazer? Manifestadamente pelos deuses
> sou odiado, detesta-me a tropa dos gregos
> e odeia-me Troia inteira e esta planície!
> Rumo à casa, após deixar o ancoradouro das naus
> e os Atridas sós, o pélago Egeu devo atravessar?
> Mas, ao aparecer, que olhar mostrarei a meu pai
> Télamon? Como suportará, um dia, ver que
> apareço despojado, sem as conquistas
> das quais ele obteve a grande coroa de glória?
> A coisa não é suportável! Ou ao contrário, indo
> contra as muralhas dos troianos, precipitar-me só entre sós
> e, realizando um feito valoroso, em seguida, enfim, morrer?
> Mas não, assim talvez aos Atridas agradasse;
> Isso não pode ser! Uma empresa deve-se buscar
> pela qual mostrarei a meu velho pai
> que por natureza não nasceu dele um covarde.
> *É vergonhoso um homem precisar de longa vida,*
> *se ele em nada altera seus males*.
> Pois em que o dia a dia lhe pode satisfazer
> se o aproximou – mesmo ao afastá-lo – da morte?
> Eu não estimaria digno de nenhuma menção o mortal
> que em vazias esperanças incandesce.
> Não; *ou nobremente viver ou nobremente morrer*
> *Ao homem bem-nascido convém*! Ouviste tudo. (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 89; grifos nossos)

Ájax destaca a necessidade de encontrar uma ação que venha a retirar de sua imagem as jocosas denominações de assassino e louco. Além disso, procura uma empresa que venha furtar também dos Atridas o direito de puni-lo pelo ataque orquestrado contra eles. Essa busca torna-se essencial para que a avaliação social novamente possa identificá-lo como nobre e, desse modo, resgata a imagem de um código exterior a ele e que todos possam compreender sua posição.

Com isso, a fala da personagem justifica a conduta futura ao reivindicar para si e para fundamentar as escolhas feitas. Se para o homem é vergonhoso ter uma vida longa e não se arriscar no campo de batalha, demonstrando assim uma fraqueza para a honra dos bravos. Estes que se arriscam ao "jogar todos os dias, em todos os momentos, sua própria vida, sua *psykhé*, ou seja, a si mesmo no combate (*Ilíada*, IX, 322) é o único critério da honra para Aquiles"[81]. Não poderia ser diferente para o segundo melhor guerreiro. Desse modo, Ájax procura nesse código de honrar um espaço entre a restituição do *ethos* heroico e a destituição do direito vinculado aos Atridas e aos deuses. Por isso, "ou nobremente viver ou nobremente morrer ao homem bem-nascido convém"[82]!

A retomada dessas duas sentenças, que claramente estão destacadas em sua fala, não apenas evidencia que há uma conduta acerca das ações efetuadas que deve ser tomada pelo homem nobre. Essa conduta assume um endividamento com a própria imagem e como ela é percebida pelo outro, encaixando-se perfeitamente nas necessidades políticas da ática do século V. Contudo, a responsabilidade sobre a própria ação e a consciência das consequências não encaminha a personagem para a fuga ou subjugação ao direito, ao contrário, há nesse processo um elemento que inaugura para aqueles que são vinculados à ação heroica uma responsabilização diante do *ethos* heroico de Ájax. Cabe não mais ao herói, figura central na peça, movimentar a conduta dos soberanos e o respeito à imagem do guerreiro. A tensão entre o direito vingativo dos Atridas, imbricado na ação heroica desde o início da peça, e a justiça do sepultamento do herói morto levam a continuidade da ação heroica, uma vez que as consequências dessa ação ainda criam uma reflexão: até quando é lícito odiar?

Para além da peça, vemos que o homem antigo está também vinculado a um olhar que valha a conduta individual pela visibilidade do outro. Contudo, há também sob essa perspectiva uma responsabilidade individual e ética da conduta, da ação. Nas escolhas feitas por Ájax, ainda que associadas em alguma medida ao pré-dito, identifica-se não um ser

---

[81] VERNANT, 2001, p. 409.
[82] SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 89.

conduzido e sentenciado a morte. A escolha de sua conduta com objetivos pessoais e públicos o vinculou a esfera do destino, contudo, um homem que escolhe morrer visando, que coloca em risco a própria vida, está até certo ponto tendo mais livre-ação do que aqueles que esperam as cadeias determinadas do destino definirem o próprio agir ou que visam escapar do pré-dito vinculando-se a ele cada vez mais.

Por fim, a figura de Odisseu retorna à cena para estabilizar as violências multuamente praticas em torno do corpo morte de Ájax. Essa fala coloca a honra e a justiça do indivíduo acima da violência praticada pelos soberanos a fim de provocar temor e medos nos homens da tropa.

> Odisseu
> Também contra mim ele era antes o mais hostil da tropa,
> desde que me apoderei das armas de Aquiles.
> Mas ainda que tenha sido tal para mim, eu
> em todo caso não o desonraria, a ponto de não dizer
> que vi nele o homem melhor entre os argivos
> – quantos em Troia chegamos – exceto Aquiles.
> Assim, não com justiça seria desonrado por ti:
> não seria ele, mas as leis dos deuses
> que destruirias. O homem bravo, se morre,
> lesar não é justo – nem se o estás odiando! (SÓFOCLES, AIAS, 2008, p. 153)

Desse modo, encontra-se, em mais um trecho da peça, uma sentença autônoma que compõe e justifica a conduta da personagem ao se valer de um saber, uma máxima que regula sobre a conduta do indivíduo e, assim, também serve para substanciar seus posicionamentos. Pode-se afirmar que a recorrência dessas sentenças nas falas das personagens não funciona apenas internamente, mas pode assumir sentidos fora do texto, pois as sentenças são como saberes que atuam sobre a conduta e, consequentemente, produzem um determinado *ethos*, influenciando não apenas as personagens, mas inclusive seus espectadores e leitores.

CONCLUSÃO

Este trabalho desde a escolha do assunto até a efetiva definição da temática não se apresentou, em momento algum, como uma tarefa simples. Abordar obras renomadas como as que envolvem a literatura clássica revela-se uma ambiciosa empresa, uma vez que há toda uma tradição de pesquisas, conceitos cunhados ao longo de mais de dois milênios – desde a *Poética* aristotélica até os dias atuais. Por isso, diante da quantidade de produções teóricas sobre a temática e a relevante significação que a literatura grega possui para o ocidente, buscou-se, com muito cuidado, trazer novamente para a cena o teatro clássico, com destaque para a peça *Ájax* de Sófocles.

Diante dessa situação, procuramos primeiro evitar a contextualização, já apontada diversas vezes, sobre a constituição do teatro grego e sua estrutura. Não se objetiva, no entanto, apontar que desconhecer as características inerente à peça trágica, quanto ao gênero e quanto ao contexto sociocultural, que ajudou a produzir um século de obra basilares para a cultura ocidental, torna-se dispensável para a elaboração dessa dissertação; ao contrário, devido a essas, obras as quais contemplam essas questões e discutem a formação dos gêneros e a história da literatura, foi possível o desenvolvimento da pesquisa. Isso significa que não retomamos aqui os elementos muito bem trabalhados por teóricos como Vernant, Romilly ou Lesky. Nos valendo desses estudos, trouxemos, para uma tentativa de reflexão, outros aspectos, também trabalhados em algum nível, que estão associados à tragédia e ao trágico mas que recebem uma evidência menor quando a questão histórica da formação cultural grega está em destaque.

Nos valendo desses estudos, pudemos nos direcionar para a pesquisa filosófica que trabalham com o resgate e a valoração da tragédia e do trágico como Nietzsche e Benjamin, nos associando a teóricos que abrem espaço para pensarmos o enunciado em mediação com o interlocutor, como Bakhtin e Maingueneau. Sendo assim, encontramos uma maior liberdade para produzirmos uma leitura da peça sofocliana.

Nessa direção, algumas teorias surgiram como elo entre a teoria e a prática da análise literária, uma vez que se buscou as marcas textuais que fundamentam a visão de mundo sobre o trágico (o trágico como afirmação da vida) e conceitos que se evidencia no momento da leitura (o entrecruzamento de ideias). Essas questões que pareciam desconexas da obra literária, por serem mais presentes na interpretação dos sentidos apreendidos na leitura da peça, somente puderam ser embasados quando conceitos oriundos da Análise do Discurso

(AD) puderam agregar sentido e justificar escolhas arbitrárias feitas no processo da escrita. Essas escolhas que num primeiro momento, parecem destacadas, como a própria ideia da reescrita como introdução do estudo, na verdade, revelam-se essenciais para corroborarem para uma determinada forma de se ler esse trabalho. Afinal, o que esta dissertação representa num universo tão vasto de produções acadêmicas-científicas desenvolvidas voltadas para o teatro clássico e para a obra sofocliana?

A resposta para essa questão, norteou por muitos meses, as reflexões acerca do tema e da escolha para pesquisa. Contudo, a questão que parecia retirar deste trabalho a sua relevância entre tantos outros estudos, revelou-se uma necessidade de ser respondida. Em vista disso, pode-se afirmar que a dissertação como um todo funciona como resposta afirmativa dessa pesquisa, porque ela encontrou o próprio percurso entre inúmeros trabalho. A resposta encontrada é muito simples: esta dissertação representa mais uma reescrita da literatura clássica antiga e tem por objetivo agregar a própria leitura da tragédia mais questões que venham a surgir no momento da leitura. Desse modo, desmistifica-se a ideia de que a literatura clássica está fadada aos leitores profissionais e aos sentidos já estabelecidos. Vimos, tanto no percurso teórico quanto nos destaques literários, que a obra possui uma imensa capacidade de conformar nela uma leitura que se relaciona com o contexto de sua produção – conforme a situação comunicativa evidenciada em *Ájax* que claramente está permeada por questões que movimentavam a reflexão no século V a.C. – como também há a possibilidade de agregar outras ideias – como a questão da violência que constitui o direito, além da crítica ao poder e a exaltação à responsabilidade do indivíduo sobre as próprias ações, ainda que elas estejam inevitavelmente atreladas ao pré-dito.

Além disso, observa-se que a peça Ájax, entre todas as tragédias de Sófocles, está entre as menos trabalhadas. Em comparação a personagens como Édipo e Antígona, percebe-se um certo apagamento da guerreio Aias (Ájax), contudo esse apagamento não se justifica por uma questão de qualidade da peça. Ela é, apesar de ser considerada umas das primeiras peças elaboradas pelo autor, umas das mais complexas. Vale ressaltar que essa obra ainda possui a centralidade do conflito trágico numa única personagem sem, no entanto, perder o foco na ação. Uma vez que o herói morre, evidencia também a tese de Aristóteles ao afirmar que o herói é um complemento a ação.

Pode-se também apontar que a partir da análise dos diálogos, pudemos evidenciar as hipóteses elaboras no início da pesquisa sem, contudo, encerrar a questão. Para além disso, vale destacar que se teve uma quantidade muito maior, que a esperada, de reescritas que contemplam a literatura clássica em diversas mídias. Portanto, o trabalho trouxe para esse

ambiente da pesquisa voltada para a teoria da literatura, diversos campos em que se demonstra não apenas um interesse acadêmico e do público especializado, mas também de um público espectador-leitor que aprecia e consome a literatura clássica antiga e suas reescritas.

REFERÊNCIAS

ARISTOFANES. *As rãs*. São Paulo: Annablume editora, 2014.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Ed. Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. 1. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC, 1981.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). 2. ed. Jeanne Marie Gagnebin (Org.). Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. (Coleção Espírito Crítico)

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas, v.1), p. 197–221.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. Drama trágico e tragédia. In: *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 51-167. (FILÔ/Benjamin)

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*: Volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____. *Mitologia Grega*. Volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BUARQUE, C. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia*: histórias de deuses e heróis. Tradução: David Jardim; 34ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

_____. *Mito e transformação*. (Ogr.) David Kudler. Tradução Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008. (As obras reunidas de Joseph Campbell)

CHAUI, M. *Introdução à história da filosofia*: dos pré-socráticos a Aristóteles. Volume 1. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CIVITA, V. (org.). *Dicionário de mitologia Grego-Romana*. São Paulo. 2ª Edição: Editora Abril Cultura; 1976, p. 86.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fonte Santiago. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANIELS, M. A história da mitologia para quem tem pressa. Tradução Heloísa Leal. 1 ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2016.

DETIENNE, M. A dupla escrita da mitologia (entre o “Timeu” e o “Crítias”). In: *A escrita de Orfeu*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

EAGLETON, T. *Doce violência*: a ideia do trágico. 1. ed. Tradução Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. (Coleções Debates)

ECKERMANN, J. P. Carta 31 de janeiro de 1827. In: *Conversações com Goethe*. p. 177-80. Editora Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

FIALHO, M. C. A pedagogia da loucura. *HVMANITAS*. Coimbra, v. XLVII, 1995, p. 97-113.

HALL, S. Nascimento e Morte do sujeito moderno. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HATAB, L. *A genealogia da moral de Nietzsche*: uma introdução. Tradução Nancy Juozapavicius. São Paulo: Madras, 2010.

HÉRCULES. Direção: Brett Ratner. Título Original: Hercules; 2014 (1h38 min.); DVD.

_____. Direção: Renny Harlin. Produção: Diamond Films. Título original: The Legend of Hercules; 2014 (1h 38 min.) Disponível em <https://www.netflix.com/search?q=hercules&suggestionId=70071584_video&jbv=70295173&jbp=0&jbr=0>; Acesso em: 29 abr. 2018.

_____. Direção: John Musker & Ron Clements. Produção: Studio Walt Disney. Título Original: Hercules; 1997 (1h34min). Disponível em <https://www.netflix.com/search?q=hercules&jbv=1171557&jbp=0&jbr=0>; Acesso em 29 abr. 2018.

HOMERO. *Ilíada*. Ed. Especial. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 20011. (Saraiva de bolso)

_____. *Odisseia*. Ed. Especial. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso)

JAEGER, W. W. Homero como educador. In: *Paidéia*: a formação do homem grego. 3. Ed. Tradução Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KNOX, B. M. W. *The Heroic Temper:* studies in Sophoclean tragedy. London: University of California Press, 1983.

LEFEVERE, A. Pré-Escrever. In: *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LESKY, A. *A tragédia Grega.* 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (Coleção Debates)

LIDDELL, G. H.; SCOTT, R. *Greek-english lexicon*. New York: Harper And Brothers, 1883. Disponível em: <https://archive.org/details/greekenglishlex00liddrich>. Acesso em: 17 nov. 2017.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 240. (Coleção Espírito Crítico)

MACHADO, R. O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. (Estética)

_____. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion*. Belo Horizonte, nº 112, Dez/2015, p. 174-182.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organização Sírio Possenti, Maria Cecília de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. *O contexto da obra literária*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção leitura e crítica)

_____. *Discurso literário*. 2. ed. Tradutor Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Duplicidade do diálogo teatral. In: *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 161-2. (Coleção Leitura Crítica)

NADER, P. *Introdução ao estudo do direito*. 30.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

NIETZSCHE, F. W. *A filosofia na Época Trágica dos Gregos*. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008.

_____. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Matins Fontes, 2014. (Biblioteca do pensamento moderno)

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARMÊNIDES. Frag. DK 28 B1, 24-32. (Tradução de José C. de Souza In: Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários, 1985, p. 141).

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PESSANHA, J. A. M. Do mito à Filosofia. In: *Os pré-Socráticos*: vida e obra. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

ROMILLY, J. *A tragédia Grega.* Brasília: Editora UnB,1968.

ROSTOVTZEFF, M. A civilização Grega e o Desenvolvimento social de 500 a 400 a.C. In: *História da Grécia*. Tradução Edmond Jorge. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos)

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. (Estética)

SIBILIA, P. O eu privado e o declínio do homem público In: *O Show do eu:* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 55–87.

_____. O eu visível e o eclipse da interioridade. In: *O Show do eu* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 89–113.

SÓFOCLES. *AIAS*. Tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Édipo Rei*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM POCKET; v. 129)

VERNANT, J-P. A "Bela morte" de Aquiles. In: *Entre mito e política*. Tradução Cristina Muracheo. São Paulo: Edusp, 2001, p. 407–413.

ZILBERMAN, R. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117–132, setembro, 2006.