

Deus é testemunha: apontamentos sobre eticidade em quatro tragédias gregas

God as a witness: notes on ethics based on four greek tragedies

Lucas Bento Pugliesi*

Resumo

O presente artigo se apresenta como uma tentativa de reapresentação da discussão da relação entre tragédia (grega) e Direito. De modo que a partir da retomada dos trabalhos clássicos de Bernard Knox, Martha Nussbaum e Michel Foucault, espera-se deslocar o foco da discussão para a problematização acerca dos fundamentos da verdade jurídica do Direito grego nascente, no que diz respeito à representação dos deuses na tragédia. Para tanto, recortou-se como *corpus* quatro tragédias, *Prometeu Acorrentado*, *As Eumênides*, *Antígona* e *Édipo Rei*, a fim de se pensar a tensa relação entre o vocabulário jurídico e o religioso e propor possíveis modelos de eticidade que despontam da estrutura das peças.

Palavras-chave

Tragédia grega. Religião. Direito. Literatura e Ética.

Abstract

This paper discusses the relationship between (Greek) tragedy and law. Thus, through the resumption of the classic works of Bernard Knox, Martha Nussbaum and Michel Foucault, it is expected to shift the discussion focus to the grounding of the legal truth on the nascent Greek law, in regard to the god's representation. As such, four tragedies were chosen as corpus, Prometheus Bound, The Eumenides, Antigone and Oedipus King, in order to reflect upon the tense relation between the legal and religious idiom, proposing possible models of ethics that emerge from the play's structure.

Keywords

Greek tragedy. Religion. Law. Literature and Ethics.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Este trabalho se pretende uma retomada de uma discussão de longa duração acerca da relação entre Direito e tragédia. De filósofos a helenistas (refiro-me ao conjunto da obra de Bernard Knox, Jean-Pierre Vernant e Vidal Naquet), o escrutínio sobre a particular tragédia ática parece passar por sua compreensão enquanto encenação *para* a democracia e, em certo sentido, sobre os fundamentos da mesma, em especial, sobre uma concepção nascente do Direito. Aspirando a uma contribuição mínima para essa tradição discursiva, espera-se deslocar o foco da Lei em si mesma, para seus pressupostos, isto é, pensar em que medida uma nova concepção de Lei funda também um novo sistema epistemológico que a sustente, conforme a hipótese segura desenvolvida por Michel Foucault na primeira das conferências recolhida em *A verdade e as formas jurídicas* (2002). De modo mais detido, portanto, aspira-se a repensar o papel dos deuses no teatro ático do século V a. C., enquanto figuração de um sistema epistemológico lastreado em um pensamento teológico que, a título de hipótese, parece sofrer um abalo, como se pretende discutir.

Para cercar o problema, vale retomar a questão incontornável colocada por Hegel em sua leitura fundante acerca de *Antígona*, possivelmente traduzida pelo embate entre o direito divino não nomeado e não escrito e o Direito, propriamente dito, escrito e definido pelos homens. A relação entre Verdade, Lei e poesia está posta, é claro, desde Platão, mas com Hegel é formulada de modo inequívoco (apesar de possivelmente equivocado e passível de retificação): a tragédia é o local de conflito entre a Lei e seu Outro, entre a Lei por fazer e um Outro já realizado, enraizado no imaginário, isto é, fruto de uma prática social coletiva do campo das regras não-escritas. Para clarificar a questão, penso que é o caso de voltar a uma das afirmações mais lúcidas do filósofo:

As leis são. Se indago seu nascimento, e as limito ao ponto de sua origem, já passei além delas: pois então sou eu o universal, e elas, o condicionado e o limitado. Se devem legitimar-se a meus olhos, já pus em movimento seu ser-em-si, inabalável, e as considero como algo que para mim talvez seja verdadeiro, talvez não seja. (HEGEL, 1992, p. 268)

Não é esta a mesma indagação que está posta como dilema trágico por excelência? A indagação pela Lei? E como bem pontua Hegel, a indagação tem como seu pressuposto o “Eu”, já em caminhos de individuação, que se coloca como base inabalável e universal capaz de impor à Lei uma limitação, tornando-a algo contingente, passível de ressignificação. A cisão entre Eu e a Lei, nos termos

hegelianos, entre condicionado e incondicionado, está na base do que ele chama, em outro lugar, de *entendimento*, precisamente o estágio da razão no qual é preciso separar para analisar, tornar legível, apreensível.

Nesse sentido, a tragédia como que proporia uma análise das Leis, de seus pressupostos não mais inabaláveis e fundados em si. Quando a personagem trágica se questiona acerca da validade das Leis (e de sua inteligibilidade), sua consciência transforma-se no instrumento de medida das mesmas; as leis não mais são impalpáveis ou incontornáveis. Nessa lógica interpretativa, é preciso que seja posto em questão não o presente democrático do século V a. C., mas o passado arcaico¹. Com o distanciamento do presente, gera-se um processo de compreensão que parece limitar a Lei divina ao mundo da finitude e com isso, ela mesma perde seu lastro, torna-se finita e, portanto, se apresenta de modo desenraizado e sem lugar. A violência sagrada (*Bia*), constituinte desse passado, não mais se justifica, como se observa, talvez, em *Hipólito*, *Medeia*, *Agamemnon* e outras. Se a tragédia é *mimesis*, a representação torna transparente a pergunta sobre a (im)possibilidade mesma da lei, prenuncia o dilema platônico de *Eutífron*: como ser piedoso para com todos deuses se seus interessantes são discrepantes e por vezes, contraditórios? O que se dá, a partir do questionamento da Lei, é o aparecimento de uma sombra de dúvida sobre seus deuses regentes.

Do mesmo modo, a tragédia, simultaneamente, abre caminho para a *consciência-de-si*, o estágio posterior ao *entendimento* no qual aquilo que antes parecia cindido (Eu x Lei) volta a ser visto dentro da égide da possível conciliação. A morte na (e da) tragédia anuncia o nascimento do sujeito que a assiste. Hegel discute a relação da *Lei* com a *consciência-de-si* nas últimas páginas da *Fenomenologia do Espírito*, nesse momento seu percurso pela “história” da razão já se realizou. Ali as *leis* estão sob o escrutínio da razão, precisamente, a faculdade capaz de colocar o infinito no finito, o incondicionado no condicionado, reunir os opostos como sendo um e o mesmo na lógica do *dever*, então evidentemente, sua avaliação do *entendimento*, isto é a cisão no interior da lei, precisa ser entendida nesses termos. A defesa da

¹ Como observa Bernard Knox, a reinterpretação “anacrônica” do passado mítico grego ou ainda, da situação político-teológica do período pré-democrático, é aspecto constituinte dos mais elementares da tragédia ática. Os exemplos que confirmam este aspecto são inúmeros, como afirma o autor “A referência contemporânea em toda a tragédia ática é tão óbvia e insistente que o termo ‘anacronismo’, em geral aplicado a detalhes da apresentação trágica do ‘material mítico’, é completamente falacioso; na tragédia ática do século V, o anacronismo não é a exceção, e sim a regra” (KNOX, 2002, p. 51)

substância ética como “o justo [que] é *em si e para si*” (HEGEL, 1992, p. 269) não é uma defesa absolutizante e acrítica que parece resvalar na obstinação, mas pode ser entendida como *telos* da lei, o *telos* do progresso da razão que torne possível a criação de uma lei. A suspensão (*Aufhebung*) da oposição Eu x Lei como um devir, quando vista a partir da lógica do *devir*. Esse movimento não pode ser lido como um regresso pré-crítico à harmonia com a natureza, ao não questionamento cego da lei, mas como um cenário que vem após o questionamento, após a cisão do entendimento, após a indagação que coloca em cheque o fundamento da lei. É preciso finitizar a lei para libertá-la de uma zona de indeterminação. E se é de fato essa finitização que é operada pela tragédia e se, como interpreta Hegel, a tragédia se encerra numa aporia, a reunificação deve se dar pelos olhos do espectador. A nova lei deve ser proposta no espírito do espectador.

Aí, a dialética hegeliana parece se encontrar com a velha dialética aristotélica construída na *Poética*. Refiro-me a sua conceituação da ação trágica que, antes de se preocupar com a *forma* do poema, coloca em questão precisamente seu efeito. Ali a definição de tragédia tem em vista destacar, em primeiro lugar, um efeito sobre o público, uma transferência física (para não dizer fisiológica) que se dá no espaço de interação entre *drama* e *público*:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (ARISTÓTELES, 2008, p. 47, 1449b24)

Se for possível ler uma relação dialética, como proposto, está na interação volátil entre esses três termos, *temor* (*phobos*), *compaixão* (*eleos*) e *purificação* (*katarsis*). O *phobos*, helenicamente, é a emoção incontornável que interrompe a razão: sob o efeito do medo apenas se sente, tornando impossível pensar. No mito grego de Prometeu, o titã traz aos homens a *tekhne* como possível modo de superação do medo, separação do homem de sua animalidade. Nesse sentido, a compaixão como que permite destacar o público da dor sentida, entendida como “dor fingida”, mimética, dando margem para que se crie uma cisão primeira entre o público e a dor representada em palco, o que condicionaria à purificação, a misteriosa catarse nunca definida pela fragmentária *Poética* aristotélica. O que permanece desses três termos é a necessária presença do público para que a finalidade (*telos*) da tragédia se cumpra, ela se cumpre no espectador, enquanto efeito. Se Aristóteles não discute,

ao menos diretamente como Platão, a relação entre mimese e verdade, ao menos, parece situar a *verdade* da tragédia nesta relação de inacabado que se completa no espírito de quem frui a peça.

Com esses apontamentos, parece legítimo reler esse “algo que se produz” no público, como propõe Hegel, no campo da reunificação daquilo que foi separado na encenação. A partir daí, como hipótese breve de trabalho, sem pretensão de originalidade, espera-se mudar em alguma medida o foco da discussão para pensar que mais do que a Lei, levando às últimas consequências a leitura encadeada pelo filósofo alemão, põem-se em questão também os fundamentos da mesma lei, isto é a *verdade* entendida enquanto palavra divina. A partir de trechos de algumas tragédias de Ésquilo e Sófocles (a ver, *Prometeu Acorrentado*, *As Eumênides*, *Édipo Rei e Antígona*), espera-se pensar que a moral trágica em jogo se constrói em uma relação tensa com os deuses, possivelmente resignificando sua esfera de atuação. Quando a lei divina se mostra do ponto de vista da finitude, o herói trágico parece resvalar (ao menos em Sófocles e Ésquilo) em um curso de ação fundado na *autonomia*, ou pelo menos, no anúncio dessa *autonomia* entendida a partir das considerações sobre a razão nas leis esboçadas anteriormente. Em outras palavras, quando a cisão torna a palavra divina inacessível (ou suspeita, como veremos), cabe ao herói trágico buscar outra fundamentação para sua substância ética.

Nestes termos, este trabalho estabelece também um diálogo com dois helenistas, JAA Torrano e Martha Nussbaum que, de modos muito diversos, enxergam entre a tragédia e a filosofia platônica uma espécie de contínuo, como se a moral trágica (advinda da estrutura da peça e não das posições limitadas de suas personagens) encadeasse um pensamento ético individualizante², no sentido de não mais ser fundado em uma harmonia pré-estabelecida e não-questionada com os deuses ou com a natureza. Como se tragédia de fato prenunciasse a *autonomia* no sentido filosófico de uma moral definida não calcada pelas circunstâncias – que não seja simplesmente, “talvez verdadeira, talvez falsa”.

Se Sócrates, na esteira de Xenófanes de Colofão, é o “pisoteador” dos deuses, os poetas trágicos parecem desferir sobre eles os primeiros golpes na forma da dúvida

² Evidentemente, *individualizante* não pode ser apreendido na acepção “individualista” burguesa o que seria, não apenas anacrônico, mas frontalmente equivocado. Mais uma vez, *individualizante* no sentido da razão hegeliana, como um *em si* e *para si* sem que dependa de uma exterioridade porque é propriamente, uma reunificação entre *subjetividade* e *objetividade* que acaba por suspender tal oposição.

e da indagação. A partir desse prisma, torna-se sintomático o afastamento dos deuses nas peças trágicas, sua aparição pontual que indica que o drama humano representado deveria funcionar *a despeito dos deuses*; mesmo que estes *não* estejam lá. Se a linguagem aristotélica está cercada de termos teológicos (notadamente, o *eleos* da piedade/compaixão), talvez, a moral trágica construa-se nas ruínas da teologia, enquanto imitação de uma ação completa, enquanto imitação de um *movimento*: quando a tragédia se finda ela produz algo, uma passagem ou talvez, um ultrapassamento desses deuses. Assim, pode-se pensar de outro modo as leis não escritas reivindicadas por Antígona, entendidas agora como leis inacessíveis, não enunciadas. Obviamente, não quero propor anacronicamente uma “morte dos deuses”, mas refletir sobre seu espantoso silêncio enquanto possível motivo do *trágico*.

Promessa e mentira

De todo o *corpus* trágico grego, *Prometeu Acorrentado* talvez carregue consigo o maior número de polêmicas em especial acerca de atribuição e datação³, algo que se estende também sobre a crítica, propriamente dita, do texto da peça. Vale ressaltar, em especial, a discussão interminável acerca da possível reescrita (ou interpolação) que possa ter atingido o desfecho da obra quando, em uma constantemente assumida inconsistência narrativa, o coro, composto pelas Oceânides, toma o lado de Prometeu contra o edito de Zeus anunciado por Hermes. Em solução pouco ortodoxa, diversas montagens assumiram a possibilidade de revisão deste final dos manuscritos em prol de um desfecho mais “coerente”⁴, acompanhando o juízo dominante de estudiosos do tema.

³ Para o debate acerca do tema, ver GRIFFITH, Mark. *The authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge, 1977.

⁴ Conforme elenca William C. Scott: “On the assumption that the Oceanids are consistently dominated by their conservative attitudes, critics claim to have discovered in their final speech of defiance a discontinuity sufficient to interrupt the direction of the play [...] A sampling of critical comments shows a high degree of frustration with these lines as well as a wide variety of proposed solutions. Bethe found the whole ending of the play false and reconstructed the proper ending with the chorus fleeing the harsh words of Prometheus at 937ff. Rather than joining him; this staging is repeated in Robert Lowell’s recent version of the play where the chorus become a series of tempters to the unyielding Titan. (SCOTT, 1987, p. 86-7). Em tradução livre: “Assumindo que as Oceânides estejam dominadas por uma atitude conservadora, alguns críticos afirmam ter descoberto no discurso final destas uma descontinuidade capaz de interromper a direção da peça. [...] Uma amostragem desses comentários críticos apontam a uma frustração com esses versos e a diversas soluções para a questão. Bethe achou todo o fim da peça falso e o reconstruiu, com o coro fugindo das palavras duras de Prometeu. Ao contrário de juntar-se a ele, o coro, na versão de Robert Lowell, tenta o titã inflexível.”

O problema de interpretação mencionado se dá devido a uma substancial mudança de postura do coro entre suas intervenções ao longo da encenação e a posição de sua última participação. Se as Oceânides são sempre simpáticas à dor do deus acorrentado na pedra, ao mesmo tempo, não se eximem em apresentar ponderações acerca de sua insubordinação (v.347-353), repetindo o juízo de seu pai, Oceano, ao enxergarem no titã “louco” um doente não tratado (v. 610-615).

Nesse sentido, o coro das deidades se conectaria às conformações posteriores e mais reconhecidas de “coro” como repositório das *boas opiniões*, do comedimento, diante do *éthos* excessivo dos seres desmedidos representados em ato. Contudo, a tomada de decisão final das Oceânides como que as coloca em oposição à interpretação mais cautelosa de seu pai e, por extensão, da figura patriarcal obscena cuja sombra pende por toda a peça. Se Oceano é ponderado e aceita o conselho de Prometeu em não se comprometer inteiramente com sua causa (v.517-521), as Oceânides aceitam dar o passo em direção à consequência derradeira: mais do que tomadas pelo *páthos* da piedade em relação ao condenado, seu discurso é o de quem é propellido pela ação, composto de modo frontalmente performativo o que configura um ato de insubordinação e resistência. E ainda mais, em analogia ao ato prometeico de desafio a Zeus, o ato das ninfas se mostra ciente de suas consequências e, portanto, em alguma medida, *livre*.

Adota outra linguagem e enuncia
Opiniões que possam convencer-nos.
Em tua falação torrencial
Acabas de dizer certas palavras
Intoleráveis: tentas incitar-nos
A cultivar agora a covardia?
De modo algum! Sofreremos com ele!
Sabemos odiar a traição;
Detestamos também este defeito!
(ÉSQUILO, 2013, p. 65, v.1410-1418)

Na réplica a esta fala do coro, Hermes lembra às Oceânides das consequências de suas escolhas e, repetindo juízo desferido por Prometeu, reassegura que a punição, em resposta à insubordinação, que lhes cabe será fruto de seu próprio gesto, “presas de vossa própria ingenuidade” (*idem, ibidem*, v.1430). As Oceânides, por sua vez, repetem, portanto não só a *ética* de Prometeu, mas também seus pressupostos: o de conhecer plenamente a relação de causalidade que lhe é inerente e que, justamente pela existência desse conhecimento, pode vir a existir uma eticidade.

A bela leitura de William C. Scott, que presentemente serve de base para a compreensão da peça, busca salvar as Oceânides e o *Prometeu Acorrentado* do absurdo. Para o autor, contrariando a hegemonia da academia norte-americana, o gesto do coro é completamente motivado e explicitado pelo motor causal imanente à ação da peça. O coro passaria por um processo de desenvolvimento de um ponto de vista que pressupõe a aquisição de um conhecimento à luz dos eventos episódicos apresentados. Desde o início, o coro anseia por um *saber*, algo que é frequentemente reafirmado (v. 379, 672, 1027, 1074 etc), a despeito da hesitação do titã em oferecê-lo, e é essa interação que permite ao coro realizar plenamente a postura que constitui seu *caráter* (*éthos*) desde sua primeira aparição: as Oceânides precisam superar a vontade do pai (v. 168) e evadir os refúgios nas grutas do vivo Oceano, movidas pelo tonitruante trabalho de Hefesto em pregar o titã à rocha (v. 170-174). Sua mudança de ação é, portanto, motivada por esse ímpeto alimentado por uma descoberta.

Como se pode inferir a partir da leitura de Scott, as interações entre Prometeu e o coro ensejam uma espécie de relação entre mestre-discípulo, na qual as Oceânides propõem hipóteses de leitura sobre o cosmo que se mostram equívocas, a partir das intervenções do mestre relutante, e, por sua equivocidade, desbastam a trilha em direção a um saber genuíno. Exemplo flagrante desse processo é o canto coral do segundo estásimo, quando as deusas distanciam-se de Prometeu, desejando um mundo de harmonia na submissão. A essa altura (v. 681-698), entendem que os males que despencam sobre Prometeu são oriundos de sua teimosia em preferir honrar os homens efêmeros e não os deuses eternos, nas palavras de Scott: “Postulam um mundo no qual Zeus governa agora e sempre, no qual há somente o préstimo voluntário aos deuses nos banquetes sagrados, onde os homens buscam regras que permaneçam eternamente válidas, e onde as correntes do Oceano nunca cessarão de fluir” (SCOTT, 1987, p. 90, tradução nossa)⁵

Entretanto, como propõe o autor, há uma diferença fundamental entre o segundo estásimo e a intervenção coral após o encontro com Io⁶. A encenação das

⁵ No original: “They postulate a world in which Zeus rules now and forever, where there is only willing service of the gods at sacred banquets, where men seek rules which remain eternally valid, and where Ocean’s stream will never cease fo flow”.

⁶ Dada a centralidade de Io para o argumento, penso que é o caso de retomar o mito descrito por Pierre Grimal nos seguintes termos: “In a dream Io was told to go to the Lernaean lake and to surrender to the embraces of Zeus. Io told her father about it, and he consulted the oracles of Dodona and Delphi. Both told him to obey. Zeus started an affair with the girl, and Hera became suspicious. To save Io from his wife’s jealousy, Zeus transformed her into an exceptionally white heifer. He swore to Hera that he had never loved this animal. Hera demanded that he should give her the heifer. So Io found herself

desdidas da jovem donzela humana que narra seu desafortunado matrimônio com Zeus – a pedido das próprias Oceânides (v. 821-823) –, como que produz no coro a descoberta de um fato novo: mesmo diante da total subordinação, um destino cruel e funesto é inevitável:

Então lo aparece, o exemplo da pessoa que viveu a vida subserviente que elas (as Oceânides) acabaram de celebrar. Mesmo que contra a vontade, lo foi enviada para se casar com Zeus em acordo com os desejos dele e, esse matrimônio, sua aceitação da vontade de Zeus foi a ruína de sua vida. [...] A reação do coro é rápida e direta (687-95). Elas desejam nunca ter ouvido essas palavras, nunca ter visto essa imagem. Uma vez mais, estremezem – mas agora vendo em lo um exemplo (695, cf. 540). Enquanto Prometeu é um deus poderoso cuja oposição a Zeus pode ser lida como apenas mais uma contenda entre os Olímpianos e os Titãs, lo é uma inocente cujo próprio ser revela os efeitos do reinado de Zeus sobre a humanidade. (SCOTT, 1987, p. 91, tradução nossa)⁷

Para o helenista, este é o ponto de virada que permite ao coro a percepção de que sua posição dentro da harmonia cósmica está em risco, que o destino pertence à arrogância dos desígnios de uma entidade cuja presença espectral é sentida pelas marcas no corpo daqueles que com ele se encontraram. A partir desse evento, o que cantam as ninfas não é uma mera injúria a Zeus, mas a valorização de uma lei humana, aquela que arregimenta o casamento entre iguais (v. 1170-1185). É a lei humana fruto da contemplação sábia (v. 1170) dos eventos que permite remediar o encontro incondicionado com as forças misteriosas do cosmo. Sentencia Scott, “Agora elas [as Oceânides] admitem que em comparação aos deuses, os humanos podem ser fracos, mas possuem uma grande vantagem: podem observar o mundo, pensar e falar” (1987, p. 92, tradução nossa)⁸. Essa descoberta impede que as deusas retrocedam a um estado de pura adoração (SCOTT, 1987, p. 94); ainda que entendam

consecrated to her rival, who put Argos in charge of her.” (GRIMAL, 1986, p. 219) Em tradução livre: “Em um sonho, foi dito a lo par air ao lago Lemaeno para se render ao toque de Zeus. lo contou isso a seu pai, consultando também os oráculos de Dodona e Delfos. Ambos lhe disseram para obedecer. Zeus começou a ter seu caso com a garota e Hera ficou com suspeitas. Para salvar lo do ciúmes da esposa, Zeus transformou a garota em uma novilha excepcionalmente branca. Então, jurou a Hera que nunca amara este animal. Hera ordenou-lhe que entregasse a novilha. Então lo se encontrou sob as garras de sua rival, que colocou Argos para vigiá-la.

⁷ No original: “Now lo appears, the example of the person who has lived the subservient life which they have just celebrated. Though unwilling, she was sent to be married to Zeus in compliance with his wishes, and this marriage, her acceptance of Zeus' will, has been the ruination of her life. [...]The reaction of the chorus is swift and direct (687-95). They wish that they had never heard these words, had never seen this sight. Again they shudder-but now looking at lo as their example (695, cf. 540). While Prometheus is a powerful god whose opposition to Zeus might be seen as another one of those divine feuds between the Olympians and various Titans, lo is an innocent whose very being shows the effects of the rule of Zeus on mankind.”

⁸ No original: “Now they are willing to admit that in comparison with the gods the race may be weak, but it has one great strenght: humans can observe the world and think and talk”.

como mais sábio o caminho de evitar o confronto, quando este se mostra inevitável, não há outra possibilidade senão agir.

Se há *peripécia* ou *reconhecimento* na peça estes se dão pelo coro. Se antes a *ação* de adorar é vista como um meio para atingir um destino bem quisto, ao cabo, a *ação* passa a ser compreendida como um necessário meio de resistência diante de um tirano, ainda que suas consequências sejam desastrosas. Ao cabo as Oceânides desejam, de modo livre, a perdição, na forma do túmulo rochoso partilhado com Prometeu, como maneira de se libertarem do terror condicionante da *ameaça* de perdição – e não é tentador ler aí já a dialética entre senhor e escravo? O escravo que se emancipa do medo do senhor pelo caminho do *trabalho* (*tekhné*), precisamente aquilo que é ensinado por Prometeu em um de seus mais longos discursos da peça (v. 575-609, v. 616-655)? Não é o *trabalho* árduo de Hefesto que motiva as ninfas a saírem da segurança de seus lares no primeiro momento da *ação*? O próprio Hefesto, deus da forja, em sua hesitação em cumprir os desígnios de Zeus não parece já anunciar o dilema encarnado pelas cenas seguintes?

Nesse sentido, o que a peça parece propor, extrapolando a leitura de Scott, é uma relação entre a agência do coro e sua posição enquanto *testemunha*. Lembremos a discutível etimologia da palavra: *testemunha* como um terceiro que não participa da *ação*, mas *testemunha* também como aquela que assiste um processo até seu término. O coro parece estar entre essas duas posições: não participa da *ação* de Prometeu ou de Io, mas assiste o desenrolar dos eventos até o desfecho: “queremos conhecer teus sofrimentos/*até o fim*, sejam eles quais forem” (ÉSQUILO, 2013, p. 31, v. 379-80, grifos meus). É justamente por virem a conhecer os sofrimentos de Prometeu *até o fim* que as Oceânides podem anunciar um novo tipo de comprometimento ético. Sua visão de mundo (*gnomé*) não é mais fundada em assunções a respeito do temor perante os deuses, mas é fruto de um conhecimento empírico advindo daquele que assistiu e elaborou para si o sentido dessa experiência. O coro, ao término, aproxima-se dos fracos humanos naquilo que possuem de vantajoso e *trágico*. Prometeu, *aquele que vê antes*, transmitiu aos humanos e as ninfas, um dom e é por intermédio desse dom que estas passam a dominar seu destino, não por escolhê-lo, mas por conhecê-lo. É esse conhecimento, que Zeus não possui e não pode possuir, que assegura a superioridade dos derrotados. É o conhecimento advindo da temporalidade, a máxima fragilidade dos mortais, que é

metamorfoseada em sua radical vantagem: “O tempo nos ensina enquanto vai passando” (ÉSQUILO, 2013, p. 61, v. 1304).

Não é a maleabilidade da lei diante do tempo o ensinamento que se desprende daquilo que na peça aparece como *promessa*? Isto é, que Zeus *será* destronado? É essa promessa da ação do tempo que assegura a consistência da ação das personagens, induzindo a compreensão de que não há mais uma harmonia cósmica perene – Prometeu afirma ter assistido a derrocada de *dois* reis –, mas que a sabedoria está na elaboração reativa diante da experiência e não na confiança cega em editos não-escritos. Nesse sentido, longe de superarem a noção de “destino”, as personagens de *Prometeu Acorrentado* parecem inaugurar um modelo de eticidade responsivo a este, na esteira do que a filósofa Martha Nussbaum entenderá como a *fragilidade da bondade* (2001).

Em sua análise de *Agamêmnon* de Ésquilo, é também o *coro* a figura-chave para entender o sistema ético sobre o qual repousa a peça. Conforme mapeia a filósofa norte-americana, diversos críticos têm dificuldade para conciliar a posição aparentemente contraditória do coro que considera o ato de Agamêmnon (sacrificar a filha, Efigênia, para purgar a violação inconsciente da lei da hospitalidade) simultaneamente “necessário” e digno de “censura” (NUSSBAUM, 2001, p. 33). A solução costumeira é, mais uma vez, condenar Ésquilo pela ilogicidade e absurdo. Contra a interpretação corrente, a autora propõe que aquilo que o coro condena não é ação do sacrifício, motivada por contingências que extrapolam o poder de ação de Agamêmnon (em última instância, a conspiração é fruto da linhagem amaldiçoada de Atreu, trata-se de um problema do *genus*), mas o modo como o rei de Argos a enfrenta. Agamêmnon afirma agir, contra o *genus*, em nome de certa razão prática (moral de Estado) que permita eliminar qualquer dor ou hesitação. E é essa ausência de *páthos* que o coro considera insuportável.

Se a ação do sacrifício é *necessária* e *piadosa*, é também compreensível que não seja compreendida como um “mal menor”; é natural que Agamêmnon *deseje* cometer o crime, porque o transvaloriza como sendo ele mesmo *necessário* e *piadoso* (NUSSBAUM, 2001, p. 36). Assustadoramente ironiza a autora, “qual mal haveria em amar a verdade e o dever?” (NUSSBAUM, 2001, p. 36). Assim, a sensibilidade do coro que é completamente estranha a de Agamêmnon, fundada na piedade para com os deuses, parece traduzir no descompasso entre o exterior (das contingências, do destino pré-determinado) e o interior (da escolha livre) o caminho possível para a

eticidade. É em razão da piedade do sacrifício que este se torna doloroso, ainda que necessário. O crime de Agamêmnon é o seu comprometimento interior com o destino e sua não resistência a ele; é mais uma vez a condição de *testemunha* que permite ao coro (composto, não por acaso, por anciões) o trabalho de luto de rememorar os pedidos de clemência de Ifigênia, suas roupas e gestos quando no momento da morte. O general máximo da *Ilíada* transfigura-se aqui, em *tirano*, por sua excessiva *piedade*.

Como hipótese de leitura, penso que é possível estender as apreciações de Nussbaum sobre *Agamêmnon* para a última peça que constitui a trilogia da qual faz parte, *As Eumênides*, dando centralidade, do mesmo modo, ao *coro*. Na peça em questão, os atos de Orestes (que vinga o pai cometendo crime de sangue contra a mãe) o conduzem ao Areópago, em fuga das Fúrias (deusas ctônicas responsáveis por punir o crime de sangue), onde encontra abrigo no santuário de Apolo que o protege. Para resolver a contenda pela “alma” de Orestes entre as Fúrias e Apolo, institui-se um tribunal regido por Atenas.

Mas para isso é preciso colocar uma inconsistência que essa hipótese de leitura sugere. Se, de um lado, o coro de anciões de Agamêmnon recrimina o tirano por ter sacrificado sua filha *enquanto* um animal qualquer e, ao cabo da ação, jaz aí a ruína da personagem; por outro, Orestes, ao repetir tal ato, assassinando a mãe, como modo de purificação do crime, não mostra qualquer sinal de afetação (v. 596) e, no entanto, ao cabo, triunfa, é absolvido de modo a passar da situação de *sacer a sanctus* (SELIGMANN-SILVA, 2006). Desse modo, como o ato necessário e condenável de Agamêmnon pode ser repetido por Orestes, sacralizando-se ao final, sem ambiguidades?

Antes de remontar a absurdidade de Ésquilo, é preciso ponderar que os antigos não conheciam a noção moderna de “autoria”. Não há qualquer sombra da autonomia dos direitos autorais nesse mundo, assim que enquadrar essas *autoridades* da tradição na lógica do autor individual moderno, entendido enquanto repositório da unidade e consistência de uma obra, beira a falta de rigor e coerência. Contudo, *Agamêmnon* e *As Eumênides* são parte de uma trilogia que, enquanto tal, retém (ao menos no período de Ésquilo) uma forte unidade interna. A *unidade de ação* se dá na e pela trilogia, não por acaso ecos do enredo, a exemplo desse citado, são frequentes ao longo das três peças. Assim, a percepção da unidade é uma *necessidade* posta pela trilogia e não pelo *autor*.

Isso posto, é preciso pensar o *processo* penoso pelo qual se dá essa absolvição, pensar como o mesmo ato quando reinscrito em um sistema simbólico diverso tem seu significado alterado. A chave para pensar o que separa a “moral” das duas peças é, uma vez mais, o *tempo*. O tempo que é o primeiro aliado convocado na defesa que o deus Apolo, guardião da profecia, faz de Orestes (v. 64-94). É a peregrinação do suplicante que ordena Apolo como modo de curar a mácula (*miasma*) fruto do assassinato, de modo que Orestes quando se apresenta ao arbítrio de Atena, o faz enquanto alguém não mais conspurcado (v. 235-243).

Essa interpretação, entretanto, é contestada pelas Fúrias para quem não há qualquer possibilidade de redenção que seja oriunda de uma temporalidade, as leis são *em si* eternas, desconhecem essa imperfeição constituinte dos frágeis humanos – “Co.: Que mortal não teme/nem venera ao ouvir/de mim esta lei fatídica/dada pelos Deuses, perfeita?” (ÉSQUILO, 2004, p. 102-3, v. 389-92). O tempo é de um presente que se repõe, a lei é inescapável, as Fúrias, em seus cantos ao longo da peça, reafirmam seu lugar na partilha cósmica posto desde a gênese dos tempos. Essa dimensão do tempo lhes é impensável, sua lei está em harmonia à natureza no que tange a causalidade – todo crime de sangue deverá *sempre* ser punido. É essa “estreiteza” da visão das Fúrias que apontará Apolo, precisamente, ao apresentar-lhes a dimensão de certa, digamos, *historicidade*:

CO. Dizes que Zeus honra o lote do pai,
Mas ele prendeu o velho pai Crono.
Como isto não contradiz o que falas?
Invoco vosso testemunho do que ouvis.
AP. Feras odiosas a todos, horror dos Deuses,
Cadeias se soltariam, isso tem remédio
E muitos são os meios da libertação.
Mas quando o pó bebe sangue de homem,
Uma vez morto, não há ressurreição. (ÉSQUILO, 2004, p. 121, v. 640-648)

Na lógica das Fúrias, permeada por uma causalidade mecânica, do episódio da titanomaquia do aprisionamento de Crono se poderia inferir que a honra ao pai não está cravada entre as leis perenes, dando a ver uma *gnomé* na qual todo o cosmo operaria pelo mesmo conjunto de leis ancestrais. Apolo, em sua resposta condenatória, insere a dimensão da *circunstância* que afeta deuses e homens: a punição divina é reversível, a humana não, de modo que *leis* diferentes entrariam em jogo para dar conta dessa assimetria, em última instância, perante a temporalidade.

Entretanto, em sua aparente estreiteza, as filhas da noite conseguem antecipar os riscos da inserção dessa dimensão para a harmonia celeste. O *ser*, ao abrir-se a possibilidade de seu anverso (ser crime – não ser crime), descobre também a *inconsistência*, a potencial reversibilidade entre ser e não-ser implica a manipulação dessa reversibilidade para interesses que não são os do coletivo: “Co.: O adivinho te explicou que mate a mãe?/Or.: E até aqui não lamento a sorte/Co.: Se o voto te pegar, dirás diferente.” (ÉSQUILO, 2004, p.117, v. 595-7).

As Fúrias percebem que a posição moral incólume de Orestes não é propriamente *ética*, assumida em suas últimas consequências (sou inocente e sei que sou inocente), mas que, ao contrário está condicionada pela sorte, pela contingência da possível absolvição. De fato, Orestes parece cristalizar o declínio da ética trágica ao hesitar em se responsabilizar. Em sua defesa, o procedimento que opera por excelência é a súplica a Apolo (v. 609-10, v. 744). A reversibilidade da ética de Orestes coloca no ato uma *condição* para que seja justo ou injusto. Nesse sentido, a postura de Orestes entre o *ser* (*não lamento*) e o *não ser* (*até aqui*) abre espaço para a reinterpretação, a reinterpretação que pode tornar o discurso antes *verdadeiro* em *falso* ou vice-versa.

E não é precisamente essa reinterpretação do discurso antes *verdadeiro* que opera Apolo ao apresentar sua versão do mito do nascimento de Atena como um subterfúgio (decisivo) para a defesa de Orestes?

Ap.: Isso direi e sabe que direi verdade.
Não é a denominada mãe quem gera
O filho, nutriz do recém-semeado feto.
Gera-o quem cobre. Ela hóspeda conserva
O gérmen hóspede, se Deus não impede.
Eu te darei uma prova desta palavra:
O pai poderia gerar sem mãe, eis
Por testemunha a filha de Zeus Olímpio,
Não nutrida nas trevas do ventre,
Gérmen que nenhuma Deusa geraria.
Palas, eu, quanto ao mais, como sei,
Farei grande tua cidade e teu povo.
Enviei este suplicante a teu palácio
Para que fosse fiel por todo o tempo,
E tivesse por aliado a ele e seus pósteros,
Ó Deusa, e isto valesse para sempre,
Contentes com o pacto os semeados destes. (ÉSQUILO, 2004, p. 122-3, v. 657-674)

Esse é o discurso que encerra o processo. Ao seu término, Atena ordena a votação. E é preciso lê-lo em seu caráter definitivo. Em primeiro lugar, Apolo

reinterpreta o mito genealógico apresentado por Hesíodo, no qual Atena tem uma mãe, *Métis* (a Astúcia), tornando-o agora *falso*. A astúcia discursiva de Apolo omite a deusa, *Astúcia*, que invalidaria seu argumento. Em alguma medida, Apolo *mente*. A reversibilidade do verdadeiro abre o veio da *mentira*. E mente de modo qualificado, com dolo. Mente mobilizando a linguagem do tribunal, historicamente situado na Atenas do século V a.C.: “sabe que direi a verdade”, “prova”, “testemunha”, “pacto”. É de algum modo sintomático que seu manejo seguro da linguagem jurídica se funde em uma *mentira*, uma *mentira* que se converterá em *verdade* por um *pacto*.

Não por acaso, após a narração do mito, Apolo se dirige a Atena subornando-a com a possibilidade da prosperidade da cidade que hospeda o tribunal como fruto prometido da absolvição de Orestes. Assim, Atena aceita o pacto ao reafirmar não ter mãe (v. 737), aceita-o por ser justo e lucrativo. A verdade posta por Apolo é reconhecida sob a condição do ganho. O deus do oráculo e da verdade converte-se no deus inventor de verdades. Não escapa aos olhos para os leitores de Platão, o *modo discursivo* de Apolo, o discurso *longo* ornado e que capta em si as expectativas do interlocutor. Talvez, a Apolo caiba o xingamento que Hermes faz a Prometeu, “sofista”. Como nos ensina Bernard Knox (2002), a linguagem jurídica reaproveitada em *Édipo Rei* que é mobilizada também aqui se compõe, em camadas, sobre a linguagem do nascente método de investigação científica do século V. Aí então talvez se possa ler algo de perverso na tragédia esquiliana, quando a figura do advogado/oráculo/cientista se assimila a do *sofista*. É o *sofismo* que convence, precisamente, Atena que dará o voto decisivo sobre o destino de Orestes.

Pelo negativo – tal impiedade jamais poderia ser enunciada –, Ésquilo permite pensar *também* na estreiteza da visão de Apolo, enquanto pensamento hegemônico. Estreiteza posta por sua disposição em atravessar as fronteiras interditas pelas deusas da noite ao assumir como parte constituinte do cosmo a reversibilidade de ser e não-ser por intermédio da temporalidade e da circunstância. *As Eumênides* repropõe a aporia interna de *Agamêmnon* na representação exterior, isto é, entre a simultaneidade da piedade e condenabilidade do ato. Pode-se pensar que as *As Eumênides* radicaliza o dilema de *Agamêmnon* ou, ainda mais, que revela sua *verdade*.

Mas voltemos ao coro. O coro que *testemunha* (a categoria jurídica por excelência que é fundada nesta peça) sua derrocada. Ao serem vencidas pelo voto de Atena, não resta nada as Fúrias que não o pranto e o lamento, agir, mas recusando

interiormente a ação (reafirmando sua posição contrária a imperturbabilidade dos atos de Agamêmnon e seu filho) (v. 778-791). Sua prece é à mãe obscena, a Noite, cujo jugo sobre o cosmo está posto em risco. Mas este não é o final da peça, é *necessário* que não seja. É preciso suspender aquilo que Apolo separou. Não é Apolo, na peça, a figura mesma do *entendimento*? Aquele que toma o Eu (justo e são) como régua que mede a Lei, que lhe é exterior, impondo-lhe uma condição? Não é Apolo, enquanto a caricatura do *sofista* que, segundo a máxima atribuída a Górgias⁹, entende o *eu* (infinito) como medida de todas as coisas (finitas)? Nesse sentido, para superar Apolo e sua cisão que passa a entender que as leis sejam *talvez verdadeiras, talvez falsas*, é preciso que se opere uma transformação.

Ao ouvir os lamentos das Fúrias derrotadas, pondera Atena que não houve derrota, mas “justo empate” (ÉSQUILO, 2004, p. 131, v. 796) e que a elas, enquanto personagens que assistem o processo (literal) até seu fim (Apolo e Orestes deixam a cena antes) está assegurada a posição nos louvores da *polis*, não mais como as terríveis deusas primitivas que punem de modo inequívoco, mas, que ao contrário, punem dentro do horizonte da temporalidade, *após* o julgamento. Para isso, seu nome impronunciável será substituído pelo eufemístico *Eumênides* (as “boazinhas”). Sua violência não colapsa no vazio, mas é reintegrada como parte constitutiva do novo pacto. A partir dali, os mortais estarão livres da causalidade eterna e imediata, *em si*, dos crimes de sangue, terão se libertado do estado ancestral das leis regulatórias do cosmo, mas ao mesmo tempo, deverão subsumir em seus atos a possibilidade de suas consequências. E por colocar a punição como horizonte da consequência do ato, o primeiro tribunal deve ser também o último no qual tomam parte diretamente os deuses. O tribunal é, portanto, fundado como um *suplemento* dessa falha dos deuses, dessa co-presença da estreiteza de sua visão (tanto de Apolo, quanto das Fúrias) que apenas evidencia sua falibilidade. A partir daí, o dilema prometeico puramente interior – agir livremente é reconhecer as consequências dessa ação – se põe como uma

⁹ No terceiro capítulo de *Édipo em Tebas*, evidencia a cena discursiva da tragédia ática do século V a.C. que concorre com discursos, em certo sentido, seculares defendidos pela figura ambígua do cientista com seus diversos métodos de investigação, partilhados pela ciência e pelo tribunal enquanto instituição. Algo que se revela na própria proximidade entre os dois campos no que tange o léxico partilhado – prova, evidência, investigação, confirmação etc –, Knox observa, acertadamente, que o teatro, enquanto instituição religiosa, responde em alguma medida a esse campo que chega com a figura paradigmática de Protágoras a afirmar a incerteza acerca da existência dos deuses. Como mostra Knox também, a posição de Apolo no teatro grego é ambígua na medida em que, em outros contextos, a possibilidade da *falsa* profecia de seus vates possa se traduzir na *falsidade* de sua figura mesma. Para a discussão (e para a resolução que dá a ela o autor), ver em especial os Capítulos 2 – “Atenas” e 3 – “O homem” de *Édipo em Tebas* (2002).

promessa de realização exterior, como uma nova lei, *em si*, e *para si*, que se reconhece enquanto tal.

Profecia e testemunho

Martha Nussbaum concatena sua leitura de *Antígona* a partir da ambígua palavra grega “*deinon*” que se costumeiramente significa “aquilo que inspira temor e maravilha” (NUSSBAUM, 2001, p. 52), também pode traduzir a engenhosidade humana, o mal radical e, em última instância, certa maravilha daquilo que parece fora de lugar (2001, p. 52). Em sua leitura, a filósofa retorna à interpretação hegeliana de *Antígona* para imaginar, em que medida, o conflito das leis exposto na peça não materializa esse *deinon* quase como uma figuração da aporia.

Em sua análise que privilegia as personagens secundárias – sobre as quais Hegel teria silenciado –, principia por observar a delicada hesitação do soldado que vem a Creonte, relutantemente, trazer uma mensagem *terrível* que parece desestabilizar seu *éthos*, seu modo de se comportar, afinal, encontra-se diante de um dilema absolutamente prático: contar a notícia a Creonte e ser possivelmente punido ou esperar que alguém conte e que a punição lhe recaia, precisamente, por não ter contado (2001, p. 53). Haveria aí uma compreensão imediata do público da peça acerca desse impasse do cidadão comum cindido em ressalvas diante da moral intransitiva dos dois heróis – hesitação que ecoaria àquela reivindicada pelo coro, dos homens comuns, de *Agamêmnon*.

Para pensar essa hesitação, desconheço sistematização mais completa do que a operada por JAA Torrano ao filiar os quatro graus da *verdade* platônica à tradição trágica (teológico-política) que lhe é anterior. Isto é, haveria também na tragédia quatro verdades em contínuo (ou conflito?): dos deuses olímpianos, dos deuses ctônicos (numes), dos heróis e dos mortais (TORRANO, 2018, p. 133). Neste sentido, a clássica ideia platônica da *participação* estaria posta desde o princípio como diretriz do pensamento (mítico) grego. *Antígona*, de modo quase paradigmático, expõe essa dialética ao representar o homem comum, “igual a nós”, em sua dificuldade diante do choque violento dessas três forças que lhe excedem.

As leis em conflito sobre a qual se fundam o caráter heroico de Creonte e Antígona parecem a ambos irremovíveis e perenes. Como se não houvesse nada fora de sua razão prática ou de sua visão de mundo. A acusação que ronda as personagens diz respeito à *doença*. Os gestos rivais só podem ser entendidos no *agôn*

enquanto frutos de uma mente embrutecida. A intransitividade de Creonte, nesse sentido, é complementar a de Antígona que recusa o auxílio da irmã e em alguma medida, recusa ser *pranteada*: “Sem amigo, sem pranto, sem núpcias,/[...] e meu destino, ilácrimo,/nenhum dos amados o lamenta” (SÓFOCLES, 2009, p. 73-4, v. 876, 880-1). O que há de trágico, de seu ponto de vista, não é ausência do trabalho de luto por sua morte, mas a ausência dos *amados*, aqueles que com ela partilham uma visão de mundo, também mortos; sua tragédia é a da solidão enquanto última guardiã da lei das *deusas*, das filhas da noite que invoca ao longo da peça.

Creonte, especularmente, também é incapaz de compreender a dúvida; todos seus gestos são guiados pela razão prática, por uma moral de Estado que a tudo mede em acordo com certa concepção da cidade. Nussbaum observa como *para ele* também a relação de *philia* (amor) está condicionada. Não há nada de orgânico na *philia*, está submetida ela mesma a uma razão não mais do *genus*, mas da *polis*. Seu conselho a Hêmon é o de não se apaixonar por uma *má mulher*, até mesmo o *eros* (opaco, por natureza) deve se adequar de modo que:

[...] *agathon* [bom] e *kakon* [mau] se tornam para Creonte (de maneira não tradicional, dado sua forte relação com a excelência pessoal) as pessoas e coisas que são boas ou más *para* o bem estar da cidade. O “pior” (*kakistos*) homem é aquele que subtrai da cidade, por interesses próprios, suas habilidades. “O mau” (*hoi kakoi*) é contrastado com “qualquer um que se preocupe com a cidade” como se fossem opostos diametrais (NUSSBAUM, 2001, p. 55, tradução nossa)¹⁰

O que propõe a autora, contrariando certa tradição de comentadores, é a simetria das visões de Creonte e Antígona, ambas aparentemente agenciadas por uma lei que lhes excede. E assim, apresentam-se ambas enquanto visões inescapavelmente parciais testemunhadas pelo coro, justamente, naquilo que têm de *parcial*. É o coro que pode perceber, por sua posição distanciada, o que há de *deinon* no ser humano enquanto ser absolutamente destacado da natureza; é o coro aquele que percebe a inconsistência da lei e a impossibilidade de harmonia com a natureza circundante (2001, p. 82). Nas perguntas de Antígona – “Quem foi o arauto delas [normas]? Zeus?” (SÓFOCLES, 2009, p. 48, v. 450) – e Creonte – “A quem olhar? Tudo, ao meu toque, oscila” (SÓFOCLES, 2008, p. 98, v. 1345), o coro pode entrever o radical silêncio dos deuses, a impossibilidade de comunicação e a dúvida também

¹⁰ No original: “[...] *agathon* and *kakon* become for Creon (untraditionally, given their Strong link with personal excellence) just those people and things that are good for or bad for the welfare of the city. The ‘worst’ (*kakistos*) man is the one who withholds his abilities from the city out of self-interest. ‘The bad’ (*hoi kakoi*) are contrasted with ‘whoever is well-minded to the city’ as if these were polar opposites”.

radical quanto ao sentido de seus comandos. *Deinon* é o destino dos homens condenados à hesitação mísera do soldado. Se a dúvida está posta sobre a verdade de deuses e heróis, resta à frágil moral ponderar acerca da aporia.

Diante da aporia, uma vez mais é preciso fundar agora, se não a lei, a *eticidade* quando esta se mostra mais incerta e fragmentada. Contra a leitura da simetria apontada por Nussbaum, talvez seja possível pensar uma *diferença* entre as reivindicações de Antígona e Creonte. Márcia Gonçalves (1998) em sua interpretação da eticidade trágica em *Antígona* demonstra que, diferente de Creonte, Antígona não está meramente cumprindo um *dever* agenciado pelas deusas subterrâneas, mas seu *páthos*, isto é, sua interioridade está em conformidade com esse dever que não é meramente concebido como uma lei positiva exterior que determina o interior (dela separado). Antígona apareceria enquanto figura de uma *suspensão* (*Aufhebung*) dessa oposição unilateral (lei positiva x lei religiosa):

Nesse sentido, é possível compreender a morte de Antígona como a suprassunção de seu *páthos* unilateral, ou seja, como unificação de sua vontade individual como um princípio absoluto. Essa unificação entre a vontade do indivíduo que age e o princípio ético universal constitui o que Hegel denomina “justificativa ética” (*sittliche Berechtigung*). O ato de Antígona tem sua justificativa em si mesmo, pois não foi nem apenas determinado por uma lei exterior, nem tampouco partiu de sua vontade puramente interior e arbitrária. (GONÇALVES, 1998, p. 104-5).

Antígona já conformaria a responsabilidade trágica por seu destino, a aceitação íntima de seu dever não por uma mera vontade individual, mas por um gesto que contém, em si, subsumidos tanto o particular (o *páthos*) quanto o universal (a lei), suprimindo a necessidade da oposição entre exterior e interior.

Essa cena agônica por excelência e a responsabilidade trágica decorrente daí serão retomados por Sófocles uma vez mais em *Édipo Rei*. *Agôn* que, como propõe Foucault (2002), constitui o núcleo estrutural da peça em questão. Para o filósofo francês, *Édipo Rei* se apresenta como uma espécie de globo cindido em duas partes complementares; seu desenvolvimento é de ordem dual como se mostra a investigação levada a cabo pelo protagonista acerca do malogro da cidade que, atendendo a hipótese de Foucault, surge como cristalização de uma “lei das metades”¹¹.

¹¹ “Parece-me que esse mecanismo da verdade obedece inicialmente a uma lei, uma espécie de pura forma, que poderíamos chamar de lei das metades. É por metades que se ajustam e se encaixam a descoberta da verdade procede em *Édipo*. Édipo manda consultar o deus de Delfos, o rei Apolo. A resposta de Apolo, quando a examinamos em detalhe, é dada em duas partes. Apolo começa por dizer:

A peça, para Foucault, enquanto documento mais fundamental do aparecimento de uma nova forma jurídica de verdade, o *testemunho*, virá a pensá-lo, também, como um complemento, em aliança perene, com outra forma da verdade mais antiga que primeiro aparece no drama: a *profecia*. No esquema do autor, é Tirésias, o profeta de Apolo, quem primeiro anuncia a verdade, mas essa profecia somente se confirmará com a chegada da *testemunha*, do pastor que lhe garantirá a *autenticidade*. O pastor, portanto, é a metade ausente da profecia confirmando, para todo o sempre (segundo Foucault) a cumplicidade da testemunha sensível com essa profecia inteligível de fundo.

Também Bernard Knox chama a atenção para essa posição ambígua e, em certo sentido, lacunar da profecia em *Édipo Rei*. A inevitabilidade profética é posta à *prova* na medida em que é necessário que Édipo persiga o “rastros” da verdade com afincamento e obstinação – a despeito das queixas e hesitações de Jocasta, Tirésias, Creonte e do pastor –, enquanto investigador/cientista para que a mesma seja revelada.

Conforme nos ensina o autor, Tirésias na peça figura uma conhecida personagem da *polis* grega do século V, o *falso profeta*. De um lado, a matéria mesma dos fatos parece contrária ao vaticínio de Tirésias, algo que é ressaltado por Édipo que, enquanto representante de um saber racional (*ennous*) soberano em relação às contingências, duvida do dom do profeta que não está na ordem do domínio das faculdades, mas da dádiva (KNOX, 2002, p. 110). A argumentação ecoa Platão, Tirésias não é filho de Prometeu, enquanto doador da técnica, mas está inscrito em outra ordem. Complementarmente, Édipo enxerga em Tirésias aquilo que virá a constituir ao cabo do processo: uma cegueira nos *ouvidos*, *mentes* e *olhos* (KNOX, 2002, p. 109).

Édipo encarna o espírito da dúvida contra os profetas que pode colocar em cheque, como um passo adicional, a possibilidade mesma da profecia¹², algo que é

‘O país está atingido por uma conspiração’. A esse [sic] primeira resposta falta, de certa forma, uma metade: há uma conspiração, mas quem conspirou, ou o que conspirou? [...] A segunda metade aparece: o que causou a conspiração foi um assassinato. Mas quem diz assassinato diz duas coisas. [...]’ (FOUCAULT, 2002, p. 34)

¹² “A validade da profecia já não era mais assumida como verdadeira na Atenas de Péricles. Em Tucídides podemos ver a perspectiva contrária. Ele nem mesmo discute este ponto – presume que as profecias não tem valor algum; [...] Tucídides não está sozinho. As peças de Eurípides estão repletas de ataques ferozes contra profetas humanos que se estabelecem como porta-vozes divinos [...] O ataque filosófico à profecia é mais radical; o racionalismo crítico de Protágoras, com seu apelo à inteligência humana como o critério de realidade cancela profecia como uma característica acidental da abolição do sobrenatural como um todo.” (KNOX, 2002, p. 34-5).

explicitamente dito no decorrer da peça e interpretado sob o viés da mais profunda angústia:

Se a profecia feita a Laio não corresponde à realidade, então toda profecia é falsa, Apolo é desonrado, os deuses uma causa perdida, a religião algo sem sentido algum. O coro leva isso tão a sério que na verdade invoca Zues para que ele faça cumprir os oráculos (904-905), por mais impossível que agora lhes pareça que o filho de Laio tenha matado seu pai e casado com sua mãe. Ainda que terrível, isso é melhor do que a alternativa – a demonstração da falsidade da expressão oracular e a conseqüente impotência ou mesmo a inexistência do divino. (KNOX, 2002, p. 37)

Diante disso, Knox, em sintonia insuspeita com Foucault, pensará que Sófocles se distancia de seus contemporâneos e que o desfecho da peça é resposta a essa inquietação a partir da reafirmação do divino, do reencontro com o divino, no qual o *testemunho* do pastor, do homem comum – igual a nós, que hesita tanto quanto o guarda de *Antígona* – vem a se conectar com o conteúdo da profecia, reafirmando a dança cósmica e desanuviando a angústia do coro.

A título de hipótese, contudo, pode-se pensar distintamente. E se o *testemunho* não houver revelado a verdade da *profecia*, mas sua profunda *impotência*? Em certo sentido, a profecia, se não falsa, mostra-se insuficiente: é necessário que o pastor que assistiu ao processo (sem qualificação divina) realize a profecia, garanta sua inteligibilidade. O saber profético, *per se*, é vão; a dúvida sobre sua legibilidade e fundamento torna-o o vão. Uma vez mais, a *dúvida*, isto é, a *indagação* sobre a validade da profecia acaba, nesse mesmo gesto, por invalidá-la: “*Tirésias: Terrível [deinon] o saber se ao sabedor/é ineficaz. Embora ciente disso, me descuidei: jamais teria vindo*” (SÓFOCLES, 2001, p. 51, v. 316-318). O saber quando *ineficaz* é, ele também, *deinon*, terrível, mas igualmente fora de lugar, não mais inscrito em uma ordem e, portanto, marca da perturbação dessa harmonia entre homens e deuses.

Se for lícito ler desse modo – ler a profecia *enquanto deinon* – é preciso repensar o desfecho da peça, não mais como uma reafirmação da harmonia, mas uma escavação em seu seio em direção a uma nova ordem. O que o pastor faz, por seu testemunho, não é, talvez, como propõe Foucault a fundação de um pacto entre o sensível e o inteligível que, enquanto espectro, assombrará a *verdade* das formas jurídicas. Mas, ao contrário, o subsumir da verdade da profecia enquanto verdade do testemunho. A profecia é da ordem do enigma, do lacunar a ser decifrado. O testemunho do acabado, daquilo que pode ser lido a partir de um processo, o que dá integridade e sentido ao processo. O testemunho permite por, retrospectivamente, as

causas da ação. Em certo sentido, o que Édipo, enquanto investigador/cientista, aprende com o pastor não é sua impotência como sujeito, mas o local mesmo onde reside a *potência*, um possível caminho para a superação da fragilidade do destino humano governado pela lei da causalidade que Ihe é exterior.

A profecia fala a partir desse mundo da causalidade, fala sempre de um presente em direção a um futuro já realizado, críptico e irremovível. O testemunho, sem contestá-lo, fala de um presente, mas em direção a um *passado* que precisa ser reorganizado, ressignificado e, em certo sentido, alterado. O que Édipo *reconhece* na peça é seu passado, aquilo que se modifica enquanto *movimento* é seu passado. A liberdade de seu ato final (do cegar-se) está em reinterpretar o passado para escolher ali as causas que sobredeterminam o presente. É um deliberar, frágil, sobre o destino. Parece que aí jaz a possibilidade da *autonomia*: não em desafiar a inescapável causalidade (eis a *hybris*), mas deliberar sobre os *modos* da mesma. Como solução da aporia, talvez seja possível pensar em que medida a *autonomia* não coincida com *autoconsciência*. Não por acaso, o passado de Édipo é obscuro, no contexto da peça, porque é precisamente este que será remodelado. O ato final de Édipo converte um conjunto específico de contingências do destino em *necessidade*. Torna, diante da narração da testemunha, os eventos pretensamente aleatórios que Ihe conduziram até ali em um conjunto bem definido de motivações. Nesse sentido, *Édipo Rei* não se converte num mero espetáculo conservador da reencenação do divino, mas uma reflexão pré-filosófica acerca da possibilidade da autonomia (e, portanto, da liberdade) diante do *deinon*. Não é precisamente essa a lição da democracia? A contingência da escolha aleatória (divina) do júri de um tribunal não se converte em necessidade, precisamente, com o veredito que delibera a *verdade*? Com a deliberação (Édipo é o promotor, juiz e algoz de seu caso), um passado contingente (entre tantos possíveis) se transforma no único realmente necessário. A *verdade* do testemunho faz repensar o sentido da *verdade* em relação à *profecia*: não mais se trata das coisas que *foram*, *são* e *serão*, mas da criação de um *sempre já ter sido*.

Então, pode-se pensar dialeticamente, a partir destes casos modelares, que a tragédia grega não apenas expõe a cisão da comunidade, ou em termos hegelianos, a oposição entre o Eu e Lei, mas que apontam a caminhos de eticidade que suspendam, uma vez mais, essa oposição. Obviamente, não como uma remissão à épica homérica, na qual esta tensão não se faz presente no mesmo grau, mas como o resultado de um processo. É a ação ética das personagens trágicas que permite

ponderar sobre a ação humana diante da experiência divina. O divino não mais é experimentado como um exterior inescrutável (a terrível vontade dos deuses), mas como força já reinternalizada.

E é aí que talvez se possa pensar a misteriosa catarse que se produz no público, ele mesmo testemunha desse desenvolvimento que sempre repropõe, em última instância, um passado, um passado mítico. Não é o enredo (*mythos*), parte fundamental da tragédia, precisamente a reelaboração de um passado? A apresentação, dentro de um conjunto quase ilimitado de possibilidades, de uma única alternativa agora, ao longo da duração da peça, que subsiste enquanto real? Se tais hipóteses de leitura fraquejam diante da verdade *do que foi*, talvez, haja algo de valor em pensá-las, evidentemente, dentro da égide de um *poderia ter sido*.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad: Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

ÉSQUILO. “Prometeu Acorrentado”. In: *O melhor do teatro grego*. Trad. Mário da Gama Kury. São Paulo: Zahar, 2013.

ÉSQUILO. *Eumênides – Orestéia III*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

GONÇALVES, Márcia. “Eticidade trágica e dialética hegeliana” Em *ETHICA: Cadernos Acadêmicos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 1998, p.93-112.

GRIMAL, Pierre. *The concise dictionary of Classical Mythology*. Trad. A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

HEGEL, G.W. *Fenomenologia do espírito, Parte I*. Trad: Paulo Meneses (com a colaboração de Karl-Heinz Effen). 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas: O herói trágico de Sófocles e seu tempo*. Trad: Margarida Goldsztyl. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NUSSBAUM, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. 2ª Ed, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SCOTT, William C. “The Development of the Chorus in Prometheus Bound” Em *Transactions of the American Philological Association*, v. 117, 1987, p. 86-96.

SÓFOCLES. *Antígone*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Testemunho e a política da memória: O tempo depois das catástrofes” Em *Projeto História*, São Paulo, v. 30, 2005, p. 71-98.

TORRANO, Jaa. Mito, tragédia e filosofia: entrevista com JAA Torrano. Rio de Janeiro: *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 42, p. 119-136, jan.-jun. 2018. Entrevista concedida a Antonio Queiros Campos, Beatriz de Paoli e Irley F. Franco.