



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Programa de Pós-graduação em História Comparada

*A pólis e seus heróis: um estudo comparativo da
construção do ideal heróico na *Iliada* de Homero e nas
tragédias de Sófocles*

Carmen Lucia Martins Sabino

Rio de Janeiro

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

2010



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Programa de Pós-graduação em História Comparada

A pólis e seus heróis: um estudo comparativo da
construção do ideal heróico na *Iliada* de Homero e nas
tragédias de Sófocles

Dissertação de Mestrado apresentada como
parte das atividades para obtenção do título
de Mestre em História Comparada pelo
Programa de Pós-graduação em História
Comparada da Universidade Federal do
Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

Rio de Janeiro
2010

Ficha Catalográfica

Sabino, Carmen Lucia Martins

A pólis e seus heróis: um estudo comparativo da construção do ideal heróico na Iliada de Homero e nas tragédias de Sófocles / Carmen Lucia Martins Sabino – Rio de Janeiro, 2010.

IX, 134 f.

Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Departamento de História, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

I- 1 – História Antiga. 2 – Grécia Antiga. 3 – Bela Morte. 4 – História – Dissertações. I. Lessa, Fábio de Souza (orient.) II – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós Graduação em História Comparada. III - Título.

A pólis e seus heróis: um estudo comparativo da construção do ideal heróico na *Iliada* de Homero e nas tragédias de Sófocles

Carmen Lucia Martins Sabino

Aprovada por:

(Orientador) Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

Profa. Dra. Regina Maria da Cunha Bustamante

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a meus pais pelo apoio incondicional, pela valiosa formação e pelo carinho e dedicação. Agradeço também a toda minha família, minhas sobrinhas e especialmente a Ana Cecília, pelos sorrisos nos momentos de desânimo...

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa, que acreditou no meu trabalho desde muito cedo e me orientou com muita paciência e generosidade e a todos do Programa de Pós-graduação em História Comparada e do Laboratório de História Antiga, pela ajuda mútua, pelo diálogo aberto. Aos professores, que direta ou indiretamente, contribuíram com a elaboração deste trabalho.

Sou grata aos meus amigos, que prestigiaram meus trabalhos, que conviveram durante esses dois anos com minha impaciência e perfeccionismo e a todos os que se fizeram presentes nesse caminho. Ao Eric, leitor crítico dos meus textos, com sua paciência habitual, meu companheiro de todas as horas.

*“Se se refuga a própria natureza,
se se age contra ela, o asco impera!”*
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 902-903).

RESUMO

O objetivo da dissertação é desenvolver uma análise comparativa entre os heróis Ájax, Odisseu e Agamêmnon na *Iliada* de Homero e as tragédias *Ájax* e *Filoctetes* de Sófocles. Pretendemos verificar de que modo os atributos heróicas presentes na epopéia homérica, mais precisamente na *Iliada*, foram lidos pelo poeta trágico na Atenas do século V a.C., comparando os modelos heróicos da epopéia homérica e das tragédias gregas.

Palavras-chave: Grécia Antiga, epopéia homérica, tragédia clássica, heróis.

ABSTRACT

The proposal of this work is to develop a comparative analysis between the heroes Ajax, Odysseus and Agamemnon in the *Iliad* and Sophocles' tragedies *Philoctetes* and *Ajax*. We want to see how the heroic qualities are present in Homeric epic, specifically in the *Iliad*, were read by the tragic poet of Athens in the fifth century BC, comparing the models of heroic Homeric epic and Greek tragedies.

Palavras-chave: Ancient Greece, Homeric epic, tragedy, heroes.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Teatro trágico: a exposição pública dos heróis atenienses.....	26
1.1 - Os festivais trágicos e sua dinâmica na <i>pólis</i>	26
1.2 - O espaço do teatro: a <i>pólis</i> em debate	44
Capítulo 2 – Os heróis na épica homérica.....	55
2.1 - Ájax.....	72
2.2 - Odisseu.....	76
2.3 – Agamêmnon.....	79
Capítulo 3 – Heróis épicos revisitados por Sófocles.....	84
2.1 - Ájax.....	92
2.2 - Odisseu.....	102
2.3 – Agamêmnon.....	106
Capítulo 4 – Atributos comparados: aproximações a afastamentos.....	112
Conclusão.....	132
Bibliografia.....	136

Introdução

A presente dissertação é decorrência de um trabalho que se iniciou na graduação do curso de História na Universidade Federal do Rio de Janeiro. No ano de 2005, no período de vigência da bolsa pesquisa do Programa de Iniciação Científica do CNPq, foi desenvolvida a monografia de final de curso com o tema relacionado ao herói grego e sua bela morte heróica, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa. A partir de questionamentos levantados na graduação, a proposta para dissertação começa a se tornar mais clara e concisa, pois a indagação central se faz em torno da construção de um modelo heróico ateniense e como esse modelo é apropriado pelo *pólis* e divulgado no contexto democrático através das apresentações das tragédias no século V a.C.¹

Durante as várias etapas da construção do trabalho acima citado, foi necessária uma análise preliminar da *Iliada*, da construção do herói homérico e dos diferentes atributos de cada um deles, o que nos levou a concluir que mesmo na epopéia homérica o herói não é visto como um bloco homogêneo, portador das mesmas características e cabendo a cada um particularidades. Conhecemos diversos trabalhos que discutem, sem chegar a um consenso, a construção da própria *Iliada*: se esses heróis são assim mostrados por intermédio da constituição do próprio poeta, ou se se constroem por base de uma séria de narrativas tradicionais de tempos diferentes esquematizadas em um mesmo documento.

Na análise da bela morte heróica, chegamos a conclusão de que o corpo do herói morto está muito além de um cadáver. Ele é símbolo tanto da condição humana quanto como de valores éticos, reafirmados durante os funerais pela família, tornados públicos por meio dos monumentos, estelas e epigramas e pela *pólis*, com os discursos públicos e monumentos coletivos. Assim, pensamos na operação de uma dupla transformação, da morte para a morte - do indivíduo exemplar para um modelo formal de conduta cívica, da beleza como qualidade do corpo à beleza como qualidade do ato, mas que como o

¹ Todas as datas citadas nesta dissertação se referem ao período antes de Cristo (a.C.).

ato reabsorve-se nos seus símbolos, a beleza serve finalmente para ditar a qualidade do discurso cívico (SABINO, 2007).

Entretanto, a partir das conclusões acima citadas, outros questionamentos se acendem e nesta dissertação então partimos para uma análise mais substancial da construção e divulgação desses modelos de conduta para os atenienses do Período Clássico (Séculos V e IV).

Buscaremos evidenciar as relações constitutivas de normas sociais e modelos idealizados na *pólis* dos atenienses, comparando o modelo heróico presente nas epopéias homéricas com as leituras apresentadas pelos poetas aos atenienses por meio das tragédias. Acreditamos que este caminho forneça bases para compreendermos de que modo os gregos se reconheciam enquanto membros de um grupo bem delineado, através dos ideais de honra e glória, sempre presentes nas discussões públicas e que deveriam ser seguidos pelos cidadãos, visando a coesão social e manutenção da ordem *poliade*. Nesse sentido, os conceitos antropológicos de honra e vergonha são fundamentais para nosso intuito.

Claude Mossé denota que a *Iliada* e a *Odisséia*, aos olhos dos gregos, surgiram como veículos portadores de um sistema de valores, uma moral heróica cuja influência, até mesmo na democrática Atenas da época Clássica, irá continuar a fazer sentir-se. Estes princípios correspondem aos de uma aristocracia guerreira para a qual as virtudes essenciais são aquelas que possam revelar-se em combate, visto ser aí que o guerreiro pode ganhar a *kléos*, a glória que o tornará imortal (MOSSÉ, 1984, p46-47).

Segundo Jean-Pierre Vernant, primordialmente, os heróis pertenciam à espécie dos homens que conheceram o sofrimento e a morte (VERNANT, 1992, p.53-54). Distinguiam-se dos defuntos ordinários e viveram num tempo passado para os gregos, quando os homens eram diferentes: maiores, mais fortes, mais belos. Quando se buscavam os ossos de um herói poderia se reconhecer pela estrutura gigantesca. A raça de homens agora extinta é aquela que a poesia épica canta as façanhas. Celebrados pelos *aedos*, os nomes dos heróis permanecem vivos, resplandecendo de glória, na memória de todos os gregos. A raça dos heróis forma o passado lendário da Grécia, as raízes as quais se vinculam as famílias, os grupos, as comunidades dos helenos. Sendo homens, esses ancestrais parecem mais próximos do divino, menos separados dos deuses que a

humanidade presente. O aparecimento do culto dos heróis tem o seu sentido e a sua função no desenvolvimento da *pólis*². Segundo definição de Walter Burkert, o *herói* é um falecido que exerce a partir do seu túmulo um poder para bem ou para mal e que exige uma veneração adequada (BURKERT, 1993, p.396).

Sobre os heróis homéricos, destacamos os trabalhos de Jacqueline de Romilly. Segundo a autora, os heróis são onipotentes, corajosos, animados pela honra. São “os melhores” e sabem sacrificar tudo à honra de tal título (ROMILLY, 2001, p.28). Em Homero, por causa de Homero, e em toda literatura que se seguiu, o sentido do termo é diferente. Designava homens perfeitos, os melhores, que são superiores aos outros. Mas que, apesar de tudo, continuam a ser simples mortais, até quando são filhos de deuses e deusas. Além disso, não há qualquer traço distintivo que os afaste da condição humana.

Para esses heróis, sucumbir em combate representa a honra suprema. Só desse modo permanecerá para sempre juvenil e belo na memória dos homens. E é justamente por a glória do guerreiro se achar ligada a esta eterna juventude que os seus restos mortais são objetos de cuidados particulares (MOSSÉ, 1984, p.47).

No mundo dos heróis, a *areté* revela a excelência humana e a verdadeira prova de fogo da *areté* é a luta e a vitória. Por isso, a *Iliada* é uma série de *aristeiai* ou combates, em que o herói - Aquiles, Odisseu, Ajax, Agamêmnon, Menelau - se cobre de glória e luta incessantemente para alcançar o primeiro prêmio. A epopéia reflete então um mundo aristocrático, cujas virtudes são igualmente aristocráticas.

Donaldo Schüler mostra que o homem exaltado por Homero é o aristocrata, do qual destaca virtudes modelares, somente importando-lhes a honra. Conforme denota o autor, os ideais coletivos não favorecem o aparecimento do indivíduo e esses ideais são mantidos acima das diferenças individuais por Homero (SCHÜLER, 1985, p.15). Assim, os heróis são homens que se destacam na atuação sobre o mundo e no

² Moses Finley na obra Os Gregos Antigos denota que a palavra grega *pólis*, no seu sentido clássico, significava algo como “Estado que se governava a si mesmo”, mas como geralmente se caracterizava por uma pequena área e população convencionou-se chamar de cidade-Estado. Segundo Finley, essa denominação não é apropriada, visto que: “(...) chamar-lhe de cidade-Estado confere-lhe um realce duplamente errôneo: ignora a população rural, que constituía a maioria dos cidadãos, e sugere que a cidade governava o campo, o que não é exato” (FINLEY, 1963, 47). A *pólis* não era um local, embora ocupasse um território definido eram as pessoas atuando e que, portanto, tratavam seus problemas face-a-face. Nas cidades-Estado mais urbanizadas, apenas a minoria constituía a comunidade propriamente dita: grande parte dos habitantes estava compreendida em não-cidadãos, metecos, escravos e mulheres.

relacionamento com os demais. A excelência dos heróis é dividida em suas esferas: no manejo das armas e na habilidade de falar. A contínua preocupação em revelar virtudes heróicas leva Homero a alternar combates e discursos.

Schüler defende que mesmo os anônimos são lembrados por Homero e fornece como exemplo o catálogo das naus (HOMERO. *Iliada*, II, vv.490-877). Segundo o autor, “os que não deixaram ações dignas de registro merecem ao menos lembrança na hora da morte. E Homero os nomeia com escrúpulos de arquivista” (SCHÜLER, 1985, p.18). Ainda segundo Schüler, em sua obra *A Construção da Iliada: uma análise de sua elaboração*, a condição do herói não é fruto de herança, mas adquirida com feitos. Pelos atos, o homem pode ser igual, inferior ou superior aos seus antepassados (SCHÜLER, 2004, p.35).

A ideia defendida por Donaldo Schüler vai de encontro ao exposto por Jacqueline de Romilly na obra *Homero: Introdução aos Poemas Homéricos*. Para ela, só os heróis contam. Só eles são dignos de atenção. Homero alia voluntariamente duas ideias: “nobre rei e poderoso guerreiro” (ROMILLY, 2001, 88). Nesse sentido, concordamos com Jacqueline de Romilly, pois é precisamente por isso que a guerra e o combate são apresentados como uma série de façanhas individuais, realizadas por eles, só intervindo os outros participantes nas pelejas confusas, apresentadas em alguns versos de introdução a estas façanhas.

Nesse contexto, a afirmação de Peter Jones é importante: os atenienses do século V davam tanto valor à competição, à aprovação pública aos olhos de todos e às obrigações recíprocas quanto qualquer herói homérico (JONES, 1997, p.139).³

Na Atenas do Período Clássico, as obras de Homero foram lidas e muito se refletiu sobre elas por razões que nada tinham de literárias. Delas esperavam-se exemplos de ordem ética, mas também conselhos para a guerra e para a vida prática. Os poemas de Homero teriam recebido a forma definitiva mais tarde, na Atenas de Pisístrato, e os gregos viam neles a base de sua educação e o ponto de partida de todas

³ A palavra para desonra era *atmía* (*átimos* = “desonrado”). Isso significa que alguém não tenha recebido a *timé* que, normalmente, merecia. *Atimía* tinha uma série de sentidos que se entendiam desde uma censura pessoal ao exílio de sua comunidade, com perda de todos os direitos (JONES, 1997, p.142)

as suas reflexões e traziam, além disso, valores culturais gregos, regras transmitidas de geração a geração.

Já o herói trágico, e para nosso intuito o herói apresentado por Sófocles, congrega ainda outras qualidades. Os personagens sofoclianos estão sempre prontos a abdicar de tudo em favor da honra. Esses heróis estão permanentemente prestes a sacrificar tudo à ideia que têm dessa honra e desse valor, quer se trate de um herói feroz como Ajax, ou de jovens como Antígona e Electra, a aceitação da morte é a mesma. A autora ainda registra que os heróis não representam modelos a ser imitados, da mesma forma que as tragédias de Sófocles não constituem sermões abstratos (ROMILLY, 1984, p.104). Sófocles é o poeta que mais insistia na fragilidade da ventura humana e que elevou às maiores alturas o heroísmo. Sobre a estrutura das tragédias de Sófocles, Jacqueline de Romilly aponta que esta é inteiramente construída por contrastes sucessivos e a honra aparece em primeiro lugar entre as razões de viver (ROMILLY, 1984, p.107).

Charles Segal na obra *Sophocles's Tragic World: Divinity, Nature, Society* dispõe que todo herói ou heroína sofocliano carrega sobre ele ou ela a palavra: de família, cidade, natureza, ou sobrenatural. Em sua análise do que é trágico na peça, e certamente da tragédia em geral, depende de quais dessas palavras, sozinhas ou combinadas, prenda em primeiro plano a atenção do espectador. Em consideração a Sófocles, a maior questão interpretativa, de fato, foi se privilegiar a representação do herói ou sua palavra. A relação entre as palavras humanas e divinas, envolvendo problemas de justiça divina na concepção de tragédia de Sófocles é um dos pontos centrais do estudo de Segal (SEGAL, 1995, *passim*).

Segundo Jean-Pierre Vernant, na tragédia o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema, à medida que levanta questões (VERNANT, 1999, p.2). Os tragediógrafos buscam seus temas nas lendas dos heróis e facilmente se encontra mais arcaísmo nos grandes trágicos do que em Homero, mas questionam valores heróicos, representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da *pólis* (VERNANT, 1999, p. 4).

Como dispõe o antropólogo José Carlos Rodrigues, cada sociedade elege certo número de atributos que configuram o que o homem deve ser, tanto do ponto de vista intelectual ou moral, quanto do ponto de vista físico; e que esta constelação de atributos é, em certa medida, a mesma, para todos os membros de uma sociedade, embora tenda a se distinguir em nuances segundo os diferentes grupos, classes ou categorias que toda sociedade abriga (RODRIGUES, 1975, p.44).

A afirmativa de Rodrigues se mostra bastante contundente quando analisamos a sociedade grega antiga. Não há questão mais importante no curso da existência humana, para os gregos, que alcançar a excelência na vida ética, o ideal de *kalokagathía*⁴. O valor de um homem de bem, *aghatós*, a sua *areté*, consiste, em primeiro lugar, segundo Yvon Garlan, “na coragem racional que manifesta tanto no seu íntimo, ao lutar contra as paixões mesquinhas, como no campo de batalha onde o aguarda a “bela morte”, a única que tem um significado social” (GARLAN, 1994, p.50).

Para Yvon Garlan o ideal heróico está presente na vida cotidiana dos cidadãos atenienses e revela-se, sobretudo, através da guerra. Pode-se então pensar que, embora funesta, a guerra socializada pode revestir-se positivamente de todos os valores de que a elite cívica reclama. Fossem quais fossem as causas proclamadas de um conflito, o que parece, em todo o caso, ter contado para os interessados, eram as suas repercussões previsíveis, concretas e imediatas, sobre as suas condições de vida. Por conseguinte, nas motivações dos combatentes predomina uma concepção “carnal”, simultaneamente concreta e emotiva da *pólis*, num clima de extrema tensão, esse sentimento identificava-se então plenamente com a salvaguarda imediata da sua família, da sua posição social e dos seus bens.

Com relação à definição de coragem, que é amplamente aceita como a qualidade ou disposição da personalidade que habilita um indivíduo para superar o medo e alcançar uma meta pré-concebida. Ryan Balot sublinha que a palavra coragem como a melhor aproximação do ideal grego de *andreía*, isto é, masculinidade. O termo *andreía* é uma abstração derivada de *anér*, ou *homem*, em oposição à *mulher*. As normas na Grécia Antiga fizeram a guerra como a única prerrogativa e obrigação do homem.

⁴ *Kalokagathía*, a virtude do cidadão/guerreiro, ao mesmo tempo belo e bom, aquele que faz parte da pequena elite, considerados os melhores por excelência.

Então, o *protótipo* significativo da *andreia* como a virtude que possibilita o homem, e especialmente o soldado-cidadão, a ultrapassar o medo da morte no campo de batalha. Nas palavras de Balot:

"os gregos podem produzir sinônimos para enfatizar particular, contextos elementos de coragem, por exemplo, *areté*, termo com princípio heróico, é comum nos epigramas gregos e significa excelência, valor ou, especificamente em contextos militares, coragem marcial" (BALOT, 2004, p.407).

Na Atenas do Período Clássico, percebe-se não somente a homologia entre o guerreiro e o cidadão, como também o alargamento das fileiras dos primeiros, do que vem a resultar no alargamento das fileiras dos segundos (MOSSÉ, 1990, p.144). A junção da “gente do *dêmos*” com a “gente do *laos*”⁵ no seio da falange não poderia deixar de implicar profundas transformações na sociedade cívica, algo que nem sempre se processou por via pacífica.

É necessário tratar com precisão de uma questão de terminologia e para isso trazemos a crítica de Peter Jones. Segundo ele, os atenienses, através de Clístenes, inventaram um sistema de democracia em 508-7, mas a palavra *democracia* só foi criada algum tempo depois, talvez uma geração mais tarde. Os contemporâneos de Clístenes caracterizavam sua constituição, ao que parece, como *isonomia*, igualdade perante a lei. Era um ideal obviamente atraente para os atenienses de todas as tendências políticas, em especial depois da derrubada da tirania, e não trazia em si nenhuma implicação constitucional.

A *demokratía*, por outro lado, era ambígua, de um modo diferente e potencialmente explosivo. Literalmente significa *krátos*, poder soberano do *dêmos*. Tinha uma ampla grama de sentidos. Podia significar o povo como um todo, o conjunto integral dos cidadãos adultos do sexo masculino; ou então as pessoas comuns, a maioria pobre do corpo dos cidadãos, em oposição às camadas superiores; ou a democracia como constituição; ou os democratas em oposição aos que favorecessem outra forma de

⁵ Apesar de apresentarem a mesma tradução, a palavra grega *dêmos* nesse sentido dá ênfase a um grupo restrito, como uma comunidade, e *laos* num sentido mais amplo, como a grande massa da população.

governo; ou o estado democrático de Atenas; ou o povo de Atenas na *ekklesia*; ou, finalmente, a divisão local, o *démos* (JONES, 1997, p.202).

A democracia ática, tanto quanto a ordem clisteniana que a precedeu, possuía uma identidade política – tanto quanto a possuíam também, embora em menor medida, as comunidades de cidadãos de outras *póleis*. São bastante pertinentes para nossa proposta de pesquisa os apontamentos de Christian Meier. Para o historiador, identidade política e identidade de cidadão eram uma mesma coisa para os atenienses do Período Clássico (MEIER, 1993, p.3).

A solidariedade era avivada pela consciência que os cidadãos tinham de sua cidadania, e a experiência de sua eficácia a fazia mais forte ainda. A isso se junta o fato de que, malgrado as desigualdades sociais, os cidadãos tinham uma viva consciência de sua igualdade política. É por causa do fato de que, enquanto cidadãos, isso os faziam iguais que essa cidadania devia lhes parecer tão importante e a igualdade adquirir uma significação tão grande. O valor da atividade provinha do prestígio que ela conferia, e mais se desejava o prestígio quanto mais a atividade política ganhava em importância.

Cabe questionarmos como, em uma sociedade *face a face*⁶, competitiva e agonística, na qual velhos valores aristocráticos continuam prevalecendo, o antigo modelo de honra heróica, sempre apreciado e celebrado, pode combinar-se em sua busca da *kléos*, da glória, com as normas da ética cívica. Essa combinação é um dos desafios enfrentados pelos poetas trágicos no Período Clássico, que se servem de mitos já bastante conhecidos dos atenienses para pôr em pauta assuntos contemporâneos.

Acreditamos que os valores aristocráticos continuam presentes na democrática Atenas, e não apenas presente entre aqueles que essas virtudes seriam *naturais*, mas também deveriam atingir todos aqueles cidadãos, sejam mais ou menos abastados, visando a coesão de uma sociedade que, mesmo em tempos de paz, tinha a atividade guerreira como pano de fundo das suas atividades. Além disso, a definição de quem fazia parte da comunidade política também servia como modo de deixar claro que estava excluído, ou seja, delimitar exatamente aqueles que não eram iguais, já que não

⁶ Para os gregos antigos a identidade do indivíduo coincide com a consideração social que ele conquistou. Se o valor de um homem está tão intimamente ligado à sua reputação, qualquer ofensa pública à sua dignidade, ato ou palavra que atente contra o seu prestígio serão interpretados pela vítima, até haver uma reparação pública, a maior das humilhações.

compartilhavam os atributos idealizados a todos os cidadãos. Compreende-se então parte desse grupo mulheres, escravos e estrangeiros, ou mesmo aqueles não exerciam seus direitos e deveres de cidadão.

É interessante nesse momento sublinhar o trabalho de Simon Goldhill, *The Audience of Athenian Tragedy*, visto que o autor analisa o papel do teatro na dinâmica da organização *poliade*. Goldhill destaca a cultura do Período Clássico como uma cultura de performance. Desse modo, não só as encenações, mas todo cerimonial precedente como, por exemplo, a parada dos efebos órfãos (cujos pais morreram em batalha e são criados às expensas da *pólis*) quando são apresentados portando a *panóplia* e prometem lutar e morrer por Atenas, assim como seus pais, funcionam como ocasião para glorificar a *pólis* e a própria disposição espacial dos lugares na platéia reflete a organização social que a *pólis* almejava confirmar (GOLDHILL, 1990, *passim*).

Nesse sentido, objetivamos analisar comportamentos e práticas enfatizadas pela sociedade dos atenienses por meio de um modelo de conduta aristocrático que prezava a excelência e honra pessoal. O modelo heróico, que exalta heróis exemplares, é visto como um ideal de conduta exaltado pela *pólis*. Assim, a *pólis* faz uso do discurso próprio da aristocracia presente no modelo heróico homérico na busca da construção de uma identidade *poliade*, por meio da tragédia, um veículo mais abrangente e profundamente ligado à comunidade dos helenos.

Para a elaboração da análise proposta, serão utilizadas como documentação textual a *Iliada* de Homero, *Ájax* e *Filoctetes* de Sófocles. Assim sendo, serão comparados três heróis: Ájax, Odisseu e Agamêmnon, nas três obras citadas. Enfatizamos as obras de Sófocles para o presente trabalho, visto que o poeta vivenciou grande parte do século V e suas transformações, além disso, Sófocles também participou ativamente da vida política de Atenas.

Foram selecionados os três heróis por possuírem características díspares um dos outros. Eles se mostram semelhantes em sua natureza, mas não em suas características. Também por esse viés apontamos que os heróis possuem características bastante diferentes – e continuam ocupando o posto de heróis de qualquer forma, o que para nosso fim se mostra útil à medida que acreditamos que a própria *pólis* de Atenas não se

apresentava como um bloco homogêneo, e nem todos seus cidadãos se comportavam de acordo com uma idealização de cidadania, que estaria profundamente ligada aos preceitos aristocráticos.

Na Atenas do Período Clássico, as obras de Homero foram lidas e muito se refletiu sobre elas por razões que nada tinham de literárias. Delas esperavam-se exemplos de ordem ética, mas também conselhos para a guerra e para a vida prática. Os poemas de Homero teriam recebido a forma definitiva mais tarde, na Atenas de Pisístrato, e os gregos viam neles a base de sua educação e o ponto de partida de todas as suas reflexões e traziam, além disso, valores culturais gregos, regras transmitidas de geração a geração.

Os heróis se mostram atemporais, visto que são, em nossa análise, dispositivos que significavam para os gregos agregadores de valores éticos da sociedade que, entretanto, não são estáticos. Mudam conforme a necessidade da sociedade em repensar suas práticas. Esses heróis são homens perfeitos e que não cabe questionar atitudes que, por ventura, não sejam das mais apropriadas para um homem do Período Clássico. Em certo sentido, as escolhas dos heróis estão além de julgamentos. Quando são mostrados heróis de características tão diferentes para um público tão diversificados, qual era a expectativa da *pólis*? Essa questão é central para a nossa pesquisa.

O que almejamos em nossa pesquisa vai além de avaliar, quantificar ou qualificar os atributos dos heróis. Buscamos, por meio da análise comparativa dos atributos dos heróis em dois momentos distintos, considerar quais questões são discutidas no teatro e de que forma os poetas se valem das figuras do passado para discutir questões do presente. Pensamos que esse é o cerne de qualquer questão em qualquer análise histórica, ou seja, quando propomos fazer uma análise do passado, sempre partimos de questões do presente. É sobre esse pressuposto que o presente trabalho se desenvolve, ainda em um segundo nível: no significado do passado para os gregos e no significado do passado dos gregos do passado para nós.

Os conceitos teóricos que guiam a pesquisa são os de honra e vergonha, propostos por Julian Pitt-Rivers e o de representações sociais, proposto por Denise Jodelet, visando estabelecer um diálogo entre História, a Antropologia Social e

Psicologia Social. Além disso, utilizamos o conceito de heterotopia de Michel Foucault⁷ como um conceito secundário na pesquisa, aplicando, sobretudo, na análise proposta no primeiro capítulo, para compreendermos os usos do espaço do teatro.

Honra e vergonha são dois aspectos de uma valorização. Uma valorização implica a possibilidade de escolha dentro de uma hierarquia aceita de valores controlados, pois ideais que o classificam. Um ideal, possuído em comum por dois agentes, fornece uma base para valorização, comunicação e predição. Fornece uma linguagem comum em matéria de valores. Qual a escala de valores em que a honra e a vergonha refletem, em que contextos são evocadas e que grupos são afetados por estas valorizações serão os principais temas do artigo (PERISTIANY, 1965, p.141).

Como nos mostra a historiadora Neyde Theml, o cidadão ateniense convivia com uma série de regras não escritas e que eram, ao mesmo tempo, reconhecidas por todos (THEML, 1998, p.45). Estes princípios, ligados à tradição, à ética, e à religião, constituíam uma relação social baseada na honra, ou sua negação, que se concretizava com a vergonha e conseqüentemente a exclusão social. A manutenção da honra avivava a necessidade diária dos cidadãos em manter-se dentro de determinados comportamentos que, indiretamente, reproduziam a ordem *políade*. Essas regras expressavam uma série de normas éticas e religiosas que eram ligadas diretamente à consciência do homem. Desse modo *timé* e *aidós*, honra e vergonha, adequavam o comportamento de toda sociedade e se mostram como dois aspectos que nortearam a valorização da conduta social e definiam a direção que o grupo deveria seguir. Grande parte dos valores resguardados pela *pólis* estavam pautados nos costumes, da tradição e da religião. Segundo Neyde Theml:

“Estas normas referiam-se a relações cotidianas e fundamentais da sociedade tais como: o respeito e proteção aos pais; o reconhecimento por um favor concedido, isto é, manter a confiança do amigo; o respeito aos deuses, a piedade; o respeito ao hóspede; a prática da hospitalidade; a proibição de fazer mal a um homem, mesmo criminoso, que se refugiasse em um altar; não atacar um arauto, um

⁷ FOUCAULT, M. *De Outros Espaços*. Tradução Pedro Moura. Este texto foi traduzido com base no texto publicado em *Diacritics*; 16.1, Primavera de 1986. Disponível em www.virose.pt, consultado em 20/02/2009.

“embaixador” ou um suplicante; não violar um juramento, num contrato privado; não matar em combate aquele que se rendesse; sepultar os mortos; ser moderado nas suas ações e obedecer as leis da *pólis*” (THEML, 1998, p.46)

Os sistemas conceituais relacionados à honra contribuem para o entendimento de um mecanismo que distribui o poder. Segundo Julian Pitt-Rivers, a honra garante o equilíbrio de trocas nos conflitos da estrutura social⁸, o nexos conciliatório entre o sagrado e o secular, o indivíduo e a sociedade, e entre sistemas de ideologia e sistemas de ação. Determina quem deve ocupar os lugares de comando e dita a imagem ideal que as pessoas têm da sua própria sociedade.

Segundo o antropólogo Julian Pitt-Rivers, a honra é um sentimento e um fato social objetivo ao mesmo tempo, é individual (depende da vontade de cada um) e coletiva (pode se fixar em um grupo social). De um lado, um estado moral que provém da imagem que cada um tem de si e que inspira ações, as mais temerárias ou a recusa de agir de uma maneira vergonhosa, seja qual for a tentação material - e ao mesmo tempo um meio de representar o valor moral do outro: sua virtude, seu prestígio, seu status e, assim, seu direito à precedência. O antropólogo delimita os conceitos de honra e vergonha como uma maneira de medir as qualidades éticas do outro. É uma ação concreta que advém diretamente da imagem que cada um constrói de si mesmo e também das aspirações possíveis do indivíduo dentro do grupo social (PITT-RIVERS, 1992, p.18).

Nos mecanismos de controle sociais, os quais David Cohen chamou de “políticas de reputação” – efetivas forças coercitivas extremamente eficazes em domínios como honra e vergonha – enfatiza como as conversas sustentam as normas de cidadania, especialmente na comunidade onde a vergonha é particularmente poderosa como uma ferramenta de controle social, completando a visão da *pólis* como uma rede

⁸ Com relação ao significado do termo “estrutura social”, Julian Pitt-Rivers assinala o seguinte: “É usual referir-se com ele a composição de uma sociedade em termos de percentagem de pessoas que pertencem a uma ou outra categoria de idade, sexo, ou status, etc. Um antropólogo social não entende assim. Para ele, a estrutura implica algo composto de partes interdependentes, e as partes de uma estrutura social não são os indivíduos, mas as atividades ou as instituições. Uma sociedade não é uma aglomeração de pessoas, mas um sistema de relações sociais. Sobre como funciona tal sistema, sobre qual é a natureza da lógica que o governa, há muita controvérsia” (PITT-RIVERS, 1994, p.25).

de conversas informais que exerce pressão nos indivíduos para agir conforme as regras sociais (COHEN, 1991, *passim*).

Cohen analisa o caminho no qual ordens normativas e efeitos morais são constituídos por práticas sociais, refletindo regras e seus recursos e no qual manipulam em mútua integração. O autor se vale de um modelo comparativo analisando sociedades mediterrânicas contemporâneas para exemplificar políticas de reputação (honra x vergonha), políticas de gênero e políticas de diferenciação espacial e prática social na Atenas Clássica.

Nesse contexto e para nos ajudar a pensar sobre os mecanismos de honra e vergonha, utilizamos a definição de poder proposta por José Carlos Rodrigues. É importante salientar que se trata aqui do poder exercido pela sociedade na vida dos indivíduos. Como mostra o antropólogo, a sociedade possui poderes coercitivos que garantem a manutenção de um sistema de regras. Estas regras, além definir quem são os membros desses grupos, serão observadas por grande parte dos membros, assim, esse mesmo poder também interfere na morte desses indivíduos, construindo modelos de morrer conforme as necessidades da sociedade, e assim delineando suas existências em prol de seus parâmetros estruturais.

Se a sociedade é um sistema de comunicação e significação, será automaticamente um sistema de regras. Regras que organizem os comportamentos, os pensamentos e os sentimentos de seus membros. Regras que definem quem são os “membros”. Regras que tenderão a ser observadas por pela maioria das pessoas, na maior parte das vezes. Sobre o poder, é importante observar, como sublinha Rodrigues, que “antes de ser individual, ou de grupos específicos, o poder é cósmico. Cósmico, no sentido de que ele é o que funda, mantém, faz e refaz a regularidade, a norma, a ordem, a saúde... a própria sociedade é o primeiro partido do poder” (RODRIGUES, 1991, p. 16). Desse modo, pode-se dizer que até mesmo as rupturas das regras se dão de acordo com as regras.

Na abordagem de Denise Jodelet as representações sociais são consideradas como um instrumento teórico capaz de nos dotar de uma visão global do que é o homem em seu mundo de objetos. As representações são entendidas como o estudo "dos

processos e dos produtos, por meio dos quais os indivíduos e os grupos constroem e interpretam seu mundo e sua vida, permitindo a integração das dimensões sociais e culturais com a história" (JODELET, 2000, p.10). A corrente representada por Jodelet, ao valorizar a articulação entre as dimensões sociais e culturais que regem as construções mentais coletivas, faz das representações sociais uma ferramenta fecunda para "enfocar o jogo da cultura e suas especificidades históricas, regionais, intitucionais e organizacionais, sem cair em um particularismo daninho ao intercâmbio e à cooperação (JODELET, 2000, p.11).

A orientação teórica de Denise Jodelet nos auxilia a pensar de que forma determinados preceitos percorrem a sociedade, mais especificamente no espaço do teatro, no momento das apresentações das peças. Como denota a autora, as representações circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais. (JODELET, 2001, p.17-8).

Com relação à construção espacial do teatro, conforme apresenta Foucault, pode-se pensar que o conceito *heterotopia* consegue sobrepor, num só lugar real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, segundo o autor, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, num ecrã bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais. Para Foucault:

"As heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público. A entrada pode ser ou compulsória, o que é exemplificável pelas prisões e casernas, ou através de um rol de rituais e purificações, em que o indivíduo tem de obter permissão e repetir certos gestos. Além disso, há heterotopias que são exclusivamente dedicadas a estas atividades de purificação, ritos que são parcialmente religiosos".

Foucault denota que há, também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade.

Seguimos na pesquisa o utilizado o modelo de História Comparada proposto por Marcel Detienne, na obra *Comparar o Incomparável*. Para Detienne, a comparação convida a se colocar em perspectiva valores e escolhas de várias sociedades, com isso se aprende a compreender várias culturas e como elas são compreendidas por elas mesmas. O autor aponta como principal argumento a possibilidade de comparar o incomparável visto que é o pesquisador quem constrói os conjuntos ou categorias comparáveis (DETIENNE, 2004, p.56).

Diante do exposto, definimos nosso objetivo de acordo com a perspectiva de História Comparada proposta por Marcel Detienne, visto que o autor defende a comparação como convite a “se colocar em perspectiva valores e escolhas de várias sociedades, seja por graças a Deus, ou por sua História idiossincrásica, mais assimilado ou menos, aculturado ou não. Com isso se aprende a compreender várias culturas e como elas são compreendidas por elas mesmas” (DETIENNE, 2000, p.56).

Assim, a perspectiva comparada se faz presente, à medida que buscamos, para compreender a sociedade grega antiga, um diálogo com as Ciências Sociais, especialmente com a Antropologia Social, que fornece os conceitos que possibilitam operacionalizar as questões propostas. Segundo Detienne a prática da comparação exige que se trabalhe em equipe, e que se construam conjuntos que não são imediatamente comparáveis em sua superfície ou os dados observados e nem mesmo que se vá estabelecer tipologias ou se levantar morfologias. Desse modo, o presente trabalho busca contribuir com as discussões acerca da construção do ideal de cidadania na antiguidade grega, no Programa de Pós-graduação em História Comparada da UFRJ.⁹

As hipóteses defendidas na pesquisa são as seguintes:

- 1) As representações sociais dos heróis representavam, para a *pólis*, a manutenção de sua própria existência, visto que esses heróis carregavam consigo qualidades

⁹ Uma primeira experiência nesse sentido é o artigo publicado no livro Poder e Trabalho: BIANCHINI, F., CODEÇO, V.F. de S., SABINO, C.L.M. Comparando a construção do ideal de cidadão na Atenas Clássica – o que a poesia, o esporte e o teatro têm a nos dizer? In: LESSA, F.S. (ed.) *Poder e Trabalho: experiências em História Comparada*. Rio de Janeiro, Mauad, 2008. p. 121-151.

imprescindíveis aos cidadãos e assim, primordiais no processo de construção de uma identidade comum.

2) As tragédias tinham o objetivo de rever, reafirmar ou questionar normas éticas, com o intuito de trazer aos cidadãos reflexões sobre suas atitudes com relação aos seus direitos e deveres na dinâmica *poliade*.

3) Na sociedade ateniense do Período Clássico a honra e a vergonha atuavam como parâmetros para definir quem de fato possuía as qualidades necessárias a um cidadão. Mesmo em uma sociedade democrática como a ateniense, os valores da aristocracia continuam desejados pelos cidadãos como forma de conduta adequada e, ainda diante.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo analisaremos as apresentações trágicas e de que forma os heróis são importantes para a criação do teatro de Sófocles, com breves apontamentos sobre os festivais religiosos e as encenações em si, com uma discussão sobre o espaço do teatro como lugar de discussão sobre a *pólis* e para a *pólis* com auxílio do conceito de heterotopia de Michel Foucault. Nesse capítulo, traçaremos algumas considerações preliminares sobre os espetáculos trágicos, tendo em mente a afirmativa de que a tragédia é um dos principais lugares do discurso de autodefinição da *pólis*. Visaremos demonstrar que por meio da participação nos festivais, em todos seus níveis, os cidadãos atenienses tinham oportunidade de se fazer presentes e participar ativamente dos questionamentos sobre o que se passava na *pólis*, enquanto a *pólis* também usava essa ocasião para se promover, projetar e trazer reflexões sobre a própria conduta dos cidadãos. Nesse sentido, os heróis ocupam um espaço de discussão e reflexão sobre quais predicados são nobres e pertinentes aos cidadãos atenienses, quais qualidades os cidadãos devem necessariamente ter e quais condutas devem evitar.

No segundo capítulo debateremos a construção do herói homérico por meio da análise dos três heróis que são objetos da dissertação: Ajax, Odisseu e Agamêmnon. A partir das reflexões sobre o conceito de representações sociais, buscamos verificar de que forma a imagem desses heróis é construída na *Iliada* de Homero.

As representações sociais também delimitam o terceiro capítulo, no qual abordaremos os heróis nas tragédias *Ájax* e *Filoctetes* de Sófocles.

No quarto, e último capítulo, traçaremos um comparativo entre os atributos dos três heróis nas três obras citadas, buscando suas aproximações e afastamentos. Neste momento verificaremos de que forma os conceitos de honra e vergonha atuam como mecanismos de regulação na sociedade ateniense do Período Clássico, por meio do exame dos atributos valorizados/ desvalorizados dos heróis Ájax, Odisseu e Agamêmnon tanto na *Iliada* quanto em suas leituras apresentadas por Sófocles nas tragédias *Ájax* e *Filoctetes*, a partir do cruzamento dos resultados obtidos nas análises dos capítulos 2 e 3.

Capítulo 1

Teatro trágico: a exposição pública dos heróis atenienses

1.1 - Os festivais trágicos e sua dinâmica na *pólis*

Celebrados pelos *aedos*, os nomes dos heróis, contrariamente aos de outros mortos, que se fundem sob a terra na massa indistinta e esquecida dos *nónymnoi*, dos “sem-nome”, permanecem vivos para sempre, radiantes de glória, na memória de todos os gregos (VERNANT, 2006, p.47).

Temos em mente que os heróis que permanecem na memória social não são conservados como blocos imutáveis ao longo do tempo e que suas figuras, seus atributos e qualidades são transformados à medida que a sociedade se modifica e se depara com novas necessidades. Neste capítulo, buscamos refletir sobre a dinâmica do teatro e de que forma essa dinâmica, em conjunto com outros fatores, remodela os heróis tradicionais, bem conhecidos dos atenienses, para que estes possam dar suporte as discussões que se fazem necessárias no momento das apresentações das peças.

A identidade de um herói, um ser dotado de excelência, define-se por critérios universais ou variam de acordo com a etnia? A pergunta lançada pela professora Carmen Isabel Leal Soares no artigo *Padrões de Heroísmo e Construção de Identidades* segue ainda com desdobramentos: se falarmos de multiculturalismo devemos também falar de multi-heroísmo? Estas questões servirão como diretrizes para tentarmos entender a organização da diferenciação não no sentido dos helenos em relação aos *outros*, mas na caracterização dos heróis atenienses em seus vários aspectos vislumbrados na tragédia ateniense.

A partir disso, trazemos as reflexões de Claude Mossé sobre os anseios de pertencimento que os gregos congregam e também sobre o caráter mais específico dessa pretensão:

“Os gregos possuíam o sentimento de pertencer à mesma comunidade, e esse sentimento, devia se firmar, de modo especial, durante as lutas em que se opuseram aos bárbaros. Falavam a mesma língua, adoravam os mesmos deuses, compraziam-se com os mesmos exercícios físicos e espirituais. Todavia, cada *pólis* constituía um Estado autônomo, e havia grandes diferenças entre elas” (MOSSÉ, 1997, p.4).

O herói grego, diferente de todos os helenos que não alcançaram a mesma fortuna, ou seja, o estatuto de herói, atinge um sujeito que alcance a excelência (*areté*) e as honras (*timai*). Por outro lado, os mundos dos não-helenos, os bárbaros, vistos pelos olhos de um heleno, também apresentam heróis. Estes, porém, adquirem o *status* de maravilhas, ou prodígios, por comparação com o padrão de herói grego. Em Heródoto, da noção mais abrangente interessa-nos reter que o sentido “maravilhoso” se relaciona com a noção de prodígio e esta noção desperta espanto e admiração na medida em que se afasta do comum. Assim, ser diferente implica inegavelmente em uma comparação. Primeiro núcleo de socialização, a família constitui-se necessariamente sob uma teia de relações de solidariedade, a que os gregos chamavam *philia* (SOARES, 2005, p.63). Segundo esse código de valores, os laços entre pai e filho não passam somente pelo afeto, mas implicam também uma representação social. Nesse sentido, a reputação dos pais é condicionada pela descendência e vice-versa. Segundo Carmen Isabel Soares, a identidade pode ser constituída por:

“Uma história ou um patrimônio comum, que a memória permite reconstruir e transmitir, atuam sobre o indivíduo como instrumentos de filiação identitária. Isto é, resultam de fatores de distinção do eu em relação ao outro. Quando percebido como uma herança de que o herdeiro é devedor, o passado adquire um valor normativo, condiciona a atuação do indivíduo no presente, bem como a sua relação com o futuro. Identificando-se com uma história ou patrimônio comum a um grupo (seja ele a família, um país ou uma etnia, entre outros) o indivíduo desenvolve um sentimento de pertença” (SOARES, 2005, p.61)

Existiria uma reciprocidade entre a preeminência e a superioridade do valor pessoal, especialmente no mundo da guerra, para os grandes? Na verdade, *agathós* ou *kalokagathós* significa ao mesmo tempo que o homem é de boa família, rico, belo e poderoso e que possui as virtudes e a nobreza da alta semelhantes ao ideal grego do homem completo, do homem de coragem. Parece então, que para ser rei, seria preciso mostrar-se heróico, e que não seria possível ser heróico se não se era rei (VERNANT, 2002, p.408).

Pensar as apresentações das tragédias em Atenas no Período Clássico é também pensar na dinâmica de organização da *pólis*. De maneira muito diferente da concepção de teatro do mundo contemporâneo, os cidadãos não buscavam nos festivais uma forma de entretenimento, dentro de uma gama variada de possibilidades. Assistir às apresentações significava fazer parte, na mesma medida de todos os outros que ali estavam, do mundo que produziu os mitos expostos e discutidos, significava mostrar-se parte ativo e consciente do seu papel na *pólis*. Entretanto uma análise firmada somente no sentido de plena consciência do seu papel político ativo, em todos os cidadãos, seria falha à medida que estaríamos generalizando uma idealização, ou seja, pode-se considerar a hipótese de que nem todos que estavam presentes no teatro agissem da forma almejada pela *pólis*, dentro de um modelo de comportamento idealizado para todo corpo cívico. Nesse sentido, os heróis ocupam um espaço de discussão e reflexão sobre quais predicados são nobres e pertinentes aos cidadãos atenienses, quais qualidades os cidadãos devem necessariamente ter e quais condutas devem evitar.

Traçamos, agora, algumas considerações preliminares sobre os espetáculos trágicos, tendo em mente a afirmação que a tragédia é um dos principais lugares do discurso de autodefinição da *pólis*.

Ainda que os assuntos e temas das tragédias remontem quase sempre os mesmos tratados na epopéia homérica – principalmente os conflitos dos heróis – o sentido da aplicação desses temas é completamente diferente: não se deve pensar de modo ingênuo em apenas uma reprodução do que para os atenienses representava de fato seu passado. Como homens inseridos em uma temporalidade diferente, outras questões permeiam suas vidas cotidianas e essas questões serão concatenadas com velhos problemas e

nossas acepções para construir o que hoje, para nós, corresponde talvez a um dos maiores inventos dos gregos, quiçá no mesmo grau que a democracia.

Os festivais e suas várias etapas a serem cumpridas estavam além da execução dos ritos em honra ao deus Dionisos. Constituem, no nosso entender, um momento para ver e ser visto, assim como outras oportunidades de comunhão na *pólis*. Além disso, essas oportunidades geravam assunto para conversas das mais variadas nos mais diferentes lugares, suscitando um debate que vai além dos dias ocupados pelos festivais. Segundo Aristóteles:

“Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (ARISTÓTELES. *Poética*.VII, 1451a, 6)

Em um primeiro momento, buscamos apontar um panorama sobre a constituição das apresentações trágicas e sua operacionalização, as origens do drama ático, mas para nosso intuito, enfatizamos uma análise pautada em questões sociais e políticas, em detrimento ao contexto religioso, o que não significa que acreditemos que essas três esferas podem ser pensadas de modo separado. Em seguida, traçamos alguns apontamentos sobre o conceito de espaço desenvolvido por Michel Foucault e sua possível aplicação na análise do funcionamento e apropriação do espaço do teatro para os gregos do Período Clássico.

A cultura da Grécia clássica era uma cultura de performance. O desempenho era valorizado nas competições e discussões públicas, além de instituições sociais e esferas do comportamento. Como exemplos, o ginásio com suas competições de masculinidade, o simpósio com suas performances de canto (GOLDHILL, 1990, p.54).

Segundo Jean-Pierre Vernant, as apresentações trágicas nascem em Atenas, no fim do século VI. Nascem, florescem e degeneram no espaço de quase um século, no momento em que a Filosofia triunfa. A verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social da própria *pólis*, especialmente o pensamento jurídico, em pleno trabalho de elaboração (VERNANT, 1999, p.3). Além disso, as apresentações teatrais buscam rejeitar valores de linhagens reais, que vão de encontro com as práticas sociais então

presentes e abre distância entre o pensamento jurídico e social e as tradições míticas e heróicas.

A tragédia, na visão de Francisco Rodriguez Adrados, não canta os heróis triunfantes, descreve seus erros e sua morte, canta suas vítimas. Todos são homens triunfantes. A violação das leis divinas traz castigo. A lição é *sophrosyne*. Continua, assim, uma linha começada pela lírica, mas que leva muito mais além. Mas esta definição é muito insuficiente. A tragédia, que condena o herói, o canta e o chora ao mesmo tempo. E o herói não tem *sophrosyne* (ADRADOS, 1997, p.72). A tragédia, como aquela parte da lírica que continua, é uma reflexão sobre o acontecer humano que só se compreende com um resultado da crise das aristocracias.

Em uma relação que não pode ser causal, esses oitenta anos correspondem exatamente, segundo Jacqueline de Romilly, ao período da expansão política de Atenas. A primeira representação trágica feita nas Grandes Dionisíadas atenienses situa-se em torno de 534, durante o governo de Pisístrato, mas a primeira tragédia que foi conservada tem lugar um dia após a grande vitória de Atenas sobre os invasores persas. Mais que isso, ela perpetua a sua lembrança: a vitória de Salamina, que institui o poderio ateniense. O ápice da tragédia terminou ao mesmo tempo em que acabava a grandeza de Atenas (ROMILLY, 1998, p.8)

Walter Burkert ressalta, para esse período, o trabalho dos tiranos, que teriam manipulado com êxito o impulso, vindo de classes de artesãos e camponeses, contra a hegemonia dos nobres. A partir da obra de Pisístrato, Atenas destaca-se na organização de cerimônias cívicas bem populares em honra ao deus. Tornaram-se conhecidas as Antestérias, as Lenéias, as Dionisíadas rurais e as Dionisíadas urbanas. Nas Antestérias, a consolidação dos direitos de Dionisios à cidadania ateniense é enfaticamente ilustrada pela cerimônia do casamento do deus com a rainha. E, nas Grandes Dionisíadas, em que o culto ao deus é enriquecido com concursos dramáticos em que se exibiam peças de comédia, tragédia e drama satírico, ao mesmo tempo em que cumpre um serviço religioso, Atenas executa, com a instituição do teatro, uma operação lúdica do mais alto significado. Capturado nas dimensões cênicas, o sagrado torna-se um espetáculo, na

análise de Walter Burkert na obra *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (BURKERT, 1993, p.554).

As celebrações feitas para Dionisos em Atenas eram extremamente luxuosas e por isso, consideradas superiores às demais do mundo helênico. Segundo Daisi Malhadas existiram cinco festas anuais em honra ao deus: as *Antestérias*, as *Oseofórias*, as *Dionisiacas* rurais, as *Lenéias* e as *Dionisiacas* urbanas. Somente nas duas últimas ocorriam as encenações trágicas sob forma de concurso. Eram realizadas em janeiro/fevereiro e março/abril respectivamente (MALHADAS, 2003, p.25).

A vitória sobre os persas anuncia tempos de mudanças substanciais no que diz respeito tanto à situação interna quanto externa de Atenas no mundo helênico. No plano interno, a criação de novas estruturas nas reformas de Clístenes não garantiu mudanças efetivas de participação política, visto que as tradicionais famílias aristocráticas permanecem nomeando os dirigentes de Atenas, com exceção do caso de Temístocles. O ostracismo prevalece como um meio de demonstrar como antigas disputas permaneciam e por meio desses mecanismos poderiam ser resolvidas.

A organização da Liga de Delos, a coalizão de várias *póleis* sob o comando de Atenas e com centro administrativo, a princípio, na ilha de Delos, e a contribuição com trirremes, marinheiros ou dinheiro por parte dos membros, possibilitou o afastamento do perigo persa. À medida que o perigo se afasta, o desejo de autonomia das *póleis* retorna, mas Atenas impede que se retirem da Liga e, desse modo, “torna-se um império”, nas palavras de Finley (FINLEY, 1963, p.54). A mudança da sede administrativa e também do tesouro para Atenas em 454 reflete a sua nova posição. Quase todos os Estados membros contribuíam com dinheiro, e não com barcos, o que significava que Atenas fornecia, dirigia e controlava a frota.

Para nosso intuito a batalha de Salamina se mostra particularmente interessante, visto que esta é a ilha natal do herói Ajax, para o qual, juntamente com seu pai Télamon, é prestado culto, como descrito na passagem abaixo por Heródoto e que, a nosso ver, indica mais um vínculo de especial simpatia dos atenienses por Ajax:

“(…) No dia seguinte, ao nascer do sol, registrou-se forte tremor de terra, sentindo também no mar. Ante o fenômeno, as tripulações resolveram dirigir preces aos deuses e chamar os Eácidas em socorro

à Grécia. Invocaram Ájax e Télamon, e enviaram um navio a Egina para trazer Éaco e o resto dos Eácidas” (HERÓDOTO, VIII, LXIV)

A partir da vitória ateniense, o conjunto de cidadãos – e não só aqueles que participavam das decisões políticas ativamente – começam a se tornar um novo sujeito nas relações de força que conduzem Atenas. Todos que participaram da guerra contra os persas - sejam carpinteiros, remadores – se afirmam como participantes dessa vitória. As camadas não ligadas à aristocracia tradicional então podem vislumbrar a possibilidade do surgimento de novos nomes no meio político. Isso pode ser percebido em torno do ano 462 quando o Areópago deixa de ser palco principal de decisões judiciárias então atribuídas a *boulé* dos Quinhentos e ao tribunal de Heliéia (MOSSÉ, 1997, p.30).

O primeiro e mais fundamental conceito que unia os atenienses era a própria ideia de cidadania. Dentre os méritos trazidos por essa cidadania pode-se pensar no *status* de pertencer a uma *pólis* que rapidamente se torna líder no Mediterrâneo e, conseqüentemente, os frutos financeiros advindos das políticas imperialistas atenienses (GOLDHILL, 1990, p.163).

A tomada de decisões políticas, a resolução de participação em guerras eram processos que exigiam a participação plena dos cidadãos. Este último elemento se mostra particularmente importante, visto que durante todo o século V os atenienses estavam em guerra. As guerras contra os persas, em seguida as campanhas de expedições, principalmente pelo Egito e após isso os mais de 25 anos em contínuo combate contra a liga espartana na Guerra do Peloponeso (431-404). Nesse tempo a única força de combate se centrava nos cidadãos: não havia força mercenária integrada, mas alguns remadores eram contratados para compor a frota.

Nesse panorama de transformações e mudança de *status* de Atenas é interessante sublinhar a análise de Marshal Sahlins, que traz uma abordagem que, para nosso intuito, se mostra interessante. Em seu trabalho *História e Cultura*, o antropólogo traça uma análise comparativa entre a Guerra do Peloponeso e a Guerra da Polinésia, no século XIX, estudo que emerge a partir de um trabalho em conjunto com o historiador James Redfield. Sahlins denota que o poderio ateniense era constituído por meio de “força

exemplar, do espetáculo cultural e da exportação da democracia” (SAHLINS, 2006, p. 108). De acordo com o autor, o império ateniense possuía formas de realização de uma exibição de si mesmo, o que acontecia anualmente na grande procissão das *Panatenéias*, visto que todos os setores da heterogênea população da Ática, incluindo residentes estrangeiros e pessoas das colônias participavam. Outra ocasião semelhante marcava a Dionísia, quando, de fato, o número de atenienses e estrangeiros que se agrupavam era maior que qualquer outra ocasião e era uma oportunidade de Atenas demonstrar, por meio dos espetáculos trágicos, sua superioridade, seu poderio, mediante a grandiosidade das apresentações teatrais.

Os poetas eram, efetivamente, cidadãos. Viviam engajados, porque o próprio estatuto da *pólis* implicava uma participação constante e profunda. Mas suas obras como poetas consistia, o mais das vezes, em transcender esses interesses imediatos e em transpô-los até o nível dos interesses humanos (ROMILLY, 1970, p.145). O teatro era um espaço no qual os cidadãos são atores. Assim como a *pólis*, os cidadãos são colocados à mostra. É uma oportunidade de auto-promoção (GOLDHILL, 1990, p.57). Para Claude Mossé, o teatro está no mesmo patamar dos discursos políticos e judiciários e diálogos filosóficos para a compreensão da vida cotidiana, diante de outros testemunhos, sobretudo aqueles contidos nos documentos oficiais (MOSSÉ, 1997, p.11)

Simon Goldhill salienta que a apresentação do drama era o maior evento político no calendário ateniense. O autor chama de político não no sentido que é usado hoje, mas no sentido primeiro de “pertencimento à vida pública da *pólis*” (GOLDHILL, 1990, p. 55). Os festivais dramáticos são instituições nas qual a identidade cívica era mostrada, definida, explorada, contestada.

Diferentemente do patrocínio moderno, o financiamento das peças era controlado e dirigido pelo Estado. Cada produção era totalmente financiada por um indivíduo abastado, membro da comunidade e escolhido para custear as despesas em uma forma de taxação conhecida como *liturgia*. O patrocinador era chamado de *Coregos*, literalmente "o diretor do coro", segundo Simon Goldhill. Ele tinha a função de doar o dinheiro necessário para os atores, o coro, o figurino e todas as outras despesas da produção. A Grande Dionísia era uma competição tanto entre os patrocinadores como entre os dramaturgos e atores. Uma competição por *status* e por

sucesso diante dos cidadãos (GOLDHILL, 1990, p.201). Logo, este festival constituía um lugar e momento no qual os cidadãos atuavam como competidores e como platéia nas atividades compartilhadas e participativas da democracia.

A evocação do exemplo dos heróis conhecidos pelos cidadãos atenienses e do exemplo das suas sagas é, para o poeta, parte constitutiva de toda a ética e educação aristocráticas. Segundo Jaeger, é necessário insistir no valor deste fato para o conhecimento essencial dos poemas épicos e da sua radicação na estrutura da sociedade arcaica e mesmo na sociedade clássica. Até para os gregos dos séculos posteriores os paradigmas têm o seu significado como categoria fundamental da vida e do pensamento. Basta recordar o uso que Píndaro faz dos exemplos míticos, que são um elemento tão importante dos seus cantos triunfais. Seria um erro interpretar essa utilização, que se estende a totalidade da poesia e a uma parte da prosa gregas, como simples recursos estilístico (JAEGER, 1995, p.59). Além disso, o emprego de paradigmas ou exemplos é típico em todas as formas e variedades de discursos didáticos.

"O mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres" (ARISTÓTELES. *Poética*. VI, 1450b). A tragédia grega é uma obra literária inspirada em temas selecionados nos mitos. Ela possui regras e características próprias. Para Pierre Grimal ela "não destina a adorar um herói, mas apresentar uma situação humana, aumentada pela perspectiva heróica" (GRIMAL, 1978, p.29). Segundo Aristóteles:

"A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios" (ARISTÓTELES. *Poética*.IV, 1448b, 24).

Esses mitos narradas pela poesia épica eram de fato conhecidas. As crianças de Atenas haviam-nas aprendido com Homero. O público presente nas apresentações teatrais conhecia-lhes os elementos. Um autor trágico retomava-os, mas outro voltava ao mesmo tema. Isso significa que a originalidade dos autores não estava ali, no nível dos acontecimentos, da ação e do desfecho, mas sim no âmbito da interpretação pessoal. Ela residia no fato de que o autor enfocava uma emoção, uma explicação ou um significado que não haviam sido percebidos antes dele. A tragédia utiliza uma

determinada ação somente como forma de linguagem, um meio pelo qual o poeta pode exprimir aquilo que o emociona ou escandaliza.

"Mas a tragédia mantém-se os nomes já existentes. A razão é a seguinte: o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis. Todavia, sucede também que em algumas tragédias são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados (...). Pelo que não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas de poucos e, contudo agradam aquelas a todos igualmente" (ARISTÓTELES. *Poética*.IX, 1451b, 19)

Mas a epopéia assim transmutada tornou-se algo novo. Se a epopéia narrava, a tragédia mostrava, o que acarretou uma série de inovações. Na tragédia tudo se revela aos olhos, real, próximo, imediato. Sabemos, por testemunhos antigos, o quanto determinados espetáculos assustavam a platéia. Se a compararmos com a epopéia, vemos que a força da tragédia reside no fato de ela ser tão tangível e terrível (ROMILLY, 1998, p.21). Embora o tema da tragédia seja, mais ou menos, o marginal, o diferente, o irracional, todas as partes da representação teatral refletem a sua integração na *pólis* e nas suas instituições democráticas.

Em alguma parte da *Iliada* é Homero em tão alta medida mestre e guia da tragédia. Assim o sentiram já os antigos. A estrutura da *Iliada* assume, deste modo, um matiz ético e educativo, e a forma do exemplo põe em relevo o aspecto fundamental do (JAEGER, 1995, p.59). Entretanto, para Aristóteles, a tragédia está num patamar acima da epopéia:

"Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios" (ARISTÓTELES. *Poética*.XXVI, 1462a, 14)

"É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do

drama], [imitação que efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (ARISTÓTELES. *Poética*. VI, 1449b, 24).

Vale ressaltar que, quando fala-se de tragédia atualmente, baseia-se quase que completamente nas obras de três tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. A organização política da *pólis* democrática é reproduzida no festival: as divisões das tribos clistenianas se mantêm tanto no concurso dos coros de ditirambos, formados, separadamente, por cidadãos adultos e meninos, quanto na disposição da audiência no teatro, tal qual na *Pnyx* e na organização das falanges atenienses.

Para a autora, a tragédia reflete essa transformação (ROMILLY, 1998, 10). A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem e transmuta a epopéia em algo novo, pois no lugar da narrativa, os espetáculos revelavam aos olhos, o que tornava tudo mais real e próximo.

O calendário de eventos no dia anterior à encenação das peças não é certo, mas incluía, entretanto a procissão com a estátua de Dionisos para o Eleutério, uma vila próxima à Atenas, e sua volta ao teatro em Atenas, onde sacrifícios e hinos eram realizados. A partir de 444 se tem conhecimento do acontecimento do *proágon*, uma cerimônia na qual os escritores e atores eram apresentados em público e o assunto das peças anunciado. Não está claro se o público estava lá e presenciava esse momento. (GOLDHILL, 1990, p.55).

Um dos magistrados de *status* mais elevado escolhia os três autores trágicos cujas obras deveriam ser representadas nas festas cidadinas das Dionisías e das Lenéias. Como denota Charles Segal, os atores e os elementos do coro eram cidadãos e, no início do século V, eram os próprios poetas que desempenhavam um dos papéis nos seus dramas (SEGAL, 1994, p.194). Os juízes eram cidadãos escolhidos por sorteio em cada uma das dez tribos. O próprio teatro era um edifício público, era aí que, um dia após as Dionisías, a assembléia se reunia para decidir se a festa decorreria normalmente. Nas Dionisías, a par das representações dramáticas, recebia-se a homenagem dos aliados, proclamavam-se os benfeitores da *pólis* e os filhos dos cidadãos mortos na guerra desfilavam com as armas que lhes eram fornecidas pela *pólis*. As Dionisías eram uma

oportunidade para a *pólis* se exibir perante os aliados e as *póleis* vizinhas, para dar uma visão espetacular de si mesma.

Antes da encenação das peças propriamente dita para esse grande conjunto de pessoas, eram celebrados quatro rituais que abriam as portas para a transformação do teatro em um lugar para os espetáculos políticos. Como na maioria dos festivais gregos, havia um sacrifício e uma libação inaugurais. Eram demonstrações teatrais do poder do *pólis* democrático e ao mesmo tempo imperialista. O espaço da representação teatral era politizado por esses rituais e esse contexto ritualístico modificou a forma como as peças se comunicavam com o público.

No teatro, o processo de participação começa a acontecer bem antes das apresentações em si. Em meados do quinto século, quatro cerimônias de evidente importância ocupam lugar (GOLDHILL, 1990, p.55-6):

- 1) Os dez generais, figuras de liderança política e militar da *pólis*, faziam uma libação. A ênfase do poder e organização da *pólis* estava montada.
- 2) Havia o anúncio dos nomes dos cidadãos que foram beneficiados pelo *pólis* por seus serviços. Outro anúncio possível nesse momento era a proclamação de libertação de escravos ou prêmios honorários de outras *póleis*. Novamente o esquema político da *pólis* é realçado.
- 3) Demonstração dos tributos arrecadados nas *póleis* sob o domínio ateniense. A cerimônia glorificava Atenas como poder militar e político.
- 4) Parada dos efebos, os quais os pais morreram na guerra, lutando pela *pólis*. Esses órfãos eram criados e educados às expensas da *pólis* e quando chegavam à idade adequada são apresentados no teatro com toda panóplia e prometem lutar e morrer pela *pólis* como seus pais fizeram.

Após o sacrifício realizado pelos generais e que simbolizava a abertura oficial, acontecia o anúncio dos nomes dos benfeitores cívicos que naquele ano haviam servido a *pólis* tão excepcionalmente que mereciam ser honrados com uma coroa honorária. Como já dito, Atenas sempre se mostrou uma sociedade competitiva em todos os sentidos, na qual homens se enfrentavam, sob o olhar do público, por honra e *status*.

Como analisa Simon Goldhill, embora a democracia proclamasse a igualdade entre os cidadãos, muitos deles desejavam ser mais iguais que os outros. Portanto, “esse era um momento de imensa glória pessoal para o indivíduo cujo nome era lido em frente ao corpo de cidadãos” (GOLDHILL, 1990, p.203). Em contrapartida, ainda segundo o autor, é diferente o olhar que os oradores voltam para essa cerimônia e o modo como a descrevem. Goldhill denota que era uma ocasião na qual a própria *pólis* agradecia, e assim encoraja todos os cidadãos a cumprirem seus deveres. Tal retórica resume um ideal democrático tradicional: que cada homem deve agir em benefício da coletividade e que as ações de um cidadão são avaliadas de acordo com a forma como elas contribuem para a *pólis*. A cerimônia, portanto, não é tanto um momento de glória pessoal como uma expressão coletiva dos valores da *pólis*. (GOLDHILL, 1990, p.203)

A grande Dionísia, em proporção, coloca a *pólis* em evidência. O sentido da Dionísia de se mostrar para outras *pólis* é contrastado por Aristófanes com as *Lenéias*, um festival de drama secundário, onde, segundo o comediógrafo:

"Desta vez, Cléon não me pode acusar de dizer mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos sós, este é o concurso das Lenéias, não há estrangeiros presentes. Nem é altura de virem os impostos nem os aliados das suas cidades. Agora estamos sós, a final" (ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv.502-507)

Essa completa audiência de estrangeiros nas Lenéias não precisa ser visto literalmente, mas pode indicar um ponto de contraste com a grande Dionísia. Segundo Simon Goldhill:

"Nos teatros gregos, os assentos eram divididos em lugares chamados *kerkides*. Antes da reforma de Licurgo no teatro havia beiro de assentos chamados *bouleutikon*, os quais eram reservados para membros da *boulé*, o conselho executivo de 500 cidadãos. Cada tribo levava o nome dos juizes que seriam selecionados. Os princípios organizacionais, e em particular os assentos especiais da *boulé*, realçam a autoridade dos oficiais do estado democrático por um lado, e por outro, a organização formal sócio-política dos demais" (GOLDHILL, 1990, p.58).

Os efebos que desfilavam em parada como órfãos de guerra também tinham assentos especiais. Para Goldhill, há razões para supor que cada conjunto de assentos

estava reservado para uma tribo em particular. Existem algumas evidências: inscrições tardias nas *kerkides* podem refletir uma prática anterior, depois, e talvez mais importante, tickets para entrada no teatro foram encontrados e são datados do quarto século ou anterior e possuem os nomes das tribos escritas (GOLDHILL, 1990, p.59). Os assentos do teatro designavam os cidadãos de acordo com a posição sócio-política, idade e *status*.

Há também lugares honoríficos - *prohedriai*- na primeira fileira de cada bloco. Eram reservados para sacerdotes, notavelmente sacerdotes de Dionisos e dignitários particulares. Na Atenas democrática é marcada uma tensão entre esforço coletivo, a ideologia de igualdade entre os cidadãos e a preeminência do Estado sobre o individual, e por outro lado, o desejo da honra individual, preeminência pessoal e familiar. A dinâmica espacial da platéia, com blocos de cidadãos e certos grupos representativos, de autoridade, ou de distinção individual por lugares honoríficos, dramatiza a dinâmica central da vida social ateniense (GOLDHILL, 1990, p.60). Como a audiência da grande Dionísia constitui “o olhar cívico”, então a audiência é alocada em caminhos nos quais pode-se mapear a constituição do corpo cívico.

Mas, e os não-cidadãos? Onde e como assistiam o teatro? Algumas respostas para estas questões que envolvem grandes controvérsias.

Estrangeiros estavam certamente presentes na grande Dionísia, entretanto, não há evidências substanciais sobre o número de estrangeiros. Há indícios de sua separação espacial, mas não se têm evidências de como era feita a organização dos estrangeiros no teatro (GOLDHILL, 1990, p.60). Entretanto alguns estrangeiros em geral estavam presentes, a Dionísia era usada em particular para honrar dignitários estrangeiros ou benfeitores do Estado. A presença de estrangeiros na platéia, particularmente a representação oficial das *póleis* estrangeiras, aumenta os indícios do festival como a maior auto-exposição pública e autopromoção da *pólis* e seus cidadãos (GOLDHILL, 1990, p.61).

Uma explicação para o fato dos embaixadores estrangeiros sentarem nas primeiras fileiras, avaliada por Goldhill, está ligada ao ritual de demonstração dos tributos arrecadados nas *póleis* sob o domínio ateniense. Desse modo sentavam na frente, para observar a exibição de seu tributo e para que os cidadãos possam vê-los

observando. (GOLDHILL, 1990, p.204). No ritual os escravos carregavam para dentro do teatro lingotes de prata e os exibiam pelo teatro perante a imensa platéia. Era o "desfile do tributo". Todas as tragédias que conhecemos foram escritas durante o império de Atenas. Depois da derrota dos persas, o momento decisivo do século V Atenas, devido ao seu poder naval, tinha se tornado o poder imperial dominante do Mediterrâneo. Podia então obrigar *póleis* a se tornarem "aliadas" e exigir que lhe pagassem tributos, verbas que eram utilizadas para financiar o crescimento de sua expansão militar. Os aliados deviam enviar suas contribuições anuais em fevereiro, a tempo de serem exibidas perante a platéia reunida no teatro.

Cabe salientar que no Período Clássico a prática da hospitalidade ainda é bastante sensível. Os estrangeiros de passagem são recebidos da melhor maneira possível, mas precisam respeitar as leis e não interferir nos assuntos da *pólis*. Todo estrangeiro, em princípio, é um hóspede para cada cidadão. Segundo Jean-Jacques Maffre, a palavra *xénos*, exprime em grego as duas noções: estrangeiro e hóspede (MAFFRE, 1989, p.38). Na Época Clássica, o acolhimento e proteção dos estrangeiros são institucionalizados. Em cada *pólis* existe entre os seus cidadãos aqueles que exercem o papel de um tipo de cônsul local, o *próxenos*, que tem por tarefa acolher os estrangeiros vindos de qualquer *pólis*, que foram escolhidos por estas para representá-las e zelar pelos seus interesses durante as visitas.

"Com escravos e mulheres entramos em águas ainda mais contestadas", afirma Goldhill. Uma inscrição indica que "assistentes do conselho", oito escravos em serviço público tinha lugares especiais no teatro, presumidamente com a *boulé*, entretanto, somente três evidências sobre outros escravos, dizem respeito ao séc. V (GOLDHILL, 1990, p.61).

Escravos poderiam estar presentes no anúncio, feito pelos cidadãos, da libertação de escravos. Não há outras evidências da presença de escravos na platéia do teatro. A invisibilidade dos escravos é um problema conhecido na documentação antiga. Goldhill chama a atenção: eles não são descritos por qualquer escritor ateniense como parte da própria e pretendida audiência. A invisibilidade dos escravos é social e não um fator historiográfico (GOLDHILL, 1990, 62).

Já para Jacqueline de Romilly, ninguém sofria restrição a sua entrada nos espetáculos, o público era bastante heterogêneo e recebia pessoas de todas as origens: mulheres, crianças, *metecos* (estrangeiros domiciliados) e escravos. Além, é claro do cidadão. Jacqueline de Romilly (ROMILLY, 1998, p.22) estima que em torno de 14.000 pessoas assistissem a cada apresentação sendo que, os mais pobres, durante o governo de Péricles, tiveram um incentivo pecuniário para lá estar¹⁰.

O público sentava-se em arquibancadas dispostas em semicírculos com o palco ao centro. O espetáculo era o momento em que a integração social se fazia em plenitude. Durante a representação teatral, embora o público fosse composto de pessoas completamente diferentes, sabiam da unidade que possuíam diante da *pólis*. Os espectadores das tragédias se tornam espectadores uns dos outros enquanto cidadãos (SEGAL, 1991, p.173).

Em cada uma dessas cerimônias, em diferentes âmbitos, promove-se e projeta-se a ideia de participação cívica na *pólis* e uma imagem de poder de Atenas – é o uso de ocasiões cívicas para glorificar a *pólis*.

O quarto ritual é também intensamente ligado à vida militar de Atenas: a apresentação de órfãos de guerra. Um mensageiro anunciava o nome do pai de cada jovem e realizava um discurso, que expressava como os pais haviam cumprido seus deveres e como os filhos, agora em vias de se tornarem homens, também cumpririam suas obrigações militares para com a *pólis* (GOLDHILL, 1990, p.204). Citando o autor:

“Essa cerimônia reflete de forma nítida o compromisso da *pólis* democrática de Atenas com a guerra. Era esperado de todos os cidadãos que participassem das atividades militares, desde a votação sobre programas políticos à linha de frente. Um homem só se tornava verdadeiramente homem quando lutava como guerreiro pela *pólis*. Lutar e estar preparado para morrer pela *pólis* era um ideal essencial e decisivo da cidadania. Portanto, quando os efébos são exibidos em suas armaduras perante os cidadãos no teatro, ocupando suas posições no exército, lembrando a morte de seus pais, todos eles heróis militares, a cerimônia exhibe todo o peso da ideologia militar de

¹⁰ Cada cidadão recebia uma entrada, provavelmente por meio do seu *demós*. Havia o chamado Fundo Teórico, que concedia dois óbolos a qualquer cidadão que desejasse (não está claro quando esse fundo foi exatamente estabelecido, mas ele provém do mesmo compromisso ideológico que pagava os cidadãos para comparecer à banca de jurados e para remar na Marinha, ambas funções do cidadão na democracia) (GOLDHILL, 1990, p. 202).

Atenas. Esse era um ritual que proclamava: é assim que se é um cidadão de Atenas” (GOLDHILL, 1990, p.205).

Os mitos apresentados nas tragédias já não refletem os valores tradicionais de uma época remota, idealizada. Pelo contrário, tornam-se o campo de batalha das lutas internas na *pólis*: antigas concepções de vingança cruel contra o novo legalismo cívico, as obrigações familiares contra as obrigações civis, as diferenças entre governo autoritário e governo democrático. Por essas razões, as representações trágicas também não são concebidas como um entretenimento de que se pode usufruir em qualquer altura, como o teatro moderno, limitando-as as duas festas cidadinas dedicadas a Dionisos e ocorrendo num espaço carnavalesco dedicado a esse deus (SEGAL, 1994, p. 195). A tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão, na perspectiva de Vernant. O drama em cena se desenrola simultaneamente a existência quotidiana, num tempo humano e num além da vida terrena, num tempo divino. Nesse sentido, a tensão entre o mito e formas de pensamento da *pólis* se torna evidente (VERNANT, 1999, p.20).

Vernant denota ainda a predileção dos tragediógrafos pelos temas de crimes de sangue sujeitos a competência do tribunal e percebe-se a presença de um vocabulário técnico do direito na língua dos trágicos, mas também não se constitui como um debate jurídico. Não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social (VERNANT, 1999, p.10).

O objetivo no trabalho *The image of the Polis in Greek Tragedy* de Pat Easterling, conforme denota a autora, é:

"testar esta ideia se aproximando do mundo imaginado representado nas peças sobreviventes e tentar ver por meio de alguns exemplos como longe é a lógica e o informado pela imagem do *pólis* (...). Temos que ter em mente, naturalmente, o fato que o drama é um produto ateniense com óbvias tendências *atenocêntricas*, os seus temas, língua e argumentos são entrelaçados sob o efeito do contexto inicial da produção e dirigidos através predominantemente da percepção ateniense" (EASTERLING, 2005, p.52).

É possível refletir também sobre o pressuposto de que os enredos das peças eram reconhecíveis por qualquer *pólis* e tinham tanto mais para dizer por meio da reflexão política.

As performances podem ter celebrado suas tradições e reforçado a solidariedade da comunidade e senso de identidade ao mesmo que examinava problemas e conflitos inerentes a sua estrutura e pode-se colocar isso em termos de representação da *pólis* para ela mesma e para os outros. Mas, segundo Easterling, é necessário ir além das tramas das tragédias e observar na *pólis* sua particular imprecisão da imagem dos tempos heróicos apropriada pela democracia. Para a autora, a tragédia era como um emblema da missão da coletividade, com suas aspirações, suas rupturas e essencialmente sua vulnerabilidade.

Como adverte Easterling há evidências de que as peças compostas para a realização em Atenas atraíram muitos espectadores de outros lugares e que alguns dos temas tratados nas peças se tornaram parte do repertório pan-helênico, bem recebidas por comunidades com tradições políticas radicalmente diferentes daquelas dos atenienses. Portanto, o *atenocentrismo* pode coexistir de algum modo se adaptando a outros contextos, e uma das grandes evidências dessa tendência é o favorecimento, por parte dos tragediógrafos de conspirações e características tomadas da epopéia e estabelecer as peças em um tempo quando as *póleis* eram governadas por reis. Esses foram fatores que permitiram muita elasticidade, em particular no uso de termos políticos (EASTERLING, 2005, p.53).

Francisco Rodríguez Adrados denota que a literatura ateniense é política, indissoluvelmente ligada ao tema da conduta e da formação do homem, da ética em suma (ADRADOS, 1997, p.61). Era a literatura a fonte principal da formação do homem ateniense e, na realidade, dos helenos. Com pequenas exceções a partir de fins do século V, a literatura é recebida por via oral, cantada ou recitada. A educação ateniense se centrava na música e na ginástica, mas com o termo *música*, une o que chamamos de música e poesia.

O ateniense recebia sua formação da poesia épica tradicional e da prática política, quase sempre por via oral. Só a tragédia começou, em um certo momento, a editar-se e vender-se, como consequência do seu êxito. O habitual era recitar e ouvir,

não havia edições, só exemplares de uso pessoal para a recitação (ADRADOS, 1997, p. 63). Entretanto, o autor chama a atenção para um ponto importante:

“Sucedia, pois, que a educação através da poesia tinha graves limitações. De um lado, enquanto ao público: a poesia não era acessível ou não era acessível de um modo suficiente a um grande número de atenienses. De outro, enquanto poesia em si. Era poesia tradicional, na Atenas da épica e da lírica. Era uma herança do passado e de diferentes lugares da Hélade, e não podia referir-se aos problemas atuais, vivos em Atenas” (ADRADOS, 1997, p.63).

Assim sendo, para o autor, é preciso distinguir entre uma transmissão da antiga poesia e o novo pensamento das minorias e uma poesia dirigida à totalidade do público. Esta poesia é o teatro: sua introdução foi a grande novidade no ambiente cultural de Atenas, aspirando ser a grande força educativa. Posto que se enfrentavam, a partir de um momento, dois setores: o da Filosofia e da Retórica (ADRADOS, 1997, p.63). Com o teatro, sobretudo com a tragédia, Atenas tinha uma nova poesia, criada agora para os problemas de agora, ainda que se tratava de paradigmas míticos. Era uma poesia para todos, patrocinada pelo Estado com seus concursos teatrais e dirigida a todo povo. Para os que não podiam pagar a entrada se criou o *theorikón*, o “caixa de espetáculos” (ADRADOS, 1997, p.63). A tragédia era a fonte mais imediata do pensamento popular. Pode dizer-se que no século V ateniense o principal instrumento educativo que permanecia vivo e não era uma simples herança do passado, era o teatro. E seu domínio é que vieram disputar a sofística primeiro e a filosofia depois (ADRADOS, 1997, p.71).

A tragédia trata de delinear, mediante exemplos dos mitos, o mundo da ação humana e refletir e aconselhar sobre ela. Seus princípios são dois: que todo ser humano é solidário, os homens não podem dividir-se em classes com ideal distinto de comportamento; e que o homem não pode renunciar a ação. A ação é sua grandeza. Na realidade, o ponto de partida está na ética tradicional, popular. Se baseia nos valores do êxito (ser *ághos*), da sansão social (que converte algo em *kálon*), dos laços de família e amizade. Mas se aceita também critérios restritivos, os da justiça entre outros (ADRADOS, 1997, p.72). Segundo Francisco Adrados em realidade todo o teatro

representa uma reação antihomérica, antiheróica, antiaristocrática, por mais homéricos, heróicos e aristocráticos que possam ser seus temas.

Diante do exposto até agora, se faz necessário trazer o ensaio de Nicole Loraux, baseado em suas conferências apresentadas em 1993 na Universidade de Cornell, onde defende a tese provocante de que o drama é um gênero anti-político. A autora define anti-político como “qualquer comportamento que diverte, rejeita, ou ameaça, conscientemente ou não, as obrigações e proibições que constituem a ideologia da *pólis*” (LORAUX, 2002, p.26).

Sem o desejo de negar que o drama mantenha estreitos laços com a vida cívica, Loraux opta por tomar como o seu ponto de partida a pergunta sobre como o drama se desenvolve. Neste aspecto, ela concentra-se nos sons da lamentação, que foram em grande escala banidos da exposição pública, segundo a autora, exceto no teatro. Fornece uma análise sutil e extensa da lamentação, dos seus componentes fonéticos mais básicos à sua influência na forma e na recepção do drama grego.

Em seu trabalho *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, Nicole Loraux aspira mostrar que toda preparação e as próprias apresentações das peças não se constituem “só como política” (LORAUX, 2002, p.16). Concentra-se no teatro da separação física de espaços políticos dentro da *pólis*. Enquanto houve uma tendência de examinar o público de teatro como uma reflexão direta do corpo de cidadãos, Loraux acautela contra esta analogia que apaga diferenças importantes: o público de teatro compreendeu não-atenienses e possivelmente também mulheres e escravos.

Além disso, o coro trágico muitas vezes desempenha o papel de não-cidadãos, ou daqueles que são *outros*. Diferentemente de outras *póleis*, que realmente guardaram os seus teatros na *ágora*, tanto o teatro como a assembleia, deixam os atenienses agora com os seus próprios espaços no final do sexto século, começo de quinto. É importante reconhecer o que esta ruptura espacial significa em termos do papel do drama aos olhos da *pólis*. O teatro de Dionisos, nas observações de Nicole Loraux, oferece um espaço para receber o que foi excluído de outros discursos cívicos.

1.2 - O espaço do teatro: a *pólis* em debate

Na cultura grega antiga, os espetáculos de maior importância não são nem as manifestações naturais, nem as de cunho individual, mas os encontros públicos, momentos nos quais as pessoas se reúnem para celebrar festas, ouvir música, assistir a competições atléticas e ritos religiosos. A representação oral envolve o seu público numa reação global, tanto física e emotiva quanto intelectual. A poesia recitada e/ou cantada nestas circunstâncias implica uma intensa relação pessoal entre o intérprete e o público (SEGAL, 1994, p.183-4). A tragédia redefine o papel do espectador. A tragédia envolve o seu público numa tensão entre dois pólos do prazer que se espera de um espetáculo de alta qualidade e da dor provocada pelos seus conteúdos.

Enquanto a lírica coral tende a consolidar as tradições e os valores das famílias aristocratas, a forma relativamente nova do espetáculo dramático é a que caracteriza a *pólis* democrática. Sua integração na vida da *pólis*, a sua estrutura de debates dialéticos, as relações sempre instáveis entre o herói e a comunidade representada pelo coro, a tragédia é o gênero artístico mais caro à democracia, após os seus inícios no tempo de Psístrato. O *ethos* aristocrático do individualismo, da honra pessoal e da excelência na competição, expresso na poesia épica, ainda vive no século V, uma das funções da tragédia é reexaminar esses comportamentos a luz das necessidades de compromisso e cooperação próprias de uma sociedade democrática.

Nesse sentido, a principal pergunta que permanece e que se mostra essencial para o nosso trabalho é de que modo os heróis são mostrados nas tragédias e como os valores desses heróis, muitas vezes vistos como ultrapassados diante do contexto de cooperação democrática, onde a atuação em grupo é mais valorizada que as proezas individuais, são discutidos, revistos e atualizados diante de um público heterogêneo.

Os heróis homéricos são personagens que ocupam ainda a memória social dos atenienses, mas até que ponto esse mundo heróico se mantém, seja nas representações ou nas características cênicas, nas tragédias? “O mundo de Homero”, diz Finley, é:

“um mundo de heróis, uma classe guerreira aristocrática, cujos objetos de luxo e armas de guerra eram feitas de bronze. (...) Homero lembra-nos constantemente que está focalizando um passado

deslumbrante, quando os homens tinham riqueza material, palácios de cinquenta aposentos, famílias patriarcalmente grandes e enorme força física” (FINLEY, 1998, p.87).

Completamos essa ideia construída sobre o feitio dos heróis na epopéia homérica com o exposto por Jaeger sobre o papel da honra na manutenção da posição social para esses guerreiros. Nesse sentido, percebemos um ponto comum com os heróis apresentados nas tragédias escolhidas para nossa análise, *Ájax* e *Filoctetes* e que colocam como ponto central a honra, sendo que cada protagonista de seu modo e diante de seus dilemas nas peças.

“Para Homero e para o mundo da nobreza desse tempo, a negação da honra era, em contrapartida, a maior tragédia humana. Os heróis tratavam-se mutuamente com respeito e honra consoantes. Assentava nisso toda a sua ordem social” (JAEGER, 1986, p. 31).

O sumo bem do homem homérico não é a fruição de uma consciência tranqüila, mas sim a fruição de *time*. A mais potente força ética que conhece não é o medo de deus, mas o respeito à opinião pública, *aidós* (DODDS, 1951, p. 26).

Geralmente a batalha no período homérico é tratada em oposição aquelas travadas a partir do século VII, quando a disciplina pode ser constituída na figura do soldado-cidadão pesadamente armado. A guerra homérica era pensada quase que como um conjunto de duelos dirigidos pelos dardos arremessados por heróis sedentos de combates individuais. Partindo dessas ideias, seria possível pensar que a panóplia do soldado destacada na *Iliada* era incompatível com o combate individualizante. Sendo assim, a construção de uma “luta de heróis”, pautada na capacidade marcial do guerreiro e na mobilidade das tropas, deve ser repensada, segundo defende Hans Van Wees (WEES, 1994).

De acordo com Van Wees, a escolha da lança e da espada como principais armas para o combate individual, o desaparecimento do carro de guerra no cenário da batalha (percebido a partir do ano 700, aproximadamente) e a diferença gradualmente fixada entre os guerreiros levemente e pesadamente armados (o que acarretou em perda de prestígio para o primeiro) ilustram uma disparidade significativa entre o modo de guerrear no Período Homérico e no Clássico. Por outro lado, ainda servindo-se de

Homero, enfatiza a eficiência na colaboração, mesmo que momentânea, entre guerreiros ou heróis. Observando o desdobramento deste aspecto no Período Clássico, percebemos que o fundamento da falange clássica é justamente o “suporte mútuo oferecido por todos os combatentes” (WEES, 1994, p.148). Logo, podemos repensar que as oposições entre o Homérico e o Clássico são fruto de um posicionamento dualista e, portanto, simplista.

Os enfrentamentos tinham um forte sentido ritual e se submetiam a esquemas conhecidos. Usam os carros para chegar ao campo de batalha mas a luta começa quando cada um pisa no solo disposto a cruzar suas armas na mesma distância, no caso do combate entre Aquiles e Heitor. O carro servia para chegar ao lugar escolhido. O combate ocorria a luz do dia e seu formato aceito era o choque corpo a corpo, uma espécie de ética guerreira na qual não havia emboscadas, somente a valentia.

O conceito de heterotopia de Michel Foucault se faz presente nesse momento para nos ajudar a pensar sobre os vários pressupostos escalonados em um mesmo espaço, no que diz respeito ao caráter ambíguo dos heróis apresentados pelos poetas trágicos.

Todos os componentes da tragédia existem na poesia do passado: os recitativos poéticos dos discursos do mensageiro; os cantos corais da alegria, de lamento, ou que apelam para exemplos mitológicos; e, em certa medida, também o diálogo. Contudo, estes adquirem uma nova força quando interagem no novo organismo que é a tragédia. A identificação do público do teatro com a *pólis* ameaçada através da repetição imitativa do perigo confere a essas cenas uma intensidade que ultrapassa qualquer exemplo da lírica coral (SEGAL, 1994, p.189). Mesmo quando atinge a sua plena evolução como forma de espetáculo, a tragédia não rompe totalmente com a tradição oral. Os longos discursos dos mensageiros que narram frequentemente os acontecimentos culminantes da tragédia deviam ser familiares para um público habituado às longas narrações em verso da poesia épica (SEGAL, 1994, p.193)

Segundo Charles Segal, o teatro, ainda mais do que a assembléia ou o tribunal, é o local onde a emoção das massas se manifesta plenamente, principalmente pela ideia da centralidade do teatro na comunidade ateniense e da importância das reações do público. O orgulho especial que os atenienses sentiam por esses espetáculos é

confirmado também pelas observações atribuídas por Tucídides a Péricles, no discurso fúnebre (TUCÍDIDES. II,39.1; SEGAL, 1994, p.186).

Em seus ensaios sobre o drama ático, Jean-Pierre Vernant descreve o espetáculo trágico como o espaço em que se confrontam os valores do passado mítico e do presente da *pólis* dos atenienses. A tragédia encena diante dos cidadãos, durante um festival cívico-religioso em honra a Dionisos, os mitos que, segundo Vernant (VERNANT, 1990, p.24-5), constituem um dos modos de expressão do pensamento religioso grego e que, portanto, fazem parte da *pólis*. No entanto, esses mesmos mitos são associados a valores por vezes antitéticos aos da Atenas democrática; os heróis que os protagonizam são "sempre mais ou menos estranhos à condição comum de cidadão" (VERNANT, 1999, p.12). O herói trágico é um homem duplo, dilacerado, problemático. Um homem que se pensa como o que ele é, porque se reconhece na imagem de si que outros lhe oferecem.

Esses contrastes e perspectivas complementares se engendram na peça; e através deles Sófocles apresenta a figura que foca algumas das contradições na *pólis* do V século e especialmente a *pólis* democrática: a tensão entre lealdade para o grupo e compromisso com a honra pessoal, entre o velho individualismo do *ethos* guerreiro, exemplificado em Homero; e a democracia precisa de compromisso, negociação e harmonização de diferentes esferas da sociedade (SEGAL, 1995, p.17).

A tragédia podia levar à cena, de forma simbólica, debates contemporâneos acerca de temas políticos e éticos. No entanto, o seu significado cívico e político também podia ser mais difuso e indireto. O papel de Odisseu no *Ájax* de Sófocles, por exemplo, afirma o valor democrático do compromisso sobre o autoritarismo e a intransigência aristocrática. A tragédia também levanta a questão dos perigos inerentes ao exercício do poder, mostra as infaustas consequências da divisão ou da discórdia na *pólis*, ou descobre uma estrutura ética que está na base das ações humanas, como se pode ver pelo lento e muitas vezes doloroso caminho da justiça através de muitas gerações, por exemplo, nas trilogias de Ésquilo (SEGAL, 1994, p.194).

Discutiremos, neste capítulo, o espaço do teatro ateniense e seus usos, com o auxílio das discussões acerca do conceito de espaço delineadas por Michel Foucault, no artigo intitulado *De Outros Espaços*¹¹.

Henry Lefbvre na obra *La Production de l'Espace*, dispõe que o espaço não é passivo nem vazio. Ele é produzido por ações e reações. Assim, o conceito de espaço pode possibilitar uma interligação entre o mental e o cultural, o social e o histórico e ainda reconstrói um processo necessário e complexo para qualquer sociedade, a produção e organização desse espaço, novas descobertas e criações (LEFBVRE, 2000). Cada sociedade produz seus próprios espaços, sejam concretos ou abstratos.

Atenção especial deve ser conduzida, para Lefbvre, a uma triplicidade: a *prática espacial*, que pode ser vista como a produção e reprodução, lugares específicos e conjuntos espaciais próprios a cada formação social que assegura a continuidade numa relativa coesão. Um segundo ponto diz respeito às *representações do espaço*, que estão relacionadas às relações de produção, à ordem que elas impõem, signos e códigos e por último, mas não menos importante os *espaços de representação*, relacionados aos lado clandestino e subterrâneo da vida social, mas também a arte, que pode se definir não como código do espaço, mas código dos espaços de representação (LEFBVRE, 2000, p. 42-3).

Segundo Foucault o espaço não é uma inovação. O espaço em si tem uma história na experiência Ocidental (FOUCAULT, 1986). O autor assinala, em primeiro lugar, que existem as utopias definidas como sítios sem lugar real. São sítios que têm uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da sociedade. Apresentam a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário. As utopias são espaços fundamentalmente irrealis.

Foucault denota que há, também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade - que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas

¹¹ FOUCAULT, M. *De Outros Espaços*. Tradução Pedro Moura. Este texto foi traduzido com base no texto publicado em *Diacritics*; 16.1, Primavera de 1986. Disponível em www.virose.pt, consultado em 20/02/2009.

nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos.

Esse tipo de lugar está fora de todos os lugares, apesar de se poder apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a esses lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles refletem e discutem, são chamados, por contraste às utopias, *heterotopias*.

De acordo com Foucault, o segundo princípio dessa descrição das *heterotopias* é que uma sociedade, à medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma *heterotopia* existente uma função diversa da original; cada *heterotopia* tem uma função determinada e precisa na sua sociedade, e essa mesma *heterotopia* pode, num acordo sincrônico com a cultura em que se insere, assumir outra função qualquer (FOUCAULT, 1986).

Foucault exemplifica com a *heterotopia* que é o cemitério. Segundo ele, um cemitério é, em absoluto, um lugar diverso dos espaços culturais comuns. É, porém, um espaço intimamente relacionado com todos os outros lugares da *pólis* ou estado ou sociedade, etc., uma vez que cada indivíduo e cada família têm familiares no cemitério. Na cultura ocidental o cemitério sempre existiu, apesar de ter atravessado mudanças radicais.

A partir desse panorama mostrado por Foucault sobre o que chama de *contra-sítios*, ou seja, os lugares reais onde determinada cultura concentra uma série de outros lugares também reais para que sejam simulados, testados, afirmados ou contrariados. Nesse sentido, esta noção de espaço pode ser útil para tentarmos compreender a concepção dos usos do espaço do teatro para os atenienses do Período Clássico.

Trazendo a abordagem de Foucault para o contexto do teatro ateniense, podemos pensar que *heterotopia* consegue sobrepor, num só lugar real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, segundo o autor, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, num ecrã bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais. Para Foucault:

"As heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público. A entrada pode ser ou compulsória, o que é exemplificável pelas prisões e casernas, ou através de um rol de rituais e purificações, em que o indivíduo tem de obter permissão e repetir certos gestos. Além disso, há heterotopias que são exclusivamente dedicadas a estas atividades de purificação, ritos que são parcialmente religiosos" (FOUCAULT, 1986).

Indo além no exame do autor sobre as questões espaciais, de uma forma ainda mais concreta, denota Foucault, o problema da disposição das coisas surge à Humanidade na forma da demografia. Este problema do lugar humano ou do lugar vivo não se reduz apenas, a saber, se existirá ou não espaço para todas as pessoas no mundo – que é decerto importante – mas também saber que relações de equidade, que tipos de armazenamento, circulação, marcação e classificação de elementos humanos devem ser adotados em determinadas situações para atingir determinados fins.

A análise da constituição espacial das peças oferece uma rica discussão sobre os diferentes caminhos por meio dos quais o espetáculo teatral é feito: pela palavra do texto, os corpos de atores e coro em movimento e uso de marcadores visuais, para conduzir as mudanças do significado do espaço dentro de uma mesma peça. Isto pode lembrá-nos do ponto crucial que o espaço dramático é mutável, tanto quanto os coros quem fornecem no palco a relação da comunidade, são capazes da modulação de uma função ao outro e de redefinir a colocação e a sua significação (EASTERLING, 2005, p. 54).

Para o estudo do teatro antigo Rush Rehm direciona sua análise para uma exploração do espaço no seu contexto mais amplo e traz novos caminhos de interpretação das peças discutidas. O autor baseia sua crítica sobre a premissa que o espaço é o próprio valor do teatro.

Rehm também destaca a necessidade de resistir à tentação de introduzir no nosso estudo do gênero trágico, modelos e análises que são arraigadas na nossa aproximação habitual pela leitura. Os limites da nossa própria visão a uma experiência interna obliteram qualquer sentido que o público original possa ter experimentado na acepção mais ampla de conteúdo, entrega, contexto, e mediação. Como diz o autor, "acabamos

falhando em uma aproximação dirigida pelo texto no simples fato que o espaço teatral exige a presença "a presença simultânea de atores e público" (REHM, 2002, p.10).

O autor destaca a realidade física do teatro de Dionisos, incluindo o seu aspecto natural e cívico. Os dramas gregos foram executados em grandes teatros públicos, existentes ao ar livre, a interação e a transformação do espaço emergem como um aspecto importante do caminho do trabalho sobre as tragédias. Para entender o jogo do espaço na tragédia do V século, Rehm emprega seis categorias como uma forma geral da análise e salienta que dar tal ênfase ao espaço levanta perguntas importantes sobre a natureza da percepção espacial e, nesse contexto, se debruça sobre a perspectiva que entende que a visão humana abrange muito mais que a resposta ótica a imagens em uma tela plana, a visão envolve os processos contínuos pelos quais - como outros animais - nos localizamos no ambiente terrestre pelo qual nos movemos (REHM, 1991, p.270).

O conceito de Foucault de *heterotopia* - um lugar que está do lado de fora, ou em oposição, aos espaços conformadores de uma sociedade - para Rehm, ajuda-nos a entender como o teatro ateniense pode funcionar mesmo conscientemente - comentando as suas próprias práticas - e reflexivamente - oferecendo perspectiva crítica - que é dramatizado através do mito antigo.

De acordo com Rehm, uma leitura espacial do drama grego é tão valiosa quanto às percepções interpretativas que oferecem as peças individualmente: tragédias que implicam lugares isolados são significantes; aquelas nos quais a relação entre o espaço e o corpo - tanto nos caracteres dramáticos como nos atores - funciona com força especial; o drama que depende da confluência exata do espaço, tempo, e memória; e peças nas quais o espaço é usado dramaticamente para sugerir a natureza do *outro*. Estes agrupamentos não representam uma taxonomia espacial exclusiva, já que uma única peça pode ajustar-se em mais de um tipo (REHM, 1991, p.270).

No seu primeiro capítulo, *O Teatro e a Prática Espacial Ateniense* (p.35-62) Rehm examina o teatro de Dionisos e o festival do no qual ele firmou local antes de se debruçar em um exame de dramas específicos. Na relação com cada uma das peças ele

dispõe seis categorias espaciais que considera como inerentes ao teatro de Dionisos, ou seja, o espaço do teatro na ocasião das apresentações reúne seis espaços diferentes na mesma temporalidade (REHM, 2002, p.20-5), abaixo um resumo do esquema proposto por Rehm:

1. espaço teatral – é o tempo dos sujeitos e acontecimentos do teatro;
2. espaço cênico¹² - a colocação de um determinado drama como "fundo de cenário", mas capaz da mutação considerável, como o acampamento dos aqueus em *Ájax*.
3. espaço extra-cênico - aqueles elementos de função imediata nos bastidores: os interiores de palácio são os mais óbvios;
4. espaço distanciado - aqueles lugares que são expostos, mas estão além do lugar onde a peça se passa: *pólis* distantes como o Corinto em *Édipo Tirano*, Tróia em *Agamêmnon*;
5. espaço auto-referencial – são referências dentro da peça a aspectos do próprio teatro - alusões à dança coral ou realização teatral;
6. espaço reflexivo - as alusões a características contemporâneas da *pólis*, a vida ateniense, pretendem envolver a *pólis* e o seu trabalho na ação da peça.

O espaço do teatro é um espaço de reflexão da *pólis* e do corpo cívico sobre suas disputas internas. Para Charles Segal, a tragédia leva a *pólis* a refletir sobre o que está em conflito com seus ideais, sobre o que deve excluir ou reprimir, sobre o que teme ou considera estranho, desconhecido, outro (SEGAL, 1994, p.194-5). Pode levar à cena debates contemporâneos acerca de temas políticos e éticos. O preceito aristocrático do individualismo, da honra pessoal e da excelência na competição, expresso na poesia épica ainda está vivo no século V. Uma das funções da tragédia é reexaminar esses comportamentos à luz das necessidades de compromisso e de cooperação próprias de uma sociedade democrática.

¹² Com relação ao uso do cenário, Aristóteles denota: "Quanto ao espetáculo cênico, de certo que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem a representação e sem os atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta" (ARISTÓTELES. *Poética*.VI, 1448b, 16).

Foucault denota que as *heterotopias* pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público. A entrada pode ser ou compulsória, o que é exemplificável pelas prisões e casernas, ou através de um rol de rituais e purificações, em que o indivíduo tem de obter permissão e repetir certos gestos. Além disso, há heterotopias que são exclusivamente dedicadas a estas atividades de purificação, ritos que são parcialmente religiosos e parcialmente higiênicos como nos *hammans* dos muçulmanos, ou ritos que são só aparentemente higiênicos, como nas saunas dos escandinavos (FOUCAULT, 1986). Há ainda outras heterotopias que, ainda que à primeira vista pareçam ser aberturas, servem de forma velada a curiosas exclusões. Todos podem entrar nestes sítios heterotópicos, mas essa é apenas uma ilusão: pensamos que entramos ali onde somos, simplesmente pelo fato de ali termos entrado, excluídos.

Desse modo pode-se entender que os festivais trágicos ofereciam à *pólis* uma mensagem sobre os modos corretos de comportamento em uma *pólis* exemplar como Atenas. Segundo Goldhill, quase todas as tragédias que sobreviveram tem como cenário *póleis* que não são Atenas e quase todas elas se passam em uma época que não é o presente, em geral sendo mesmo era heróica, anterior a guerra de Tróia e quase todas dizem respeito a personagens que não são cidadãos na platéia: estrangeiros, reis, monstros, mulheres. A tragédia é encenada no território do outro - outros lugares, outros tempos, outros povos (GOLDHILL, 1990, p.206). Nas palavras do autor:

“Portanto, é possível considerar que o entretenimento da Grande Dionísia oferece uma só mensagem para o cidadão. Primeiro, nós temos os rituais que antecedem as peças e que exibem uma imagem positiva de Atenas; depois seguem as austeras advertências das tragédias, que mostram o que acontece com as pessoas em outros lugares, uma imagem negativa de como as coisas podem ir mal. Juntas, as peças e os rituais ensinam aos atenienses quais são os valores corretos da cidadania. O festival expressa tanto a norma, transgressão desses valores” (GOLDHILL, 1990, p.206).

Assim, concluímos que, acima de tudo, a tragédia cria um espírito comunitário, no teatro e na *pólis*. Na *pólis*, os cidadãos-espectadores, embora diferentes, têm consciência de sua unidade dentro da *pólis* e do edifício público onde estão reunidos. Os

espectadores das tragédias tornam-se espectadores uns dos outros enquanto cidadãos e enquanto espectadores da peça.

A noção do teatro como ato cívico é reforçado pela ideia de que “os poetas são os professores do povo” os autores eram uma voz de autoridade, privilegiada, que fala da *pólis* para a *pólis*.

No teatro, a *pólis* se apresentava para si mesma. Com a análise dos usos do espaço, por intermédio do conceito de *heterotopia*, assim como um breve estudo da composição do público nas apresentações das tragédias em Atenas, visamos demonstrar que por meio da participação nos festivais, em todos seus níveis, os cidadãos atenienses tinham oportunidade de se fazer presentes e atuar ativamente nos questionamentos sobre o que se passava na *pólis*, enquanto a *pólis* também usava essa ocasião para se promover, projetar e trazer reflexões sobre a própria conduta dos cidadãos. As tragédias atenienses podiam provocar, questionar e explorar esse sentido de cidadania e, indo além, trazer para seu grande e diferenciado público as normas éticas que marcavam enfaticamente os motivos pelos quais Atenas se colocava como uma potência diante das outras *póleis*.

No próximo capítulo trataremos algumas considerações sobre os principais atributos dos heróis em Homero. Evidenciaremos os três heróis escolhidos para nossa análise, buscando empregar os conceitos de honra e vergonha para examinar as ressonâncias do comportamento desses heróis nas representações sociais.

Capítulo 2

Os heróis na épica homérica

O que torna os que combatem na primeira fileira diferentes dos outros homens em Homero? De que forma o poeta constrói a imagem desses heróis? Suas particularidades acentuam seu caráter e nos que habitam a linha de frente dos exércitos na batalha essas diferenças realçam o caráter heróico.

Buscamos nesse capítulo apontar como a imagem do guerreiro é construída pelo poeta, suas qualidades e especificidades. Como já exposto, tanto para a análise das representações dos heróis homéricos quanto para os heróis trágicos, utilizaremos as definições de Denise Jodelet sobre o conceito de representações sociais, por concordarmos que a representação é sempre a atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade. As representações podem ser de alguém ou de alguma coisa e são fenômenos complexos sempre ativados e em ação na vida social. Em sua riqueza como fenômeno, descobrimos diversos elementos (alguns, às vezes, estudados de modo isolado): informativos, cognitivos, ideológicos, normativos, crenças, valores, atitudes, opiniões, imagens, etc. (JODELET, 2001, p.21).

Pensamos que o uso do conceito seja bastante útil para entendermos os motivos pelos quais certos atributos e ações desses heróis são revisitadas e discutidas por Sófocles no espaço do teatro, visto que em um primeiro momento pode parecer contraditório trazer personagens e valores que estariam distantes do ideal democrático ateniense: o domínio de uma aristocracia guerreira, com seus feitos singulares.

Segundo Jacqueline de Romilly, os heróis gregos são onipotentes, corajosos, animados pela honra. São *os melhores* e sabem sacrificar tudo à honra de tal título, para Jacqueline de Romilly. (ROMILLY, 2001, p.28). Em Homero, o termo *herói* designava homens perfeitos, os melhores, que são superiores aos outros. Como já destacado, três heróis terão especial atenção no decorrer deste trabalho: Ajax, Odisseu e Agamêmnon.

Assim, buscamos analisar as características que são comuns a todos os heróis e também as particularidades que os fazem grandiosos ainda nos dias de hoje, o que nos leva a constatar que Homero cumpriu seu papel de poeta: que mantém na memória a figura dos heróis.

Salientamos, a partir da *Iliada*, alguns elementos que nos permitem demonstrar a densidade e importância daquilo que é geralmente designado simplesmente por poesia. Poesia na Antiguidade grega, ao nosso ver, é um fenômeno estruturador da cultura, ou melhor, poesia coincide com cultura, no sentido de educação e formação do homem ideal. Os textos de Homero são relatos que instituem práticas e determinam modos de viver e pensar que constituem o núcleo da *paideía* grega: alcançar a *areté*.

A honra atua como mecanismo regulador nos conflitos e nas ações de troca, dessa forma, fornece uma maneira de organizar e distribuir o poder. A manutenção desse poder se faz presente principalmente no ato de decisão nos quais guerreiros ocuparão as primeiras fileiras, logo, os que terão direitos e deveres de acordo com o papel social por eles desempenhado. Além disso, a prévia definição de quem merece ou não ser honrado reduz os possíveis problemas de precedência. Nesse sentido, os diversos quesitos que definem os *kalói kai aghatói* são bem definidos e praticamente invioláveis. As regras de quem é de fato honrado são bem conhecidas e respeitadas.

A honra não se circunscreve na que a comunidade faz da pessoa, ela engloba também a ideia que a pessoa faz de si mesma. A honra proclamada e aceita pela comunidade se mostra verdadeira até que se prove o contrário (PITT-RIVERS, 1965, p. 13).

Cabe, entretanto, algumas observações antes de prosseguirmos. É importante sublinhar que nos centraremos na sociedade mostrada pela *Iliada* e que não pretendemos atribuir a esta sociedade descrita pelo poeta uma temporalidade específica, já que possuímos como pressuposto que a *Iliada* não é um “retrato” de um momento histórico e sim uma construção explicável dentro do ponto de vista das necessidades de um grupo social real em um período histórico de transição. Também não é nosso intuito entrar na discussão sobre sua construção.

Mesmo não sendo nosso principal objetivo esmiuçar o contexto de produção da *Iliada*, e por esse motivo não entraremos em uma análise mais apurada, buscamos

sinalizar alguns pontos de referência e informações gerais da obra que estamos analisando. O que nos interessa aqui é a inegável importância da obra durante todo Período Clássico, seu caráter formador do cidadão. Quando lemos a *Iliada* e a *Odisséia*, não podemos esquecer que esses poemas eram originalmente destinados a serem recitados para um auditório de homens ricos e poderosos, capazes de ir à guerra completamente armada. Eram os mais abastados e mais respeitados.

Reiteramos o exposto por Claude Mossé, visto que o historiador não deve buscar nos poemas o reflexo de uma verdadeira história, a da tomada de Tróia, nem mesmo a lembrança de expedições marítimas coloniais contemporâneas da redação dos poemas, importa, contudo, voltar a notar que também não seria possível ignorar o testemunho que estes nos dão sobre as características de uma sociedade que, em contrapartida, é absolutamente real (MOSSE, 1984, p.46).

A *Iliada* e a *Odisséia* são o resultado de vários séculos de história, e podem refletir, segundo os casos, recordações antigas ou experiências recentes. Mas, sobretudo, Jacqueline de Romilly (ROMILLY, 2001, p.13) aponta que deverá ter existido necessariamente durante todo esse tempo uma longa transmissão da tradição, que ela deverá ter dado conta dos poemas que são seu resultado e que nós nunca a conheceremos, visto que nada foi escrito e que se tratava da poesia oral.

Redigidas num idioma parcialmente artificial que repousava sobre dois dialetos falados, sobretudo na Ásia Menor: o jônio e o eólio, como nos mostra Vidal-Naquet no seu livro *O Mundo de Homero*, esses 26 mil versos têm uma forma chamada de hexâmetro dactílico. Cada verso é formado por seis medidas. Cada medida é composta por uma sílaba longa e duas sílabas breves (é o que se chama um dáctilo) ou então por duas longas (nesse caso um espondeu). Não existe apenas um acento de intensidade, como em português, numa das três últimas sílabas da palavra, mas há também um acento “tonal”, quer dizer, melódico (VIDAL-NAQUET, 2002, p.19).

A recitação da *Iliada* demorava provavelmente quatro dias e a da *Odisséia* três. Os poemas homéricos se inserem numa tradição de criação poética cujos paralelos encontramos em inúmeras regiões do mundo, mas distinguem-se da poesia oral habitual, nomeadamente pela sua excepcional extensão (CARLIER, 2008, p.65). A extensão foi

muitas vezes explicada como resultado de uma compilação tardia de pequenos poemas, antes dispersos, por instigação os Psistrátidas, tiranos de Atenas entre 560 e 510.

Por volta de 600 o tirano Clístenes de Sicíone proibiu a recitação dos poemas homéricos na sua pólis, já que os Argivos, inimigos de Sicíone, eram neles louvados com demasiada freqüência (HERÓDOTO. V, 67). Há relatos de que Sólon invocou dois versos da *Iliada* que revelam que Ájax pôs suas naus ao lado dos atenienses (HOMERO. *Iliada*, II, vv. 557-558) para apoiar as reivindicações atenienses em Salamina, mas, segundo Carlier, “os Megáricos replicaram que Sólon havia introduzido fraudulentamente esses dois versos no poema. O texto da *Iliada* tinha, assim, uma autoridade pan-helênica muito antes de Psístrato e, por essa razão, era útil modificá-lo ou acusar adversários de terem efetuado interpolações” (CARLIER, 2008, p.68).

A *Iliada* narra um curto período de tempo. Conta o andamento do décimo ano de guerra, que separa a “cólera de Aquiles”, no Canto I, dos funerais de Heitor, no Canto XXIV. Ao narrar os belos feitos de seus heróis, Homero se utiliza dos mitos como modelos para seus personagens e ouvintes repensarem suas próprias ações. Os personagens de Homero, se não são imaginados justamente para se tornarem exemplares, para serem tomados como referência, acabam por cumprir com isso um papel social. Por meio deles podemos ler, por exemplo, o elogio da honra, como o ideal mais alto a ser cumprido por quem aspira a ter uma alma nobre e guerreira.

A tradição oral é a forma de perpetuar a memória do herói e os ideais por ele representados diante de uma comunidade, como dispõe Charles Segal, pois a poesia grega encontrava-se fielmente ligada a funções comunitárias (SEGAL, 1994, p.176). Dado o profundo enraizamento da poesia grega nas funções comunitárias do canto e da narração no âmbito de uma cultura oral, as ocasiões em que ela era recitada transformavam-se em exposições da ordem social, tornada visível perante a multidão reunida. Para Charles Segal, a sobrevivência na memória depende do que se ouviu; na poesia épica, como na tragédia, é a visão que permite a representação mais vigorosa e articulada das emoções (SEGAL, 1994, p.177).

Como denota Claude Mossé, os dois longos poemas continham efetivamente em si uma súpula de todo o saber dos gregos e constituíram, “o instrumento principal da

formação e da integração do indivíduo no contexto social (MOSSÉ, 1990, p.41). Como dito pela historiadora, a *Iliada* e a *Odisséia*, aos olhos dos gregos, surgiram como veículos portadores de um sistema de valores, essa ética heróica cuja influência, até mesmo na democrática Atenas da época Clássica, irá continuar a fazer sentir-se. Estes princípios correspondem aos de uma aristocracia guerreira para a qual as virtudes essenciais são aquelas que possam revelar-se em combate, visto ser aí que o guerreiro pode ganhar a *kléos*, a glória que o tornara imortal” (MOSSE, 1990, p.46-7).

Donaldo Schüler mostra que o homem exaltado por Homero é o aristocrata, do qual destaca virtudes modelares, somente importando-lhes a honra. Conforme denota o autor, os ideais coletivos não favorecem o aparecimento do indivíduo e esses ideais são mantidos acima das diferenças individuais por Homero (SCHÜLER, 1985, p.15). Assim, os heróis são homens que se destacam na atuação sobre o mundo e no relacionamento com os demais. A excelência dos heróis é dividida em suas esferas: no manejo das armas e na habilidade de falar. A contínua preocupação em revelar virtudes heróicas leva Homero a alternar combates e discursos.

Segundo Jaeger, a *Iliada* e a *Odisséia* nos permitem saber mais sobre a educação grega e descobrir de uma só vez o que é característico da antiga tradição aristocrática (JAEGER, 1995, p.52). A tradição dos antigos mitos apresenta exemplos vívidos dessa educação; não apenas figuras de vigor e esforço sobre-humanos, mas também homens em cujo sangue passa a corrente viva da experiência, cada vez mais profunda, de uma antiga dignidade renovada a cada dia. Ainda conforme nos mostra Jaeger, nos períodos anteriores à sistematização das normas jurídicas, quando ainda não existia uma compilação de leis nem um pensamento ético organizado – exceto alguns preceitos religiosos e a sabedoria dos provérbios transmitida por via oral de geração em geração – nada tinha como guia de ação, eficácia igual a do exemplo (JAEGER, 1995, p.57).

Jaeger ressalta que, nas epopéias, a bravura individual (*aristeía*) de um herói contém sempre um elemento ético. Não é em vão que o autor da *Iliada* interrompe, ao longo de sua narrativa, os fatos relativos à guerra de Tróia para destacar as façanhas individuais de seus heróis mais célebres.

Para Havelock (HAVELOCK, 1996, p.188), o modo usado para transmissão de conjuntos de regras religiosas, políticas, legais e familiares que já constituía, antes da

escrita, o modo de vida grego, era a memorização de enunciados. Tais enunciados mantinham sua autenticidade, conservando-os sem alteração, pelo fato de terem sido dispostos em forma metrificada. Assim, a linguagem redigida pelo ritmo podia ser repetida de modo a garantir na documentação sua invariabilidade.

Tanto o público da poesia épica como o da tragédia possuem algo dessa perspectiva privilegiada; em sentido figurado, na poesia épica, na medida em que o narrador onisciente o faz participar do segredo do que os deuses vêem e sabem; em sentido mais literal, na tragédia, porque estamos sentados, dominando a ação a uma distância quase olímpica, embora não com olímpica indiferença. Tanto na poesia épica como na tragédia, esse espetáculo do sofrimento humano torna, porém, mais intensa a consciência dos limites que pesam sobre a vida dos mortais (SEGAL, 1994, p.188).

A primeira caracterização da representação social é a forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum ou ainda saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto, é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido à sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais.

Desse modo, as representações dispostas na poesia trágica atuam como fenômenos cognitivos, que envolvem a pertença social dos indivíduos com as implicações afetivas e normativas, com as interiorizações de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento, socialmente inculcados ou transmitidos pela comunicação social (JODELET, 2001, p.22).

Homero mostra pessoas vivendo em pequenos grupos, com dependência mútua para garantir a segurança contra o mundo hostil (REDFIELD, 1993, p.99). A comunidade homérica consiste naqueles que estão prontos para morrer pelo outro. O perímetro de cada comunidade é um potencial campo de batalha e sob essas condições, a guerra é percebida como a mais importante atividade humana, porque a habilidade da comunidade para compor frente defensiva na guerra é pré-condição para todos os outros valores comuns.

Mas a necessidade da comunidade de guerreiros gera uma organização social, e isso causa um paradoxo, na visão de Redfield. A guerra é inicialmente uma necessidade infeliz, a pré-condição de proteção da comunidade, mas como os guerreiros formam um grupo, as vantagens - e ainda mais importante - o prestígio - se torna desejável. A guerra adquire para o guerreiro um valor positivo. Heroísmo é uma função social, isso provém de um definido grupo de virtudes associados com o desempenho dessa função. As virtudes guerreiras promovem, autorizam a reivindicar um *status* social. Mas ele pode reivindicar o *status* somente se mostrar que ele possui as virtudes, e ele só pode demonstrar que as virtudes guerreiras no campo de batalha. Se a sua própria comunidade não estiver em guerra, o guerreiro procura combate em outra parte. Glauco e Sarpédon não estão lutando em defesa do Lícios; estão longe de casa, não em favor da sua comunidade, em favor do seu próprio *status* diante dela. (REDFIELD, 1993, p.100).

O pensamento sobre a opinião popular é uma das mais fortes motivações nos poemas homéricos. O termo *aidós* envolve o sentimento do comportamento que leva em conta a estima de outras pessoas, a *sansão* na qual *aidós* é mais fundamentalmente e explicitamente conectada nos poemas, "o que as pessoas dizem".

Segundo Jean-Pierre Vernant, na sociedade grega só é possível pensar em uma identidade do indivíduo se esta estiver ligada à sua estima pública, ou seja: o homem é aquilo que pensam dele. Toda sua reputação é pautada na consideração pública por ele conquistada e essa dignidade precisa constantemente ser provada e afirmada. Sem ela, o indivíduo é excluído da sociedade. Ainda segundo Vernant, nas sociedades onde o mecanismo de regulação social atua tão fortemente, uma ofensa pública pode resultar não só na humilhação perante os outros membros, mas na própria destruição do indivíduo (VERNANT, 1994, p.20).

Todo homem desvalorizado, todo homem que não é reconhecido plenamente como homem, não tem direito à sobrevivência. Assim, a realização do sentido da vida para um indivíduo está intimamente ligada ao significado que se adquire, ao longo da mesma, para as outras pessoas, seja através de sua própria pessoa, de seu comportamento ou de seu trabalho. A sociedade ateniense se aproxima mais de um tipo igualitário do que de um modelo hierárquico. A *pólis* define o grupo que a compõe, situando-o sobre o mesmo plano horizontal. Qualquer que não tenha acesso a este plano

se encontra à margem da *pólis*, fora da sociedade, no limite da humanidade, como os escravos (VERNANT, 2001, p.205).

Parece interessante nesse momento trazer à discussão o conceito de *aghatós* mostrado por Snell:

“Quando Homero diz que um homem é *aghatós* “bom”, não quer dizer que ele esteja isento de toda a falta moral, ou que tenha bons sentimentos, mas que é um homem útil, eficiente, capaz de alguma coisa, como também nós falamos de algum guerreiro ou de um bom instrumento. De modo semelhante, *areté*, a “virtude”, não significa a virtude moral, mas a nobreza, a capacidade de ação, o êxito e a reputação; estas palavras encaminham para o fenômeno do moral já que, ao contrário dos termos “felicidade” ou “utilidade”, não designam algo que serve apenas para os interesses particulares de alguém, mas responde a um valor universal: *areté* é a “capacidade” ou “habilidade” que se espera de um homem “bom”, “capaz”, de um *agathós*. Estas palavras (...) designam o valor socialmente reconhecido do homem e da sua ação; por isso, a sua evolução semântica mostra a transformação dos valores no discurso da história grega” (SNELL, 1992, p.216).

Segundo o autor, com a *areté*, o indivíduo não só se submete ao juízo da comunidade, mas, como indivíduo, eleva-se acima da mesma. Na luta competitiva pela *areté*, a recompensa é a glória e honra: a universalidade confirma o singular no que ele tem de valor. A honra, a *timé*, desempenha assim na consciência do grupo um papel ainda mais importante do que a *areté*, porque a honra é ainda mais visível e demonstrável do que a simples capacidade.

A consideração popular não é simplesmente obtida com respeito para as consequências materiais que derrota traz. Os guerreiros são levados a pensar no destino de seus parentes, caso não retornem com vida da luta, nisso incide a preocupação com os dependentes que são sujeitos a serem afetados por qualquer desgraça que o guerreiro sofra. Os apelos para *aidós* são apelos para a lembrança de filhos, esposa, propriedade e parentes e são relativos à honra e reputação daqueles que são endereçados. Nos casos da alusão para dependentes, as implicações são para que o guerreiro tenha uma conduta para protegê-los não é separável da ideia que sua honra está em jogo, e a falha nesta obrigação é para ele mesmo vergonhoso e conseqüente motivo de abalo de sua reputação (CAIRNS, 1993, p.70)

Para Michael Clarke, a mais notável característica do estilo homérico é a tendência de adjetivos ornamentais ou epítetos para grupos acerca dos nomes próprios: “brilhante Odisseu”, “glorioso Heitor”, “imaculado Menelau”, “Aquiles querido por Zeus”. Na concepção do autor, esses epítetos são então proeminentes e tendem a sobreviver nas traduções onde outras características podem ser modificadas (CLARK, 2004, p.80).

Homero muito frequentemente usa curtas descrições como "como um leão", "discípulo de Ares", similares àquelas que ocorrem com constância em outras tradições épicas. Ele adiciona aos seus heróis cores e ênfase, como nos tradicionais epítetos. Característica de Homero, de qualquer forma, e raro em outras tradições, são as longas descrições, figuras pintadas pelo poeta para ilustrar a narrativa e tornar vívido ante os olhos dos seus ouvintes. Metáforas são comuns em Homero, para Mark Edwards, inclusive de modo a destacar os combatentes de primeira fileira, entrelaçando do dito tradicionalmente “pastor de povos” para os líderes dos exércitos com vívidas expressões que aparecem somente uma vez (EDWARDS, 2005, p.308). A expressão “pastor de guerreiros”, por exemplo, é empregado para falar de guerreiros como Ájax Telamônio (XI, v.465), Aquiles (XVI, v.2) e Diomedes (XI, v.372).

Passemos agora à análise das características particulares de alguns heróis, a fim de apontar os adjetivos que os individualizam.

O príncipe troiano Heitor congrega as qualidades de um nobre, distinguido pelos adjetivos nobre (VIII, vv. 301, 310); terrível (VIII, v.473); destemido (X, v.319), intrépido (XII, v.174); fúlgido (XII, v.462), impecável (XIV, v.402; XVI, v.760; XVII, v.188; XX, v.430; XXII, v.472; XXIV, v.71), robustíssimo (XIV, v.418), primoroso (XXI, v.5).

Apesar de bastante comum para designar todos os heróis que denotam sua coragem no campo de batalha, o adjetivo *valoroso* se mostra particularmente importante para Heitor diante do número de vezes que se repete: são sete vezes (VIII, v.489; IX, v. 655; XIV, v.65; XVI, v.577; XVII, v.262; XXIV, v.108). Além disso, os ligados, sobretudo, à descrição do elmo e penacho do guerreiro como “de penacho ondulante” (III, v.83; V, v.680; VIII, vv.160, 377; XV, v.246; XVII, vv.169,188; XXII,

v. 355); “casco ondulante” (VI, vv.263, 342, 359, 440; VII, vv.233, 287; XXII, v.232); “de elmo altivo e ondulante” (VII, v.159); “do belo penacho” (XVII, v.754); “do excelso penacho” (XVIII, v.132) e pode-se pensar no sentido de que estes correspondam a intenção do poeta em descrever o guerreiro altivo, que se diferencia dos outros e é reconhecido de longe no campo de batalha e com isso infunde medo. Se não possui a altura física de Ajax Telamônio, o penacho o faz parecer maior do que realmente é. Além disso, pode-se sublinhar com relação a tradição da criação de cavalos em Tróia.

Aquiles é o guerreiro “de rápidos pés” (I, vv.58, 84, 148, 195; VI, v.423; VIII, v. 474; XI, v.607; XVI, v.5; XVII, v.709; XVIII, vv.78, 97, 187, 261, 358; XIX, vv. 55, 145; XXI, vv.67, 222, 268; XXII, vv.260, 376; XXIII, v.140) “de céleres pés” (I,489; II, 688; XIII, v.112), “de pés mui velozes” (XI, v.599) , impetuoso (XVIII, v.262) “eversor de cidades”¹³ (XXI, v.550).

Não obstante, há uma reserva. Aquiles e Heitor se revelam em algumas ocasiões extraordinariamente humanos. Aquiles chora junto ao velho Príamo, ao recordar seu pai ancião. Heitor comparte com sua esposa o pressentimento de que não voltará do combate, e se emociona quando toma seu pequeno filho nos braços. Em contrapartida, Ajax vive somente para o combate, armado de resplandecente bronze (Ilíada, VII, 206). Marcha com seu sorriso terrível (VII, v.228). Sua inteligência não se pode comparar com sua força. Assim quando Homero diz que um deus não só lhe deu força, mas também prudência, a verdade é que esta prudência não teve ocasião para mostrar-se. Na maioria dos casos aparece imperturbável e cruel, como quando mata doze troianos junto às naus que eles tramavam incendiar (MISSERONI, 1989, p.110-1).

Um dos atributos comuns a todos os heróis homéricos é a coragem, seja ela imputada por um deus ou a motivação de fugir da vergonha. A definição de coragem que é amplamente usada – como a qualidade ou disposição da personalidade que habilita um indivíduo para superar o medo para alcançar uma meta pré-concebida. Para Ryan Balot, a palavra coragem é a melhor aproximação do ideal grego de *andreia*, isto é, virilidade. O termo *andreia* é uma abstração derivada de *anér*, ou *homem*, em oposição à mulher. As normas na Grécia Antiga fizeram a guerra como a única prerrogativa e obrigação do homem. Então, o *protótipo* significativo da *andreia* como a

¹³ O epíteto “eversor de cidades” não é uma particularidade de Aquiles. É também empregado para outros heróis, em maior ou menor frequência.

virtude que possibilita o homem, e especialmente o soldado-cidadão, a ultrapassar o medo da morte no campo de batalha. Naturalmente, os gregos podem produzir sinônimos para enfatizar particular, contextos elementos de coragem, por exemplo, *areté*, termo com princípio heróico, e significa excelência, valor ou, especificamente em contextos militares, coragem marcial. (BALOT, 2004, p.407). Alguns desses preceitos são notados através do diálogo entre Meríones e Idomeneu no Canto XIII:

“Se os mais valentes guerreiros ficássemos junta das naves,
numa emboscada, onde mais se assinala a coragem dos homens
e onde se distingue um poltrão de um guerreiro valente
a cor do rosto do vil momento a momento se altera;
de ânimo inquieto no peito, não pode tranqüilo manter-se,
dobram-lhe os joelhos, titubeia , mudando de pé a toda hora;
batem-lhe os dentes, de medo saltando-lhe dentro do peito,
o coração, com violência, ante a ideia das Queres da Morte.
O corajoso, ao contrário, nem muda de cor, nem se mostra
desfalecido desde a hora em que o posto assumiu da emboscada,
só desejando o momento de entrar no combate funesto –
certo, ninguém te faria censura à coragem e ao braço.
Se, porventura, chegares a ser por um dardo atingido,
não há de a nuca, por trás, alcançar-te, sem dúvida alguma;
em pleno peito, isso sim, ou no ventre no instante em que à testa
dos mais valentes guerreiros a ruína ao inimigo lewares”
(HOMERO. *Iliada*. XIII, vv.276-291)

Na epopéia homérica os gregos entendem por *timé* o valor proeminente de um indivíduo, isto é, ao mesmo tempo seu grupo, seu *status* social, com as honras ligadas a ele, os privilégios e as atenções que tem o direito de exigir, e sua excelência pessoal, o conjunto das qualidades e méritos que expressam nele seu lugar na elite, no pequeno grupo dos *aristói*. A epopéia desempenha o papel de *paideía*, exaltando os heróis exemplares.

Timé é a preservação do guerreiro no topo da escala social, quem mantém sua posição através do exercício de proezas, ou *areté*, na batalha, na prática esportiva ou na assembléia. É necessariamente expressa através de presentes de honra, com os quais o guerreiro é "honrado" na divisão do espólio, como, por exemplo, quando os Aqueus repartem Briseida para Aquiles, quando se pega a armadura de um oponente como

troféu, quando lhe são ofertados presentes por um suplicante como Agamêmnon no Canto IX, ou quando uma dívida é paga a ele.

A *timé* é constantemente testada e provada "a propriedade de ter sucesso e ir adiante como vitorioso", "a "glória" do sucesso, prestígio, autoridade, dignidade, alto nível" (ZANKER, 1996, p.12) e pode resultar na *kléos*, "justa fama", que se torna pública e que dará a única forma de imortalidade que os heróis da *Iliada* podem aspirar. *Timé* é instrumental para a fama, que é novamente intenção comum para o código heróico. E na *Iliada*, fama pode ser vencida por outras formas de aquisição de *time*, inclusive pelas boas ações. Quando Zeus diz a Tétis, no Canto XXIV, sobre o fato de Aquiles manter em seu poder o cadáver de Heitor, aconselha que ele reveja sua posição, pois os deuses estão insatisfeitos com sua atitude. Ele não tomará atitude drástica e justifica: "que teu respeito e amizade não quero perder no futuro" (HOMERO. *Iliada*. XXIV, v.110). Assim o código heróico não é exclusivamente atrelado com a sucessiva pretensão de *timé*, mas compreende ainda outras qualidades. O reverso da fama, anonimato, é o que o guerreiro mais teme.

Os guerreiros são descritos como os homens com armaduras e com carros, os *promachói*, os protagonistas da batalha. Joseph Campbell afirma que, em Homero, o heroísmo é um papel social. Seu trabalho é defender os limites da comunidade que podem ser físicos, como as muralhas de Tróia ou a muralha que rodeia o acampamento aqueu, mas também éticos. Os atos dos heróis se refletem na reputação de sua comunidade, mas sempre se referem também à sua honra pessoal. A ambiguidade e a desordem que são origem da ação dramática da *Iliada* surgem da relação entre honra pessoal e honra da comunidade. As qualidades próprias com que deve contar o herói para que o ajudem a superar as provas que se confronta são as mesmas que em outros contextos podem ameaçar a estabilidade do grupo (CAMPBELL, 1993, p.174).

Dentro da comunidade existem famílias, produção, propriedade, religião e cerimônias, mas a existência de tudo isso depende do valor dos guerreiros. (REDFIELD, 1993, p.99) e esse "peso da batalha" homérica recai sobre alguns dirigentes. A massa anônima aparece no campo de batalha, mas eles são insignificantes no curso da guerra, principalmente em fatores decisivos. Batalhas são ganhas e perdidas

por aqueles que se apresentam à frente das massas, os *promachói*, que, para James Redfield, designa aqueles que "lutam entre os primeiros" (REDFIELD, 1993, p.99).

Esses homens de natureza heróica dirigem bem porque aliam sua força, ferocidade, em alguns casos em conjunto com grande sabedoria ou perícia na arte da fala. Essa exaltação de homens modelares, segundo Clarke, é uma construção voltada para os jovens com um caráter instrutivo, especialmente jovens soldados, e louvada a parte de que o poeta épico comunica isso a sua audiência (CLARK, 2004, p.80). Entretanto, a "excelência" pode impelir o herói para o perigo extremo da ira, paixão e descuido: então esse *status* que é exaltado faz dele profundamente problemático a medida que se tanta tomá-lo como modelo de excelência ética.

Dessa forma o jovem Nestor também viaja para longe para provar ser ele um herói entre heróis (HOMERO. *Iliada*. I, v.206). E então isso acontece porque a comunidade necessita de segurança e para guerras defensivas gera uma ética guerreira, na qual eles chegam ao combate agressivo, que é uma ameaça para a segurança. Esse duplo pensamento de combate - defensiva e agressiva, altruísta e egoísta - é fundamental na *Iliada*.

Nestor enfatiza a necessidade de se manter firme, visto que não depende somente o próprio soldado das suas atitudes no campo de batalha: delas derivam também a manutenção da honra da família e da própria *pólis*.

“Mormente o velho Nestor, de Gerena, baluarte dos Dânaos,
dos próprios pais os fazia lembrados, falando a eles todos:
“Sede homens, caros amigos, e na alma acolhei a vergonha
ante os demais companheiros. Lembrai-vos, também, das esposas,
de vossos bastos haveres, dos pais, dos filhinhos queridos,
quer se achem vivos, ainda, quer mortos, acaso, já estejam.
Por todos esses ausentes conjuro-vos uma e mais vezes
a resistirem com brio, evitando a vergonha da fuga”
(HOMERO. *Iliada*. XV, vv. 659-666)

Sem dúvida, Heitor compartilha dos mesmos valores dos aqueus, quando fala com Andrômaca sobre a situação de Tróia diante da ofensiva do inimigo. Podemos então inferir sobre o impacto dessas palavras na formação do jovem e ainda na concepção de um ideal cívico voltado não somente para a supremacia na guerra, mas

também no que diz respeito a outras regras, como zelar pela segurança de sua família e a manutenção das suas virtudes.

“Tudo isso, esposa, também me preocupa; mas quanta vergonha dos outros homens e, assim, das Troianas de peplos compridos, eu sentiria se, infame, fugisse às pelejas cruentas. Isso, meu peito proíbe, ensinando-me a ser valoroso E a combater sempre à frente dos fortes guerreiros de Tróia, Para mor lustre da glória paterna e de meu próprio nome.”
(HOMERO. *Iliada*. VI, vv. 441-446)

Aidós é o sentimento de indignidade que se sente quando uma falta no código de honra corre o risco de expor um homem ao opróbrio público (VERNANT, 2002, p.408). Se são ou não os guerreiros criaturas para mostrar *aidós* para seus dependentes, a consideração para com os seus é certamente um dos caminhos que guiam sua existência. Essa consideração não é simplesmente pedida como respeito para as consequências materiais de derrota, como a referência para aqueles de quem parentes são mostrados mortos. A causa que os guerreiros podem pensar em seus parentes, apesar de mortos, mostra que Nestor respeita seus dependentes como partilha na honra, e então sujeito a ser afetado por qualquer desgraça que o guerreiro talvez sofra.

Os apelos para *aidós* são apelos para a memória da criança, esposa, propriedade e parentes e são relativos à honra e reputação daqueles às quais são endereçados. Nos casos da referência para dependentes vivos, há implicações para que o guerreiro tenha uma conduta para protegê-los e isso não é separável da ideia que sua honra está além de si. A vergonha para uma falha em uma obrigação é mesma que ser diminuído em sua reputação pela força (CAIRNS, 1993, p.70).

O heroísmo é, também na concepção de Redfield (REDFIELD, 1993, p.99), uma definição de papel social e os heróis formam uma camada da sociedade bem delineada. O nome é dado para aqueles que são, foram ou serão guerreiros e esse é um grupo governante na sociedade homérica: o grupo de proprietários e também o grupo no qual o encargo de manutenção da comunidade recai. As mais vívidas afirmativas do papel do herói são as palavras de Sarpédon para Glauco, dizendo a dimensão da batalha pelas naus:

“Ouve-me, Glauco: por que somos ambos honrados na Lícia

com os primeiros lugares nas festas, assados e vinho sempre abundante, e os do povo nos vêm como a deuses eternos? Deram-nos junto das margens do Xanto, também, um terreno, Próprio, igualmente, para o uso do arado e cultivo de frutas. Por isso tudo nos cumpre ocupar na vanguarda dos Lícios O posto de honra e estar sempre onde a luta exigir mais esforço Para que possa dizer qualquer Lício de forte armadura: 'Sem grandes títulos de honra não é que na Lícia governam os nossos reis, e consomem vitelas vistosas, bebendo vinho de doce paladar. É bem grande o vigor que demonstram, quando na frente dos nossos guerreiros o inimigo acometem'. Ah, caro amigo, se, acaso, escapando da guerra terrível, livres ficássemos sempre da triste velhice e da Morte, não me verias, por certo, a lutar na dianteira dos nossos, nem te faria ingressar nas batalhas que aos homens dão glória. Mas, ao invés disso, cercados estamos por muitos perigos e pela Morte, da qual escapar ninguém pode o eximir-se. Vamos, portanto, a dar glória a qualquer, ou de alguém recebê-la" (HOMERO. *Iliada*. XII, 310-328).

Sarpédon observa que os privilégios do guerreiro servem para marcar o *status* especial e envolvê-lo na execução do seu papel. Esses privilégios são uma espécie de recompensa: a comunidade acumula um débito que é colecionado pelos guerreiros no campo de batalha (REDFIELD, 1993, p.100). As vantagens dos guerreiros e seu prestígio servem para manter no tempo de paz uma ordem social que possui funções próprias dos tempos de guerra.

Nos comentários sobre a fala de Sarpédon o poder trágico está no final. Na primeira metade Sarpédon exalta o papel do guerreiro, nisso, ele diz, um homem se torna divino. Na segunda metade, volta atrás da sua própria imagem e diz que tudo isso é somente uma ilusão social. O herói pode parecer divino, mas é somente um mortal.

O encontro de Glauco e Diomedes no Canto VI da *Iliada* também traz a importância dos grupos sociais. Nas palavras de Glauco está implícito um louvor ao parentesco; ele mostra o seu orgulho em sua linhagem, sua genealogia. Glauco também relembra seu parentesco, o qual aparece fundado na natureza, é realmente um fato da cultura e outra ilusão social como o tema das palavras de Sarpédon é a comunidade, o tema das palavras de Glauco é o parentesco. Parentesco e comunidade produzem as instituições do *oikos* e *pólis* e assim o conjunto das construções humanas. Com essas

construções, homens conquistam identidades e papéis, relações e obrigações, e assim são capazes das virtudes (REDFIELD, 1993, p.102).

Mas essa mudança de perspectiva habilita Sarpédon para justificar o heroísmo em outro caminho. Todos os homens morrem em algum momento, mas eles podem escolher morrer bem, uma morte digna, ou uma morte natural, na velhice. Ele se torna um herói porque não pode ser um deus. Na sua natureza, os heróis vivem e morrem como outros homens, mas a cultura deposita nele um valor; ele não sobrevive, mas é lembrado. O herói sabe disso, e seu conhecimento habilita a ir adiante. É um curioso tipo de conhecimento, entretanto; se o herói conhece o que está recebendo, mas não pode se esquecer do preço que paga por sua própria existência (REDFIELD, 1993, p. 101).

Todos os homens nascem para morrer, mas o guerreiro sozinho deve confrontar esse fato na sua vida, desde que ele cumpra suas obrigações somente pelo encontro daqueles que ele intenta matar. A comunidade é mantida em segurança pelo combate, no qual é a negação da comunidade; isso gera uma contradição no papel do guerreiro. Seu grupo o sustenta e o envia para a destruição. Sob o interesse da comunidade ele deve deixar a comunidade e entrar no domínio da violência. O guerreiro protege o mundo humano contra a violência somente porque ele mesmo deseja usar da e sofrer violência. O guerreiro se coloca na fronteira entre cultura e natureza.

Na aceitação da morte ele se mostra informado disso. O herói está em um sentido livre da mortalidade, ele se torna divino no *status* e imortal na memória. Ao mesmo tempo ele é consciente da sua própria mortalidade. Assim como existem duas formas de vida, uma breve e gloriosa, do herói, outra, longa, declinante e sem glórias, do comum dos mortais; assim como existem duas honras, a de Aquiles e a de Agamêmnon, existem também duas formas de morrer na guerra, que confere seu esplendor ao valor do jovem e a morte feia, degradante e vergonhosa do velho (VERNANT, 2002, p.411).

As exigências que se fazem aos heróis são insistentes e contínuas. Ainda que sua posição social lhes dê direito aos privilégios da propriedade e o *status*, só são válidos esses direitos respeitando as virtudes esperadas para um guerreiro. Antes da batalha

devem fazer alarde de sua destreza, e na contenta propriamente dita devem demonstrar que possuem a força para enfrentar o inimigo. Os homens devem apresentar-se como possuidores de certas qualidades e virtudes, pois destas depende sua honra. Devem ser proclamadas, manifestadas e deve se fazer alarde delas. Um homem é o que afirma até que sua pretensão seja refutada. Se a afirmação não se faz, se supõe que possui o que declara.

O poder que sai do grito de batalha do herói homérico e a troca de insultos que precede habitualmente a ação da guerra são maneiras de demonstrar superioridade. Ao parecer como um guerreiro invencível, um homem pode ser aceito com essa valoração, com o resultado de que seus inimigos se deixam vencer.

Nesse sentido, o herói Diomedes é aquele que possui voz de comando: é prudente (V, v.184); robusto (V, v.285); herói gritador (V, v. 432); “guerreiro de voz possante (v. 856); forte (V, vv.151, 251; VIII, v.194; IX, v.711); “de voz poderosa” (II, v.563; IX, v.696; X, vv.219, 283), “de voz atroante” (X, v.241) “voz retumbante” (V, vv. 321, 247, 596; XI, v.345), “de forte estatura” (XXIII, vv. 290, 813).

Na *Iliada* os combatentes de primeira fileira possuem diferentes qualidades exaltadas, que atuam em conjunto com aquelas que são comuns à todos. Diomedes se mostra como o herói de voz retumbante, assim como a destreza e velocidade de Aquiles é ressaltada. Enquanto Ajax se mostra superior em altura e força, Odisseu é o guerreiro astuto e cuidadoso. Heitor parece reunir o maior número de qualidades diferentes, como por exemplo, terrível e primoroso.

Salientamos dentre as características de Heitor o cuidado do poeta em descrever e enfatizar o elmo e o penacho do guerreiro. Assim percebemos que o guerreiro é aquilo que afirma, até que se prove o contrário. O “penacho ondulante”, em conjunto com o restante de sua *panóplia* citado várias vezes na extensão da obra, faz com que o herói troiano se mostre altivo e potente. Em outro adjetivo que se repete com frequência, o príncipe troiano é mostrado como o de “casco ondulante”.

Nesse momento parece-nos interessante apresentar a leitura de Jovelina Maria Ramos de Souza (SOUZA, 2007, p.195-213), que afirma que toda ação do herói homérico, seja na *Iliada* ou na *Odisséia*, é ordenada pelo decreto divino. Isso situa os seus personagens numa esfera ambígua: ao mesmo tempo religiosa e ética. Dessa maneira,

pode-se compreender a fúria – *áte* - de Agamêmnon, ou mesmo a de Aquiles, segundo Dodds, como “um estado de espírito – um obscurecimento ou confusão temporária da consciência normal” (DODDS, 1951, p.12) que não tem uma causa fisiológica ou psicológica, mas como resultado de uma inserção do divino no plano humano. Na ética homérica, “qualquer afastamento do comportamento humano normal, cujas causas não são imediatamente perceptíveis, seja pela consciência do assunto, seja pela observação de outros, é atribuído a um agente sobrenatural” (DODDS, 1951, p. 21). Este agente estranho, que desvia os homens da prática de uma ação normal, ou seja, regular, e leva-os a agir em estado de *áte* é sempre identificado como um *daímon*, um deus ou uma entidade anônima, ou mesmo a *moíra*, a porção atribuída a cada ser humano real ou fictício (SOUZA, 2007, p.210). A interferência divina nas ações humanas pode ser percebida na passagem abaixo:

“Palas Atena, a donzela de Zeus, em Diomedes infunde
força e coragem sem par, para que entre os Argivos pudesse
sobressair mais que todos e glória imortal conquistasse.”
(HOMERO. *Iliada*. V, vv.1-3)

Nesse sentido, segundo a autora, a noção de *áte* não implica em uma culpabilidade autenticamente moral. O personagem reconhece o seu descontrole emocional, como se dá com Agamêmnon e Aquiles na *Iliada*, mas seu comportamento para além da norma ética geral, vincula-se à vontade divina. O personagem atribui à divindade e não a si mesmo o fato de agir impulsivamente. Desse modo, sua “consciência moral” se equilibra numa faixa estreita em que ocorre a interação entre as esferas teológica e ética do pensamento humano. O entrecruzamento das dimensões religiosa e moral, que cria uma atmosfera cambiante, imprecisa para as decisões dos agentes nos permite ler em Homero o desejo de criar seus heróis com a forma mais humanizada possível. Encontramos a orientação das ações ligada à advertência sobre possíveis punições e, apesar disso, cenas marcadas por erros atribuídos à perda súbita da lucidez, logo recuperada pela aceitação da punição. Nesse aspecto, o texto de Homero parece justamente constituir essa textura que conecta, em sua particularidade, a experiência que o indivíduo tem, dos outros e de si mesmo, com suas possíveis significações maiores, mais universais, seja através do deus que intervém, seja através do herói que faz a mediação.

Apesar desse entrecruzamento das esferas da ética e da religião, na estrutura psicológica dos personagens homéricos parece não haver uma interdependência entre elas, ainda que o herói projete as suas faltas na figura de um deus. Dodds explica esse processo como um fator inerente à cultura grega da época, onde esses dois setores do pensamento humano tinham raízes

separadas. Desse modo, a religião pode ser vista como um fato resultante das relações do homem com a natureza (*phýsis*) e a moral da relação do homem com seus iguais. A dependência entre esses dois pólos surge no momento que o homem passa a projetar no universo circundante (*kósmos*) e não mais nos deuses, a responsabilidade por seus atos. Em suma, quando o homem começa a castigar a culpa ao sentir vergonha de seus atos, em vista de estes não estarem de acordo com o ideal de justiça de seu grupo, passa-se a selecionar os mitos e a condicionar o conteúdo das narrativas poéticas às finalidades teóricas do pensamento reflexivo.

2.1 - Ájax

Homero mostra Ájax como aquele que irrompe com sua estrutura gigantesca, seu ímpeto e sua tenacidade na batalha. O epíteto *mégas* se repete 13 vezes¹⁴. Príamo, desde as muralhas de Tróia pode vê-lo, alto e atlético, sobressaindo com cabeça e ombros entre os demais guerreiros.

O guerreiro aqueu Ájax Telamônio sempre se destaca por sua força física (I,v. 145) e sua grande estatura, fora dos padrões, que chega a ser chamado de gigante (III, v. 229; XVII, v.360; XXIII, vv.708,812). Há ainda de “estatura magnífica, força e valentia sem par” (VII, v. 288-289); destemido (VII, v.289); “de forma igual a um deus” (IX, v. 623); “dominador poderoso de povos” (IX, v. 644);, velocíssimo (X, v.110); magnânimo (XI, v.591; XV, v.674; XVII, v.626); membrudo (XXIII, v.838).

O Ájax homérico era um herói que despertava interesse especial dos atenienses, por sua aproximação com o herói épico, desde Menesteu, líder ateniense na guerra de Tróia, uma figura menor na *Iliada*. No Canto II da *Iliada*, no Catálogo das Naus, a frota ateniense aparece comandada por Menesteu, logo a seguir estão as naus comandadas por Ájax, coincidentemente dispostas ao lado das falanges dos homens de Atenas (*Iliada*, II, vv.547-558). Na tragédia de Sófocles, o próprio Ájax se coloca como ligado aos atenienses no verso 1171, quando diz "Atenas muito lustre com teu povo irmão".

¹⁴ HOMERO. *Iliada*. III, 226; V, 610; IX, 563; XI, 591; XIII, 321; XIV, 409; XV, 471; XV, 560; XVII, 115; XVII, 715; XXIII, 811; XXIII, 838. O adjetivo nesse caso se refere à estatura de Ájax, visto que todos os heróis recebem o adjetivo *grande* como forma de expressar sua primazia e perfeição.

Ájax, apesar de natural de Salamina é apropriado pelas aspirações atenienses, principalmente por uma genealogia comum.

Tais versos remetem à *Iliada*, Canto VIII, versos 222-226, em que é descrita a localização das tendas dos Aqueus em Tróia. No contexto homérico, a disposição das tendas é estratégica: ocupam as extremidades os melhores guerreiros, Aquiles e Ájax, de modo a assegurar a defesa do exército, enquanto Odisseu instala-se no centro, para que sua voz seja ouvida por todos. Ocupar o posto extremo nas linhas é, portanto, para os heróis da *Iliada*, um ato de reconhecimento público de sua *timé*.

A virtude defensiva da *areté* guerreira de Ájax na *Iliada* é patente, por exemplo, em seu epíteto “muralha dos Aqueus”. Um dos episódios no qual o Telamônio mais se sobressai é a defesa das naus argivas: além de sua participação intensa no canto XV, ele é o último dos Aqueus a deixar o combate e é somente após a sua retirada que os Troianos conseguem incendiá-las (HOMERO. *Iliada*. XVI, vv. 102-122).

O aspecto mais técnico e estratégico da *métis* pode ser percebido no agir de Ájax nos versos 674-688 do canto XV,

Príamo pergunta para Helena quem é Ájax, Canto III, e ela responde:

“Como se chama esse Acaio tão belo e de tal corpulência,
de bem maior estatura e de espaldas mais largas que os outros?”
Disse-lhe Helena, de peplo elegante, a divina criatura:
“Esse é o baluarte dos homens Aquivos, Ájax, o gigante.”
(HOMERO. *Iliada*. III, vv. 226-229)

Outras virtudes também são claramente valorizadas pelo poeta e deveriam ser seguidas por todos. Na análise de G. Zanker sobre a lealdade na *Iliada* é apresentado um exame dos tipos diferentes de comportamento virtuoso nos quais um herói pode ser inserido e as diferentes considerações que podem o estimular para isso (ZANKER, 1996, p.1).

Heitor se destaca juntamente com o guerreiro aqueu Ájax Telamônio no combate singular presente no Canto VII. Ao fim do duelo, sem vencedor, é feita a troca de presentes onde o troiano dá sua espada e o aqueu oferece seu cinto, como uma forma de demonstrar que mesmo sem vencedores os heróis se equivalem, trocam presentes e se

reconhecem como iguais à medida que respeitam as mesmas regras diante da batalha. Abaixo os versos que descrevem esses presentes:

“Mas, antes disso, façamos permuta de belos presentes,
para que possam dizer os troianos e os fortes aquiivos:
'Como inimigos de morte lutaram, com sanha terrível;
mas, pós haverem trocado presentes, em paz se apartaram'
Tendo isso dito, uma espada ofertou-lhe com cravos de prata,
o talabarte de bela feitura e a bainha vistosa.
O cinto esplendente de púrpura, Ájax, em retorno, lhe oferta”
(HOMERO. *Iliada*. VII, vv. 299-305)

O que, segundo o autor, é encontrado é um comportamento completamente à parte das excelências puramente competitivas, como a busca individual da honra. Na *Iliada*, virtudes cooperativas, como a lealdade, são bem demarcadas e valorizadas, como demonstrado nos versos a seguir.

"Homem cruel, que não preza a amizade dos fidos consócios,
essa com que o distinguíamos, junto de nossos navios!
Sem compaixão! (...)"
(HOMERO. *Iliada*. IX, vv.630-632)

"(...) Assossega, portanto, o teu peito,
e tua casa respeita; encontramos-nos sob esse teto
por comissão dos Acaios. Julgávamos, todos, te fôssemos
os mais prezados amigos no grande arraial dos Argivos".
(HOMERO. *Iliada*. IX, vv.639-642)

Na passagem acima citada um exemplo deste mecanismo é fornecido pelo discurso de Ájax em reação a negativa de Aquiles sobre o pedido de seu retorno à batalha mediante devolução de sua escrava por Agamêmnon e mais uma recompensa pelo conjunto dos aqueus no Canto IX (*Iliada*. vv.624-642). Ájax mostra que as ideias da equidade são operativas e censura a atitude de Aquiles.

As palavras de Ájax na embaixada são particularmente informativas sobre nossa pesquisa. Ájax reivindica que Aquiles não se esqueça da *philia* para com os companheiros. O apelo para o companheirismo parece como um apelo ao puro, efetivo ato para a lealdade, como alguém pode traduzir isso, baseado na amizade. Mas no que consiste essa amizade?

Segundo David Konstan, *philia* é um substantivo utilizado para referência a pessoas que se associavam voluntariamente com base na afeição mútua. Mas na linguagem homérica, o termo não se aplica para uma referência específica a amigos (KONSTAN, 2005, p. 41).

O emprego que faz o herói do adjetivo *philos* nos permite delimitar o que é "previsivelmente não hostil" para ele, segundo Maria Yolanda Miralles, esse círculo se expande e se contrai e opera em todas as esferas de níveis sociais a partir da extensão de seus postulados e da retórica que se caracteriza. Em outras palavras, com a expressão "círculo" a autora se refere ao coletivo no qual a interação social pode ser predita de não violenta, visto que o fenômeno sociológico da "amizade" encerra a posição das partes de um estado de concordância explícita, embate a ação injuriosa e denota uma condição positiva que determina o caráter das atividades subsequentes, anulando uma agressão potencial e propiciando ajuda, colaboração, resgate, conselho, preocupação, reciprocidade, generosidade (MIRALLES, 2007, p.32).

Philos aparece em situações nas quais nós usaríamos termos diferentes, mas talvez o problema permaneça na insistência da tradução no lugar da explicação. A ideia expressa em *philos* é a promoção contextual de um simples possessivo e traduz menos uma emoção ou sentimento de afeto que na realidade uma relação social correta, mas não definitiva. Não se trata de que *philos* e os termos relacionados por serem sociais não impliquem numa relação afetiva, senão no que vemos e analisamos a dimensão social dessa relação afetiva. Não são perspectivas excludentes, como não são na sociedade atual (MIRALLES, 2007, 34). Expressões como "caro a Ares", ou "caro a Zeus", são muito frequentes, assim como as menções individuais da qual o mortal é *philos* para tal como caro a um deus. Ser *philos* a um deus permite uma "previsibilidade" (sempre muito limitada no caso das divindades em seu trato com um mortal).

Em sua obra *The Heart of Achilles: Characterization and Personal Ethics in the Iliad*, Graham Zanker busca examinar os motivos pelos quais os heróis da *Iliada* cooperam uns com os outros e a natureza e extensão da cooperação, procurando especialmente por momentos quando os heróis vão além da cooperação formal ou convencionalizada, para conduzi-la de forma espontaneamente mais nobre. Como sublinha o autor, uma segunda preocupação do estudo é o sistema de valores no qual

eles são apresentados - o que é admirado e rejeitado na conduta humana e, por outro lado, a multiplicidade de motivos do pronto comportamento (ZANKER, 1996, p.1).

Zanker evidencia que nas motivações para um herói a cooperação nobre é muito mais complexa do que tem sido sugerido até agora. Em sua leitura, se incluem nessas motivações o impulso da afeição e um sentido de justiça, mas igualmente da movimentação do herói em sentido à sua realização própria, de modo que, ao usar os termos das análises tradicionais, a cooperação pode ser fixada pelo impulso do competidor (ZANKER, 1992, p.21). Assim, o exemplo igualmente corrobora a hipótese da tensão que poderia se levantar entre a honra baseada essencialmente no heroísmo individual e as reivindicações da afeição e da equidade no comportamento heróico.

Segundo Zanker, a cooperação no contexto da *Iliada* é um comportamento que será transferido com o esforço da união, mas também conduta adotada para promover o bem-estar do outro, especialmente na amizade. Além disso, a especificidade dos motivos de cooperação são predominantemente materialistas, como uma parte coopera pelo desejo de presentes, por exemplo; individualismo, como a intenção de obter honra e anulação da vergonha; senso de justiça, como quando um herói talvez sinta constrangido pelo senso de "jogo limpo" ou efetivo, quando uma emoção como piedade é alimentada, dentro das condições onde se apresente um certo grau de altruísmo (ZANKER, 1996, p.2).

2.2 - Odisseu

A *métis*, astúcia, é o ponto que atrai mais atenção na imagem de Odisseu. Diferentemente de outros heróis, seus predicados se baseiam não na força física (atributo que ele também possui, mas não é objeto de ênfase por parte do poeta). Engenhoso (I,173; IV, 358; VIII, v. 93; IX, vv.308, 624; X, v.144; XXIII, v.723) e astucioso (II, v.631; III, vv.200, 216, 314; X, v.148; XIX, v.48; XXIII, v.709,) aparecem no poema num total de quatorze vezes. Valoroso (VII, v.168; X, v. 109);

paciente e sofrido (VIII, v.97); paciente (X, v.544) e ilustre (XIX, v.192) também ajudam a formar a imagem acerca deste herói.

Abaixo está a descrição dada à Príamo por Helena, quando este avista Odisseu e questiona quem o homem que se destaca na multidão, no Canto III:

“Filha querida, revela-me, agora, quem seja aquele outro, cuja estatura é menor que a do filho de Atreu, Agamêmnon; mas é de espaldas mais largas de ver e de peito mais amplo. As armaduras deitou sobre a terra nutriz de guerreiros. Como um carneiro, percorre as fileiras em vários sentidos. Eu, pelo menos, só sei compará-lo a um guieiro veloso, quando no meio de u grande rebanho de ovelhas vistosas”. Disse Helena, nascida de Zeus, em resposta, o seguinte: “Esse é Odisseu, de Laertes nascido, astucioso guerreiro, de Ítaca oriundo, apesar de ser ilha de chão pedregoso, em toda sorte de ardis entendido e varão prudentíssimo”. (HOMERO. *Iliada*. III, vv. 192-202)

A descrição de Odisseu que é oferecida ao rei troiano por Helena apresenta um herói que se difere dos demais justamente pelo seu conhecimento de artifícios que beneficiam ao grupo e a si mesmo. Essa particularidade do herói perpassa a obra e também é a que mais chama a atenção das análises atuais sobre seu caráter.

Nesse sentido, Odisseu é o herói *polýmetis*, astúcia personificada, encarnada nos estratagemas elaborados sempre levando em consideração o poder da coesão. Mesmo o cavalo de Tróia, que teria sido uma ideia de Athená aplicada apenas por Odisseu, não deixa de lado o emprego de uma frota de homens envolvida em um mesmo fim, regida a todo instante pelo princípio da unidade da ação. Desse modo, Odisseu passa a ser entendido como o padrão de conduta que delimitou o fundamento da falange hoplítica.

Um mérito evidente de Odisseu é a meditação, trabalho com informações e um refinado sentido de cálculo. Reconhecem-se as distintas virtudes de Odisseu, independente da tradicional força. Muito antes da vitória sobre Tróia, vários cantos apresentam Odisseu como um homem prudente, sagaz, dotado de habilidades persuasivas. Assim, consideramos fundamental a presença de Odisseu na comitiva que tenta convencer Aquiles a retornar a guerra¹⁵.

¹⁵ Mesmo que o trio de heróis não obtenha sucesso, ele é formado por guerreiros que possuem aproximações tanto com o Pelida quanto com a necessidade de êxito da missão: Ájax é o melhor dos aqueus depois de Aquiles e também seu amigo, Fênix é seu preceptor e Odisseu o que possui a persuasão.

Diomedes diz para Odisseu:

“Tendo-o por meu companheiro, até mesmo das chamas ardentes retornaremos ilesos, por ser mais que todos o astuto”.

(HOMERO. *Iliada*. X, VV. 246-247)

Os helenos utilizavam o termo *métis* para expressar uma mescla de prudência e astúcia. Na poesia homérica se encontra representada narrativamente uma habilidade cognitiva profundamente comprometida com a prática e com o êxito, encarnada nos deuses e heróis, considerada indispensável para obter e exercer o poder. Homero oferece uma representação da *métis* que certamente não alcança uma definição mas se mostra bastante ilustrativa.

A *métis* também pode ser lida como fator de êxito. Quem a possui pode deixar as coisas a seu favor, ainda que em circunstâncias adversas. É uma capacidade complexa, que se expressa na ação perspicaz, combinado com um sentido de oportunidade, sagacidade, antecipação e experiência. Não se opõe a força, necessariamente, podem ser complementares. A conduta guiada pela *métis* tem um sentido prático. Neste caso, toda conduta se organiza de acordo com o objetivo central (HOMERO. *Iliada*. XXIII, 602-612)

Nesse sentido, a definição de Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant é bastante útil:

“é uma forma de inteligência e de pensamento, um meio de conhecer. Implica um conjunto complexo mais muito coerente de atitudes mentais e de comportamentos intelectuais que combinam o olfato, a sagacidade, a previsão, a simulação, a flexibilidade de espírito, a habilidade para sair dos problemas, a atenção vigilante, o sentido de oportunidade, habilidades diversas e uma experiência largamente adquirida. Se aplica a realidades fugazes, movediças, desconcertantes e ambíguas, que se prestam a medida precisa, ao cálculo exato” (DETIENNE; VERNANT, 1998, p.11).

O universo simbólico do *aristós*, a batalha, assim como a assembléia, proporciona *kléos*, mas não somente elas, também, por exemplo, uma atitude compassiva. Diante disso, a *kléos* de Odisseu se liga por duas características principais: a participação efetiva nas batalhas assume tanta importância quanto sua prática do discurso e, sobretudo, do discurso persuasivo.

Kléos é o renome, a herança que o herói deixa na memória das gerações futuras, o que os outros dizem da graça de sua atitude em combate. Mas *kléos* repercute tanto no indivíduo como em seu progenitor e, muito significativamente, em sua comunidade, essa que os *aristói* épicos crêem (ou querem crer) que lhes pedem que busque a fama. Uma situação de ruptura dos parâmetros psico-sociais estabelecidos recebe um apelativo tão intenso como na *até* (MIRALLES, 2007, 96).

Odisseu não atua de maneira impulsiva, ao contrário, medita e elabora em sua mente as opções disponíveis para agir da melhor forma. O Odisseu homérico se baseia em estratégias diferentes dos outros heróis para obter os mesmo resultados.

2.3 - Agamêmnon

Já o rei Agamêmnon é descrito por Príamo da seguinte forma:

“Vem revelar-me quem seja aquele homem de aspecto imponente:
como se chama esse Acaio tão belo e de tal corpulência?
Outros heróis, é evidente, mais altos que ele percebo;
mas os meus olhos jamais admiraram tão belo conspecto,
nem majestade tão grande; assemelha-se, de fato, a um monarca”
(HOMERO. *Iliada*. vv. 166-170)

Helena responde ao questionamento do rei troiano:

“Ora te vou responder a respeito do que perguntaste.
Esse é Agamêmnon, rei poderoso, de Atreu descendente,
tão grande rei, chefe de homens, quão forte e notável guerreiro”
(HOMERO. *Iliada*. vv. 177-179)

Grande parte da descrição de Agamêmnon na *Iliada* deriva não de seus feitos, mas da posição por ele ocupada - e certas vezes criticada por suas decisões equivocadas. Pode-se citar como episódio envolvendo suas disposições o sonho enganoso enviado por Zeus para Agamêmnon, o qual indicava que este conquistaria Tróia, no Canto II. Além disso, essa passagem indica uma advertência sobre o papel de líder, que requer atenção e vigilância por parte daquele que a ocupa.

“Dormes, Atrida prudente e viril, domador de cavalos?
Não fica bem para um príncipe em quem todo povo confia
e de quem tudo depende, dormir, sem parar, toda a noite.”
(HOMERO. *Iliada*. vv. 23-25)

A questão da autoridade, tão discutida nas tragédias de Sófocles, também é motivo de reflexão em Homero na figura de Agamêmnon. Para Dean C. Hammer no artigo ““Who Shall Readily Obey?": Authority and Politics in the *Iliad*”, publicado em 1997, o principal argumento é que a *Iliada* é uma reflexão sobre a natureza da autoridade política. A natureza dessa reflexão sugere uma mudança fundamental no tipo de questionamentos sobre o "poder de autoridade", o que leva a refletir também sobre a formação crescente de formas interdependentes de organização política (HAMMER, 1997, p.2). Segundo o autor, Homero desloca a atenção das ações do rei para as reações daqueles que são afetados por elas. Desta maneira, a questão da liderança torna-se menos maquiavélica e mais Weberiana, acerca da legitimidade da autoridade, porque os outros escolhem obedecer ao líder (HAMMER, 1997, p.4).

Hammer dispõe que Agamêmnon, em vários momentos, emprega (ou é associado com) duas reivindicações distintas de autoridade: medo e herança. O resultado destas duas reivindicações em uma liderança não é uma compreensão do bem da comunidade, mas da obediência silenciosa.

Por entre as filas o Atrida corria, dando ordens diversas:
“Sede homens, caros amigos, e ardor demonstrai combativo!
Possa o respeito recíproco a todos na pugna dar ânimo.
São mais poupados na guerra os que sabem morrer briosamente,
Ao passo que os fugitivos nem glória obtiveram, nem defesa.”
(HOMERO. *Iliada*. V, vv. 528-532)

O grande Ájax Telamônio, também, os Aqueus exortava:
“Sede homens, caros amigos, e na alma o pudor tende sempre!
Possa o respeito recíproco a todos dar o brio na pugna.
São mais poupados na guerra os que sabem morrer bravamente;
os fugitivos nem glória jamais obterão, nem defesa”.
Disse; os consócios que já antes queriam mostrar resistência,
suas palavras acolhem (...).
(HOMERO. *Iliada*. XV, vv. 560-566)

Na *Iliada*, o poeta constrói de forma minuciosa a imagem do guerreiro, descreve detalhes, principalmente do seu armamento, como, por exemplo, quando ocupa trinta versos, no Canto XI, com detalhes da *panóplia* de Agamêmnon (HOMERO. *Iliada*. XI, vv. 16-44). Abaixo os últimos versos:

"Em torno dos ombros a espada lançou, na qual tachas se viam de ouro brilhante; de prata maciça era feita a bainha; como a bainha, eram de ouro as cadeias que ao ombro a prendiam. Toma o escudo, depois, bem lavrado, que o corpo lhe cobre, forte e mui belo de ver, por dez orlas de bronze cercado e vinte umbigos de estanho muito alvo, dispostos à volta da superfície; era de aço cinzento a porção mais do meio. Como coroa se via a cabeça espantosa da Górgona de olhar terrível; a Fuga e o Terror ao seu lado se achavam. Era argentada a correia ao comprido da qual se estendia drago de cor azulada; com três horrorosas cabeças entrelaçadas, nascidas de um grande pescoço somente. "O elmo coloca, de quatro saliências e dupla cimeira, no qual, por modo terrível, penacho de crina ondulava. Toma, por fim, duas lanças, munidas de ponta de bronze, de brilho tal, que o fulgor até o céu estrelado atingia". (HOMERO. *Iliada*. XI, vv. 29-44)

Trazemos então Vernant, acerca dessa ostentação simbólica:

“(...) estão integrados ao aparato, à mímica, à própria careta do guerreiro (homem ou deus) possuído de *ménos*, o furor guerreiro; de certa forma concentram esse poder de morte que se irradia da pessoa do combatente coberto por suas armas e prestes a manifestar no combate o extraordinário” (VERNANT, 1991, p.50).

A perda da armadura, que era uma prolongação da personalidade do guerreiro e que infunde tanto terror aos seus adversários, seria desonroso, daí a importância de cerrar filas para defender o cadáver do herói caído, como no episódio da morte de Pátroclo pelas mãos de Heitor (HOMERO. *Iliada*. XVII, vv.3-15).

O uso da armadura está muito além da manutenção da integridade física, é usada também para aterrorizar o adversário e cumpre o papel de alarde visual. Uma ostentação que diferencia, que demarca quem é de fato nobre e, em Homero, nobreza e heroísmo não são pensados de forma separada.

O herói homérico sabe da função que deve cumprir, no entanto, pode “agir de um modo não adequado à preservação da *dike*” (SOUZA, 2007, p.213), sem com isso deixar de ser um

agathós, como Agamêmnon ao desonrar Aquiles no Canto I da *Iliada*. Havelock mostra que a contenda entre o atrida e o pelida teria sido evitada se não houvesse na época convenções estritas que regulavam a partilha dos espólios (HAVELOCK, 1996, p.84-5). Agamêmnon reconhece seu erro, mas exige o cumprimento das leis que regulam a partilha, onde o direito de escolha é um privilégio dos homens superiores, daí o tom arrogante com que se dirige a Aquiles:

“Mas em pessoa hei de o prêmio ir buscar à tua tenda, a Briseida
de belas faces, que, alfim, possas ver por esse ato de força, quanto te
sou superior.”
(HOMERO. *Iliada*. I, 184-186)

A busca da excelência é o meio para impelir o herói para o perigo extremo da ira, paixão e descuido. Esse *status* exaltado faz dele profundamente um ser problemático se tentarmos tomá-lo em sua totalidade como modelo de excelência.

A versão exaltada da natureza humana representada pelos guerreiros homéricos se torna útil justamente pelas tensões envolvidas. Os homens da raça heróica permanecem porque sua força, ferocidade, suas atividades sobre-humanas, em alguns casos alta sabedoria ou perícia na arte da fala servem como extensão de modelos para serem seguidos por jovens, especialmente jovens soldados, e louvada a parte de que o poeta épico comunica isso a sua audiência (CLARK, 2004, p.80).

Não há, em Homero, a intenção direta de esquematizar uma teoria da ética propriamente dita, no sentido de que seus poemas não apresentam uma doutrina sistemática que pretenda, de modo consciente, refletir sobre os valores quem circundam a conduta dos heróis. Entretanto, está presente de forma nítida nos personagens que fazem do mundo de Homero uma organização prática, uma sociedade dinâmica na qual percebemos um *ethos* (mesmo que não exista uma reflexão sistemática sobre o mesmo), isto é, um modo de ser, um espírito que anima uma coletividade, algo que é característico e predominante nas atitudes de um povo, e que marca suas realizações.

Aghatós funciona no poema, segundo a autora, como um "adjetivo absoluto" que inclui as qualidades que a sociedade promove e que os coloca acima dos outros. O que quer dizer que um adjetivo que significa "bom" termina por determinar o que é bom e o que não é de acordo com os parâmetros dos valores sociais. Aquele que exibia ditas qualidades pré-determinadas será, em termos gerais, "bom". O mesmo se pode dizer,

por extensão, de *aristós*. É óbvio que a definição de um grupo é unida por meio de uma articulação interna do mesmo, mas também pela distinção em respeito a um "outro", já que o modo de definir o que se é, consiste em fazê-lo a partir do que não se é. O outro é *kakós*. Os principais, aqueles se distinguem da maioria, existem de forma evidente e possuem um papel primordial na sociedade do poema (MIRALLES, 2007, p.78).

A grandeza dos heróis de Homero é a grandeza não apenas do ato, mas também da consciência. Não há muita nobreza no ato da guerra, a qual é por ela mesma a negação do que é humano. Mas é a nobreza da capacidade dos homens para o ato e ao mesmo tempo com eles mesmos na situação. Os heróis de Homero possuem o poder para voltar e conceber eles mesmos, suspensos entre cultura e natureza, entre divino e mortal.

Desse modo, concluímos que as descrições dos heróis mostradas por Homero na *Iliada* atuam como forma de criar uma imagem ideal de um guerreiro que dispõe de qualidades valorizadas na sociedade grega. Além disso, é possível visualizar que esse modelo não permanece o mesmo para todos os guerreiros, mas que, ao mesmo tempo, todos compartilham de símbolos que demonstram sua precedência e características que os fazem reconhecidos enquanto heróis.

Nesse sentido, essa construção das representações é realizada com a finalidade de manter no imaginário *políade* todo um conjunto de valores que permaneciam, com suas adequações, certamente, nas raízes onde se implantava a tradição cultural dos helenos, que serviria como fator aglutinante dessa sociedade, como forma de perpetuar e reforçar cada vez mais o que era esperado de um cidadão.

Essas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas – trata-se das funções e da dinâmica sociais das representações.

No capítulo seguinte apresentaremos as leituras de Sófocles sobre os três heróis apresentados aqui na concepção de Homero. Para nossa perspectiva, como descrito anteriormente, abordaremos as peças *Ájax* e *Filoctetes* de modo a sublinhar os atributos de Ájax, Odisseu e Agamêmnon, tendo em mente as representações desses heróis e suas interposições no espaço do teatro.

Capítulo 3

Heróis épicos revisitados por Sófocles

Neste capítulo buscamos analisar as características dos heróis em Sófocles, detendo-nos nos heróis Ajax, Odisseu e Agamêmnon e em duas tragédias específicas: *Ajax* e *Filoctetes*. Além disso, abordaremos algumas especialidades das obras de Sófocles e do próprio gênero trágico.

Para isso teremos em mente, de modo a guiar nossa análise, as definições acerca dos conceitos de honra e vergonha. Para Peristiany e Pitt-Rivers é um erro olhar a honra como um conceito único e constante. Ao contrário, deve estar em foco a noção de um campo conceitual, no qual as pessoas encontram meios para expressar sua estima por si mesmas ou pelos outros. Estaria suposta uma concepção de cultura não como um conjunto de regras de conduta que garantem a organização da sociedade, mas como uma estrutura de premissas conflitantes a partir das quais a luta por domínio tem lugar – o que leva ao segundo ponto. A honra deixa de ser conceituada só em termos de demonstração de precedência ou poder e passa a ser considerado o fato de que o controle de sua definição é também um meio de obtê-la e mantê-la (PITT-RIVERS, 1992, p.4).

Em seus ensaios sobre o drama ático, Jean-Pierre Vernant descreve o espetáculo trágico como o espaço em que se confrontam os valores do passado mítico e do presente da *pólis* dos atenienses. A tragédia encena diante dos cidadãos, durante um festival cívico-religioso em honra a Dionisos, os mitos que, segundo Vernant (VERNANT, 1990, p.24-25), constitui um dos modos de expressão do pensamento religioso grego e que, portanto, fazem parte da *pólis*. No entanto, esses mesmos mitos são associados a valores por vezes antitéticos aos da Atenas democrática; os heróis que os protagonizam são "sempre mais ou menos estranhos à condição comum de cidadão" (VERNANT, 1999, p.12). O herói trágico é um homem duplo, dilacerado, problemático. Um homem

que se pensa como o que ele é, porque se reconhece na imagem de si que outros lhe oferecem.

Havelock defende que o teatro grego se desenvolveu como suplemento e sucessor da épica, assumindo, no mundo ático, as funções pedagógicas que Homero desempenhava em relação ao mundo grego em geral. Esse fato explicaria a decisão de financiar publicamente os festivais e deles encarregar magistrados públicos, e a convicção de que o teatro desempenhava um serviço público vital (HAVELOCK, 1982, p.267).

Segundo Charles Segal, as tragédias tinham uma função política. O autor trabalha com a premissa de que a tragédia e a política eram muito próximas no V século, visto que os espetáculos trágicos delineiam a particular característica dos cidadãos e a situação política de Atenas entre as guerras Greco-Pérsicas e do Peloponeso. (SEGAL, 1995, p.5). Os festivais podem ser vistos como parte de um "senso de presença", que geralmente caracteriza os cidadãos. No espaço, que se concentrava a *agorá*, a dimensão de suas ações presentes, a dimensão na qual eles podem sentir a coesão, homogeneidade, liberdade da "simultaneidade do não-simultâneo". Nesse sentido o senso de presença dos cidadãos é expresso também de forma individual.

As tragédias de Sófocles, assim como todas as tragédias gregas, são uma espécie de laboratório poético para explorar diferentes e antigos conflitos de modelos de ética, ordem social e política, as relações entre os sexos, os limites e possibilidades da percepção e entendimento humanos e as questões do pensamento sobre a vida humana num sentido mais amplo. Para Segal, a intrigante poesia de Sófocles frequentemente desafia traduções precisas porque são continuamente inovações metafóricas ligações entre os domínios da natureza, a *pólis* e os deuses (SEGAL, 1995, p.3).

Em Sófocles, assim como para a maioria de seus contemporâneos, a vida do homem é inteiramente humana somente no quadro da *pólis*. Mas Sófocles é também um dos grandes poetas da natureza da Literatura Clássica. Em alguns versos ele pode esboçar o caráter selvagem de uma praia remota ou os sons de paz de uma gruta sagrada. Suas descrições de paisagem, entretanto, também são integrantes das estruturas no mundo trágico das vidas destinadas dos protagonistas. Eles expressam seu profundo

senso de inter-relação de todas as partes do mundo. O sofrimento de Antígona pode parecer pertencer a princípio às intensas emoções familiares delimitadas dentro de casa, mas isto é também visto contra pano de fundo do mundo natural aberto para outros poderes (SEGAL, 1995, p.5).

Geralmente as análises sobre o teatro ateniense aparecem inseridas no contexto democrático sempre desconsiderando o fato de que os aristocratas não sucumbem imediatamente. O rompimento com instituições de liderança aristocrática e a criação de uma nova ordem não se realiza tão simplesmente e quando realizada, precisa de uma base firme. As antigas ideias de superioridade aristocrática podem não ter saído de cena.

Além disso, segundo Cairns, nas tragédias de Sófocles permanece a ideia bastante comum na época, inclusive sob influência do relativismo sofístico, que toda história têm dois lados. As pessoas podem diferir através das palavras e as ideias subjetivas do que é certo e do que é verdade são difíceis de delimitar. Sófocles compreende a parcialidade, isto é, as pessoas possuem visões ou atitudes que são contraditórias e suas interpretações sobre eventos e situações seguem a mesma lógica (CAIRNS, 1993, p.215).

A tragédia levava à cena, de forma simbólica, debates contemporâneos acerca de temas políticos e éticos. No entanto, o seu significado cívico e político também podia ser mais difuso e indireto. O papel de Odisseu no *Ájax* de Sófocles, por exemplo, afirma o valor democrático do compromisso sobre o autoritarismo e a intransigência aristocrática. A tragédia também levanta a questão dos perigos inerentes ao exercício do poder, mostra as infaustas consequências da divisão ou da discórdia na *pólis*, ou descobre uma estrutura ética que está na base das ações humanas, como se pode ver pelo lento e muitas vezes doloroso caminho da justiça através de muitas gerações, por exemplo, nas trilogias de Ésquilo (SEGAL, 1994, p.194).

Segundo Vernant e Vidal-Naquet:

"O mito heróico não é trágico por si só, é o poeta trágico que lhe dá esse caráter. É certo que os mitos comportam, tanto quanto se queira essas transgressões de que se nutriam as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio, o ato de devorar os filhos, mas não comportam em si mesmos nenhuma instância que julga tais atos, como as que a cidade criou, como as que o coro exprime a seu modo.

Em qualquer lugar onde se tem a ocasião de conhecer a tradição, onde se exprimiu o mito, constata-se que é o poeta trágico que fecha o círculo que é a tragédia" (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999 p. 271).

Bernard Knox denota que os temas presentes, desde o início ao fim da tragédia, são os temas do homem, dos deuses e do tempo. Observa que esses temas são desenvolvidos através da exploração de um aspecto particular da atividade humana, o trabalho de um código ético. Este código era muito antigo já no século V e ainda mais apropriado para as condições de uma sociedade heróica; sendo, todavia, reconhecido na Atenas democrática como uma regra válida de conduta. Knox afirma que a obra é uma grande mostra de que o antigo código é inviável na época de Sófocles, a velha moral é exposta como uma falha na prática (KNOX, 1990, *passim*).

Outras questões permeiam a construção das personagens sofocianas e seus heróis: em todas as obras se questionam os laços de *philia* e sua ausência produz uma quebra nas relações humanas que se põe em evidência no enfoque espacial, além disso, os espaços que demarcam a atuação dos personagens e como os heróis de Sófocles se debatem, por sua própria natureza entre os limites ontológicos, éticos e antropológicos. Nesse sentido, o conceito de representações sociais nos ajuda a entender como os discursos produzidos pela sociedade ateniense ecoam nas apresentações trágicas.

Diante do exposto, cabe salientar que para estudarmos as representações sociais, seria necessário percebê-las como algo dinâmico, vivo, que está imbricada com a interação entre o sujeito e a sociedade, numa relação intensa, de ir e vir, na qual, tanto sujeito, quanto sociedade produzem e reproduzem conceitos, símbolos e imagens. Esse processo é uma forma do indivíduo se apropriar da realidade, construindo um saber de caráter cotidiano, o chamado conhecimento do senso-comum, indispensável à organização da vida em grupo.

É importante ressaltar que para o autor as representações coletivas não se resumem apenas às somas das representações dos indivíduos que constituem a sociedade. Essas são uma realidade que se impõe aos indivíduos, de forma coercitiva, sem chances de escolha para os mesmos, pois quando estes nascem já encontram essa realidade formada.

Dentro dessa perspectiva, as representações sociais possibilitam o sujeito fazer uma leitura da realidade produzida por ele e pelo grupo. Reabilita-se, dessa maneira, o saber construído no dia-a-dia, nas práticas sociais, no fazer humano, no desvelamento da realidade.

Moscovici defende as representações sociais como conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana, no curso de comunicações interpessoais. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, aos mitos e as crenças das sociedades tradicionais, podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum. (MOSCOVICI, 2001, p.52).

Para ratificar o conceito de representações sociais, apresentamos a definição de Machado, que pontua que:

“(...) a representação social é a construção social de um saber ordinário (de senso-comum) elaborado por e dentro das interações sociais, através de valores, das crenças, dos estereótipos, partilhada por um grupo social no que concerne a diferentes objetos (pessoas, acontecimentos, categorias, objetos do mundo etc), dando lugar a uma visão comum das coisas” (MACHADO, 2003, p.14).

Nesse sentido, o herói trágico grego apresenta-se para os espectadores daquele momento como um ser problemático, induzindo-os a um processo de reflexão. Graças às circunstâncias de um direito em estado de desenvolvimento, ou seja, inacabado, este se configura como um problema e não há como deixar de sê-lo, conforme aponta Jean-Pierre Vernant, em que o homem ainda não é concebido como um agente totalmente autônomo. De acordo com o autor, a vontade ainda não está verdadeiramente delineada, não existe a noção de livre arbítrio. Também não existe a noção de autonomia do homem; não há noção de vontade. Tudo isto não existe. Há uma tensão espiritual entre os gregos, sobre a questão da falta, entre o que a religião e a vida social, política e, principalmente, o direito estavam começando a elaborar, e é neste intervalo que a tragédia coloca suas questões. Mostrará que de fato o herói é sempre ao mesmo tempo aquele que fez uma escolha pessoalmente, que se engajou em atos que correspondem ao que ele é — a vontade de Édipo pertence a ele e o constitui — e que ao mesmo tempo os deuses prepararam tudo, de forma que o homem foi simplesmente empurrado,

atravessado pelas potências divinas, e não entendeu nada do que estava fazendo (VERNANT, 2001, p.367-8).

Segundo Méier, o teatro grego é político e pedagógico à medida que nele se encontra o pensamento tradicional, mítico e a nova racionalidade, a cultura popular e das elites. Em consequência, nas Grandes Dionisíadas, os cidadãos, que constituíam a audiência (ou *théatron*, por excelência), tinham oportunidade de renovadamente conscientizar o fundamento da sua ordem social, a justiça do universo. A tragédia desempenhava uma função cívica complementar. Esta função ajuda a compreender a reivindicação de que a glória do poeta depende da benfeitoria para com a *pólis*, e não especificamente o mérito literário (MEIER, 1991, p.10).

Na medida em que o teatro é um fator que pode influir na política interna e externa, compreende-se que o poder - fosse a comunidade enquanto fonte de poder, fosse o governante enquanto seu executor, se preocupassem com os espetáculos e as suas circunstâncias. Na Época Clássica, a utilização política do teatro na Grécia deverá ligar-se mais à defesa dos valores do sistema político e da *pólis* em geral do que à sua utilização para fins pessoais e partidários. O alinhamento do teatro com os interesses da coletividade, particularmente a sua consonância com a ideologia da *pólis*, era confirmado através de cerimônias construtivas e edificantes que envolviam os festivais, em especial as Grandes Dionisíadas.

*Ájax*¹⁶ é a mais antiga tragédia conservada de Sófocles e foi encenada em 440, aproximadamente. Não há informações sobre concurso em que foi apresentada, nem de sua premiação, assim como o nome das outras peças que a acompanhavam.

A tragédia tem o herói Ájax como ponto de referência e é claro que ele é justamente importante depois de sua morte como quando estava vivo. Seu desejo por fama e lembrança não são completados com sua morte, mas somente com seu funeral. No caso de Ájax esse é um fator crucial.

¹⁶ O enredo da peça gira em torno do herói grego Ájax, que, preterido na entrega das armas de Aquiles, que são dadas a Odisseu, decide matar Agamêmnon, comandante dos gregos, e seu irmão Menelau. Athená o impede, tirando-lhe a razão. Ájax então mata os rebanhos conquistados pelos gregos pensando tratar-se de Agamêmnon e Menelau. Quando recobra a consciência e vê a loucura que cometeu conclui que o suicídio é a única saída para tamanha desonra. O herói se suicida e assim começa a segunda parte da peça, quando seu irmão, Teucro, decide contrariar as ordens de Agamêmnon e Menelau, que não permitem que Ájax seja sepultado nem obtenha nenhum tipo de homenagem fúnebre. O confronto é dissolvido com a intervenção de Odisseu, que convence os irmãos a admitirem o sepultamento e os ritos funerários.

Ájax é provavelmente a peça sobrevivente mais antiga de Sófocles e era geralmente vista como a mais homérica em espírito. Seu protagonista, freqüentemente comparado com o Aquiles da *Ilíada*, é talvez o mais claro exemplo da grandeza rude do heroísmo trágico de Sófocles (SEGAL, 1995, p.5).

O primeiro quarto da peça concerne ao que aconteceu no curto espaço e tempo de uma noite. É dado um contraste de pontos de vista: do mortal e do deus, amigo e inimigo, individual e grupo, dentro e fora, momento específico e toda guerra de Tróia. Sófocles com isso nos envolve no problema do entendimento das características desse herói. Suas múltiplas perspectivas dos eventos do prólogo traçam dois propósitos. Primeiro leva o público a participar da busca pelos motivos de Ájax, não no direto e prático caminho do seu antigo camarada Odisseu, segue os traços físicos do herói, mas em um caminho mais indireto do espectador, ambos separados e engajados. Segundo, pela narração da história ao reverso, Sófocles reconstrói um evento passado no tempo dramático presente (SEGAL, 1995, p.16).

Já *Filoctetes*¹⁷ é uma das poucas peças cuja data conhecemos com precisão. Foi apresentada pela primeira vez em 409. nas Dionisias, quando Sófocles tinha cerca de 87 anos e ganhou o primeiro prêmio. É a única das tragédias gregas conhecidas sem personagens femininos.

A história de Filoctetes¹⁸, o herói abandonado, é contada na *Ilíada*, no Canto II.

“Os que lavravam Metone, bem como os heróis da Taumácia,
de Melibéia, também, e Olizona de chão pedregoso,
por Filoctetes trazidos chegaram, archeiro famoso,
em sete navas, contendo cada uma cinquenta remeiros,

¹⁷ O nome Filoctetes sugere o seguinte sentido, segundo nota do tradutor, Trajano Vieira: aquele que estima o que possui, isto é, o arco de Heracles.

¹⁸ A tragédia homônima de Sófocles traz um momento da guerra de Tróia no qual Odisseu desembarca na ilha de Lemnos na companhia de Neoptólemo, filho de Aquiles, e ordena a este uma missão: a de subtrair das mãos de Filoctetes, guerreiro aqueu, as armas de Héacles a ele confiadas. Filoctetes fora abandonado naquela ilha pelo próprio Odisseu, anos antes, por conta de uma chaga incurável que adquirira ao ser picado por uma serpente que guardava o santuário da ninfa Crise; vive o rancor de ter sido esquecido na solidão e o sofrimento sem fim das dores físicas que sente. A princípio, Neoptólemo, recusa-se a cumprir o plano de Odisseu, mas acaba cedendo por conta de seu desejo de glória. Fazendo-se próximo a Filoctetes, por conta de ser este amigo de seu pai Aquiles e das mentiras que conta ao velho, Neoptólemo consegue subtrair o arco de Héacles de seu poder e parte com Odisseu, mas acaba por arrepender-se e retorna para devolvê-lo a Filoctetes.

todos dotados de força e habituados ao tiro com arco.
Ele, entretanto, ficara a sofrer indizíveis tormentos
Na Ilha de Lemno divina, onde o haviam deixado os Acaios
Vítima de úlcera feita por dente de serpe nociva.
Lá se encontrava, a gemer; mas em breve, ao redor de seus barcos,
De Filoctetes haviam lembrar-se os Aquivos guerreiros.
Ainda que o chefe chorassem, sem guia os heróis não se achavam,
Pois de Medonte, bastardo de Oileu, instrução recebiam,
Devastador de cidades, que o teve de Rena formosa.”
(HOMERO. *Iliada*. II, vv. 716-728)

As duas peças são calcadas nos paradoxos da tragédia, sobretudo característica das obras sofoclianas: de um lado, a distância instaurada pelo mito, que remete para esse tempo incerto, no qual tudo parece possível; do outro, a proximidade que decorre do seu próprio mecanismo de funcionamento que coloca o espectador dentro do espetáculo, a vivê-lo ao lado das figuras do drama, de tal modo que, a esse nível, há uma quase total anulação da distância (DESERTO, 2004, p.202). Segundo Deserto, a criação de uma distância de segurança, representada pelo território do mito, é uma forma de providenciar às emoções, legitimamente esperadas neste tipo de espetáculo. O uso do mito fornece a necessária distância e proteção. A mesma proteção que, segundo o autor "nos deixa olhar detalhadamente para o leão encerrado na jaula" (DESERTO, 2004, p. 204)

3.1 – Ajax

Ajax é o grande guerreiro do orgulho feroz, fortes paixões e intenso compromisso com o ideal individual de honra no qual no seu sangue a loucura incorre a desgraça que não pode ser aceita como correlata com sua imagem na sociedade. Mas por meio do seu suicídio também rejeita o que ele conhece como humilhação, sociedade injusta com seu próprio descompromisso com a visão dos valores heróicos; e segue a lógica de sua visão de si mesmo para o inevitável fim em morte (SEGAL, 1995, p.6). O título de “melhor dos aqueus” é expresso na *Iliada* nos seguintes versos:

“Entre os guerreiros, Ajax Telamônio era o mais distinguido

enquanto Aquiles esteve afastado, o mais forte de todos
e possuidor dos melhores cavalos; em tudo primava.”
(HOMERO. *Iliada*. vv.768-770)

Como mostra Bradshaw, no *Ájax* de Sófocles os atenienses de meados do V século podem ver qualidades, sem uma voluntariosa distorção, as quais podem associar com virtudes de seu próprio passado histórico/heróico: o período da guerra contra os persas. Atenas coordenou a defensiva grega, planejando a batalha e aglutinando diversas forças aliadas, se não for exagero dizer que Atenas reuniu diversas outras *pólis* na manutenção da independência do controle persa (BRADSHAW, 1991, p.114). Para tanto, Atenas chama novamente o discurso da honra e da batalha para evitar que caiam no domínio persa. Os atenienses dispuseram *Ájax* como forma de exemplificar aquelas muitas virtudes com as quais eles, também, praticavam e exaltavam, especialmente se considerarmos o fato de que a guerra contra os persas representava um paralelo com o tradicional conflito entre aqueus e troianos. Os atenienses que lutaram contra os persas honraram *Ájax* como responsável pela vitória, tendo eles suplicado a *Ájax* antes da batalha de Salamina e o posterior sacrifício para *Ájax* em Salamina depois da vitória (HERÓDOTO, VIII, 121).

Segundo David Bradshaw, na representação dramática de Sófocles sobre a história de *Ájax*, o relacionamento do mito para a *pólis* é tradicionalmente mostrado em termos de modelos de heroísmo antiético. *Ájax* exerce uma rígida virtude incompatível com a hierarquia dos valores dominantes na *pólis* do quinto século; a figura de Odisseu, entretanto, demonstra a flexibilidade que falta em *Ájax*, a flexibilidade que o completa como animal político. A *areté*, excelência individual do guerreiro épico, do qual o absoluto egocentrismo é quase desumano, contra a *areté* do pragmatismo comunitário orientado do qual o relativismo talvez prove essencial da relação para interação humana entre indivíduos civilizados (BRADSHAW, 1991, p.99).

Em *Ájax*, o herói protagonista é descrito como: grande (v.287); respeitado (v. 287); feroz (v.288); excelente amigo (v.303); audacioso (v.506); valente (v.506); herói por excelência (vv.563-564); impetuoso (v.689); insensato (v.1039); insolente (v.1042); caríssimo (v.1338); valoroso (v.1632); “brutal e insolente” (v. 1469).

Essa perspectiva do herói o descreve como um homem voltado para uma honra baseada nos seus feitos. Ele permanece indiferente aos apelos por outros ângulos, que também precisa ser valorizado, como vemos na fala de Têcmessa:

“Escuta a voz da honra! Ela não consente
que abandones teu pai nos anos da velhice,
que abandones também a tua mão idosa,
a esta hora dirigindo suas súplicas
aos deuses para que retornes vivo à pátria.
Tens piedade também de teu filho, Ajax!”
(SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 646-701)

A impetuosidade de Ajax é um ponto crucial na análise da peça. Ela se mostra em diversos momentos, evoluindo para um herói que não consegue ver outros meios de obter a honra que não o já firmado pela sua trajetória como grande guerreiro, baseada na trajetória familiar, sobretudo. Esses grandes feitos não cedem lugar aos apelos por novos valores que encontram seu lugar dentre os preceitos que deveriam figurar entre as qualidades de um herói. A entrega das armas de Aquiles é o problema central na honra ferida de Ajax, como citado em Filoctetes, o herói é mencionado na passagem abaixo:

“mas na hora da partilha, dão as armas
dos pés-velozes a quem de direito?
Que nada! Frios, premiam Odisseu.”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*. vv. 62-64).

Na passagem que segue abaixo, Filoctetes fala de Ajax e Aquiles, e sinaliza que suas mortes são grandes perdas diante dos que permaneceram vivos e que, na verdade, deveriam ter perecido.

“Filoctetes fala de Ajax e Aquiles:
“Mencionas quem eu menos gostaria
de saber que morreu. O que pensar
se os dois morreram e Odisseu solerte
sobrevive, quanto é o cadáver dele
que deveria nos ser dado a ver?”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*. vv. 426-430)

Nesse momento, Neoptólemo conta para Filoctetes sobre o paradeiro das armas de Aquiles¹⁹. Filoctetes se mostra surpreso com a decisão dos aqueus em entregar as armas para Odisseu. Neoptólemo conta para Filoctetes sobre a entrega das armas:

“Prostrei-me aos prantos sobre o corpo exânime
e sem delongas procurei os líderes,
amigos presumidos, lhes rogando
as armas que meu pai portara. Ouvi
esta resposta cínica: “Aquileu,
exceto as armas com que o herói lutava,
de hoje em diante nas mãos do Laertiáde,
terás o direito ao que lhe pertencia.”
Colérico, aprumei o corpo, às lágrimas,
encorajado pelo sofrimento:
“Sórdidos! Que ousadia dar a um outro
minhas panóplias, sem me consultar!”
E Odisseu, junto a mim, me provocou:
“Sim, meu jovem, é justo que eu as tenha.
Quem foi que as resgatou com o cadáver?”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 359-373)

Em uma segunda ocasião, Neoptólemo anuncia a Filoctetes a morte de Ajax. O diálogo indica que Ajax é um herói justo, que não permitiria que uma iniquidade fosse cometida contra o filho de um de seus melhores amigos.

“Filoctetes: “me espanta mais, sabes o que é? Que Ajax,
testemunha ocular, não reagisse!
Neoptólemo: “ Jamais teriam me roubado as armas
se ele estivesse ainda entre nós.”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*. vv. 410-413)

O esforço do herói é notado em uma autoafirmação sem compromissos. O pai que representa a tradição e o passado, e o filho que brilha como a promessa do futuro, se concentram e gravitam sobre o presente, sobre Ajax e seu dever para consigo mesmo. Antes havia dito que, a diferença de seu pai, quem, que na luta em Tróia voltou para Salamina carregado de glória, ele, seu filho, logo realizaria com seus braços façanhas não inferiores (MISSERONI, 1989, p.112).

“Vedes o herói valente, audacioso,

¹⁹ Segundo o tradutor da peça, Trajano Vieira, trata-se de uma meia-verdade: embora herde as armas de Aquiles numa terrível disputa com Ajax, segundo a *Pequena Ilíada*, Odisseu as entrega a Neoptólemo, filho de Aquiles.

que nunca estremeceu nas duras lutas
contra inimigos em qualquer lugar,
aquele cujos braços amedrontava
até as feras imunes ao medo?
Hoje zombam de mim às gargalhadas!”
(SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 506-511)

Para Segal, Sófocles faz *Ájax* na quase paradigmática versão do herói antigo, ele é grande e poderoso, central para seus pensamentos sobre o conceito de honra. Quando sua honra é afetada ele esquece qualquer responsabilidade para com sua esposa, parentes, filho. O fato de que os outros precisam dele parece pequeno diante de qualquer noção própria (SEGAL, 1995, p.176). O autor discute a hipótese de que em *Ájax* pode se traçar um paralelo com o comportamento de Atenas com outras *pólis*: Sófocles não diz explicitamente que *Ájax* é representante de um mundo diferente do que nós vemos no final da peça, mas age de forma individual e consumido pelos próprios interesses (SEGAL, 1995, p.178). Segundo essa leitura, o exército aqueu em Tróia representaria a *pólis* de Atenas, sendo usada a terminologia dos seus tribunais, além de vários termos denotando liderança e autoridade usados na vida contemporânea. Agamêmnon e Menelau usam argumentos nos quais são baseados os princípios da *pólis*. Prioridade e poder, eminência. Os atidas não conduzem como tiranos (SEGAL, 1995, p.179).

O herói condenado em *Ájax*, antes de se lançar sobre a espada, endereça a Morte, Hélios como as divindades de brilho e vida, à terra de Salamina, à “gloriosa Atenas” e aos precipícios e rios de Tróia. O Coro reafirma que *Ájax*, em sua perfeita sanidade, não poderia cometer tais atrocidades:

“Jamais, filho de Télamon, tu mesmo
perderias o senso até chegar
ao ponto de atacar qualquer rebanho!
Não! Foi um mal mandado pelo céu
que desabou sobre tua cabeça!”
(SÓFOCLES. *Ájax* vv. 256-260)

Na leitura feita por Charles Segal de *Ájax*, Sófocles apresenta um herói cheio de ambiguidades e contradições. Sua morte e subsequente agonia acerca do seu funeral trazem profundas divisões na sociedade, incorporadas no encontro entre o autoritarismo

de Menelau e Agamêmnon, o leal, porém bastardo Teucro e o moderado Odisseu. Ajax, que morreu na solitária independência da sua dignidade e força, no fim necessita da habilidade verbal do seu inimigo Odisseu para obter diante da comunidade a honra pela qual morreu, a última honra de um enterro decente. Sua glória não tem a eternidade da épica “fama imperecível”, mas isso ecoa pelo conflito e precariedade e depende da intervenção oportuna daqueles como quem ele por último esperava ajuda; e então isso é apropriadamente decidido no “único dia” de crise determinado pelos deuses (SEGAL, 1995, p.6). O herói declara nos versos abaixo:

“Já não sou digno de elevar os olhos
à procura da ajuda dos bons deuses
e até dos homens!”
(SÓFOCLES. *Ájax*. vv. 548-550)

Ajax se insere nesse contexto como exemplo de herói homérico, aquele que vive e morre da guerra e sabe que está sujeito às suas regras: fere-se e é ferido (LORAUX, 1998, p.35). No suicídio de Ajax reside todo um simbolismo, como indica Nicole Loraux, visto que Ajax mantém-se fiel até o fim à sua estatura de herói e suicida-se como um guerreiro, cortado pelo ferro com o qual se identificava. A autora ainda diz que “Sófocles soube relembrar discretamente que para um homem o suicídio é uma morte desviante; foi certamente viril a morte do herói, mas com a ressalva de que é a espada do herói que está de pé no lugar do *hóplita*, enquanto Ajax irá transpassar-se, lançando-se num salto rápido...” (LORAUX, 199, p.47).

Mesmo não encontrando a morte pela ação direta do inimigo, na espada oferecida por Heitor a Ajax reside o simbolismo do suicídio viril proposto por Sófocles. Quando Ajax fixa a espada na terra, é como se um *hóplita* a segurasse. Seu salto ligeiro sobre ela remete ao avanço sobre o inimigo na hora do confronto final.

Sem dúvida, Ajax suicida-se como um guerreiro. Seu suicídio é um suicídio viril, ainda que, para Nicole Loraux, mera imitação de uma morte gloriosa, visto que Ajax se atira sobre a espada que ganhou de Heitor (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 898-900; 1113-1114; 1384-1385; 1390-1395), tendo assim, de certo modo, morrido pelas mãos

do inimigo. O herói faz jus ao seu título, e sabe que na guerra existe a possibilidade ferir e de ser ferido (LORAUX, 1988, p.34).

A honra não é imutável. Ela precisa ser constantemente afirmada. Os heróis precisam se fazer notar "diante dos olhos" do mundo que os julga com base a atuar de forma que se tornem imponentes e que lhes faça dignos de ganhar um lugar na memória pública, promovendo um acontecimento que seja algo digno de recordar-se, evitando a todo custo o "não ser lembrado", porque isto implicaria em sua morte. O herói em si apresenta, em certa medida, a história de sua comunidade, já que habita um passado fantástico no qual a comunidade toda pode conhecer sua tradição, contribuindo assim para a contribuição de sua cultura, na que se erige um autêntico símbolo no qual os sujeitos depositam seus anseios, esperanças e desejos. É na história onde compreendemos o enorme compromisso que tem os heróis com seu passado, assim como com sua linhagem e com a tradição²⁰.

A única opção para Ajax é o suicídio já que para ele “viver com honra ou perecer honradamente é o lema de quem de fato nasceu nobre” (SÓFOCLES. *Ajax*, vv. 659-660). Como sua honra já havia perecido quando preterido na entrega das armas de Aquiles e nas artimanhas de Atená e a humilhação diante de todos era certa, Ajax recorre ao suicídio, que, de nenhuma maneira, exclui ou diminui seus feitos heróicos. Ajax torna-se um caso particular. A morte pelas próprias mãos, mesmo sendo considerada uma morte desviante, adquire outro sentido perante sua singularidade.

A honra não se circunscreve na ideia que a comunidade faz da pessoa, ela engloba também a ideia que a pessoa faz de si mesma. A honra proclamada e aceita pela comunidade se mostra verdadeira até que se prove o contrário (PITT-RIVERS, 1965, p. 13). No caso do herói, podemos pensar no compromisso com a tradição, pois em uma sociedade regida pelo respeito ao passado, um presente tradicional parece mais uma obrigação. A obrigação provém da orgulhosa história pessoal do herói e do olhar social, diante de ambas o herói não pode ser inferior, senão o contrário, o herói tem que demonstrar diante do mundo que não é menos que qualquer membro de sua estirpe e, se possível, mais do que eles.

²⁰ Quando falamos de linhagem entendemos a genealogia familiar da qual o herói é produto. Nesta linhagem estão os antepassados, que no caso dos heróis se remontam os mais ilustres personagens (humanos e deuses).

Essa perspectiva ratifica o perfil heróico de *Ájax*. Em inúmeros momentos da peça sua bravura é reafirmada (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 287-290; 505-510; 563-564; 835-845; 1908-1910) e não há contestação quanto a isso. Em contrapartida, o acontecimento, ou não, de seu funeral assume notória proporção.

Nesses termos, reconhecemos a honra como atributo individual para *Ájax* e a honra neste sentido é o valor que uma pessoa tem aos seus olhos e aos olhos da sociedade, por meio da conformação a determinadas formas de conduta. É uma reclamação pessoal de orgulho e também a aceitação do direito ao orgulho. Sentimentos, condutas, reputação e concessão de honra estariam implicadas, segundo Pitt-Rivers (PITT-RIVERS, 1992). Nas sociedades complexas, tende a haver uma físsura entre os pólos do sentimento e modo de conduta e da honra como benefício outorgado (por um monarca, por exemplo). Esses diferentes critérios entram em jogo em distintos momentos históricos e de acordo com o tipo de hierarquia que se estabelece em cada sociedade.

O esforço do herói é notado em uma autoafirmação sem compromissos. O pai que representa a tradição e o passado, e o filho que brilha como a promessa do futuro, se concentram e gravitam sobre o presente, sobre *Ájax* e seu dever para consigo mesmo. Antes havia dito que, a diferença de seu pai, quem, que na luta em Tróia voltou para Salamina carregado de glória, ele, seu filho, logo realizaria com seus braços façanhas não inferiores (MISSERONI, 1989, p.112).

Sobre a estrutura das tragédias de Sófocles, Jacqueline de Romilly aponta que esta é inteiramente construída por contrastes sucessivos e a honra aparece em primeiro lugar entre as razões de viver, inclusive a honra externa de *Ájax*, constituída de proezas reconhecidas e que se traduz no apego à estima pública.

"Entre *Ájax* e Tecmessa se contrapõem uma moral aristocrática fundada na honra e uma moral mais humana fundada nas obrigações para com o próximo. Entre os Atreidas de uma parte e Teucros e Odisseus de outra, contrapõem na mesma peça os direitos da disciplina e o respeito aos méritos passados. Entre *Antígona* e *Ismene*, e entre *Electra* e *Crisôtemis*, contrapõem-se à revolta e a submissão" (ROMILLY, 1984, p.103).

Com relação às virtudes do guerreiro, Romilly assinala que o primeiro fato importante é que há em Sófocles respostas divergentes, fortemente antagônicas (ROMILLY, 1984, p.102). A prudência de Odisseu se opunha à impetuosidade de Ajax, ou ainda a moderação de Odisseu se opunha à dureza de Agamêmnon (ROMILLY, 1984, p.103). Essa perspectiva é bem delimitada nos versos 1794 – 1853, quando Odisseu entra em cena e convence Agamêmnon a permitir o sepultamento de Ajax, utilizando argumentos bastante plausíveis, como no verso 1822 “Não deve alegrar-te os sucessos inglórios” (SÓFOCLES. *Ajax*. v.1822).

Em *Ajax*, Sófocles envia para o público mensagens muito claras, que desperta nossa atenção para o fato do teatro ser um meio de reforçar determinadas práticas. Dentro dessa perspectiva, as representações sociais possibilitam ao sujeito fazer uma leitura da realidade produzida por ele e pelo grupo. Reabilita-se, dessa maneira, o saber construído no dia-a-dia, nas práticas sociais, no fazer humano, no desvelamento da realidade.

Essas mensagens são apelos para a prudência, dignidade e gratidão, como vamos nas falas do coro, de Têcmessa e Menelau, respectivamente.

“(…) Os homens mais prudentes
são sempre amados pelos deuses, mas os maus
são justamente detestados entre eles”
(SÓFOCLES. *Ajax*. vv. 176-178)

“Quem, por descaso, deixa perder-se a memória
de um benefício, jamais, em tempo algum,
será considerado um homem bem-nascido.”
(SÓFOCLES. *Ajax*. vv. 720-722)

“Quem guarda no seu coração ao mesmo tempo
o decoro e o receio, com toda a certeza
traz em si mesmo e sempre a sua salvação.”
(SÓFOCLES. *Ajax*. vv. 1456-1458)

Aidós concernente ao outro é apenas o outro lado da moeda em relação à *aidós* concernente a si mesmo, que ela buscou suscitar no início de seu discurso, já que *aidós* diante dos pais pode estar baseada tanto no respeito pelo status especial deles vis-à-vis a si mesmo quanto na ideia de que tal respeito é um dever que é desonroso negligenciar;

mesmo ao lembrar a *Ájax* da *aidós* que ele deve a seus pais, então, Tecmêssa pode incitar a preocupação dele por sua própria reputação. (CAIRNS, 1999, p.232-3).

Ainda, após demonstrar ao herói que o código heróico inclui aspectos competitivos e cooperativos, Tecmêssa encerra o discurso, tal qual *Ájax* terminara o seu, com uma máxima que resume, para ela, a conduta (SÓFOCLES. *Ájax*, v. 522). *Ájax* se qualifica como *átimos*, como desprovido de *timé*, por duas vezes (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 425-6 e 440).

Pode-se pensar que Sófocles segue o modelo homérico quando compõe *Ájax*, se bem que o herói trágico transcende ao da épica. Em Homero é reconhecido por seus pares como o primeiro depois de Aquiles, exímio guerreiro que em inumeráveis ocasiões impede a derrota dos aqueus; o primeiro a defender os companheiros queridos e insultar o inimigo caído em combate. É um verdadeiro campeão, atento sempre para ajudar os que estão prestes a ceder ao inimigo. É um herói solidário com seus camaradas. Se bem que essa faceta de valor do herói adquire um grande relevo em Homero, o desenho deste personagem não se esgota aí. *Ájax* não é pura força ou coragem, seu desempenho no combate o mostra como um hábil guerreiro, capaz de pôr em prática uma tática eficaz em meio ao perigo e à violência; compreende rapidamente onde está o risco e como enfrentá-lo e sabe levar adiante uma estratégia ao dar ordens que são claras para seus companheiros. É dotado de uma inteligência prática que permite reagir rapidamente frente às trocas que produzem as batalhas. Essa mesma capacidade é que o move a indicar seus companheiros de embaixada o momento oportuno para abordar o tema que os levou até a tenda de Aquiles e lhe diz as palavras que atuaram no coração do pelida para que ele não voltasse às naus. O *Ájax* homérico não precisa de habilidade no uso da palavra.

Sobre esse molde Sófocles constrói o herói de sua tragédia. Teuco, no *ágon* que mantém com Agamêmnon, apresenta características semelhantes às homéricas. Poderíamos dizer que o rancor de *Ájax* fazia dos chefes aqueus pelo juízo de suas armas também é fiel ao Homero da *Odisséia*, que apresenta no inferno emudecido pelo rancor; e Odisseu mesmo reconhece o indiscutível segundo posto que ocupou na *Iliada*.

Há um momento em que não acontece nada em cena, porque os marinheiros do Coro saem para buscar Ajax junto com Tecmêssa (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 803-814). Nesse mesmo tempo dramático, o discurso da espada constitui a instância na qual Ajax enfrenta a verdade e assume que esse dia assinala o limite de sua vida. A solidão prepara e predispõe para a última decisão, já não há palavras deliberativas senão uma atitude reflexiva para a realização da liberdade suprema. Separado dos afetos, afastado do contexto social, o corte cênico que produz a busca dos marinheiros e Tecmêssa anuncia o corte definitivo de Ajax, o salto sobre si mesmo, sua própria superação. Ele não chega a essa decisão sem avisos prévios. Os discursos anteriores oferecem variações de *átimia* e o presente prepara a mitologização do herói. As evocações a Salamina como solo paterno envolve os atenienses, pois possuem ascendência comum.

Já no seu primeiro discurso, Ajax se define como *átomos* (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 456-459), enquanto se sente odiado pelos deuses, pelos gregos e por toda terra de Tróia, no discurso enganador (SÓFOCLES. *Ájax*, v. 675). Ajax busca um lugar onde ninguém tenha pisado antes, para tanto, um lugar distante e sagrado, o discurso da espada representa esse âmbito e exemplifica a alternância dos ciclos da natureza, reflexão que inaugura com anterioridade o discurso enganador e que, em última intervenção, adquire relevância por meio dos sentidos da espada - metonímia de Heitor, inimigo célebre - que logo se converte em metonímia do mesmo Ajax e, por efeito dos preparativos silenciosos, o espaço se converte em *séma*, signo do espaço cênico.

Herman Frankel a propósito do que se pode julgar a olhar, ou seja, do que se vê, de que cada um resulta no que deixa ver pelos seus espectadores - que pode ser qualquer um que leia a *Iliada* ou a *Odisséia* são seus feitos e, dentre eles, suas palavras. A obra homérica mostra uma série de situações e comportamentos dos heróis que reagem diante disso. Aos espectadores, parece que chega a ação, sem se dar conta da série de valores que promoviam o comportamento dos personagens, e que uma vez sabidos nos levam a refletir sobre o fato de que não eram meros sujeitos que reagiam em algum momento sem algo "por trás" que os motivaram (FRANKEL, 1994, p.41).

Um valor implica aquilo que uma cultura considera como de maior ou menor valor e que assume como digno de ser transmitido de geração em geração

visando manter a coesão do grupo para alcançar um fim determinado, como, citando um exemplo, a elaboração de um projeto educativo cujo fim seja incrementar o enriquecimento cultural ou material da sociedade.

Através de valores, já no plano do sujeito, este pode emitir sua sentença quando tem que dar juízo a algo, quer dizer, é permitido julgar, medir as situações que enfrenta no cotidiano e pode dizer que algo é bom ou mau, útil ou inútil, belo ou feio, etc. Esse feito de dizer que algo é bom ou mal se chama juízo, e fazer juízo de um costume para dizer se é bom ou mau se chama moral, ou seja, o *ethos*: o estudo dos costumes, ética.

3.2 – Odisseu

A participação de Odisseu nas duas peças é fundamental. A figura do herói é notoriamente ambígua em toda tradição literária e os críticos modernos divergem bastante quanto à interpretação de seu caráter em *Filoctetes*. Alguns autores o defendem como alguém que trabalha para o bem comum, outros o classificam como um ardiloso oportunista antiético.

Na tragédia *Ájax*, sublinhamos os principais atributos de Odisseu que se mostram na peça. Ele é visto como astuto (v.201); artífice de males (v.524); pérfido (v. 539); herói perseverante (v.1281); caráter maleável (v.1283); nobre (v.1863); generoso amigo (v.1891), raposa maldita (v.135), e ainda classificado como “mais nojento de todos os canalhas!” (vv. 526-527).

Em *Filoctetes*, Neoptólemo o descreve como preceptor, “O divino Odisseu como tutor” (v. 343), e ainda o herói Filoctetes o expõe como larápio (v. 978) e aquele que “proferes só patranhas” (v. 991). Entretanto, precisamos deixar claro que todos esses adjetivos não podem ser entendidos de forma descontextualizada e necessitam de uma análise mais acurada, antes de traçarmos um perfil de Odisseu que se mostre contrário ao que o herói representa na tradição grega.

Como denota Bruno Snell, Odisseu é um herói astuto; suas mentiras são aceitas porque estão a serviço de interesses justificados. Na escala dos valores a *verdade* não ocupa o lugar supremo. Este Odisseu era já conhecido como ardiloso, é o que mostra a história da disputa acerca das armas de Aquiles, que deveriam ser entregues ao melhor dos aqueus. Ajax não consegue superar o fato de Odisseu recebê-las, o herói valente confronta-se como astuto e torna-se manifesta a unilateralidade de ambos: se Odisseu não é aberto e justo, falta a Ajax a sagacidade e o sentido prático. A *areté* de Odisseu consiste em saber ajudar-se a si mesmo em cada momento; mente diante de seus inimigos e daqueles que poderiam via ser (SNELL, 1992, p.224-5).

Entretanto, as palavras ditas por Odisseu também são vistas pelo Coro dos guerreiros de Salamina, demonstrando mais uma vez a sua ambiguidade como herói:

“São estas as histórias inventadas
pelo astuto Odisseu e sussurradas
aos ouvidos de todos os guerreiros
em seu trabalho de persuasão.
Agora és o alvo das denúncias;
tudo que ele propala ganha crédito,
e cada ouvinte, mais que o delator,
exulta de maneira desdenhosa
com teus exacerbados sofrimentos.”
(SÓFOCLES. *Ajax* . vv. 199-208)

Do mesmo modo, a fala de Filoctetes na tragédia homônima ressalta a astúcia de Odisseu no uso das palavras como meio de manipulação para chegar aos seus objetivos, independente de julgamentos.

“Filoctetes: “No teu canto de dor percebo a marca
de atreus e de Odisseu. A língua do último
é afeita a pronunciar palavras vis,
sendo incapaz, portanto, de cumprir
alguma ação honesta (...)”.
(SÓFOCLES. *Filoctete* , vv. 405-409)

Segundo José Ribeiro Ferreira, a relação entre a postura ética de Odisseu a as doutrinas em voga à época em que a peça foi escrita (409) é bastante estreita (FERREIRA, 1989, p.16). O autor evidencia certas relações entre o caráter de Odisseu e

as teorias sofisticadas. Dentre seus argumentos, um apontamento dessa aproximação são os versos 96-99, quando Odisseu afirma a soberania das palavras sobre as ações:

“Odisseu : Quando era rapazote, eu também tinha
a mão ativa e a língua preguiçosa.
Mais calejado, vejo que a língua,
e não a ação, o que se impõe aos homens”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 96-99).

De todas as peças de Sófocles, *Filoctetes* é a mais complexa do ponto de vista ético. Filoctetes, Odisseu e Aquiles em plano de fundo apresentam diferentes paradigmas para o jovem Neoptólemo, que deve decidir no curso da peça qual modelo, se houver um, deve adotar como seu. Filoctetes e Odisseu são dotados de convicções definidas, mas o caráter ético de Neoptólemo ainda está em processo de formação. Argumento moral e escolha ganham um papel dinâmico peculiar na trama, na medida em que o vemos exposto à influência de cada um dos dois homens mais velhos alternadamente (BLUNDELL, 1989, p.120).

Segundo Martha Nussbaum, Sófocles representa Odisseu como um homem que concilia o valor último dos estados de coisas, e especificamente, do estado de coisas que parece representar o maior bem possível de todos os cidadãos. Ele aprova qualquer ação que lhe pareça melhor para promover o bem estar geral e resiste ao argumento de que há certas ações que não devem ser executadas por nenhum agente em função de seu caráter e princípios, censurando essa visão como uma forma de fragilidade. A helenista também ressalta que Odisseu evita a linguagem afetiva: não se fala em *philia* (a palavra *philos* aparece 31 vezes na peça, nunca usada por Odisseu) (NUSSBAUM, 1991, p.209), também não enfatiza seus próprios prazeres ou vantagens, o que obscurece bastante sua motivação: ele age por lealdade, por interesse próprio ou por combinação dos dois?

Para Blundell, o intuito de Odisseu é atingir seus próprios objetivos, os quais apenas coincidem com o bem comum e o mais forte indicador dessa posição ética seriam os versos 1049-1052, quando Odisseu diz à Filoctetes:

“Eu danço – um camaleão – conforme a música.
Num teste por alguém correto e bom,

não há quem me anteceda em escrúpulo.
Nasci com sede de vencer em tudo,
exceto a ti, com quem não me conflito.”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 1049-1052).

Pat Esterling analisa Odisseu como alguém que pensa e age dentro dos limites da racionalidade humana. Segundo a autora, Sófocles faz suas personagens agirem como as pessoas o fariam na vida real, interpretando a revelação cifrada do futuro de acordo com suas percepções do que é viável nas circunstâncias. Quando Odisseu afirma que a única maneira de abordar Filoctetes é através do dolo, está interpretando a profecia a partir de uma perspectiva pragmática de que fazemos o melhor que podemos para cumprir o que foi predito.

“Neoptólemo: Não vês na farsa um golpe que rebaixa?
Odisseu: Não, se dela resulta a salvação.
Neoptólemo: Mas com que cara falas disso às claras?
Odisseu: Quando vislumbro o lucro, nunca hesito.”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 108-111).

Odisseu de *Filoctetes* é construído de modo mais ambíguo e menos heróico que na epopéia, o que nos permite pensar no herói como uma leitura sobre o homem que privilegia apenas o resultado da ação, a vitória, e não as ações que o levarão a esse resultado.

Já em *Ájax*, os argumentos de Odisseu são particularmente interessantes. A primeira coisa que ele diz é que se Agamêmnon proibir o enterro de Ájax, pode contrariar a lei dos deuses, que deve se aplicar a todos. Para Odisseu existe outra razão particular pela qual ele se mostra determinado no curso da ação.

Ájax era um nobre e o mais importante: melhor guerreiro depois de Aquiles. Por esse motivo Odisseu diz ser o funeral inviolável, mas no fim ele traz um argumento diferente (SÓFOCLES. *Ájax*, v.1365) "algum dia vou precisar disso". A questão permanece como Odisseu, tendo ajudado o funeral de Ájax, vai assegurar o seu próprio, as obrigações mútuas que existem entre os vivos não existem entre vivos e mortos. Odisseu deposita sua esperança somente no fato de que pode ser tratado de modo similar no futuro e deixa clara a mensagem de que a solidariedade básica com todos transcende a hostilidade (SÓFOCLES. *Ájax*, v.1347; SEGAL, 1995, p.175).

Essa perspectiva, entretanto, é bastante questionada por outros autores, à medida que parece desconsiderar o processo de construção dos heróis trágicos, baseando suas características somente em uma visão contemporânea, ou seja, como se Odisseu representasse tão somente um homem do século V e ainda num sentido mais restrito, com os valores dos sofistas.

Não somente nas últimas linhas encontramos a noção de uma "essência" na qual Odisseu procura a última manifestação de solidariedade humana, esta também se expressa no início da peça. Segundo Charles Segal, Odisseu mostra habilidade de se ver nos outros, não está restrito à noção de amizade e inimizade pelos seus próprios interesses, faz julgamento não pelo individual, mas como parte de uma sociedade comum. (SEGAL, 1995, p.176).

A atitude de Athená é exatamente igual a de Ajax. Ambos possuem um inimigo identificado e seguem literalmente o preceito pelo qual se deve ajudar os amigos e prejudicar os inimigos. Sabe-se quem são os inimigos de Ajax e por quê: a questão das armas é um tema conhecido por todos. Mas consideramos que requer mais minúcia para explorar as causas pelas quais Athena identifica Ajax como seu inimigo.

Quanto à Odisseu, cabe destacar a surpresa de sua atitude no momento em que a deusa convida para divertir-se com o vergonhoso estado que se encontra Ajax. Como diz Knox, Odisseu tem todas as razões para fazê-lo, mas não faz. A autoridade do antigo código heróico e o convite explícito da deusa falha. Odisseu é abatido por um sentimento repentino de lástima, abandona a ética tradicional no momento de vitória e triunfo. Faz isso porque põe a si mesmo no lugar do inimigo. O que Odisseu sente é um ponto de compaixão e se compadece de Ajax porque é capaz de se colocar em seu lugar e isto o leva a compadecer-se de si mesmo. A condição de todos os homens, por oposição aos deuses é transitória e frágil.

No final da peça, quando da discussão entre Teucro e os Atridas se torna insustentável, Odisseu é quem aparece em cena com respeito pela divindade e pelos mortos. Então, Sófocles pareceria pensar que a ética tradicional está bem para os deuses, mas não para os homens. Os homens não podem atuar como os deuses. Isso é o que faz Ajax em sua pretensão ao querer igualar-se aos imortais.

3.3 – Agamêmnon

Segundo Jaeger, "não é sem razão que o coro das tragédias de Sófocles repete constantemente que a fonte de todo mal é a ausência de medida (...)" (JAEGER, 1979, p.302). Essa leitura se mostra importante na análise de Agamêmnon nas duas obras. O líder dos aqueus é um personagem que levanta várias perspectivas, tanto em *Ájax* quanto em *Filoctetes*, em alguns momentos suas atitudes podem ser confundidas com o exercício exagerado do poder, em outras com a aplicação de uma justiça que visava o bem e a coesão do grupo dos aqueus que permanecia em Tróia.

O homem ideal de Sófocles não está no perfeito herói mítico, isento do cometimento de faltas. O seu homem ideal se aproximava mais da procura do autocontrole, que buscava as ações virtuosas dos heróis transformadas em atitudes humanas, fugindo das paixões, emoções guiadas pelo instinto, as mesmas emoções das quais eram dotadas as suas personagens em suas peças, as quais acabavam por conduzi-las a um fim trágico. Para isso o poeta lançava mão em sua obra da busca pela "justa medida" ele revelava impulsiva e desmedida da maioria dos personagens trágicos. Conta ainda como configuração de Agamêmnon "ladrões de bens de Aquiles" (SÓFOCLES. *Filoctetes*, v.1365) e "detestável filho de Atreu" (SÓFOCLES. *Filoctetes*, v. 1376).

Qual é a relação entre um homem e o ato que realiza? Essa é uma das grandes e inquietantes questões que a tragédia, da mesma forma que os tribunais da época, dispõe, à sua maneira, diante do público: "A relação é a mesma quando entendeu suas condições, quando agiu com conhecimento de causa ou quando agiu cegado por uma paixão, em estado de legítima defesa, ou na ignorância completa da pessoa que matou?" (VERNANT, 2001, p.65) Todos os crimes são iguais? Existe a falta que é cometida de propósito, com conhecimento de causa, e a falta involuntária, cometida sem saber? Existe a culpa de nascença, resultante da mácula ligada a toda uma linhagem? Essas questões se enquadram nos contrastes apresentados por Sófocles do herói Agamêmnon,

entretanto, se mostra além de nossas possibilidades de resposta e nos servem de guia para pensarmos as ações dos heróis: até que ponto estas refletem as ações dos cidadãos e as ações esperadas deles.

A fala é um dos pontos que poderia se reconhecer alguém das linhas de comando, logo, entendemos que falar de acordo com a posição ocupada era primordial na construção da imagem do herói, entretanto, Teucro fala para Menelau o seguinte:

“se ouço alguém na aparência bem-nascido
dizer palavras tolas numa discussão”
(SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 1479-1480)

Ainda em *Ájax*, a falta de tato na fala é vista no verso a seguir, quando Agamêmnon é descrito como “O que possui “falas brutais” (SÓFOCLES. *Ájax*, v. 1647). Também sobre a fala, Filoctetes assinala que esta é um fator de reconhecimento: “(...) o estilo do vestuário evoca em mim a Hélade adorável! Quero ouvir como falais (SÓFOCLES. *Filoctetes*, v. 223-225). Também sobre a liderança dos Atridas, Filoctetes discursa sobre a infelicidade do exército que possui à sua frente e que, de certo modo, os comandantes possuem uma parcela significativa de culpa nos desvios de conduta dos comandados, já que deveriam servir de exemplo para os demais.

“(...) Esse Odisseu
é um rato de uma estirpe de ratúnculos!
e não o inculpo mais do que os chefões,
pois a cidade e a tropa são dos líderes,
E quem transgride a ordem só adota
As pérfidas lições que herdou dos mestres.
Não só o meu amor, o amor dos numes
terá quem menospreze a gente atrida!”
(SÓFOLES. *Filoctetes*, vv.383-391)

Na análise de Mary Blundell, o importante para obter vingança sobre um inimigo e não para fazer jus ao que é bom (*kálos*). Para retaliação é justo, o que é justo, é *kálos* (BLUNDELL, 1989, p.55). Segundo a autora, nas tragédias de Sófocles as escolhas são feitas de acordo com o contexto da ética tradicional grega, na qual, entre outras coisas, impera o “ajudar amigos/prejudicar inimigos”. Fortemente aliada a estes princípios, como devemos ver, se mostra a concepção de justiça como retaliação. Além

disso, sublinha que esse eixo de fundo ético se torna penetrante para a maior parte da literatura grega e são especiais significados para a tragédia. Eles são também conectados com questões éticas, deste modo como a natureza do prazer e superioridade. Em particular, ambos (ajudar amigos/ prejudicar inimigos) e justiça retaliatória são arraigados na paixão e por esta razão aumenta a questão sobre a racionalidade da ação ética e o relacionamento da justificativa moral para emoções (BLUNDELL, 1989, p.1). Este prazer é balanceado pelo alerta da possibilidade da experiência do inimigo do prazer na nossa humilhação. Os guerreiros homéricos regozijam-se regularmente sobre suas vítimas – coisa que este último é ansioso para evitar (BLUNDELL, 1989, p.27).

Mesmo levando em consideração a posição de Filoctetes, que guarda uma grande mágoa por ter sido abandonado sozinho e gravemente ferido na ilha, podemos observar que o ato de desprezar o inimigo é explícito nas seguintes falas de Filoctetes:

“Eis meu legado a Atreus e Odisseu
truculento! Que os olímpios cobrem caro
o que padeço da ralé nojenta”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 314-316)

“Vais me dizer que te ressentes de algo
Que os atreidas malditos cometeram?”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 322-323)

“No teu canto de dor percebo a marca
de Atreus e de Odisseu”
(SÓFOCLES. *Filoctetes*, vv. 405-406)

Todavia, a conduta dos lendários personagens, seus sistemas de valores e suas ações — embora não inteiramente voluntárias — são extremamente problemáticas e não se coadunam com os horizontes políticos dos novos tempos, pois comportam algo de excessivo e transgressor. Não obedecem à ética cívica, mas à ética da honra que a epopéia canta. Daí a presença de tantos crimes a serem julgados. Ainda que a causa determinante de suas faltas tenha uma origem divina, para que estas possam se concretizar devem passar pela fraqueza humana. É nesse aspecto que se estabelece um conflito, pois uma nova cidade não comporta mais crimes de sangue, incestos, nem

sequer a vingança pautada nas leis do *oikos*, lar, ou mesmo de determinadas potências divinas.

Contrastes e perspectivas complementares se engendram nas peças e através deles Sófocles apresenta figuras que enfocam algumas das contradições na *pólis* do quinto século, e especialmente a *pólis* democrática: a tensão entre lealdade para o grupo e compromisso com a honra pessoal, entre o velho individualismo do *ethos* guerreiro, exemplificado em Homero; e a democracia precisa de compromisso, negociação e harmonização de diferentes esferas da sociedade (SEGAL, 1995, p.17).

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet afirmam:

“A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público”
(VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p.10)

O mito de Ajax selecionado e adaptado por Sófocles serve como, em parte, uma reflexão da condição histórica pertinente para os interesses da *pólis* contemporânea. Ajax representa a *areté* que assegurou a natureza heróica do passado ateniense e garantiu o sucesso da *pólis*. Seu problema é, de alguma forma, manter essa virtude operando em um mundo diferente, eventualmente hostil, e esse é um desafio disposto diante de Atenas pelo poeta.

Sófocles manipula os recursos entre contração e expansão dos horizontes do tempo e espaço para explorar várias visões do Ajax. Dessa forma ele não somente envolve a audiência nos conflitos entre individualidade heróica e adaptações necessárias para a vida social na *pólis* do quinto século, mas também estabelece a tragédia como palco para perspectivas sempre divididas em eventos que tem reconstituído por fragmentos e lacunas. Há ainda, o peculiar esquema sofocliano, que se completa com a reintegração do herói morto (Ajax) ou vivo (Filoctetes). Ambos são reintegrados ao exército que representa a *pólis*.

Segundo Vernant e Vidal-Naquet, o drama em cena se desenrola simultaneamente a existência quotidiana, num tempo humano e num além da vida terrena, num tempo divino, na tensão entre o mito e formas de pensamento da *pólis*, se pauta nos conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, o caráter ambíguo da língua (VERNANT, 1999, p.20). Além disso, o homem trágico é um homem duplo, dilacerado, problemático. Um homem que se pensa como o que ele é, porque se reconhece na imagem de si que outros lhe oferecem (VERNANT, 1999, p. 372).

A ação heróica levada ao cenário trágico implica uma tomada de posição do herói frente a uma conjuntura na qual deve realizar uma opção que o compromete vitalmente e o leva a enfrentar outros personagens, humanos e divinos, que não compartilham sua concepção do mundo ou ao menos sua postura ante a dificuldade enfrentada.

Essas diferenças ideológicas e atitudes geram no cenário trágico um jogo de forças que resulta mais ou menos explícito, dissimulado ou encoberto. Na busca da solução do conflito, as distintas máscaras empregam estratégias que vão adotando as necessidades da situação dramática. Daí, com frequência, no cenário se produz o emprego de atitudes, palavras, ações, que apontam a persuasão, o que encerram engano, que levam a violência,

Assim, postula-se a importância das interações sociais no processo de formação e disseminação de conceitos, no caso dos espetáculos trágicos- especialmente as obras de Sófocles. É através dessas interações que as representações sociais “se configuram como saber prático. Então, por esse prisma, a sociedade pensa e constrói a sua realidade sócio-histórico-cultural” (MOSCOVICI, 2003, p.45). Moscovici ainda propõe que pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam. A representação social tem com seu objeto uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significado).

Essas significações resultam de uma atividade que faz da representação uma construção e uma expressão do sujeito: a representação será apresentada como uma modelização do objeto diretamente legível em (ou inferida de) diversos suportes

lingüísticos, comportamentais ou materiais. Segundo Denise Jodelet, qualificar esse saber prático se refere à experiência a partir da qual é produzido, aos contextos e condições em que ele o é e, sobretudo, ao fato de que a representação serve para agir sobre o mundo e o outro, o que desemboca em suas funções e eficácia sociais. (JODELET, 2001, p.28).

Sófocles fez uso dessa ideia num momento em que o comedimento das relações entre os homens na sociedade ateniense era algo essencial. A manutenção da organização social era responsabilidade do cidadão, e para manter essa organização o homem da *pólis* devia obedecer às normas de moderação social, sejam elas impostas pelas “leis escritas” ou por aquelas que subsistiam pela tradição.

No capítulo seguinte mapeamos a estrutura da análise por meio de quadros comparativos, nos quais dispomos os atributos dos três heróis nas três obras citadas, buscando suas aproximações e afastamentos.

Capítulo 4

Atributos comparados: aproximações a afastamentos

A *pólis* pode ser lida como uma organização constituída pela consciência de si mesma enquanto comunidade humana. *Arché* (poder soberano) "veio ser da responsabilidade de todos" (à exceção, como de costume, de mulheres e escravos) (SAHLINS, 2006, p.62). A autoridade circulava entre os diversos grupos de cidadãos, fazendo da dominação e da submissão lados alternantes das mesmas relações. A execução de decisões provinha do debate entre iguais em praça pública, enquanto os pactos abertos eram criados abertamente. Assim, o discurso era legado a uma preeminência em relação a todos os outros instrumentos de poder.

Segundo Marshall Sahlins, o discurso não era mais a palavra ritual proclamada do alto, mas um argumento a ser julgado como persuasivo à luz da sabedoria e do

conhecimento passível de verificação por todos, como aquilo que é chamado de verdade. A *pólis*, através desse e de outros meios, sujeitava a ação social à vontade coletiva, tornando os homens conscientes da sua história enquanto história humana (SAHLINS, 2006, p.62). O antropólogo considera que o principal suporte geral deste ensaio citado são as diferentes ordens culturais com seus modelos próprios de ação, consciência e determinação história - suas próprias práticas históricas (SAHLINS, 2006, p.62)

A antropologia da Grécia clássica não se interessa somente pelo que os gregos tinham em comum com outras civilizações, mas também por aquilo que os distinguiu delas: aquilo que foi realizado pelos gregos – a “revolução política” – e que ocupa um lugar importantíssimo nas séries das grandes revoluções, iniciadas com a revolução do neolítico que balizam a história da humanidade.

Para melhor entendimento da ligação entre os cidadãos e a *pólis* de Atenas, é interessante ver algumas proposições de M. Hansen em seu trabalho *Polis et la cité. Um concept antique et son equivalent modern*, onde podemos perceber a estreita ligação entre a constituição entre *pólis* e *pólites*.

“Território, povo e governo são os três elementos essenciais a *pólis* antiga e do Estado moderno. Para o conceito de *pólis*, o território era o menos importante dos três, mas seria um erro não levar em consideração o território de maneira alguma, de não o tomar como um elemento do conceito de *pólis* e supor que houve *pólites* sem nenhum território” (HANSEN, 2001, p.174).

A *pólis* identifica-se, antes de tudo, com os cidadãos e, de modo semelhante, nas exposições modernas sobre o conceito de Estado, o povo é frequentemente caracterizado como o mais importante dos três elementos. Seja na *pólis* ou no Estado moderno, o povo é primeiro identificado com os cidadãos e não é senão depois disso que dizemos que, de um ponto de vista, o povo deve incluir todos os habitantes da *pólis* e do Estado (HANSEN, 2001, p.175).

Em Atenas, essa identidade era o único pertencimento notável para além das relações materiais cotidianas do lar, da família, da vizinhança. Do ponto de vista econômico, ao contrário, era cada um por si. É possível que o trabalho e a riqueza tenha tido um lugar especial nessa ou naquela identidade individual: isso era, todavia, a

exceção, e daí não provinham nenhum sentimento de grupo, e menos ainda um pertencimento a uma comunidade que conferisse uma identidade.

Nesse contexto, fazia sentido a representação dos heróis homéricos, pois eles não estavam deslocados no tempo e no espaço. Se eram representados é porque mantinham ainda significados para aqueles que assistiam as apresentações teatrais encenadas por heróis de tempos míticos. O grande desafio dessa sociedade é manter acesos valores proeminentes dos heróis, como a honra e a coragem e ainda tentar ultrapassar as disputas individuais que certamente estavam no contexto social, num momento onde o bem mais precioso para a *pólis* era a cooperação.

Assim, a permanência dos heróis na memória social que busca manter as diretrizes imprescindíveis para os cidadãos na sociedade grega, são, de certo modo, atemporais. Os heróis homéricos não estão mais no contexto de disputas de reinos pela supremacia entre seus iguais, mas se apresentam agora diante da própria Hélade dentro de um contexto imperialista que busca expandir não só seus domínios territoriais, mas também manter sua reputação diante daqueles que lhe são outros. A própria “revolução” que pôs fim ao poder da nobreza não suprimiu totalmente o ideal e a concepção da existência que tinham sido os seus: mais que isso, ela como que permitiu sua difusão. Há no cidadão uma qualidade de orgulho humano que pode levar a compará-lo ao nobre (GERNET, 1982, p.227-8).

O panorama político e a própria exigência da participação que iam além da política. O indivíduo precisava se posicionar diante dos problemas e opiniões, mantendo-se ativo em todos os sentidos, seja em tempos de guerra ou em tempos de paz.

Elaborou-se assim uma ordem garantidora dos direitos de todos os componentes da *pólis*, uma ordem jamais imaginada por instâncias particulares e que também não era representada por elas ou nelas concentradas, mas que transcendia todas as forças particulares e as mantinha em equilíbrio. O ponto de vista que prevalecia na concepção dessa nova ordem não era nem o dos governantes nem o dos governados: era totalidade da comunidade, onde cada força tem o seu lugar, mas da qual nenhuma pode dispor. E o pensamento político tinha de se aplicar à totalidade da *pólis*. Foi nesse contexto que surgiu a ideia de que todo cidadão é responsável pela *pólis*.

Se centenas de cidadãos que até então não passavam, no melhor dos casos, de espectadores da política, começam a empreender uma atividade política regular, é porque algo que era específico e particular passou a ter nas suas vidas um papel extremamente importante, senão central – algo que até então permanecera consideravelmente marginal. Enquanto antes muitos não eram mais que camponeses pais de família, vizinhos, membros de comunidade de cultos, ou membros de certas famílias nobres, agora se tornam cidadãos.

Até então, era somente a nobreza que fazia a política, freqüentemente apenas pela proximidade ao tirano e sua corte. É a partir da reforma de Clístenes que, para muitos atenienses, o pertencimento á comunidade de cidadãos ganha pela primeira vez uma importância decisiva.

Os participantes deveriam esperar uns dos outros que agissem e refletissem na condição de cidadãos. Em larga medida, eles se atribuíam reciprocamente a condição de cidadãos.

Quando tal força está em ação em um grupo, ela produz uma norma. Mas sim seu engajamento como cidadão, e a solidariedade desse engajamento. O desejo de se fazer notar, presente em todo homem, e também o de adquirir valor social são agora canalizados para a vida política, se expõe à reprovação e a seu próprio peso de consciência.

A solidariedade entre os cidadãos significava que não somente a política agora se tornava um problema de cada um deles, mas também, em um mesmo movimento, que os problemas dos cidadãos tornavam-se políticos. Agindo como cidadãos, os gregos abrandavam em grande parte suas diferenças sociais – camponeses ou artesãos, ricos ou pobres. Identificavam, então, a um nível extraordinário, suas atividades com os interesses de Atenas, assim como eles os entendiam. Como pôde aparecer entre os cidadãos da Grécia tal força, em particular a que aparecer entre os áticos? É bastante provável que, no exercício do pensamento político, havia um vivo desejo de encontrar um caminho que levasse a uma ordem satisfatória para a *pólis*.

Era necessário convencer os cidadãos da necessidade de terem um comportamento ativo e positivo em relação a essas instituições. E ainda fazer existir na população um conhecimento dos contextos políticos. Foi preciso inventar instituições

para permitir que tal senso de responsabilidade e engajamento se exercessem de maneira durável.

A ideia de responsabilidade política, que havia sido impingida aos cidadãos, teria, por essa hipótese, se instalada de tal maneira nas mentes gregas, que passaram a exigir esse comportamento uns dos outros. Essa ideia teria, assim, permeada na sua maneira de pensar e agir cotidianamente.

Em suma, foi ultrapassando as diferenças sociais que a democracia se fortaleceu: todas as distinções existentes no interior da vasta comunidade cidadãos perderam muito da sua importância face a essa cidadania comum. Apenas acentuaram-se as diferenças com os grupos que delas permaneciam exteriores: os não-cidadãos, as mulheres, os escravos. Para além dessas consequências internas, o surgimento de uma identidade política tinha também um efeito em relação ao exterior: era como se ela erguesse muros ao redor da comunidade de cidadãos.

Obviamente, os nobres não compartilhavam inteiramente dessa identidade política – como era o caso dos “intelectuais”, na medida em que havia intelectuais, e vários homens ricos. O duplo sentido da palavra grega *politeía* é altamente revelador: o fato dela significar ao mesmo tempo “comunidade dos cidadãos” e “constituição” mostra bem que, de fato, os cidadãos eram eles mesmos a ordem política, e que ela não lhes era exterior.

É interessante ressaltar nesse momento a dimensão de envolvimento que uma sociedade cooperativa demanda de seus cidadãos. Enquanto sistema, segundo José Carlos Rodrigues, toda sociedade, necessariamente, deverá comportar dimensões coercitivas que desenhem os seus contornos e que garantam a sua sistematicidade. Enquanto sistema de comunicação e de significação é também um sistema de alteridades. E este último ponto quer dizer muito, pois qualquer “outro” desabsolutiza, ou seja, é intrinsecamente de autoridade sobre o “mesmo”: o “outro” jamais é um “nada”, jamais é um “tudo” (RODRIGUES, 1991, p.24).

Segundo o antropólogo, mais especificamente, se é um sistema de comunicação e significação, toda sociedade será automaticamente sistema de regras. Regras que organizem os comportamentos, os pensamentos e os sentimentos respectivos de seus membros. Regras que definem quem são os “membros”. Regras que, em sua maior parte

tenderão a ser observadas por pela maior parte das pessoas, na maior parte das vezes. Tais regras obviamente deverão ter a propriedade intrínseca de serem dotadas de poder: caso contrário, obviamente, não seriam regras, nem o sistema seria sistemático. (RODRIGUES, 1991, p.24).

Antes de ser individual, ou de grupos específicos, esse poder que permeia todas as relações é cósmico. Cósmico, no sentido de que ele é o que funda, mantém, faz e refaz a regularidade, a norma, a ordem, a saúde, a própria sociedade é o primeiro partido do poder (RODRIGUES, 1991, p.16). Para fundamentar a universalidade do poder - se admitirmos as premissas de que a sociedade seja: a) um sistema, b) que seja, particularmente, um sistema de comunicação que articule a coexistência de seus membros, o suceder das gerações e o mundo em que vivem (RODRIGUES, 1991, p.23).

Para a grande massa dos cidadãos, a política era a única parte de suas vidas que transcendia o mundo concreto das relações domésticas, parentais ou de vizinhança, tanto quanto de pequenas comunidades culturais. Era a única esfera na qual eles não agiam simplesmente como pessoas privadas, o único lugar onde eles tomavam parte em alguma forma de vida pública.

A *paideia* atua como uma tentativa de enobrecer todos os homens, educando-lhes o comportamento e o espírito pelo aprendizado da convivência e das *boas maneiras*, pela aquisição de um *saber fazer* e que supõe mestria da linguagem, da glória e do reconhecimento, isto é, continência, domínio de si. A esse respeito, Christian Meier observa:

“A graça (a elegância, poderíamos dizer) entrou na vida pública dos gregos como elemento fundamental de sua comunidade. Aliou-se ao comedimento e assumiu a função que, normalmente no Estado, era desempenhada pelo poder. Lembre-se do papel de destaque reservado a Afrodite na política. Ela patrocinava a amizade entre os cidadãos. Desde Homero, Afrodite era a deusa dos sorrisos, a deusa radiosa. (...) Um pormenor demonstra o grau de refinamento a que chegou o padrão de atitude corporal e de boas maneiras que o novo estilo de vida, o democrático, requeria. O dia-a-dia dos cidadãos, que tanto contava para os gregos, devia estar impregnado, em suas diversas formas abertas a todos, de beleza e graça..” (MEIER, 1998, p.47-8).

A combinação desses fatores com as ambiguidades das grandezas heróicas, certamente, são os maiores e mais inevitáveis temas nas duas peças selecionadas para

esta análise. Ainda a ênfase é mais no mundo que Sófocles criou ao redor desses heróis nas suas grandezas e fraquezas individuais. Reporta-se, principalmente, às relações humanas da família e da *pólis*, os conflitos e complementaridades entre homens e mulheres, instituições sociais que os heróis necessitam e em alguma medida rejeita ou desafia, e o amplo quadro da natureza e dos deuses. Todos esses elementos fazem o que Charles Segal denomina *o mundo trágico de Sófocles*, que dá nome a obra. (SEGAL, 1995, p.3).

Sófocles foi a expressão da *pólis*. Apesar de o poeta ter nascido na *pólis* de Colono no ano de 496 a.C., ele presenciou e vivenciou o apogeu e a derrocada da “*pólis* grega por excelência” (MOSSÉ, 1997, p.5), ou seja, da *pólis* de Atenas, onde passou quase toda a sua vida.

Precisa-se também considerar a data de composição, quando as tragédias foram escritas. *Ájax* data de meados do século, cerca de 440, enquanto *Filoctetes* é tardia, final do século V e quando Sófocles já se encontrava na velhice. Isso pode ter influenciado, e muito, composição dos personagens, principalmente se cruzarmos as informações de que Sófocles participa ativamente da vida política e as dificuldades enfrentadas por Atenas no final da Guerra do Peloponeso.

Ferreira dispõe sobre a possível particularidade das peças de Sófocles:

“Equivaleria isto a afirmar que Sófocles, no *Filoctetes*, não seria mais do que um puro seguidor do pensamento tradicional da aristocracia, segundo o qual a *areté* é um produto da hereditariedade ou da *physis* e a personalidade humana algo concebido dos antepassados a que cada um precisa só de ser fiel. Acresce ainda que em Sófocles o fundamental não é a hereditariedade mas o *ethos*, o que se depreende até do simples fato de em família poder haver, nos diversos membros, comportamentos totalmente distintos.” (FERREIRA, 1989, 87)

Sem dúvida, o desenvolvimento cultural e/ou educacional passa pela poesia, pela tragédia, pela comédia. Só Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreveram, somados, cerca de 300 peças. O poder de formação dos homens por meio dessa arte só pode ser dimensionado pela importância dada ao teatro, pelo fato do poeta ser conhecido como herdeiro das musas que tinham como função de “presidir ao pensamento sob todas as

formas possíveis: sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática, astronomia” (NAGEL, 2006, p.80).

As histórias tradicionais contidas nos mitos são continuamente revisitadas, revistas e modificadas em circunstâncias e com modalidades diferentes, procurando toda vez torná-los compreensíveis segundo os diferentes códigos, buscando oferecer deles uma explicação.

Ao contrário de Ésquilo e de Eurípides, Sófocles se manifesta em tríplice forma: em sua obra literária, no seu desempenho de cargos públicos e no serviço do culto de Atenas. (LESKY, 1996, p.143). Com isso Sófocles acabara mostrando à *pólis* seu apreço e buscou – com sua habilidade de criar obras trágicas – ajudar na organização da sua comunidade, à medida que a tragédia ocupava lugar de destaque na vida do seu povo e influenciava os cidadãos pela sua força educativa. É “(...) em Sófocles que culmina a evolução da poesia grega considerada como processo de objetivação progressiva da formação humana” (JAEGER, 1986, p.298).

"A indelével impressão causada por Sófocles sobre o homem atual, a base da sua imortal posição na literatura, são os seus caracteres.(...) ele ergueu figuras humanas de carne e osso, repletas de paixões mais violentas e dos sentimentos mais ternos, de grandeza heróica e altiva humanidade, tão semelhantes a nós e ao mesmo tempo dotados de tão grande nobreza.” (JAEGER, 1979, p.296)

Nesse sentido, a partir da análise dos atributos dos três heróis (Odisseu, Ájax e Agamêmnon) na epopéia homérica e nas tragédias de Sófocles, traçamos uma análise de suas aproximações e afastamentos nas construções narrativas dos poetas e as possíveis leituras para essas modificações, à luz das novas necessidades na formação do bom cidadão em um contexto muito diferente do passado mítico oferecido por Homero.

Para fins de melhor exposição e entendimento, dispomos em uma tabela os atributos de cada um dos três heróis nas três obras citadas. Faz-se necessário lembrar que essas qualidades precisam ser vistas também de acordo com o contexto da obra e também o contexto de produção da obra. Esse parâmetro também nos guia nesse momento para buscarmos uma apreciação comparativa dos elementos.

Percebemos que nenhuma personagem é mais ambígua nas três obras analisadas que o herói Odisseu. Essas imagens divergem bastante quanto à interpretação de seu caráter em *Filoctetes*, *Ájax* e na *Ilíada*. Além disso, as variantes seguem tanto pelo caminho da defesa de Odisseu como espelho da condição do homem na *pólis* democrática (aquele que defende o bem da maioria), como também apontam para um herói sem escrúpulos, com decisões equivocadas e egoístas.

Quadro1: atributos de Odisseu

Odisseu		
<i>Ájax</i>	<i>Filoctetes</i>	<i>Iliada</i>
astuto (v.201); artífice de males (v.524); pérfido (v.539); herói perseverante (v. 1281); caráter maleável (v.1283); nobre (v.1863); generoso amigo (v.1891); raposa maldita (v.135); “mais nojento de todos os canalhas” (vv. 526-527).	“O divino Odisseu como tutor” (v. 343); larápio (v. 978); “proferes só patranhas” (v. 991); camaleão. (v.1049); “sede de vencer em tudo” (v.1052); “rato de uma estirpe de ratúnculos” (v.383) “Odisseu truculento” (v. 314)	Engenhoso (I,173; IV, 358; VIII, v. 93; IX, vv.308, 624; X, v.144; XXIII, v. 723); Astucioso (II, v.631; III, vv.200, 216, 314; X, v.148; XIX, v.48; XXIII, v. 709,); Valoroso (VII, v.168; X, v. 109); paciente e sofrido (VIII, v. 97); paciente (X, v.544); ilustre (XIX, v.192)

Como já dissemos, a figura de Odisseu é bastante complexa em virtude da gama de diferentes atributos. Não nos interessa nesse momento aproximá-lo ou não das ideias da filosofia sofística que se apresentou em Atenas em meados do quinto século. Os discursos dos heróis homéricos podem não mais evocar a ideia de fama pessoal, mas certamente traziam a noção de pertencimento.

Filoctetes baseia-se no contraste entre três figuras, duas que se opõem frontalmente, Filoctetes e Odisseu e uma terceira figura que é atraída ora pra a esfera de um, ora para a esfera do outro, o jovem filho de Aquiles, Neoptólemo.

O personagem Neoptólemo passa por um processo de evolução psicológica, num momento que se faz necessária a escolha entre dois modos de vida: o do oportunista Odisseu e o do nobre e injustiçado Filoctetes. Nessa tragédia permeada por discussões contemporâneas sobre modelos educativos é significativo o papel dado a estes

sentimentos, que se desenvolvem para promover uma aprendizagem e transformar o agir humano, orientando-o no sentido da solidariedade e da justiça.

No entanto, o nome dado por Sófocles à peça foi o de Filoctetes e isso, segundo José Ribeiro Ferreira têm um significado. O que Sófocles quis pôr em cena foi a tragédia do homem solitário que a ingratidão, a deslealdade, a injustiça lançaram numa ilha deserta, o drama do homem que dez anos de solidão endureceram no ódio e na revolta (FERREIRA, 1989, p.16). Odisseu, com o mesmo oportunismo e a mesma falta de escrúpulos que um dia o fizeram abandonar o enfermo em Lemnos, à ilha retorna para levá-lo consigo e exigir a colaboração do recusado de outrora.

O filho de Aquiles já não é um herói do tipo antigo, de caráter inflexível, que tenha por lei fazer bem ao amigo e mal ao inimigo – e neste aspecto contrasta com Filoctetes. É um modelo de respeito pelos outros, de verdade e de fidelidade à palavra dada. Isento de *hybris* e símbolo de uma nova moralidade, é seu principal atributo a *sophrosyne*. Firme e justo, é ao mesmo tempo indulgente e compreensivo. Não descarta a ajuda ao mais fraco e preza a amizade. O humanismo leva-o a ver em todos, mesmo nos inimigos, criaturas humanas, é este o Neoptólemo que nos aparece na parte final da tragédia.

No *Ájax*, Odisseu é uma figura admirável. Como o protagonista, possui nobreza, coragem e valentia, mas com ele estabelece um contraste, porque mais próximo do mundo real; porque a inflexibilidade de Ájax, aos seus excessos, ao ódio pelos inimigos contrapõe a *sophrosyne*. Ele sente piedade pelo seu inimigo, luta por que tenha uma sepultura e rejeita abertamente a antiga máxima de fazer bem ao amigo e mal ao inimigo, sobrepondo a *areté* de Ájax à sua inimizade (FERREIRA, 1989, p.72). Entretanto, assumimos o cuidado em enquadrar Odisseu como tipo de democrata ideal em oposição à aristocrática intransigência de Ájax. Pensamos que é bastante difícil tipificar e encerrar esses heróis tão em um tipo fixo.

Na leitura de José Ribeiro Ferreira, o relativismo de valores de Odisseu, quer na doutrina quer na prática, apresenta “uma sintonia profunda, senão total, com o contexto social da época. De fato, à data de composição do *Filoctetes* (ou seja, 409) os chefes políticos e os ambiciosos orientam o seu modo de proceder e tudo aferem (o justo, o belo, o honesto) pelo útil e pelo vantajoso” (FERREIRA, 1989, p.67).

Como possibilidade apontada por Simon Goldhill (GOLDHILL, 1990, p.135) se interpreta a influência da retórica na cena do teatro trágico não é necessariamente um exemplo da atualização dos dramaturgos que buscam agradar a uma audiência acostumada ao tribunal, mas estaria mais ligada desenvolvimento intelectual similar entre dramaturgos e sofistas. É um desenvolvimento onde as atitudes faziam a justiça, a responsabilidade, o racionalismo, etc. Que alguns sofistas escrevessem tragédias e que os tragediógrafos empregassem a retórica sofisticada não é casual, senão que dá testemunho do debate ativo e público sobre o homem, a linguagem e a pólis na Atenas democrática. O uso que faz a tragédia da retórica em ação é uma parte integral de seu interesse pela vida pública da *pólis* contemporânea.

Sintomática da mudança de mentalidade é o desenvolvimento do sentido de *timé* que se verifica na segunda metade do século V. Observa Levy que, a partir de cerca de 430, começou a aparecer cada vez mais intimamente ligada ao poder e a sua procura a confundir-se mais com a conquista dele. Se, de início, o poder não é procurado por si mesmo, mas como meio de ascender à *timé* e à glória, com o decorrer da guerra do Peloponeso a *timé* desvaloriza-se e passa a surgir como um pretexto: adquire um sentido quase pejorativo em face de *dýnamis*, de que já não constitui a justificação, mas ao contrário dela a recebe. Daí deriva a exigência do ódio dominado: o poder deve procurar inspirar ódio e medo no que ele domina, pois desse modo é que ressalta a sua força e *timé* (LEVY, *Athènes devant la défaite de 404*, p.111-119 apud FERREIRA, 1989, p. 71)

Estamos, portanto, perante a um Odisseu que é um produto da época? Ou melhor, um símbolo de determinada prática política e de relações humanas a que Sófocles impotente assistia – sofreu mesmo, ao que parece, as suas conseqüências – com apreensão e amargura; uma encarnação de determinadas doutrinas que, inoculadas nos jovens e ingeridas avidamente pelos ambiciosos, provocam a dissolução dos costumes, o desmoronar dos valores tradicionais e levam a pôr tudo em causa?

A moderação e o equilíbrio entre o que se é e o que se recebe são aspectos de uma linguagem do que é "adequado" que participem unicamente uns poucos que conhecem o procedimento correto da partilha do butim, das formas de compensação e

recuperação da ordem que são definidos para fomentar a confiança e evitar, assim, a violência e o enfrentamento interno (MIRALLES, 2007, p.79).

Essa consciência é uma expressão da essência mais profunda dos atenienses, fundada na *sophrosyne*, que é a exaltação da justa medida. Em Sófocles parece ressoar por toda vastidão do mundo grego. Na realidade, a ideia não era nova. Mas a influência histórica e a importância absoluta de uma ideia não dependem nunca de sua novidade, mas sim da profundidade e da força com que foi compreendida e vivida. É em Sófocles que atinge o apogeu o desenvolvimento da ideia grega de medida, considerada como o mais alto sentimento.

A característica principal do teatro de Sófocles no que diz respeito ao seu caráter educacional se pauta na busca pelo ideal de conduta humana. O poeta procura apresentar em suas obras a narrativa de homens reais diante de seus conflitos. Mesmo utilizando-se dos temas dos heróis, Sófocles procurou humanizar seus personagens, mostrando suas atitudes e reflexões diante dos desafios que poderiam acontecer na vida de qualquer cidadão.

“A representação dramática opera de maneira contrária porque deve sugerir a ilusão de que os acontecimentos se desenrolam diante do público e que as personagens, deuses e heróis, agem no presente. Muitas vezes essa contemporaneidade fictícia é, por assim dizer, reiterada até mesmo verbalmente, como que a indicar que o espectador é chamado a assistir justamente ao momento crucial do inteiro acontecimento, no dia em que a história do herói chega ao seu ponto determinante.” (LANZA, 2003).

O conceito de identidade pode servir de exemplo, pois ele nos conduz de maneira imediata ao cerne da questão. Possibilita compreender muitas coisas e designa o centro de gravidade das forças e é singular- pois, também na própria identidade política dos gregos, várias pulsões produzem um efeito único e singular. Enfim, trata-se de um conceito sólido o suficiente para expressar da melhor maneira possível o pensamento e conseqüentemente para provocar críticas e fazer avançar a discussão científica.

Quadro 2: atributos de Ajax

Ájax		
<i>Ájax</i>	<i>Filoctetes</i>	<i>Iliada</i>
grande (v.287); respeitado (v.287); feroz (v.288); excelente amigo (v.303); audacioso (v.506); valente (v.506); herói por excelência (vv. 563-564); impetuoso (v.689); insensato (v.1039); insolente (v.1042); caríssimo (v.1338); valoroso (v.1632); “brutal e insolente” (v. 1469).	Não há referências diretas às qualidades de Ajax. É citado como muito estimado por Filoctetes (. vv. 62-64; 410-413; 426-430)	gigante (III, v.229; XVII, v.360; XXIII, vv.708,812); “estatura magnífica, força e valentia sem par” (VII, v. 288-289); destemido (VII, v.289); “de forma igual a um deus” (IX, v.623); “dominador poderoso de povos” (IX, v. 644);, velocíssimo (X, v.110); magnânimo (XI, v.591; XV, v.674; XVII, v.626); membrudo (XXIII, v.838).

Como já sublinhamos, em *Filoctetes* não se faz presente uma descrição de Ajax ou qualquer inferência aos seus atributos individuais, mesmo porque o ponto central da peça não quer entrar nesse tipo de descrição. Para o poeta, pode se pensar que é mais interessante demonstrar a afinidade de Filoctetes para com Ajax, em oposição aos seus inimigos Odisseu e Agamêmnon, como um modo de traçar um contraponto bastante nítido, aproximando heróis por afinidades e os afastando dos que são inimigos comuns, tanto para Filoctetes quanto de Ajax, cada um com seus motivos específicos.

Vernant afirma que os mitos são, ao lado dos ritos e das representações figuradas, meio de expressão do pensamento religioso grego, dotada, portanto, de

autoridade e credibilidade. A veracidade dos mitos, tal qual a representação de deuses, se apóia em uma realidade simbólica, não factual, mas que não é menos real; "a meu ver, não havia sequer um grego que pensasse que as coisas ocorreram realmente como os poetas as descrevem, mas isso não quer dizer, de modo algum, que isso era falso para eles", salienta Vernant (VERNANT, 1990, p. 241-242).

Muriel destaca o aspecto social que adquirem os ritos num universo homérico, dos seus, pelo que, nem em vida podia preceder a do morto, nem este do vivo, estabelecendo-se assim um poderoso laço entre todas as gerações de uma mesma família. Por isto, a função social dos usos fúnebres que determina o perdurar transgeracional das tradições, reforça a coesão familiar. Pelo que reconhecer o direito do defunto quer dizer afirmar a identidade do grupo, assegurar suas regras e assegurar sua sobrevivência (MURIEL, 1990, p.146)

Mas para que a alternância se efetue é preciso que se transforme igualmente o significado das figuras de Agamêmnon e Menelau. No monólogo de Ajax, eles são chamados arcontes (v. 667), palavra em que, no jogo trágico de ambivalências e anacronismos, parece haver uma convergência entre a liderança do exército Argivo e a magistratura ateniense do século V, sugerindo um deslocamento que faz dos Atridas representantes da instituição cívico-democrática (BACELAR, 2006, p.240)

De fato, o que está em jogo aqui são diferentes concepções de justiça e os valores a elas adjacentes. Como nota Mary W. Blundell, "a visão de Ajax da justiça é simples: ele é o maior guerreiro em Tróia e, portanto, lhe é devida a maior honra" (BLUNDELL, 1991, p.69).

Como observa Knox (KNOX, 1986, p.133-134) o fato de, nessa tragédia, o código de reciprocidade se centrar no resumo no *tópos* – fazer bem aos amigos e mal aos inimigos - ser lícito apenas para os deuses fundamenta-se na constância e estabilidade que caracterizam o estatuto dos imortais.

O herói Ajax é transformado em objeto de culto do festival atlético que, em Salamina, celebra a vitória sobre os persas, os *Aiánteia*, que nos remete a grande importância para os efebos atenienses, possivelmente. Levando-se em conta que "na tragédia o coro nunca é apenas um grupo de circunstantes ou testemunhas reagindo e

comentando; mas também um *chóros* pronto para executar cantos líricos modelados no canto e na dança rituais" (SOURVINOU-INWOOD, 2003, p.50). Na Ática, o festival era celebrado em comemoração da vitória de Salamina, por uma regata de jovens atenienses com ida e volta de Salamina e sacrifícios eram oferecidos a Ajax e a Asclépio.

Note-se, ainda, que os dois átridas, quando afirmam a necessidade de *sophrosýne* apenas em seus subordinados, se apropriam do discurso cívico para defender uma questão privada – garantir a vingança contra Ajax (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 1073-1076). Ao colocar a *areté* de Ajax acima de suas relações pessoais, Odisseu age de modo exemplar em relação à norma de conduta ditada pela *pólis* a seus cidadãos.

Ajax, no entanto, "é obcecado pela ideia de permanência" (KNOX, 1986, p.142). As ocorrências desse ideal nas falas de Ajax foram analisadas por Knox (1986, 142), que cita como exemplo os versos 117, 379-380, 342-343 e 570 (SÓFOCLES. *Ájax*).

Segundo Charles Segal (SEGAL, 1999, p.47) ao confundir as polaridades básicas entre deus e animal, rei e vítima sacrificial, o herói sofocliano encena, de modo poderoso, o que antropólogos interligam com uma situação limítrofe. As situações fronteiriças da vida humana, a experiência do nada ao se mover entre ou para além das categorias familiares passando ao irregular, ao intersticial, ao ambíguo, ao ímpar e ao inclassificável. Essa experiência não só embarça as divisões espaciais entre o interior e o exterior, a civilizado e o selvagem, mas também confunde as fronteiras fixadas entre natureza e cultura. Os adjetivos feroz (SÓFOCLES. *Ájax*, v.288), impetuoso (SÓFOCLES. *Ájax* .v.689) e insensato (SÓFOCLES. *Ájax*, v.1039) podem nos levar a inserir Ajax num contexto limítrofe, que é de fato afastado quando da morte do herói e sua reinserção na sociedade por meio do cumprimento adequado dos ritos funerários. Nem mesmo o suicídio do herói retira seu caráter heróico. "Toda tragédia ateniense é uma reflexão sobre o estrangeiro, sobre o outro, sobre o duplo", afirma Vidal-Naquet (VIDAL-NAQUET, 1992, p.199).

O coro de *Ájax*, assim como é tradicionalmente o coro nas tragédias de Sófocles (a incompreensão pela conduta do protagonista, pelo seu idealismo, pelo seu desejo de glória. Uma outra característica também bastante comum é a submissão ao chefe, ao rei, a quem detém o poder) se mantém nos lamentos vão dar essa tônica a sua participação.

Para os marinheiros de Salamina, a vida é o bem supremo. Honra, ideais, glória, nada interessam, quando a vida está em causa. Por isso, apesar da simpatia, da submissão, da lealdade que dedica a Ajax, mostra-se incapaz de o compreender

Para solucionar o problema criado na tentativa de humanizar o herói ou de dar ao homem virtudes heróicas mais elevadas, Sófocles apresentou uma característica essencial, primordial para o relevo de cada personagem de suas peças; o permanente estado de conflito vivido por eles, consequência da falta de "medida", de autocontrole, de moderação.

Quadro 3: atributos de Agamêmnon

Agamêmnon		
<i>Ájax</i>	<i>Filoctetes</i>	<i>Iliada</i>
“O que possui “falas brutais” (v.1647); “palavras tolas” (v. 1480)	“ladrões de bens de Aquiles” (v.1365) “detestável filho de Atreu” (v. 1376); “atridas malditos” (vv. 322-323).	“prudente e viril” (v.23) ; “forte e notável guerreiro” (v.178); “homem de aspecto imponente (v.166); “belo conspecto” (v.169); “assemelha-se, de fato, a um monarca” (v.170); “forte e notável guerreiro” (v.179).

Grande parte da descrição de Agamêmnon na *Iliada* está ligada à sua condição de líder e grande rei. Por esse motivo optamos por não citar os versos nos quais são exaltados os atributos de liderança inerentes ao papel que desempenha.

Nas duas peças de Sófocles, Agamêmnon desempenha o papel de líder que decide pelos caminhos mais contestados pelos protagonistas. Pode-se pensar nesse papel

desempenhado por Agamêmnon como um propósito de trazer a tona os limites da autoridade.

Além disso, percebe-se uma grande disparidade nos atributos apresentados nas duas tragédias em oposição daqueles vistos na epopéia. Em Homero, são sublinhados aspectos como a força, virilidade, imponência, que se alinham com o próprio papel de líder desempenhado por Agamêmnon, como se fossem virtudes “naturais” dos que ocupam papel de liderança entre os grupos envolvidos no conflito em Tróia. Já nas tragédias de Sófocles, o rei Agamêmnon aparece ligado ao ato da fala de impropérios, dissimulação e decisões arbitrárias.

Segundo Mary Whitlock Blundell, o pensamento popular grego é permeado pela suposição que se deve ajudar os amigos e prejudicar os inimigos. Esse princípio fundamental continua a partir de Homero e sobrevive no período romano e certamente até hoje, especialmente nas relações internacionais. São firmemente baseadas na observação da natureza humana, a qual rende a conclusão que a maioria dos humanos se façam de fato no desejo de ajudar seus amigos e prejudicar seus inimigos e tenha satisfação com tal comportamento. *Phília*, e o desejo de ajudar seus amigos e protegê-los da hostilidade, podem parecer a respeito do grego natural e agradável. Mas ao contrário da maioria de nós, reconhecem que é também humano causar dor nos inimigos e ter prazer na sua queda (BLUNDELL, 1989, p.26-7).

No *Filoctetes*, outro aspecto que se encontra centrado na figura de Neoptólemo e se relaciona diretamente com heróis como Odisseu e Agamêmnon, que talvez derive mesmo da realidade da época, profundamente marcada pela Guerra do Peloponeso, é o de saber até que ponto um soldado deve seguir as ordens injustas do chefe, as ordens que a sua consciência desaprova (FERREIRA, 1989, p.31). No *Filoctetes*, Sófocles “toma nitidamente partido pela desobediência, pela autonomia da consciência individual e pela transcendência de valores” (FERREIRA, 1989, p.32)

O poeta está com os homens que representam a elevação da sua cultura e costumes, e isso se percebe passo a passo. A contínua exaltação que faz das suas qualidades tem, sem dúvida, uma intenção educativa. (...). A posição e o domínio preeminente dos nobres acarretam a obrigação de estruturar os seus membros desde a mais tenra idade segundo os ideais válidos dentro de seu círculo. A educação converte-

se aqui, pela primeira vez, em formação, isto é, na modelação do homem integral de acordo com um tempo fixo (JAEGER, 1986, p. 44-45).

Nesse sentido, discordamos em parte da opinião de Jaeger. Segundo ele, os heróis da *Iliada*, que se revelam no seu gosto pela guerra e na sua aspiração à honra como autênticos representantes de seu grupo social, são, todavia, quanto ao resto da sua conduta, acima de tudo grandes senhores, com todas as suas excelências, mas também com todas as suas imprescindíveis debilidades. É impossível imaginá-los vivendo em paz: pertencem ao campo de batalha. Fora dele só os vemos nas pausas do combate, nas suas refeições, nos seus sacrifícios, nos seus conselhos (JAEGER, 1986, p.41). Entendemos que o fato de participar da guerra é uma forma imprescindível, que promove a honra para o herói. A guerra muitas vezes não é querida, almejada, mas é necessária por inúmeros motivos: para a salvaguarda da própria honra, da honra familiar, da manutenção da liberdade de sua *pólis*. Logo, concordamos que os que se destacam na guerra já são destaques por sua liderança e proeminência dentro de um determinado grupo, mas sua obrigação de participação nos conflitos está mais ligado à necessidades práticas do que a escolha individual do guerreiro. Certamente não é uma regra, mas observamos de modo geral que este comportamento se torna mais aplicável que a visão de Jaeger sobre os motivos de participação nas contendas.

A valorização psico-social coletiva de um indivíduo, a *timé*, é exclusiva dos principais, assim como uma categoria abstrata essencial na hora de definir o papel do indivíduo no centro do grupo, já que é a "medida" que acompanha ali onde se encontra, na análise de Maria Yolanda Miralles. Dita valorização conta com uma dimensão estipulada pela pertença ao coletivo, mas também uma fluida na qual a honra pode ganhar-se ou perder-se, segundo as regras do jogo, fixadas culturalmente. O material e o imaterial se conjugam para explicitar a valoração de um *aristós*: cálculos, discursos cuja sintaxe são eles que criam e manejam de forma pública, requisito imprescindível para sua operatividade (a recepção de uma parte do butim). A fonte por excelência da hora é a via militar, mas também contam a boa aparência, a eloquência, e ainda o que a *timé* revela como "excelências cooperativas", parecem nos encarar, vemos como importantes intentos de colocá-las juntas. O paradigma tradicional "se adapta para adotar" novas qualidades úteis para um marco histórico concreto (MIRALLES, 2007, p.79)

A autora conclui que a sociedade do poema (como construção mítico-ideológica) pretende, antes de tudo, evitar a ruptura dos postulados que ela define como convenientes, isto é, o respeito pelas normas de interação dos *aristói*: reconhecimento, estratégias de alteridade (MIRALLES, 2007, p.95).

Por outro lado e deste mesmo ponto de vista, dado que a *Iliada* pretende evitar o comportamento imprevisível entre os principais heróis, critica a ruptura dos vínculos, assim como qualquer violência interna, que abale a previsibilidade, o conceito de *agathós* ganha um novo significado, já que para que um homem continue sendo “bom” não deve entregar-se a ira, ira que o colocaria fora da comunidade em que vive. A moderação é, portanto, necessária. É preciso que cada sociedade exponha qual é sua *areté*, a excelência, assim como suas manifestações. A *areté* homérica inclui a bravura, a audácia, a habilidade na luta, mas também uma dimensão cooperativa com duas vertentes: por um lado, dado que os *aristói* se encarregam da defesa da comunidade, esta se beneficia, curiosamente, a ética heróica, por outro, documentamos uma cooperação na manutenção das estratégias de alteridade próprias do coletivo que pretende a preeminência e que é quem conduz nossa perspectiva.

As representações sociais atuam como uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada e, sobretudo, com um objetivo prático, que se distancia do saber explicitamente teórico e que, deste modo, contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.

Parece-nos particularmente importante o problema da circulação de ideias comuns em uma parte da sociedade.

No mundo dos heróis, a *areté* revela a excelência humana e, a verdadeira prova de fogo da *areté* é a luta e a vitória. Por isso, a *Iliada* é uma série de *aristetai* ou combates, em que o herói, Aquiles, Odisseu, Ajax, Agamêmnon, Menelau, se cobre de glória e luta incessantemente para alcançar o primeiro prêmio. No mundo dos cidadãos em pleno exercício, a honra se mostra ligada ao êxito nas empreitadas, em manter-se isento de injustiças e na prática diária das obrigações. Não tão distantes dos heróis do passado, a honra aristocrática também permanece como uma forma de reconhecimento público.

Como a aprovação pública era o maior estímulo ao sucesso, a desaprovação pública agia profundamente na mente do herói homérico para não falhar em suas obrigações. O termo técnico para essa sensação de ter os olhos dos homens sobre si era *aidós*; freqüentemente traduzido como “vergonha” (JONES, 1997, p.137). Acreditamos que na Atenas do quinto século esse sentimento continua a existir e a se fazer sentir por todas as camadas que concentravam os cidadãos da *pólis*, independente de sua posição social. Todos os cidadãos possuíam obrigações comuns e deixar de cumprir suas obrigações poderia representar uma falha no exercício de seu papel como integrante de um grupo, para o qual deveria zelar por sua integridade.

Somente assim o herói pode aspirar a esse modelo de supremacia chamado *kalokagathía*. E esta supremacia se faz através da *philautía*, o amor próprio elevado a sua máxima expressão. Negar a *areté* a uma pessoa significa a maior tragédia. A *areté* exige o elogio, o elogio leva a fama. O desconhecimento, a reprovação, é fonte de desonra (MISSERONI, 1989, p.112)

Igualmente designadas como saber de senso comum, as representações sociais, são formas de conhecimento diferenciadas, entre outras, do conhecimento científico. A validade de suas proposições, entretanto, possibilita o entendimento dos processos sociais, visto que são essas práticas comuns na vida social que situam os indivíduos dentro do grupo.

Conclusão

Espera-se que cada um se comporte de acordo com o a divisão que lhe é legada, e assim, de modo recíproco, o indivíduo é tratado em consequência dos seus atos. A expressão "segundo o lote" expõe o procedimento adequado em cada contexto e nos acerca a pretendida perfeição dos usos sócio-políticos e das práticas de minimização das rupturas nas relações de alteridade entre os principais. Porque tudo isso forma parte da *areté*; para ser *aristós* precisa se reconhecer e ter em conta todos os sistemas de funcionamento do grupo: o respeito pelo procedimento de distribuição do reconhecimento social, a importância da posse de qualidades úteis para o mando, a observância da flexibilidade desejável em quem é um principal como o princípio do reconhecimento entre os "outros iguais" e a necessidade de evitar o trato violento e imprevisível entre eles.

Na análise de Maria Yolanda Montes existe uma "linguagem exclusivista dos outros iguais", isto é, dos principais, dos *aristói*, que se define tanto por certos mecanismos específicos de manutenção da ordem social - o que chama de "cultura da previsibilidade", como por aquelas formas que se adota a ruptura do cosmos prescrito assim como as estratégias para sua recuperação uma vez rompido (MIRALLES, 2007, p.78).

A "cultura da previsibilidade", segundo Miralles, postula que, ao menos "no que é igual a mim, poderá se prever as atitudes sociais. Definida, por sua vez, por um conjunto de sistemas de verbalizações do cosmos, do reconhecimento social e pela retórica característica do círculo de *philotens*" (MIRALLES, 2007, p.78-9).

O aparecimento da *pólis* constitui na história do pensamento grego, um acontecimento decisivo. Certamente, no plano intelectual como no domínio das instituições, só no fim alcançará as suas consequências; a *pólis* conhecerá etapas múltiplas e formas variadas. Entretanto, desde seu advento, que se pode situar entre os séculos VIII e VII, marca um começo, uma verdadeira invenção; pois a vida social e as relações entre os homens tomam uma forma nova, cuja originalidade será plenamente sentida pelos gregos (VERNANT, 2002, p.53).

"O herói típico, então, generalizando muito amplamente, parece representar a coincidência de um ser intermediário que recebe culto com uma dimensão narrativa, histórica – em seu sentido mais vasto" conclui Emily Kearns (KEARS, 1989, p.135).

Nos heróis homéricos encontramos personagens de extrema bravura, honestidade, sabedoria e um elevado senso de justiça, do que são exemplos Aquiles, Ulisses e Heitor, os quais se tornaram heróis modelares para os gregos, que deveriam buscá-los como exemplos a serem seguidos. O homem grego aprende desde a mais tenra idade a respeitar os seus deuses e a crer em seus mitos. Esse modelo educativo, que recorria a essas histórias - ainda que fantásticas - objetivava a formação de um cidadão ético, justo e sábio, portanto, do homem aristocrata. Os heróis encontrados na *Ilíada* e na *Odisséia* incorporam as características fundamentais do ser humano da época, do seu *ethos*.

O modelo que deveria servir de diretriz para os indivíduos não representa um quadro pronto, alheio ao espaço e ao tempo. Pelo contrário, o ideal de homem forma-se no contexto da própria história dos helenos, logo, está sempre sujeito às mudanças históricas. Para Vernant, não há e “não pode haver uma pessoa-modelo, exterior ao curso da história humana, com as suas vicissitudes, as suas variedades segundo os lugares, as suas transformações segundo o tempo” (VERNANT, 1990, p.19). Observamos assim, que diferentemente do que se pode pensar, o homem modelar não é estático e absoluto e nem desvinculado do seu contexto de produção, circunstâncias psicológicas e materiais.

Os poemas homéricos desempenham a função educativa na sociedade dos atenienses por muito tempo e permanece nessa função no Período Clássico. Assim, pensamos que os heróis homéricos continuam sendo modelos para os cidadãos atenienses naquilo que lhes é mais devotado.

A *Ilíada* e a *Odisséia* não são somente empregadas na prática da leitura com as crianças ou como forma de exercício da escrita para aqueles que tinham a possibilidade de se educar "formalmente". Os longos poemas eram bastante conhecidos faziam parte de uma longa tradição que os helenos reconheciam como fundadora de seus princípios básicos de conduta. Nesse sentido, trazia em seus versos conselhos e práticas que se mostravam úteis mesmo no Período Clássico. Nosso principal questionamento nessa

dissertação se centrou na forma como esses heróis exemplares enfrentaram o tempo e as mudanças da sociedade dos atenienses e sobreviveram na memória social sendo tão diferentes, com particularidades tão acentuadas, das propostas de um mundo da *pólis* democrática.

O indivíduo recebe as consequências dos seus atos, de acordo com a parte que lhe cabe na partilha. Seja no acampamento aqueu em Tróia ou na ágora de Atenas cada um se torna consciente da ressonância de sua participação e de suas escolhas. No espaço do teatro, o objetivo da reflexão pode ser pensado na própria necessidade de participação nas decisões da *pólis*, dos questionamentos sobre o exercício do poder, de governar e ser governado de forma justa e com propósitos claros.

A vida em sociedade pressupõe determinados princípios éticos e normas de convivência, sem os quais não se gera a necessária confiança nem é possível a colaboração. Se a deslealdade, o dolo, a mentira marcam as relações humanas, se as pessoas se sentem utilizadas, vêem a amizade defraudada, as palavras desmentidas pelos atos, os tratos quebrados, tendem a retrair-se, perdem a confiança nos outros e fecham-se. Não são capazes de ultrapassar a desconfiança que os fazem pressentir segunda intenção nas palavras e nos atos desses outros. Incapazes quantas vezes de transpor a barreira criada, sofrem por essa suspeita. No isolamento encontram a única alternativa para uma sociedade que lhes aparece dolosa, dúplice, desumana. Foi esse o drama de Filoctetes; foi esse o drama dos Gregos dos últimos anos do século V, sobretudo dos atenienses; o drama de várias épocas de crise de valores ao longo dos tempos e é o dilema pungente da sociedade atual (FERREIRA, 1989, p.116)

Nas tragédias de Sófocles aparecem divergências sobre o poder absoluto, justiça, reivindicações pessoais e o bem da comunidade, todos são assuntos que, possivelmente, traziam reflexões para os cidadãos e demais que assistiam aos espetáculos sobre suas próprias práticas.

Os heróis homéricos representam um passado que merece ser valorizado e repensado diante de algumas práticas contemporâneas que destoam de um arcabouço que fizeram dos atenienses o que eles acreditam ser: uma grande potência e que traz a missão de levar os ideais democráticos as *pólis* que não conhecem essa forma de governo valorizada pelos atenienses. Valores como a salvaguarda da honra são

valorizados tanto em Homero quanto em Sófocles, o que nos leva a crer que, mesmo diante das várias transformações no contexto democrático, a honra – ou a sua manutenção – ainda era um ponto focal dentre os cidadãos de Atenas.

Documentação textual

ARISTÓFANES. *Os Acarnenses*. Trad. Maria de Fátima de Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca, 2ª Ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. Volume I. São Paulo: Arx, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. Volume II. São Paulo: Arx, 2003.

SOPHOCLE. TOME II: *Ajax - Oedipe Roi – Electre*. Paris: Belles Lettres, 1989.

SÓFOCLES. *Ájax*. Trad. M. G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Lisboa: Edições 70, 2005.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.

Dicionários

BAILLY, A. *Le Grand Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000.

HORNBLOVER, S.; SPAWFORTH, A. *Oxford Classical Dictionary: The Ultimate Reference Work on the Classical World*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2003.

ISIDRO, S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

Bibliografia

ALVAR, J., BLÁZQUEZ, J. M. *Héroes y antihéroes en la antigüedad clásica*. Madrid, Ed. Cátedra, 1997.

ANADÓN, M., MACHADO, B. *Reflexões teórico-metodológicas sobre representações sociais*. Salvador: Editora UNEB, 2003.

APPEL, M.B.; GOETTEMES, M.B. (org.) *As formas do Épico*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ASSUNÇÃO, T.R. Nota Crítica à *bela morte* vernantiana. *Clássica*, São Paulo, v. 7/8: 53-62. 1994/1995.

BACELAR, A. As medidas de um conceito: ocorrências de *hýbris* no *Ájax* de Sófocles. *Classica Brasil*, 2006. 19.2. p 234-244.

BALOT, R. Courage in the Democratic Polis. *Classical Quarterly* 57.1, 2004, p. 33-52.

BALOT, R. The Dark Side of Democratic Courage. *Social Research*, Vol. 71, 1, 2004, p. 73-106.

BAUZÁ, H. F. *El Mito del Heróe. Morfología y Semántica de la Figura Heroica*. Fondo de Cultura Económica, 1998.

BIANCHINI, F., CODEÇO, V.F. de S., SABINO, C.L.M. Comparando a construção do ideal de cidadão na Atenas Clássica – o que a poesia, o esporte e o teatro têm a nos dizer? In: LESSA, F.S. (ed.) *Poder e Trabalho: experiências em História Comparada*. Rio de Janeiro, Mauad, 2008. p. 121-151

BLUNDELL, M. W. *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and greek ethics*. Cambridge University Press, 1989.

BOWDEN, H. Hoplites and Homer: Warfare, hero cult and the ideology of the polis. In: RICH, J.; SHIPLEY, G. (ed.) *War and Society in the Greek World*. London, Routledge, 1993. p. 45-63.

BRADSHAW, D.J. The Ajax Myth and the Polis: Old Values and New. In: POZZI, D & WICKERSHAM, J. M. (ed.) *Myth and the Polis*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1991. p. 99-125.

BRANDAO, J. S. *Teatro antigo - Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BURKE, P. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BURKERT, W. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa, 1993.

CAIRNS, D.L. *Aidos: the psychology and ethics of honour and shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CAMPBELL, J.K. El héroe griego. In: PITT-RIVERS, J., PERISTIANY, J.G. (org.). *Honor y gracia*. Madri: Alianza Editorial, 1993.

- CAMPOS, A. M. *O resgate do cadáver: o último canto d'A Iliada*. São Paulo: Humanitas Publicações, 2000.
- CARDOSO, C.F. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: Papirus, 1997.
- CARDOSO, C. F.; PÉREZ BRIGNOLI, H. O método comparativo na História. In: CARDOSO, C. F.; PÉREZ BRIGNOLI, H.. *Os Métodos da História*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p 409-419.
- CARLIER, P. *Homero*. Publicações Europa-América, 2008.
- COHEN, D. *Law, Sexuality and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge University Press, 1991.
- COULET, C. *Communiquer em Grèce Ancienne*. Paris: Belles Lettres, 1996.
- DESERTO, J. A Representação da História na Tragédia Grega. In: *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, vol. I. Porto: 2004, p.199-205.
- DETIENNE, M. *Comparar o Incomparável*. Aparecida: Ideias & Letras, 2004.
- _____. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- _____.; VERNANT, J- *Las Artimañas de la Inteligencia: la Metis de los Griegos*. Taurus. Madrid, 1998
- DODDS, E.R. *The Greeks and the Irrational*. University of California Press, 1951.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ELÍCEGUI, E. G. *Vida/ muerte de Homero a Platón*. Madrid: Estúdio de Semântica Estructural. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.
- EASTERLING, E. Constructing the Heroic. In: PELLING, C. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, Clarendon Press, 1997. p 21-37.
- _____. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1990.
- _____. The image of the Polis in Greek Tragedy: The Imaginary Polis. In: *Acts of the Copenhagen Polis Centre*, Vol. 7. The Royal Danish Academy Of Science and Letters. Copenhagen, 2005.
- FARNELL, L. R. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Chicago, Illinois, Ares Publishers Inc., 1995 [1921].
- FINLEY, M.I. *Aspectos da Antigüidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *O legado da Grécia*. Brasília: UnB, 1998.

_____. *Os Gregos Antigos*. Lisboa: Edições 70, 1963.

FOUCAULT, M. *De Outros Espaços*. Tradução Pedro Moura. Este texto foi traduzido com base no texto publicado em *Diacritics*; 16.1, Primavera de 1986. Disponível em www.virose.pt, consultado em 20/02/2009.

GARLAN, Y. *Guerra e economia na Grécia Antiga*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. O Homem e a Guerra. In: VERNANT, J-P. (dir.) *O Homem Grego*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p.47-71.

GAZZOLA, R. Tragédia Grega: A Cidade Faz Teatro. *Revista Philosophica* 26. Instituto de Filosofia Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso, 2003.

GERNET, L. *Anthopologie de la Grèce Antique*. Paris: Flammarion, 1982.

GREIMAS, A. *Du sens: Essais Sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.

GOLDHILL, S. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1986.

_____. The Audience of Athenian Tragedy. In: EASTERLING, E. (org.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1990. p 54-68.

GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986.

HANSEN, M.H. *Polis et la cite. Um concept antique et son equivalent modern*. Paris: Les Belles-Lettres, 2001, p.174-177

HARTOG, F. *Memória de Ulisses. Narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

HAVELOCK, E. *A Revolução da Escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

JAEGER, W. *Paideia. A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 1986.

JODELET, D. (org.). *Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2001.

JONES, P. *O Mundo de Atenas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KEARNS, E. *The Heroes of Attica*. London: Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 57, 1989.

KNOX, B. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclen Tragedy*. University of California Press, 1983.

LANZA, D. A dramatização do mito. *Kriterion* vol.44 no.107, Belo Horizonte, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2003000100007&script=sci_arttext&tlng=en, consultado em 20/09/2009.

LEFBVRE, H. *La Production l'Espace*. Paris: Anthropos, 2000 [1974].

LESKY, A. *A tragédia grega*. 3ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LORAUX, N. *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. In: GNOLE, G., VERNANT, J- (org.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.

_____. *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*. Cornell University Press, 2002.

MALHADAS, D. *A Tragédia grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAFFRE, J-J. *A Vida na Grécia Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MEIER, C. *Política e graça*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

_____. *The Political Art of Greek Tragedy*. Cambridge: Polity Press, 1993.

MICHELAKIS, *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 2007.

MIRALLES, M. Y M. Formas de deconstrucción social en la Iliada: el enfado y la ira. In: *Estudios griegos e indoeuropeos*, 2007, 17, p.77-96.

MISSERONI, A. "Pa heróica: Ajax". In: CRUZ, N., GRAMMATICO, G. e LEON, X.P de. (org.) *Pa y Humanitas* (Col. ITER-Encuentros). Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1989.

MORAES, A.S. Seria o canto dos *aedos* um trabalho? In: LESSA, F.S. (ed.) *Poder e Trabalho: experiências em História Comparada*. Rio de Janeiro, Mauad, 2008. p. 105-120.

MORRIS, I.; POWELL, B. *A New Companion to Homer*. New York: E.J.Brill, 1997.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais, investigações em Psicologia Social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MOSSÉ, C. *Atenas. A história de uma democracia*. Brasília: Editora UnB, 1997.

_____. *Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Lisboa: Edições 70, 1990.

- MUELLNER, L. *The Anger of Achilles: Menis in Greek Epic*. Cornell University Press, 2005.
- MURIEL, C.E. *Grecia: sobre los ritos y las fiestas*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- NAGY, G. *Le meilleur des Achéens: la fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- _____. *Poetry as performance. Homer and beyond*. Cambridge University Press, 1996.
- OBER, J. *Mass and Elite in Democratic Athens: rhetoric, ideology and the power of the people*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- PERISTIANY, J.G. (org.). *Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1965.
- PIRES, F.M. A areté heróica e a Guerra de Tróia: o melhor dos aqueus (Aquiles, Ajax e Odisseu). In: *Clássica*, São Paulo, v. 9/10: 41-49. 1996/1997.
- PITOMBO, A.B. *A liminaridade trágica em Ajax, de Sófocles*. Rio de Janeiro: UFRJ/Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, 2004. Dissertação de Mestrado.
- PITT-RIVERS, J. A doença da honra. In: CZECHOWSKY, N. (org.). *A honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- _____. Honra e posição social. In: PERISTIANY, J.G. (org.). *Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1965.
- _____. *Un pueblo de la sierra: Grazalema*. Madri: Alianza Editorial, 1994 (2ª edição).
- REHM, R. *The Play of Space, Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- RODRIGUES, J.C. *Antropologia do Poder*. Rio de Janeiro: Terra Nova: 1991.
- _____. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.
- ROMILLY, J. *Fundamentos da Literatura Grega*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
- _____. *Homero: Introdução aos Poemas Homéricos*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *L'elan Démocratique dans L'Athenes Ancienne*. Paris: Éditions de Fallois, 2005.

ROSEN, R.M., SLUITER, I. *Andréia: Studies In Manliness and Courage in Classical Antiquity*. Laiden, 2003.

SAHLINS, M. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SCHÜLER, D. *A construção da Iliada: uma análise de sua elaboração*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

_____. *Literatura Grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. volume 1.

SEGAL, CH. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J- (org.). *O Homem Grego*. Barcarena: Editorial Presença, 1994. p.173-196.

_____. *Sophocles's Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1999.

SEWELL, R. *In Theatre of Dionysos: Democracy and Tragedy in Ancient Athens*. North Carolina: McFarland & Company, 2007.

SILK, M. *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford University Press, 1998.

SNELL, B. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, 1992.

SNODGRASS, A. *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.

SOARES, C.L. Padrões de heroísmo e construção de identidades: heróis helenos e bárbaros nas Histórias de Heródoto. In: D. F. LEÃO, M. C. FIALHO (ed.). *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: 2005. p. 59-66

SOURVINOU-INWOOD, C. Tragedy and Religion: Constructs and Readings. In: PELLING, C. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press, 1997. p. 161-186.

SOUZA, J.M.R. A poesia grega como *paidéia*. *Princípios*. Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007. p. 195-213.

VERNANT, J- A bela morte e o cadáver ultrajado. In: *Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP*. São Paulo: FFLCH, 9: 31-62, 1979.

_____.; VIDAL-NAQUET *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A morte nos olhos. Figuração do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Difel, 1981.

_____. *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001.

_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Campinas: Papyrus, 1992.

VLASSOPOULOS, K. Free Spaces: Identity, Experience and Democracy in Classical Athens. In: *Classical Quarterly* 57.1, 2007. p. 33-52.

VIDAL-NAQUET, P. Ajax ou la mort du héros In: VIDAL-NAQUET, P.; VERNANT, J.- *La Grèce Ancienne*. Paris: Éditions du Seuil, 1992. p 93-118.

_____. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZANKER, G. Sophocles' Ajax and the Heroic Values of the Iliad. *Classical Quarterly*, New Series, Vol. 42, No. 1 (1992), p 20-25

WESS, Hans Van. The Homeric way of war: The 'Iliad' and the hoplite phalanx (II). *Greece & Rome*, vol. 41, 2, 1994, p. 131-155.

WILLIAMS, B. *Shame and Necessity*. University California Press, 1994.

WINKLER, J., ZEITLIN, I. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton University Press, 1992.

WISE, J. *Dionysos Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*. New York: Cornell University Press, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)