

A polis como elemento central das peças trágicas Polis as the Central Element of Tragic Pieces

Ricardo Manoel Oliveira Morais

Universidad de San Pablo, Brasil

Correo electrónico: ricardo_mom@hotmail.com

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4089-6385>



Resumo:

Este artigo tem por objetivo sustentar a tese da centralidade do político nas tragédias gregas. Apesar de estudos literários e filológicos serem de suma importância para o estudo das tragédias, este texto tenta demonstrar que assim como a abertura humana à dimensão política se instaura em um limiar da existência, as tragédias parecem ter sentido este emergir. Não se trata de afirmar que as peças “refletiram” a realidade, mas que as tragédias se colocam como um espaço privilegiado para refletir sobre as ambiguidades, as rupturas, as agonias, as indefinições e o devir que marcam a dimensão política. Para tanto, o texto primeiramente aponta o que seria o “emergir” político do trágico. Em seguida, analisa-se, no âmbito das próprias peças (especialmente no Édipo de Sófocles), a centralidade do político na tragédia.

Palabras-chave: *Tragédia, Sófocles, político, limiar, emergir.*

Abstract:

This article aims to sustain the theses of the centrality of the political in Greek tragedies. Although literary and philological studies are important for the study of tragedies, this text tries to demonstrate that just as the human openness to the political dimension is established at the threshold of existence, tragedies seem to have made sense of this emerging. It is not a matter of affirming that the pieces “reflected” the reality, but that tragedies are a privileged space to reflect on the ambiguities, ruptures, agonies, the absence of definition and the devir that mark the political dimension. Therefore, the text first points out what would be the political “emergence” of the tragic. Then, within the plays 'own narratives (especially in Sophocles' Oedipus), the centrality of the political in the tragedy is analyzed.

Keywords: *Tragedy, Sophocles, Political, Threshold, Emerge.*

Fecha de recepción del artículo: 21/01/2021 **Fecha de aceptación del artículo:** 18/08/2021

Para citación de este artículo: Oliveira Morais, Ricardo (2021). A polis como elemento central das peças trágicas. *Anacronismo e Irrupción* 11 (21), 293-331.

1. Introdução

O objetivo deste artigo é analisar e sustentar a tese de que teoria política racional e a tragédia não são noções dicotômicas, amparando esta premissa em apontamentos que sublinham fortes marcas políticas nas tragédias. Por conseguinte, paira o pressuposto de que a tragédia é marcada pela preocupação política. Tal premissa deve ser antecipadamente ressaltada, já que pesquisas circunscritas ao campo filológico ou literário poderiam despontar como mais plausíveis. Mesmo que não se pretenda negar a relevância destas análises, há evidências de que a tragédia, mais que um gênero literário, exprime fatores sociopolíticos fundamentais, aos moldes de uma metanarrativa humana. Embora exista já uma gama de estudiosos que debatam sobre o tema analisado (Goldhill, Hall, Tierno, Vernant, Vidal-Naquet, Foucault, dentre muitos outros), este texto tenta apontar que até mesmo elementos aparentemente não racionais sobre o político como a piedade do Édipo de Sófocles, na verdade, são cruciais à *polis*.

A emergência da *polis* enquanto a organização política da comunidade ateniense foi o marco social da história da formação grega. Com isso, as várias dimensões e temas situados na Grécia como filosofia, a literatura, a poesia, a religiosidade, convergiam para a *polis*. Todavia, a proximidade e entre *polis* e tragédia é mais profunda. Isso porque a constituição da *polis* foi um acontecimento decisivo cujo estabelecimento foi marcado pela supremacia da palavra em relação a outros instrumentos e dispositivos de poder. A palavra se tornou o instrumento político por excelência, constituindo-se como a chave para toda a autoridade “legítima” do conjunto de instituições políticas. Se a liberdade aparece como uma categoria humana que tem a *polis* como condição de possibilidade, o fato de as tragédias problematizarem o político reforça a hipótese de uma inexistência de uma dicotomia entre política e poesia trágica¹.

¹ Carter (2010: 52) coloca em perspectiva a hipótese de que as festividades que envolviam as tragédias seriam relevantes para se estabelecer um elo analítico entre as tragédias e a *polis* democrática. Segundo ele, peças trágicas foram apresentadas fora de Atenas desde o início do século V. Tal fato apontaria para um questionamento da ideia de “patrocínio democrático” das tragédias. Se

Neste sentido, as tragédias foram um espaço privilegiado de tematização crítica da *polis*. Este artigo, para demonstrar esta premissa, examina alguns elementos centrais à “emergência do trágico” como um fenômeno humano, teórico, teatral e, sobretudo, político. Pensar a tragédia uma dimensão reflexiva de questões cruciais à ordem humana é importante para compreender a hipótese sobre a centralidade da questão do político nas peças. Assim, serão examinados temas correntes nas tragédias, dando-se especial atenção à tragédia de Édipo, na qual questões como a justiça (divina e humana), a ação solitária de um agente político, a complementariedade entre o plano terreno e o divino e, sobretudo, o fato de o ser humano ser imanente (defeituoso, poluído) e transcendente (capaz de feitos extraordinários, racional), aparecem com destaque.

2. A emergência do trágico como um fenômeno político

Uma empreitada que tematize a tragédia grega é, em si, já um enorme desafio. Pode-se apontar uma gama de alternativas analíticas como uma abordagem que busca compreender os elementos sociopolíticos que as circunscreveram, ou do imaginário daqueles expectadores que assistiram às encenações a partir de seu universo de valores e experiências, ou que análise que parta de uma análise hermética, que estuda as peças tentando estabelecer as suas ligações internas, seus conceitos e suas problematizações apresentadas. Todavia, há uma tendência de se tentar decifrar a tragédia ou partindo da possibilidade de se adentrar no imaginário de um expectador ateniense, pressupondo uma objetividade absolutizante própria de uma determinada racionalidade moderna ou

peças produzidas no âmago da *polis* ateniense devem refletir valores democráticos, igualmente peças produzidas em cidades oligarcas deveriam refletir tais valores políticos. Com isso, o estudioso aponta que talvez não exista uma essência democrática nas tragédias. Ele não rechaça a compreensão da tragédia como uma instituição da *polis*, mas ressalta riscos analíticos de se estabelecer uma ligação rígida entre tragédia e democracia.

examinando-a com as lentes de um moderno. E uma cadeia de problemas surgem a partir disso².

Pensar a tragédia sem incorrer nessas tendências impõe algumas precauções. Analisá-la sem assumir a postura de apreensão do objeto impõe refletir sobre o trágico não a partir de sua origem “em si” ou do que ele poderia ensinar ao sujeito no século XXI, mas tendo como horizonte uma reflexão que parte de sua emergência, com uma reflexão comprometida em pensar a tragédia em sua singularidade e como algo em movimento, seguindo as pistas de uma genealogia. De modo sintético, pode-se dizer que essa noção de genealogia foucaultiana, que é aqui adotada, é uma forma de combate às referidas tendências, pois elas mascaram descontinuidades, transgressões, tensões de um evento, movimentos do real e seus limiares. Compreender algo questionando uma ideia artificial de continuísmo pode ser, sobretudo no caso das tragédias, uma empreitada mais frutífera. Se, por um lado, há uma tendência em acreditar que o começo dos fenômenos se deu em um estado de perfeição –sobretudo quanto se fala do berço de uma certa noção de razão universal ocidental, que foi a Grécia de Platão–, como se o tempo tivesse levado à decadência dessa aura brilhante e elevada, a compreensão aqui proposta visa, ao menos, colocar um debate sobre algumas práticas sociais e narrativas particulares (e potencialmente conflitantes) que estão por detrás dos discursos apresentados. “O que se encontra no começo da história não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate. [...] atrás da verdade recente, avara e comedida, existe a proliferação milenar dos erros”. (Foucault, 1979: 18-19).

²Quanto ao intento de entrar no imaginário do expectador antigo, a via encontrada é a de compreender os meandros institucionais, as práticas, modos de vida e a realidade social grega do século V. Ora, não poderia a tragédia ter surgido “do nada”, mas é fruto de um trabalho intelectual, artístico, teórico, estético. “Ela [a tragédia] não poderia refletir uma realidade que, de alguma forma, lhe fosse estranha” (Vernant, 2014: 9). Entretanto, pressupor que o tragediógrafo, em sua singularidade temporal e experiencial, foi capaz de apreender a sua “realidade em si” é uma premissa problemática e não parecer ser, sequer, o objetivo trágico. Tanto a tentativa de apreender a realidade pela tragédia quanto a de interpretar a tragédia através do que se imagina ser a realidade grega são questionáveis.

A partir deste marco, surge a pergunta: por que a tragédia? Não seriam as tragédias uma espécie de antiquário, algo a ser preservado como fruto de uma época outra pelo simples prazer da contemplação? O que faria da tragédia algo relevante a ponto de, mais de dois milênios depois de sua confecção, se recorrer a ela? A resposta a todas essas questões, bem como a outras que possam surgir no mesmo sentido, é o *devoir*. Pela narrativa privilegiada à qual se tem acesso nas tragédias, bem como analisando alguns dados históricos atinentes ao teatro e às encenações, pode-se notar que os trágicos foram capazes de apreender a singularidade de um momento de transição, de ruptura e continuidade, de movimento, situado justamente entre o passado e o futuro, fazendo-o de modo absolutamente singular e, ao mesmo tempo, circunscrito na tradição do século V a.C.

É relevante notar que as tragédias são marcadas por um vocábulo jurídico próprio de seu período. A tragédia é algo diferente do debate jurídico, mas se situa em um limiar³ parecido com o caráter fronteiro que é próprio ao direito. Isso porque, conforme expõe Vernant (2002) em “As origens do pensamento grego”, o marco primordial central do advento da *polis* democrática é a centralidade que a palavra assumiu no campo político em detrimento de outras meios, como a violência, categoria esta marcadamente pré-política. O direito, nesse sentido, é o ponto de interseção entre a democracia e o mundo pré-democrático: é o direito uma instituição que se pauta em um embate de palavras,

³ Não obstante aqui a tragédia compreendida à luz da noção de limiar, Vidal-Naquet (2014: 309-312), assim como Vernant, aponta para a centralidade que o tema da “fronteira” assume nas tragédias. Além do fato de várias peças serem representadas no limiar entre o espaço público e os palácios ou esferas privadas, a questão da fronteira aparece diretamente tematizada em algumas peças, como “Édipo em Colono”. “Fronteira de Tebas: é numa zona fronteira que os tebanos querem instalar Édipo”. Além disso, a violação mais grave perpetrada por Creonte nesta peça parece ter sido o fato de ele ter violado a fronteira entre Tebas e Atenas. Conclui Vidal-Naquet, sobre Édipo em Colono, mas que é uma conclusão que parece se aplicar a todas as tragédias: “[...] é uma tragédia de passagem. Vê-se Édipo, tendo ultrapassado as fronteiras, instalar-se sobre uma fronteira, em seguida, inocentado pela *Peithó*, a santa Persuasão que o anima, passar de Atenas para um outro mundo. Tentei mostrar aqui que, até no detalhe da encenação, a tragédia refletia nas fronteiras, as que separam os homens e também lhes permitem se reunir” (Vidal-Naquet, 2014: 315).

sendo este debate sucedido de uma deliberação popular, situada entre o puro decisionismo e a análise imparcial de argumentos, tendo como desfecho um jogo de coerções e violências. Neste sentido, pode-se compreender o direito como algo que é, por um lado, altamente refinado, propositivo, deliberativo, racional, argumentativo e, por outro, é algo absolutamente primitivo, no sentido de forçar alguém a fazer algo, quase como um pai forçando seu filho, ainda criança, a algo que será parte de sua educação moral como um pedido de desculpas forçado.

Essa presença do vocábulo jurídico nas peças enfatiza “[...] as afinidades entre os temas prediletos da tragédia e certos casos sujeitos à competência dos tribunais, tribunais esses cuja instituição é bastante recente para que seja ainda profundamente sentida a novidade dos valores que comandaram sua fundação e regulam seu funcionamento. Com isso, os autores trágicos jogam com as incertezas, as flutuações, as inconsistências, a falta de acabamento do que se poderia chamar de um direito. Tais discordâncias “[...] traduzem igualmente seus conflitos com uma tradição religiosa, com uma reflexão moral de que o direito já se distinguira, mas cujos domínios não estão claramente delimitados em relação ao dele” (Vernant, 2014: 3). Logo, neste momento, o direito ainda não se colocava como uma compreensão ou uma categoria cristalizada no seio da sociedade e da polis, o ato de jogar, artisticamente –sobretudo em um momento em que a noção de arte não era algo descolado da razão ou da política–, com as ambiguidades dessa dimensão ainda em *devir*, o que é uma questão central para a compreensão política da emergência do trágico.

Além de se situar em um “limiar jurídico”, esse gênero foi capaz de apreender e submeter ao debate pública uma série de outros temas, que serão melhor trabalhados no decorrer deste capítulo. Por ora, vale a pena reter que se uma análise da emergência é uma análise a partir de um não-lugar, ainda que apenas como horizonte, o trágico é o limiar por excelência; o trágico não é algo que se apreende; o trágico irrompe; o trágico emerge de uma contraposição de forças, de realidades, de concepções. O trágico “Toma como objeto o homem que

em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco” (Vernant, 2014: 3). Ainda nessa noção, deve-se compreender o relato trágico como um acontecimento.

Esse enfrentamento presente nas tragédias pode ser constatado em diferentes níveis. Isso porque a emergência do gênero da tragédia, não apenas literário, mas teatral, distancia-se e se insere na e da tradição mítica. Com efeito, a tragédia, ao mesmo tempo em que encontra um espaço institucional central na polis, busca personagens e temas nas narrativas míticas homéricas. Distancia-se dos mitos de heróis nos quais se inspira e os transpõe com considerável liberdade narrativa, sempre questionando-os. Nos termos de Vernant (2014), a tragédia entre em rota de colisão com a moralidade homérica, marcando

o advento do direito no quadro da cidade. As lendas dos heróis [...] que, no plano de valores, de práticas sociais, de formas de religiosidade, de comportamentos humanos, representam para a cidade justamente aquilo que ela teve que condenar e rejeitar, contra o que teve que lutar para estabelecer-se (p.4).

É interessante examinar alguns processos históricos que levaram à emergência da dimensão da política e sua relação com as problematizações reflexivas proporcionadas pela experiência trágica. A tragédia, uma nova dimensão humana não surgiria “do nada”. O político teve como premissa uma linha tênue e um frágil arranjo, marcado (1) pela separação entre a autoridade privada do chefe de família e um poder público pertencente à coletividade, (2) pela separação entre a autoridade militar e o referido poder público coletivo, (3) pela separação entre a autoridade religiosa e o exercício da cidadania. Tais fenômenos tiveram como resultado a criação da lei como a expressão da vontade do *demos*, a constituição de instituições para aplicação destas leis e o advento de uma noção de Bem Público que transcende aos indivíduos, mas que não os suplante nem deixa de ser imanente. A separação entre autoridade familiar e poder público (1) viabilizou a

desidentificação do exercício do poder com a pessoa que o exerce, deixando os postos de poder de serem preenchidos por critérios hereditários. A cisão entre a autoridade militar e o poder civil (2), com a subordinação daquela a este, quebrou a vitaliciedade e democratizou a escolha dos chefes militares. Quanto à separação entre a autoridade religiosa e o poder público (3), impediu-se a divinização de governantes. Isso não significou uma “laicização moderna” da política, pois permaneceram ligações fortes entre a religiosidade e a *polis*, mas que não se esperava uma submissão das decisões políticas à autoridade sacerdotal, ainda que a proteção e a aprovação divinas ainda estivessem no horizonte⁴ (Chauí, 2013: s.p.).

Dahl (2012: 34-36) sintetiza as principais condições da ordem democrática antiga em alguns pontos. Primeiramente, os cidadãos deveriam ter interesses harmoniosos e compartilhar uma noção de bem que não entrasse em conflito com seus interesses pessoais. Em segundo lugar, os cidadãos deveriam ser dotados de certa homogeneidade quanto às suas características pois, do contrário, poderiam ser absorvidos por conflitos e divergências. Isso porque nenhuma cidade poderia ser uma boa *polis* se fosse extremamente desigual na quantidade de recursos econômicos, de tempo livre ou culturalmente. Quanto a este ponto da homogeneidade e da harmonia política, vale ressaltar que outros estudiosos –como Ober e Strauss (1991); Goldhill (2008) e Hall (2010), sobre a competitividade na *polis*– chamam a atenção para o papel que os embates adversariais e o clima competitivo tinham na cidade. Todavia, prevalecia uma forma particularizada de se pensar a “boa cidadania” a partir de ideais mais ou menos harmônicos e homogêneos, tendo o espaço do embate um horizonte harmônico, como se verá sobre as competições entre os tragediógrafos. Em terceiro lugar, a cidade deveria ter um corpo de cidadãos reduzido, tanto para evitar a heterogeneidade e a desarmonia, com um *demos* falando a mesma língua

⁴ Tais reflexões partem de um curto texto de Marilena Chauí (2013; 2000), *A invenção da Política*, de sua obra *Convite à Filosofia*, bem como de algumas de suas reflexões recorrentes de falas em eventos disponíveis nas plataformas de comunicação.

e tendo a mesma cultura, quanto para possibilitar a reunião da assembleia. Os cidadãos deveriam ser capazes de se reunir e decidir de forma direta sobre leis e cursos da ação política. Ainda, a participação não se limitaria às reuniões em assembleias, devendo ser constante. A participação nos tribunais, nos eventos religiosos, festividades e competições trágicas eram modalidades de participação de igual relevância cívica. Por fim, deveria haver liberdade. Uma *polis*, para que possa ser uma democracia, deveria ser livre em dois patamares: no da cidade, no sentido de que a cidade deve ser autônoma; no dos cidadãos, que exerceriam a sua liberdade através do discurso e da ação política.

A liberdade grega só existiria na esfera pública, pois o domínio, a submissão ou a imposição pela violência não teria espaço no público, apenas no *oikos* (Arendt, 2010). Uma ordem imposta assimetricamente, a hierarquia inquestionável, a subordinação entre indivíduos não iguais e a violência como forma de convencimento eram elementos pré-políticos. A *polis*, por ser a esfera onde o humano agia politicamente, era o campo do discurso e da persuasão pela palavra entre iguais, onde o homem se diferenciava de um mero animal social. A ação é a única atividade humana realizada sem a mediação de coisas, existindo na pluralidade humana que habita e confere sentido a um mundo. “Embora todos os aspectos da condição humana tenham alguma relação com a política, essa pluralidade é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda a vida política” (Arendt, 2010: 8-9). A política só é possível em uma ordem que viabilize as potencialidades humanas para além da brutalidade animalisca da violência, apenas podendo a esfera pública se estabelecer quando os seres humanos, por meio da ação e da palavra, entre iguais, deliberam sobre questões que dizem respeito a todos, sem subjugar ou obrigar uns aos outros pela força ou pela violência. O homem se divide entre duas esferas fundamentais, o *oikos* e a *polis*.

O *oikos* se referia ao recinto familiar, compreendendo três gerações, escravos, gado e algum hóspede parente de um antepassado falecido. O privado

possuía um código de honra ligado aos heróis homéricos: a glória, os princípios da justiça-vingança e a determinação dos acontecimentos pelo *basileus*. Pressupunha um herói capaz de arrebatá-lo, com violência e astúcia, qualquer indeterminação. A *polis*, por outro lado, retrata a política ordenada. Se refere às ordenações das cidades, onde os cidadãos são partes de um todo e, como partes, devem se submeter às leis, instituições e aos deuses. Ainda que a cidade se compusesse pela soma de lares privados que devem subsistir e se perpetuar para que haja a conservação do ser humano enquanto indivíduo e enquanto espécie, a *polis* era algo além que este aglomerado de residências, algo que os englobava e os negava ao mesmo tempo. Como os cidadãos eram livres para agir, ninguém poderia determinar a deliberação, por mais heroico que fosse o agente político.

Polis e *oikos* não são esferas isoladas ou descontínuas. O *oikos* era a base econômica, biológica e social da primeira, que produzia gerações de cidadãos pela reprodução, propiciando o bem-estar privado deles. Era a esfera natural sobre a qual se fundava a *polis*, a mediadora entre a crueza da natureza e a pureza cultural. Sendo o *oikos* o universo do *basileus* e tendo a *polis* emergido a partir do alargamento político deste horizonte, negando-o e afirmando-o, não é plausível inferir que qualquer das esferas se sobrepunha sobre a outra. Vernant (1992, p.48-50) aponta elementos de continuidade entre a *polis* e o *oikos*: como uma ordem política não emerge “do nada”, deve-se ter claro que a *polis* surgiu de uma sociedade estruturada no patriarcalismo do *basileus* (retratada nas épicas) e, de certa forma, as tragédias representariam este momento de tensão entre a crise da tradição e a emergência de um “novo”, marcado pela indefinição.

O “novo” é, ao se colocar no emergente horizonte político do humano, indeterminado. Arendt expõe que o humano é o único ser que pode se immortalizar, não porque é um animal social, mas por agir com liberdade e entre iguais em uma esfera capaz de fazer ecoar na eternidade um feito político. O horizonte humano é a imortalidade e, como feitos dignos da “imortalidade” não são empreendidos com grande frequência, os indivíduos que irão inscrever os

seus nomes junto aos deuses serão aqueles que, no campo de indeterminação da ação política, agirem de modo extraordinário, rompendo com a tradição, com o que está dado, mas sempre a partir dela, referenciando-se no passado e projetando-se em um futuro, pois o agir não parte “de lugar nenhum”.

Com efeito, a tragédia parece ter se situado no ponto de mudança de época, no qual começa-se a questionar, a partir da emergência do direito e das instituições da *polis* democrática ateniense,

os antigos valores tradicionais, ainda baseados no plano religioso e moral. A tragédia, como gênero literário novo, desmistifica os heróis líricos, trazendo agora seus dilemas publicamente diante do teatro grego, que cumpre o papel de uma assembleia ou tribunal popular (Incerti, 2013: 16).

Nesse sentido, mesmo as tragédias não podendo ser vistas como um “retrato” da realidade a partir da qual ela emerge, ela não deve ser vista como algo dissociado das instituições legais e da litigiosidade que era uma das marcas de Atenas.

Os estrangeiros reconheciam Atenas como a cidade dos tribunais. Para o cidadão ateniense, por outro lado, os processos faziam parte de seu cotidiano cívico, com uma enorme quantidade de litígios, e a ausência de um profissional que os representaria (como um advogado) tornava os próprios cidadãos responsáveis diretos por sua defesa, o que impôs aos atenienses a experiência dos “[...] procedimentos legais como parte integrante de sua vida. O direito estava naturalmente no vocabulário doméstico, na mesma medida em que, pelo menos uma vez na vida, cada ateniense faria parte de um júri ou teria que se defender diante de um, sem ninguém que o representasse” (Incerti, 2013: 16-17).

Outro elemento de manifestação do limiar trágico diz respeito à tensão entre uma ordem divina e uma ordem humana. Nos poemas épicos os deuses participavam diretamente dos rumos da narrativa, influenciando o agir das personagens, aparecendo fisicamente e dialogando em primeira pessoa. Nas tragédias o estatuto do divino possui um caráter menos nítido, sobretudo quando

analisado à luz da influência divina no agir humano e nas formas de justiça e responsabilização destes atos. Os deuses passam a atuar em uma zona limítrofe entre o imaginário dos homens e a realidade política, entre uma vida privada e a polis institucional. Se se comparar a presença das divindades na *Ilíada* e em *Édipo rei*, onde a presença de Apolo é indireta (mediada por um sacerdote), há uma mudança considerável. Considerando, na *Ilíada* (Canto XXIII), a corrida de cavalos nos jogos decorrentes da morte de Pátroclo, cinco competidores largariam segundo a ordem de força, do mais forte ao mais fraco. Antíloco sairia em quarto e Menelau, em segundo. Os corredores passariam por um obstáculo, onde havia uma testemunha, e retornariam ao ponto de partida. Todavia, há uma ação divina na corrida e Antíloco chega antes de Menelau, sendo aquele acusado por esse de cometer uma irregularidade. É interessante notar que Menelau, para provar tal acusação, não recorre à testemunha, mas propõe que Antíloco jure diante de Zeus que não houve infração. Antíloco se recusa a jurar, o que comprova a irregularidade.

Considerando, na “*Ilíada*”, a corrida de cavalos nos jogos decorrentes da morte de Pátroclo, quando cinco competidores largariam numa ordem de acordo com a força, do mais forte (que sairia em primeiro) ao mais fraco (que sairia em último), Antíloco sairia em quarto e Menelau em segundo. Os corredores passariam por um obstáculo, onde havia uma testemunha, e retornariam ao ponto de partida. Todavia, com a intervenção divina direta na corrida, Antíloco chega antes de Menelau, sendo aquele acusado por este de cometer uma irregularidade. É interessante notar que Menelau, para provar tal acusação, não recorre à testemunha, mas propõe que Antíloco jure diante de Zeus que não houve infração. Antíloco se recusa a jurar, ficando comprovada a irregularidade. Vale notar que Antíloco não cometeu de fato uma irregularidade, apenas não cedeu lugar a Menelau no obstáculo onde só era possível a passagem de um. Além disso, a corrida não era bem uma competição, já que a ordem de chegada já estava definida pela ordem da partida, sendo a prova apenas um ritual para que a

verdade predefinida da força dos competidores se desvelasse. Dessa forma, Antíloco, ao não ceder ao mais forte, ainda que não tenha cometido uma infração, fez com que a verdade fosse obliterada. E, ao recusar fazer o juramento e ceder voluntariamente o prêmio a Menelau, ele fez com que a verdade (ofuscada pela intervenção divina na corrida) pudesse prevalecer (Foucault, 2014: 41-43).

A atuação divina, neste relato, se deu de modo a influenciar, diretamente, o desfecho da competição. Além disso, pode-se notar que há uma clareza no que diz respeito à correção do que deveria ter sido feito: o competidor mais fraco deveria ter cedido lugar ao mais forte. Como não o fez, voluntariamente, cedeu seu prêmio ao “vencedor”. Com efeito, se o desfecho da competição já estava traçado, os deuses tornaram o cenário de ação menos claro, ofuscando o que inicialmente parecia claro. Por outro lado, não se pode dizer que havia um conflito ou uma tensão entre deuses e homens, uma vez que Antíloco não aceitou o desafio de Menelau, bem como aceitou que havia cometido uma irregularidade, ainda que a intervenção divina a tivesse ocasionado. Ainda, o fato de não se ter recorrido à testemunha é notável: se se pode recorrer à ordem divina para revelar a verdade, não haveria qualquer sentido em se recorrer a um indivíduo.

Na tragédia sofocliana percebe-se que os deuses, majoritariamente, não aparecem ou intervêm de forma direta. Além disso, não há uma clareza moral acerca da melhor ação a ser tomada para a solução de um impasse: novamente recorrendo-se à figura de Édipo, se este optasse por não solucionar a peste, Tebas teria um terrível fim; ao escolher solucionar a peste, mesmo advertido sucessivas vezes, encontrou um fim absolutamente trágico não só para si, mas para sua linhagem, sua esposa e, mesmo, para Tebas, que após um longo período de guerras, passou a ter Creonte como rei. Édipo, diferentemente da postura deferente de Antíloco, desafiou uma certa ordem divina, o que será trabalhado no próximo capítulo. Além disso, escolheu, deliberadamente, uma linha ativa de ação em um terreno que se mostrava, de início, tortuoso, valendo lembrar que já em sua juventude ele fora advertido que mataria seu próprio pai e se casaria com

sua mãe. Ainda, Édipo recorre, em mais de um momento, ao testemunho humano, pois o recurso ao divino já não mais era suficiente, embora importante. Sobre esta insuficiência de um recurso em si, mas a inexistência de um outro recurso claro, pode-se dizer que há, mais um vez, um limiar: o divino é relevante, mas já não dá conta de resolver, por si só (como se verá com a piedade de Creonte na terceira peça da trilogia), os problemas que se apresentam.

As tragédias lançam uma nova perspectiva sobre a relação entre os homens e os deuses (Silva, 2015: 295-296). Sem negar que as virtudes religiosas eram centrais na *polis* democrática nem renegar a existência ou a influência dos deuses, os trágicos revelam um espaço próprio ao ser agente, onde o indivíduo irá deliberar com outros e consigo mesmo, chegando a soluções racionais e, ao mesmo tempo, respondendo por elas. É como se se questionasse a possibilidade e a correção de o poder (*kratos*) centrar-se em um único indivíduo, bem como se se colocasse em debate a possibilidade de um campo de ação para além da determinação divina. Opera-se “[...] um processo que, não seria exagero, chamar de laicização” (Silva, 2015: 295). Evidente que não se trata de uma laicização no sentido moderno, ou mesmo de se vislumbrar a possibilidade de um ateísmo entre os gregos, apenas que a relação entre a ordem humana e a ordem divina se torna menos clara.

Uma gama de temas relacionados não só aos processos políticos diretamente relacionados à *polis* eram colocados em debate, mas, igualmente, se jogava luz a questões ligadas à dinâmica sociopolítica da cidade. Neste sentido, pode-se destacar para análise algumas questões políticas tematizadas nas peças, questões estas que aparecem de forma mais ou menos recorrente: a forte relação entre a guerra, a *polis*, a cidadania e a tragédia; a presença determinante de personagens que não eram cidadãos atenienses em papéis de destaque nas peças (embora, sempre, interpretados por atores homens e cidadãos); o sofrimento daquele que tem de escolher entre dois bens, agindo em um terreno instável; a responsabilidade de um agente soberano de si e a contingência; o conflito e o

sofrimento agônico do herói; e o problema de duas noções de justiça em conflito e igualmente sedutoras.

O fato de que as tragédias colocam situações iminentes nas quais a dimensão abstrata da virtude é incapaz de solucionar é bastante relevante. Em “Orestes”, por exemplo, o herói é colocado numa situação na qual ele mata sua mãe por vingança, de modo a restabelecer seu lugar de direito. A tragédia é repleta de atos de violência compreendidos como justiça. Embora haja um desfecho com o estabelecimento de uma instituição apta a julgar de forma ordenada, evitando a continuidade dessa violência recíproca e em constante reprodução (Goldhill, 2005: 75), ainda assim a peça problematiza um dilema moral que acaba por refletir na esfera pública. Também as peças sofocianas “Édipo rei” e “Antígona” não possuem um desfecho no que diz respeito a uma “solução” ou uma via mais acertada da justiça, considerando que a realização de uma determinada concepção de justiça foi o que levou ao desfecho trágico. Em “Medeia” a heroína é confrontada com o abandono e com uma situação de fragilidade, sendo uma estrangeira desamparada prestes a ser expulsa, ou seja, Medeia é colocada em um terreno instável de ações onde ela, de fato, comete atos de vingança que poderiam, numa concepção platônica, taxados de viciosos. Por outro lado, a heroína é alvo de uma cadeia de injustiças.

Em “Édipo rei”, Édipo, ao buscar aquele que matou Laio para realizar justiça, encontrou-se como causa da peste. Além disso, ao adentrar em seu palácio, no final da peça, empunhando sua espada gritando por Jocasta, pode-se inferir que o herói iria mata a rainha caso ela ainda não tivesse tirado sua vida. E se Édipo foi um governante justo, tendo sido reconhecido como tal pelo Coro e por seus interlocutores abertamente no início da peça, não seria absurdo pressupor que a sua forma de governar era justa e ordenada pela razão, sobretudo pelo modo como ele ascende ao trono. Já Creonte, quando se torna soberano, adota uma noção de justiça ligada à piedade, pautando seus atos e seus discursos por essa linha. O fato de Édipo e Creonte (e Antígona, que representa

uma forma de piedade) terem, cada um a seu modo, encontrado um fim trágico, embora justo, evidencia uma aporia da concepção de justiça. A tragédia de Medeia, no mesmo sentido, aponta uma importante questão, que é também tematizada pelo Sócrates de Platão: o potencial de ação face ao sofrimento de uma injustiça profunda.

A própria questão da cidadania é, igualmente, central. Em “Édipo rei”, o herói apresentará toda uma justificativa para promover, legitimamente, a investigação sobre o assassinato de Laio. Segundo a lei ática, só seria possível que alguém promovesse uma acusação perante uma comissão de juízes caso fosse cidadão e, no caso do assassinato (que seria uma ação privada), caso fosse parente da vítima. Para isso, Édipo dirá que promoverá a investigação porque, tendo sido o assassinato também um regicídio, ele prestará um serviço a Laio, à família de Laio (que agora é a sua família) e a si mesmo. Logo, Édipo justifica a sua ausência de legitimidade política, justificativa esta que não seria necessária a um cidadão. Além disso, Édipo promete banir o assassino, o que significa retirar o *status* de cidadão daquele que tenha cometido o crime. Isso porque em “Édipo em Colono”, após ser perguntado pelo coro sobre qual seria a sua pátria, o herói responde que “fora desterrado”, atribuindo-se, mais adiante, a condição de *ápolis*, de um sem pátria.

Vidal-Naquet (2014: 299-300) expõe esta questão em “Édipo em Colono”, a indefinição da cidadania de Édipo. Ora, tendo ele chegado a Atenas como um *ápolis*, não fica claro se ele, após receber a proteção de Atenas pelo rei Teseu e pelo coro, qual o *status* de cidadania recebido. Com efeito, Édipo “se torna efetivamente um cidadão mas um cidadão de Atenas, não de Tebas, e sua cidadania começa e termina com sua morte misteriosa”, aponta Vidal-Naquet. É interessante notar que a cidadania de Édipo é duplamente indefinida. Quando ele está a ponto de se tornar um cidadão em Corinto, como herdeiro do rei Políbo, ele tem questionada a sua origem, o que o leva a fugir. Em Tebas, a sua cidadania é, por vezes, apontada como algo frágil, sendo lembrado de forma reiterada o fato

de ele ser, até onde se sabia, um estrangeiro que recebeu o trono de Tebas como dádiva pelos serviços prestados aos tebanos. E quando Édipo finalmente descobre a sua origem tebana, ele perde a sua cidadania ao ter de se auto banir. Mesmo em Atenas, Édipo é reintegrado a uma condição indefinida, próxima à de um cidadão, mas não de forma clara e somente pouco antes de sua morte.

Vidal-Naquet (2014) ressalta a relação entre a indefinição da cidadania e a reintegração a este *status* em outras peças: “morto Ájax, vivo Filoctetes, ambos são reintegrados ao exército que representa a pólis. Édipo é também reintegrado, não à sua cidade, mas a Atenas, em sua morte e através dela” (p. 299). Em “Medeia” a questão da cidadania também aparece, uma vez que a heroína é uma estrangeira que, obrigada a deixar a cidade, apresenta o pleito de nela permanecer mais um dia, arquitetando sua vingança.

A indefinição da justiça e da cidadania aparece no que diz respeito à virtude, à guerra, à verdade e à relação/tensão entre indivíduo, família e sociedade. No que diz respeito à problemática da virtude, a tragédia de Medeia, de Eurípides, é especialmente marcante. A peça trata da vingança de uma estrangeira contra o seu marido, que a abandona para se casar com a filha de um rei. O que leva Medeia a protagonizar o enredo trágico da referida peça é a proteção de sua honra, bem como o fato de que o ato de traição de seu marido demanda justiça. Quando o rei determina que Medeia deixe a cidade, a heroína vê um futuro de desonra para sua família. Jasão, seu marido, seria o culpado, pois sua sede de poder o levou a abandonar sua família. Medeia, sempre pela arte da retórica, convence o rei a deixar que ela fique mais um dia na cidade, o que será crucial para sua justiça.

A habilidade da heroína na arte do convencimento tem como escopo levar a cabo uma determinada concepção de justiça. O ato de Jasão se sacrificar sua família, a sua base privada para que ele possa se colocar na comunidade, deixa claro que tal personagem carece da virtude de se honrar a família. Mais ainda, o fato de Medeia tomar a preservação de um valor político central, que é a honra,

como o motor de sua vingança privada – noção que, antes da consolidação da *polis* democrática, se confundia com a noção mesma de justiça – aponta para um interessante paradoxo: é a virtude da honra que, ao ser protagonizada por uma mulher estrangeira, leva a um ato de justiça nos termos contrários à justiça institucional. Entretanto, diferentemente do que ocorre nos diálogos platônicos, em que há uma solução para um embate entre uma concepção aparente e uma concepção verdadeira de justiça e de virtude, a peça trágica deixa estes temas em aberto.

O mesmo se passa com a verdade. Em “Édipo rei”, a *enquête* colocou a ordem humana numa situação de protagonismo em relação à divina, na medida em que esta não foi suficiente para apontar a causa da peste. O poder humano é tão importante que o próprio título da peça é “Édipo rei”. Em todo o decorrer da narrativa, o que está em questão é essencialmente o poder de um homem, conquistado, como ele mesmo diz, pela sua inteligência e sem a ajuda dos deuses. E, para se manter soberano, Édipo confronta o saber humano ao divino, indo da profecia até o testemunho presente. Enfim, Édipo, ao constituir-se um sujeito de saber capaz de estabelecer a verdade, colocou-se na posição em que ele, por critérios estabelecidos por ele mesmo, constitui a verdade no poder. Assim, será o inquérito de Édipo, e não a direção divina, que comanda a entrada de personagens, convocando-as, bem como será o comando do rei que levará à verdade. Os deuses, por mais que não tenham sua existência questionada, possuem um papel ora central (já que a profecia se realiza) ora pouco importante (já que é Édipo quem assume o controle de toda a situação de modo a resolvê-la).

Por outro lado, deve-se sublinhar que o recurso à ordem divina na *polis* não era, como se poderia inferir, uma via antagônica à do racionalismo político. O divino era tão relevante quanto a política. O arranjo institucional da *polis* com a instituição dos tribunais, dos locais para as assembleias e debates, coexistia com os templos em homenagem aos deuses. Não obstante, as festas cívicas, como a Grande Dionísia, eram também celebrações dos deuses. Vale lembrar que os

rituais e abertura das festividades eram políticos e religiosos. E a religião era cívica e politizada, “[...] tida como algo necessário na vida do homem grego para manutenção da estrutura da *pólis* e da ordem social”. Igualmente, a política era reverente para com a religiosidade, não havendo um limite entre uma e outra. Ao cidadão cabia não só participar das deliberações, sendo indicado ele fosse visto em cerimônias religiosas “[...] ou ainda fazendo parte de alguma festividade em honra aos deuses cultuados pela cidade, pois assim mostrava como valorizava a vida pública como um todo, nos usos e costumes da sociedade da qual fazia parte” (Melo; Souza, 2009: 38-39).

Deve-se esclarecer que o fato de se sustentar a tese de que não há um antagonismo radical entre o recurso à ordem divina e a racionalidade política não significa que não existam elementos ambíguos, inconclusivos e abertos nas peças. Poder-se-ia defender, por exemplo, uma hipótese segundo a qual o destino trágico de Édipo só se deu devido à previsão oracular revelada a Laio, decorrente de uma maldição a ele lançada. Mesmo em outras peças, como nas Traquinianas, Heracles se resigna com sua morte e desiste de se vingar de Dejanira no momento em que é informado “[...] de que ela lhe trouxe a morte involuntariamente, através do sangue venenoso deixado pelo centauro” (Lesky, 1996: 160), reconhecendo, com isso, a mão do destino. Um oráculo lhe revelou que um morto lhe mataria, de modo que é graças a um destino divinamente traçado que ele encontra a morte. Entretanto, tais enredos tomam corpo igualmente pelo ânimo de determinadas personagens. Ora, não fosse Édipo precipitado ao fugir de Corinto e intransigente a ponto de não ouvir as súplicas de Jocasta, não teria a profecia divina se realizado. E nas Traquinianas, o desfecho trágico surge de uma articulação ambígua e complexa entre o humano e o divino: “[...] daquela desarmonia autenticamente sofoclíana entre a vontade do homem, que em Dejanira é compreensível e pura, e o conjunto do destino como imprevisível potência divina” (Lesky, 1996: 160-161).

3. A polis no debate trágico

A obra de Sófocles é de suma relevância não só para a posteridade, mas mesmo para os padrões de sua época. O que se chama de “herói trágico”⁵, no sentido de uma narrativa trágica centrada nos dilemas da ação de um indivíduo que ocupa o lugar central da trama, é uma invenção sofocliana. Noutros termos, o artifício de apresentar o drama trágico na figura de uma personagem central é uma criação sofocliana. Até os títulos de suas peças sugerem essa marca. Embora não se saiba quem atribuiu os títulos das peças, ou os critérios utilizados, apenas as tragédias de Sófocles ressaltam a centralidade do herói. A representação de uma ação ética trágica de *um* indivíduo que joga com a obscuridade de um futuro, mas que está localizada no presente e orientada pelo passado, tomando o indivíduo como eixo é uma marca de Sófocles. *Édipo rei* projeta um futuro obscuro e desesperador de um herói corrompido e que se cegou (Knox, 1983: 3-15).

Necessário explicitar que a interpretação defendida neste texto – segundo a qual Sófocles foi o “inventor” da figura do herói trágico – não é impassível de críticas. Knox (1983: 3) assevera que a expressão “herói trágico” é moderna, considerando que os gregos não a usavam. No entanto, o artifício de apresentar o drama trágico na figura de uma personagem central é uma criação sofocliana. Até os títulos de suas peças sugerem essa marca. Embora não se saiba quem atribuiu os títulos das peças, ou os critérios utilizados, apenas as tragédias de Sófocles ressaltam a centralidade do herói. Estudiosos apontam que as peças de Ésquilo traçam o seu enredo não centrado no herói (Knox, 1983: 8-10; Lesky 1996: 104-105; Winnington-Ingram, 1985: 282-283). A obra esquiliana expõe a tensão entre o destino humano sobreposto a uma ordem de acontecimentos (Winnington-Ingram, 1985). O desfecho trágico esquiliano não decorre só da cadeia de ação de um indivíduo, pois há ativa participação divina. “Os Persas já deixam claro, além disso, o que se nos depara também em outras tragédias de Ésquilo: o trágico

⁵ Knox (1983: 3) assevera que a expressão “herói trágico” é uma criação moderna, considerando que os gregos não a usavam. Logo, o emprego deste termo deve ser situado a partir desta perspectiva.

desses acontecimentos é feito do deus e do homem em igual medida” (Lesky 1996: 104-105). Além ausência da centralidade do indivíduo, a tragédia esquiliana é movida mais por dramas familiares, máculas de antepassados, que pela ação de um. Este é o motivo pelo qual Knox e Winnington-Ingram apontam o fato de Ésquilo respeitar as trilogias, o que não se vê em Sófocles. Não obstante “Prometeu acorrentado” tenha em seu título o nome do protagonista, trata-se de uma exceção, pois a maior parte de sua obra problematiza mais um encadeamento de ações no tempo, a conexão entre a vontade humana e a ação dos deuses e a ligação da geração presente com atos de antepassados.

O Édipo sofocliano⁶ problematiza tensões que marcam o imaginário não só da audiência presente nos festivais onde as tragédias eram encenadas, mas a própria polis. Por um lado, Édipo visa preservar o seu status de soberano e a sua reputação de alguém racional, capaz de resolver os problemas através do seu intelecto. Édipo é um indivíduo nobre, no sentido de que coloca a sua cidade e os seus concidadãos acima de si mesmo e dos seus próprios interesses. Por outro lado, ele é alguém que se entregou a uma cólera cega e pautou boa parte de suas ações pelo seu interesse individual. As peças trazem um debate: seria Édipo uma representação antirracional, um agente que simplesmente é punido pelos deuses por suas falhas morais, um ignorante moralmente falho? Como se pretende apontar, há uma dualidade agônica que diz respeito à uma potencialidade humana de se ser autor dos mais elevados atos e dos mais baixos crimes; de se ser

⁶ Quanto à história de Édipo deve-se salientar que sua história não foi inventada por Sófocles. Trata-se de um relato mítico, que remonta a épocas imemorais remotas da cultura ocidental. Essa história foi contada por diversas vezes, por diferentes poetas em diferentes épocas na Grécia Antiga, tanto em poesias épicas quanto nas tragédias do século V a.C., e Ésquilo e Eurípides escreveram versões de Édipo. Além disso, muitas outras peças foram inspiradas no mito dos Labdácidas, embora não tenham chegado até a atualidade (Alves, 2008: 110). “As vicissitudes de Édipo e de seus descendentes eram um dos temas preferidos pelos tragediógrafos gregos. Para citar somente os dramaturgos cujas obras sobreviveram, temos de Ésquilo (que também compôs um Édipo do qual nos restam fragmentos) os “Sete Chefes contra Tebas”, de Sófocles, o “Édipo Rei”, o “Édipo em Colono” e a “Antígona” (que não constituem uma trilogia propriamente dita por terem sido apresentados em datas diferentes), e de Eurípides as *Fenícias*. Somente os descendentes de Atreu, com Agamêmnon à frente, mereceram atenção equivalente, tendo sido o assunto de “Agamêmnon”, das “Coéforas” e das “Eumênides” de Ésquilo, da “Electra” de Sófocles, e da “Electra” e do “Orestes” de Eurípides” (Kury, s.a., pp.5-6).

capaz das mais apuradas reflexões racionais e, ainda assim, estar sujeito ao desequilíbrio colérico; de se acreditar que o ser humano é capaz de resolver os problemas mundanos e, ao mesmo tempo, acreditar que o acaso é intransponível.

Versényi (2014) e Knox (1983: 6-8; 33-35) ressaltam o caráter solitário da ação trágica do herói. Lesky (1996: 147-148) defende uma tese ligeiramente distinta, no sentido de que o motor das ações do herói sofocliano seria divino. “O mundo de Sófocles, e especificamente seu mundo, também está cheio de deuses. Tudo o que sucede provém deles. Se nas *Traquinianas* uma esposa amorosa, que teme pela sorte do marido, lhe ocasiona uma morte dolorosa, devido precisamente a seus temores; se um herói, que livrou muitos países de suas calamidades, morre em meio a horríveis tormentos, assim anunciam as últimas palavras do drama, nada há em tudo isso que não seja Zeus. [...] Sófocles, em contrapartida, não procura por trás do acontecer mesmo o seu sentido último. Tudo o que é e acontece é divino”. Por outro lado, o mesmo estudioso, logo a seguir, sublinha uma tensão entre o elemento divino e o caráter solitário da ação humana do herói (Lesky, 1996: 149-150).

Sob a ótica da tragédia como um relato privilegiado que leva temas complexos ao debate e à reflexão públicos, Foucault, em uma anotação bastante didática (mesmo que não se possa afirmar que seja capaz de considerar a temática de forma a resolvê-la), estabelece alguns fios condutores para a análise da relação entre a tragédia de Édipo e a problemática da racionalidade. A história de Édipo apresentara os seguintes eixos: a descoberta da verdade por metades, a partir do racional processo do inquérito; a história da tragédia da relação entre o saber racional, o poder e o excesso (Incerti, 2013: 7-8). É a figura de Édipo, com seu ânimo excessivo (*hybris*), aquela capaz de sintetizar excepcionalmente a tragédia da busca pelo conhecimento racional: o herói, racionalmente, resolve o enigma da esfinge e se torna o rei de Tebas; ele, enquanto aquele que sabe construir a verdade, chega a si mesmo como a causa da peste, o miasma causador de todos os males. Édipo, ao retirar o véu que velava a verdade capaz de abalar a

ordem, expõe o máximo potencial da racionalidade, deparando-se com verdades insuportáveis para si e para a sua cidade. Segundo Lima (1994: 13), há um interessante paradoxo na figura de Édipo, pois sua destruição e seu destino trágico seriam, justamente, “[...] o triunfo da razão humana contra o inexorável destino preestabelecido pelos deuses”.

“Édipo rei” começa quando o herói, soberano consolidado e reconhecido por seus concidadãos, tenta descobrir a causa da peste que assolava Tebas para livrá-la deste mal. Para tanto, o herói trágico utiliza o método racional do inquérito levado a cabo por um procedimento denominado por Foucault como a “lei das metades”. O inquérito se caracteriza pela inquirição de indivíduos que revelam partes da verdade que ao final se encaixam, viabilizando que a justiça seja feita. Estas metades, por sua vez, se subdividem em duas grandes partes, uma ligada à ordem divina e outra à ordem humana. Isso porque, primeiro, é revelado, pela via oracular, a faceta divina sobre a causa da peste. Em seguida, será revelado e atestado pelas lembranças de Jocasta, de Édipo e pelos testemunhos do mensageiro e do escravo, que se ligam à profecia divina. E, o mais intrigante, é sempre Édipo – o autor dos crimes; o herói salvador de Tebas e o criminoso causador da peste; o problema e a solução para a peste – a ponte entre uma ordem divina brutal e incompreensível (que deve purgar uma maldição lançada sobre seu pai) e uma ordem racionalista humana (que irá encontrar a causas da peste).

A verdade, que é constituída por um Édipo racionalista, estrutura-se em duas grandes metades, com a sobreposição de duas ordens: a divina-oracular e a humana-terrena. Os dois pares se adéquam no vácuo deixado pela profecia divina, transformando o enigma dos deuses em verdade completa. Essa transformação de saberes fragmentários numa verdade decorre do confronto e hierarquização de saberes gerados pelo inquérito, no qual as meias verdades são confrontadas e se completam como fragmentos do símbolo universal, cuja totalidade reúne um critério de valoração de provas, saberes e das maneiras de

atestá-los. A tensão entre uma revelação divina e uma revelação humana, que se completarão e possibilitarão que a justiça seja feita pela purgação dos crimes.

E é por um Édipo excessivamente racionalista que a verdade é alcançada. A *enquête* protagonizada por Édipo impôs a ordem racional, porque foi através da racionalidade política que Édipo, mesmo após ser reiteradamente advertido, resolveu os problemas que assolavam Tebas antes da chegada de Édipo (a Esfinge) quanto após a consolidação do seu reinado, considerando que a mera constatação de que um assassinato deveria ser resolvido não o resolveria. Foi a obstinação racional edípiana que se colocou à frente de uma trama que leva à sua trágica queda. A soberania (política e racional) de Édipo é tão importante que o próprio título da peça é “Édipo rei”. Em toda a narrativa, o que está em questão é o poder racional e político conquistado por um indivíduo, como ele mesmo diz, pela sua inteligência e astúcia políticas (Foucault, 2002). E, para se manter soberano, Édipo confronta o seu saber humano à indeterminação, imprime uma forma de racionalidade política ao desconhecido, à causa da peste de Tebas, indo da profecia até o testemunho presente, do divino até o humano. Enfim, Édipo, ao constituir-se um sujeito de saber capaz de estabelecer a verdade, colocou-se na posição em que ele, por critérios estabelecidos por ele mesmo, constitui a verdade no poder.

A verdade sobre a peste é alcançada por uma espécie de *hybris* racional. Ao termo “*hybris*” é dada aqui uma significação distinta da tradicional. Tradicionalmente, *hybris* é excesso que deve ser limitado pelo uso correto da razão, o que leva ao equilíbrio. Assim, por mais que pareça um contrassenso o emprego da expressão “*hybris* racional”, o que se pretende assinalar é a desmesura no uso da razão. Édipo (e o Sócrates platônico), devido à crença de que a razão pode controlar todas as contingências e viabilizar uma política radicalmente estável, encontra a tragédia. Édipo, tentando se impor às contingências que não poderiam ser controladas pela razão (uma maldição divina

lançada a seu antepassado e a peste), busca transpor o limite racional que é dado pela contingência. Todavia, a contingência retorna violenta e tragicamente.

Nessa linha, Édipo é antagonizado consigo mesmo, com tudo e todos. Seu estatuto contraditório é de alguém que é o mais poderoso (chega a ser igual a um deus) e o pior dos homens. “O homem, escreve ele, é por natureza um animal político: aquele, então, que se encontra por natureza *ápolis* é ou *phaûlos*, um ser desprezível, um sub-homem, ou [...] acima da humanidade, mais poderoso que o homem”⁷. Sua superioridade, de alguém apto a resolver problemas políticos e de um indivíduo iluminado capaz de recorrer aos deuses quando racionalmente demandado, é notória. Édipo é racional, piedoso, “o primeiro entre os homens”, “o primeiro nas atenções dos deuses” (Lima, 1994: 9-11).

Por outro lado, sua inferioridade, seus excessos, seus rompantes, seus ataques de cólera, são parte da humanidade real. Com efeito, Édipo não é uma figura boa ou má em si, mas é a ambiguidade humana, assim como a racionalidade e a piedade. Se se pode ser heroico, racional, ético, pode-se, igualmente, ser tomado pela raiva, ser cegado pela própria racionalidade e, com isso, descobrir-se como a fonte de todos os males. Ahrens Dorf (2013: 25-34) rejeita a tese de que Édipo seja um indivíduo de nobreza elevada e defende que o

⁷ Santos (1998), ao diferenciar a tragédia da comédia: “A tragédia se ocuparia da representação dos homens, considerando-os melhores do que realmente são. E a comédia representaria os homens piores do que são, com seus vícios e deficiências, que merecem censura. É um fato notável que a tragédia diga respeito aos homens eminentes, aos príncipes, aos reis, aos heróis, porque encarnam um ideal de comportamento que vai se tornar padrão na educação grega. Na comédia, quando Aristófanes representa os homens pelo ridículo, exerce uma censura ou crítica social, sem dúvida uma crítica ética. Quanto aos trágicos gregos, apresentam os homens melhores do que realmente são, e as grandes personagens livres conseguem impor a sua liberdade diante de um destino extremamente cruel”. De forma um pouco diferente da tese do estudioso, sustenta-se neste trabalho que a tragédia sintetiza tanto o aspecto mais elevado do ser humano quanto o que há de mais vil no homem. O herói trágico é tanto um ser altamente elevado quanto alguém capaz de cometer os atos mais baixos. Não apenas Édipo, mas Orestes, de Ésquilo, e Medeia, de Eurípides, são capazes de tirar a vida daqueles que lhes são mais próximos. Não obstante, são indivíduos que possuem uma privilegiada capacidade de argumentar, racionalizar e compreensão.

Tal conexão privilegiada com a ordem divina é reconhecida não só pelo sacerdote, no início de *Édipo rei*, mas pela coletividade ali presente na porta do palácio de Édipo: “[...] auxiliado por um deus, como dizemos e cremos todos, devolveste-nos a vida” (*Édipo rei*, v. 35-40).

recurso do herói à via oracular é o elemento que retira o *status* racional do herói. O estudioso aponta uma série de passagens aptas a sustentar a sua hipótese. A irresignação de Édipo, por exemplo, quanto à possibilidade de destruição de Tebas, a sua devoção à cidade, a sua nobreza e elevação moral seriam aparentes. Já no confronto argumentativo entre Édipo e Tirésias, que culmina em um embate de forças entre a soberania régia e a soberania divina, o herói teria abandonado sua nobre devoção à cidade.

Se na primeira parte da peça Édipo se refere à cidade reiteradamente, depois do confronto com o adivinho ele quase não mais o faz. Sobre a peste, embora Édipo se refira repetidamente a ela durante o embate com o adivinho, ele o faz apenas uma vez na parte final da peça, deixando de se referir a ela na última metade da tragédia. Édipo só se preocuparia em solucionar o assassinato de Laio nos dois primeiros terços da peça. Na parte final, ele se concentra apenas em descobrir a sua origem. Mesmo quando Édipo tem a oportunidade de perguntar para a testemunha ocular do assassinato de Laio sobre o autor de tal crime, ele só o questiona sobre a identidade dos seus pais⁸. É devido a essa atitude de Édipo que um detalhe central do ajuste racional das verdades não é esclarecido: segundo Jocasta, foi um grupo de assaltantes estrangeiros que matou Laio e sua comitiva, ao passo que Édipo, em a sua narrativa, teria matado sozinho o seu agressor.

E além de representar uma figura marcada pela ambiguidade fundamental e agônica do ser humano, a tragédia de Édipo (sobretudo a segunda parte da trilogia) apresenta uma espécie de contraponto inatingível de perfeição, que é Teseu. Noutros termos, se Édipo representa a potência da ambiguidade humana em seu caráter nocivo, Teseu simboliza a figura elevada de um soberano sem a

⁸ Para Kaplan e Schwarts (2000: 77-78), de um lado, o sacrifício de Édipo para salvar Tebas é um ato genuinamente heroico. Além disso, o herói é alguém empenhado em alcançar a honra, a glória e o reconhecimento público, sendo inaceitável aceitar a derrota. Por outro lado, “Um impulso tão forte pode facilmente envolver violência, aspereza ou um temperamento incontrolável”, o que elucida, igualmente, a tensão analisada.

clivagem fundamental humana que é a causa da tragédia de Édipo. Com efeito, Teseu é capaz de agir de forma racional sem fazê-lo de forma excessiva, ou seja, de ora racionalizar e argumentar e ora ceder ante ao apelo racional ou não (ainda que refutável) daqueles que o cercam. Quanto Édipo tece a sua argumentação racional sobre porque não poderia ser responsabilizado pelos seus crimes cometidos no passado, Teseu poderia tê-lo refutado, apontando, por exemplo, o fato de ter sido a desmesura de Édipo que o levou a matar Laio na encruzilhada. Foi a sua intransigência em sair do caminho de Laio que o levou a ser agredido. Entretanto, Teseu não refuta a linha argumentativa de Édipo, cedendo ao seu apelo aos deuses. Tivesse Teseu se apegado à mesma intransigência racional de Édipo, em “Édipo rei”, iria querer a comprovação testemunhal de que Édipo iria, de fato, beneficiar Atenas, bem como de que ele cometera seus crimes de forma involuntária e em defesa de si mesmo. No entanto, não é a postura de Teseu uma postura trágica, razão pela qual não poderia ser um herói trágico.

E o herói trágico cria no expectador a sensação que paira no âmbito da ação política: a de que a ação é individual, isolada, solitária, singular e gera consequências indefinidas. Além de oscilar e apontar para uma ambiguidade agônica (ausente em Teseu), o herói trágico age isoladamente, sendo a sua própria natureza confusa e excessiva que o leva a esse isolamento, bem como é este ânimo ambíguo que o leva à tragédia (Versényi, 2014). E o que isola o herói trágico é, precisamente, a sua superioridade – o fato de ele ser “o melhor dos homens” – e, ao mesmo tempo, a causa de todos os males. Diante disso, não parece plausível considerar Édipo como o melhor de todos os homens, desconsiderando todos os seus atos nocivos e excessivos, da mesma forma que não se pode desconsiderar a capacidade racional e o comprometimento com a verdade edipianos em face de todas as suas ações voluntariamente desmedidas. Édipo é, como a tragédia, uma figura ambígua, e como tal deve ser considerado. Édipo é a razão, ao mesmo tempo em que é a irracionalidade; Édipo é a verdade,

ao mesmo tempo em que é quem perde a verdade de vista no momento final; Édipo é humano-deus, da mesma forma que é o sub-humano.

Além de problematizar a questão ambiguidade ética de um agente político superior e inferior, as tragédias ainda colocam em debate uma característica humana que é ambígua por definição: a obstinação. A obstinação serve tanto para qualificar aqueles que não desistem de seus objetivos elevados quanto para criticar aqueles que são incapazes de perceber o tamanho de seus erros até que as consequências sejam irreversíveis. Neste sentido, ainda que a obstinação de Édipo pareça uma qualidade positiva ou admirável em meio a tamanhas dificuldades e infortúnios, as peças apresentam críticas diretas indiretas e esse ânimo. Conforme ressalta Ahrens Dorf (2009) e Knox (1983), é precisamente devido a ele que Édipo se coloca em meio ao seu destino trágico, sendo a sua intransigência a causa de todas as suas dificuldades, como é afirmado pelo próprio Creonte em sua tentativa de persuadir o herói a retornar a Tebas, em “Édipo em Colono”. Mesmo a hipótese de que Édipo, ao final da segunda parte da trilogia, teria encontrado regozijo e amparo divino é, como o *status* dos deuses nas peças, ambíguo. Embora Édipo seja bem-sucedido em sua argumentação para convencer os atenienses de que ele receberá recompensas divinas, bem como a cidade que o acolher, a sua passagem para o Hades é imprecisa. Segundo Ahrens Dorf (2009: 55), nem Teseu, nem Antígona e nem Ismene confirmam que os deuses chamam Édipo, além do que, Teseu, único presente na morte de Édipo, não confirma que o corpo do herói desapareceu.

E, além de não ser clara a suposta recompensa que Édipo teria recebido após sua morte apesar de seus atos e de seu ânimo, aparecem censuras morais e intelectuais ao temperamento herói ao longo da narrativa (Knox, 1983: 23-27). Mesmo antes do início da trilogia, passagens da história dos Labdácidas demonstram a nocividade da intransigência das personagens, sobretudo tomando por base as consequências das ações dos agentes. Caso Laio não tivesse nutrido sua paixão, marcada pela obsessão, por Crísipo, o tendo raptado e o levado ao

suicídio, não teria sido amaldiçoado por Pêlops. E, não houvesse Laio acreditado obstinadamente na predição de um adivinho, não teria Édipo sido abandonado. Mais ainda, caso Laio não tivesse ofendido e espancado Édipo no entroncamento dos três caminhos, sendo essa marca dos tiranos criticada mais de uma vez na trilogia tebana, não teria encontrado a morte pelas mãos de seu filho. Nota Knox (1983: 23-24) que as críticas morais ao humor e à forma de agir do herói aparece com o emprego de adjetivos como estranho, terrível, insolente, infeliz. Em “Édipo rei”, Creonte define como “terríveis” as acusações “[...] que vosso rei lançava contra mim” (v.610-611), assim como Jocasta, ao perceber o que Édipo estava por encontrar: “Ah! Infeliz! Nunca, jamais saibas quem és!” (v.1262); “Ai de mim! Ai de mim! Infeliz! Eis o nome que hoje mereces! Nunca mais ouvirás outro!” (v.1266-1267).

Em “Édipo em Colono”, as críticas ao humor do herói são ainda mais contundentes. A fala de Creonte é a mais clara em apontar os problemas que a intransigência de Édipo traz, não apenas para ele, mas para todos que estão à sua volta: “Com o tempo compreenderás —tenho certeza— que não estás servindo à tua própria causa quando ages contra a vontade de tua gente, de tal maneira que te deixas dominar por essa cólera que é sempre a tua ruína” (v.967-971). Na peça, a própria Antígona, de forma gentil, lembra Édipo que os “maus sentimentos” só podem conduzir a “resultados maus”, lembrando tanto do parricídio cometido pelo herói quanto dos atos de Laio e Jocasta contra o seu recém-nascido filho (Ahrens Dorf, 2009: 74). Antígona lembra também que é pelo seu ânimo desmesurado que Édipo perdera sua visão, fato que é admitido por Édipo:

Não olhes tuas desventuras atuais, e sim as do tempo passado, cuja culpa coube ao teu pai e à tua mãe; se meditares, verás – tenho certeza – que maus sentimentos só podem conduzir a resultados maus. Tens uma prova nada desprezível disso na perda de teus olhos para sempre cegos (v.1399-1405).

Até mesmo Teseu, que defende Édipo e protege suas filhas contra Creonte, é um forte crítico da obstinação de Édipo. Na passagem em que o herói trágico condena seus filhos por querer forçá-lo a retornar a Tebas, Teseu lhe contesta com veemência: “És tolo se não sabes que o ressentimento é prejudicial durante a adversidade” (655-656). Teseu recrimina Édipo aqui por brigar sem necessidade com seus filhos. Conforme aponta Ahrens Dorf (2009: 75-76), Teseu estaria sugerindo que, sendo a condição humana assolada por males, é sempre tolice ceder a essa raiva.

Neste jogo com as ambiguidades do tempo, vale destacar a presença que o *demos* possui nas tragédias para além de seu papel nas celebrações de abertura das festividades, isto é, como o povo é representado nas próprias tragédias⁹. A emergência da tragédia como gênero teatral e literário está associada à interação dialógica entre um ator e o coro. Entretanto, estabelecer um paralelo direto sobre as interações da *polis* entre os retores e o público nos tribunais ou assembleias, embora seja tentador, pode levar a conclusões unilaterais. Todavia, é possível compreender que nas tragédias, diferentemente dos textos homéricos onde “povo” remetia à noção de indivíduos reunidos convocados por figuras da elite, o *demos* é capaz de se organizar e falar por si mesmo, ou seja, há um maior protagonismo. Assim, considerando que a política democrática se estabelece em uma trama de gêneros discursivos trágicos, a própria dimensão da política (na qual se circunscreve o problema da decisão, da verdade, da responsabilidade, da lei, da linguagem) ganha proeminência (Gallego, 2003, p.20-24). Não obstante a política pressupõe a existência de um corpo coletivo que, através de sua coletividade, funda um procedimento de trabalho que transcende a simples

⁹ Há uma vasta literatura que estuda a relação entre as tragédias e a *polis*, como Knox, Hall, Vernant, Vidal-Naquet, Tierno, Ahrens Dorf, Goldhill. Entretanto, o estudo sobre o *demos* dentro das peças trágicas é melhor desenvolvido dentre os estudiosos que investigam a interação entre o indivíduo e a coletividade (Carter, 2010: 50), como Vernant, Vidal-Naquet e Carter, sendo a este segmento que será dada maior atenção neste tema.

sobreposição de indivíduos singulares, fazendo emergir um sujeito político essencialmente novo e indeterminado.

As tragédias são uma espécie de instituição da *polis*. Mais do que uma tematização de questões ligadas à vida cívica ou à história da cidade, os próprios festivais onde eram encenadas as tragédias e as comédias eram envolvidos por uma aura política. Esse entrelaçamento, capaz de definir um festival como um evento cívico, é ainda mais profundo do que um paralelo entre algumas características da *polis* e alguns aspectos destes festivais. Não só a política é uma forma de representação, reproduzida por atores políticos, como as encenações trágicas eram verdadeiros atos políticos (Goldhill, 2008: 61). A própria política é definida por um elemento de teatralidade, de *representação* no sentido mais pleno deste termo, bem como a tragédia é definida pela politização. Com efeito, a política não é apenas uma forma de representação, mas é como uma peça, reproduzida por *atores* políticos, assim como as encenações eram eventos cívicos, mas com *atores* profissionais representando *agentes* políticos.

A tragédia e a vida política são simétricas. O teatro seria relacionado à *polis* em decorrência do fato de ser parte da vida dos cidadãos. Além das tragédias problematizarem temas políticos, éticos, sociais, a instituição do teatro era análoga às instituições democráticas atenienses. Noutros termos, tanto há uma temática política aberta a temas “universais” nas peças (o que será analisado na próxima seção), como a dinâmica mesma das encenações trágicas colocava em evidência aspectos centrais da *polis*, das instituições políticas e das virtudes concernentes à vida pública. O teatro, enquanto um local e instituição, é comparável às outras duas principais instituições da *polis*, à assembleia e ao tribunal. Essa equivalência se dá, não apenas no nível da encenação de discursos, mas do grau de participação e envolvimento de toda a cidade em um evento solene. Isso porque cada uma destas instituições reúne o corpo cidadão, que desempenhará um papel tanto de julgador de quem delibera, quanto daquele que escuta e reconhece, publicamente, a legitimidade daquela decisão.

O teatro era a céu aberto, iluminado pela luz do sol, totalmente desprovido de paredes, muros, teto ou qualquer elemento que remetesse à clausura. As linhas de visão eram abertas e convergiam de forma visualmente equânime para a orquestra organizada em frente ao palco. Um elemento que merece considerável destaque é o fato de que não eram os atores que ficavam em um local elevado, mas o público que assistia à encenação e, curiosamente, quanto mais distante do palco, mais elevado se estava¹⁰. Neste horizonte de “performance na democracia”, pressupondo

o debate público e a tomada de decisão coletiva são centrais, estar em um auditório, não é apenas parte de uma fábrica social da vida. É um ato político fundamental e decisivo. [...] estar em um auditório é desempenhar o papel da cidadania democrática (Goldhill, 2008:62).

O fato de os festivais trágicos estarem enquadrados em cerimônias cívicas marcadas por substancial participação popular e engajamento cívico mostra que essas encenações trágicas eram o ponto culminante de um grande evento político. Acerca da relação, que diz respeito ao caráter competitivo e adversarial fomentado pela *polis* democrática em suas instituições, as próprias encenações trágicas davam-se num ambiente de acirrada concorrência, assim como a tentativa de persuasão num tribunal ou na Assembleia. Os tragediógrafos submetiam suas propostas de peças a um magistrado sênior da cidade, o *archon eponymos*, que era o encarregado pelas questões políticas e não religiosas relativas das encenações. Essa submissão da peça ao magistrado corria entre um ano e alguns meses antes do próximo festival. Cada autor, tinha de submeter uma “tetralogia” composta por três tragédias e uma sátira, que poderiam ser apresentadas em um único dia do festival. Não se sabe como o *archon* chegava a um veredito acerca das três tragédias, que iriam competir no festival, seus

¹⁰ Análises detalhadas sobre o aspecto espacial do teatro ateniense, ver Gould (1985: 268-270).

critérios, mas sabe-se que após a seleção dos três dramaturgos, havia a distribuição dos papéis aos atores, a seleção do coro e a do *choregos*, que eram que financiava os custos da encenação de cada dramaturgo.

A base econômica para a atividade teatral era algo profundamente relacionado à vida cívica. A seleção dos *choregoi* era um ato político e havia um “financiador” para cada um dos autores selecionados. O *choregos* era central para que os festivais e as competições trágicas ocorressem, sendo quem financiava a produção, a manutenção, as fantasias e os ensaios do coro de cidadãos que estariam disponíveis para cada um dos trágicos. Embora nem todos os indivíduos quisessem ser selecionados para tal função, esse tipo de contribuição era uma oportunidade importante para aumentar a reputação e impulsionar a carreira política, além de ser vista como uma grande honra e ocupar um lugar de destaque na procissão.

Como a competição trágica era acirrada e este tipo de contribuição financeira era substancialmente dispendiosa, havia uma pressão para a vitória por parte do *choregos*, que instauravam mais um foco de competição à já aferrada concorrência pela vitória no festival. Cada um dos poetas selecionados apresentava numa ordem decidida por sorteio. Ao final da competição, os juízes (cidadãos), escolhidos por um sorteio de última hora com o objetivo de se evitar corrupção, deveriam votar, sempre pressionados pela opinião pública, manifestada nos aplausos após cada uma das apresentações. O autor vitorioso era coroado e conduzido em uma procissão, como um atleta vitorioso que volta dos Jogos Olímpicos, levado à casa de um amigo rico para um banquete privado (Hall, 2010: 24-26).

Embora pairasse um forte clima competitivo e acirrado, o caráter adversarial e de reconhecimento dos demais concorrentes era um elemento incontestável, assim como não poderia a *polis* se sustentar apenas do confronto¹¹.

¹¹ Sobre o clima adversarial fomentado no âmbito da comunidade política ateniense, ver o texto de Gould (1985, p. 265).

As competições eram abertas com um evento chamado *proagon*, que significa “preliminar à competição” ou “antes da competição”. Todos os dramaturgos que estavam prestes a competir subiam numa tribuna, junto com seus atores e o coro, sem máscaras e fantasias, e anunciavam suas composições. Há registros de que quando Sófocles soube da morte de seu grande rival, ele emocionou o público ao comparecer ao *proagon* vestido de preto, com as cabeças de sua trupe desprovidas do aparato festivo (Hall, 2010: 24-26). Neste sentido, assim como a competição não poderia nem engessar ou levar a *polis* a um estado de inércia, nem empurrar a comunidade a um impasse ou à cisão da cidade em duas, razão pela qual o reconhecimento adversarial entre os dramaturgos era bastante simbólico.

Tanto no festival trágico, quanto nos jogos olímpicos, os dois maiores festivais cívicos da *polis*, pairava uma exortação da competição, da representação pública e da adoração aos deuses (Gould, 1985: 265). As apresentações trágicas e as competições atléticas tinham grande significado para os que as testemunharam, sendo mais do que um mero jogo aos olhos da comunidade. Todos os competidores trágicos, incluindo os atores e os *choregoi*, eram cidadãos competindo pela glória, cuja vitória seria proclamada publicamente e registrada eternamente nos registros e em monumentos privados da *polis*. O papel do público, tanto os atenienses, quanto os gregos, era o de reconhecer a grandeza triunfante do vencedor. Pode-se afirmar sem grandes margens para discussões que a audiência participava da tragédia grega, seja na definição da tragédia que seria premiada nas festividades da Grande Dionísia, seja pelo simples fato de que as peças eram apresentadas para o público.

Neste sentido, o tragediógrafo, diversamente do que ocorria nas comédias, não reconhecia diretamente o público ou o *demos*. Havia personagens que se colocam como verdadeiros “porta-vozes” do *demos*, ainda que de forma individualizada. Se as peças trágicas eram um espaço privilegiado onde se viabilizava a participação ativa a determinados cidadãos ou não cidadãos, igualmente representavam a comunidade compreendida como uma coletividade.

Quando se trata do coro e da participação direta do corifeu nos diálogos, a referida representação se mostra com um pouco mais de clareza¹². Entretanto, há personagens que podem ser considerados como representantes de todo o corpo comunitário (Carter, 2010: 58-60), tais como o mensageiro, n'As *Traquínias*, e Teseu, em *Édipo em Colono*. Sobre Teseu, ele pode ser compreendido, não apenas como o representante dos cidadãos de Atenas, mas como a personificação dos valores, virtudes e elevação cívica atenienses. Teseu, ainda toma todas as suas decisões em favor do povo ateniense. Também o sacerdote, na abertura de *Édipo rei*, é abertamente o porta-voz da comunidade política de Tebas, se dirigindo ao herói trágico em nome de Tebas¹³ e de todos os tebanos¹⁴.

Um dos principais pontos de tensão do político é a indeterminação. Na *polis*, por ser a esfera política na qual age um sujeito político coletivo indeterminado, nem o *telos* do bem comum, nem os meios para alcançá-lo, são determinados. Por mais que se diga que o objetivo da política é o bem comum, o político se abre à indeterminação, pois, deve considerar o *bem de todos* e o *bem para todos*, pois todos são iguais e livres. Assim, os indivíduos devem deliberar, convencer uns aos outros, já que, por serem iguais, o “bem” de um não é superior ao “bem” de outro, devendo a *doxa* de cada um ser submetida ao debate e à deliberação públicos. As imbricações concernentes à democracia e à emergência

¹² Carter (2010: 63-69) coloca em xeque a leitura segundo a qual o coro seria uma espécie de reflexo do *demós* e da audiência que assiste às encenações trágicas. Em suma, o estudioso argumenta que o papel do coro nas peças é, muitas vezes, distinto do papel do *demós* na *polis*. Isso porque o coro não é caracterizado por discursos ou como uma coletividade deliberativa, mas é situado a partir da figura de um rei, ao menos na maioria das peças. Além disso, a composição do coro geralmente é mais restrita ou mais ampla que a do *demós*, não sendo correto estabelecer um paralelo irrestrito. O estudioso coloca *Édipo em Colono* como uma exceção que, cujo coro ainda que não possa ser identificado irrestritamente com o *demós*, possui uma maior presença deliberativa. Tal questão será desenvolvida no segundo capítulo.

¹³“Tebas, de fato, como podes ver tu mesmo, hoje se encontra totalmente transtornada e nem consegue erguer do abismo ingente de ondas sanguinolentas a desalentada frente; ela se extingue nos germes antes fecundos da terra, morre nos rebanhos antes múltiplos e nos abortos das mulheres, tudo estéril” (*Édipo rei*, v. 29-35).

¹⁴“Não te igualamos certamente à divindade, nem eu nem os teus filhos que cercamos hoje teu lar, mas te julgamos o melhor dos homens tanto nas fases de existência boa e plácida como nos tempos de incomum dificuldade em que somente os deuses podem socorrer-nos” (*Édipo rei*, v. 41-46).

de um sujeito político coletivo que transpõe a mera soma de singularidades (e que irrompe na forma de Assembleia, do debate, da indefinição e abertura radical dos processos políticos populares) são desenvolvidas ao longo da obra de Gallego (2003; 2018), havendo uma maior preocupação com a questão da indeterminação anárquica do político na segunda obra. Mas, assim como as tragédias representam um final indeterminado e brutal, o temor despertado no público trágico é o mesmo temor que arrebatava o corpo de cidadãos quando um agente/ator político imprime uma ação e abre o indeterminado o “ainda não trilhado”, o contingente.

4. Considerações finais

O que este artigo procurou evidenciar foram não apenas algumas das tensões, ambiguidades e conflitos vivenciados e protagonizados nas tragédias gregas (especialmente nas duas primeiras partes da trilogia tebana, *Édipo rei* e *Édipo em Colono*), mas o fato de que estas questões convergem para a problematização do político. Como se procurou evidenciar, as tragédias emergem em um contexto de transição, crise, fronteira ou limiar entre duas épocas, assim como é a emergência mesma da indeterminação do político. Mais ainda, as tragédias tematizam, diretamente, questões caras à polis ateniense, jogando deliberadamente com a ambiguidade das vivências, das terminologias e da concepção moral desta época.

Dentre as tensões elencadas, foram analisadas: a racionalidade excessiva de Édipo que, por vezes, o leva a um estado de irracionalidade; a moralidade de herói trágico que oscila a todo instante entre a mais alta virtuosidade e o mais vil passado. Édipo, como se tentou apontar, é alguém que age no âmago da polis, adota os seus valores, mas caminha em um terreno tortuoso, assumindo, por vezes, características próprias de um *basileus*. Se Édipo é vítima de sua elevada capacidade racional e moral, é igualmente vítima de sua incapacidade de se manter nestas características, sendo esta ambiguidade a causa do sofrimento

humano mais profundo. Com efeito, a indeterminação é o que define o ser humano como tal mas, por outro lado, é o que lhe impõe um *status* de eterna agonia frente a um *devoir* potencialmente trágico.

Não só Antígona propicia uma reflexão sobre as potencialidades e ambiguidades de uma ação política, virtuosa e racional, levar a um desfecho trágico, mas este é o movimento feito pela tragédia. Várias peças refletem sobre a questão do fim legítimo de um ciclo de vinganças privadas imposto pelo tribunal da *polis*, como a “Oresteia” de Ésquilo; a vingança e a precariedade do papel da mulher na sociedade grega, em “Medeia”; a ambiguidade da relação entre a ordem política e a ordem divina, “n’Os Persas”. Igualmente, apontou-se alguns temas políticos que são recorrentes nos textos trágicos como a guerra, a deliberação, a cidadania, a virtude e a justiça. Mas as tragédias sofoclianas de Édipo foram privilegiadas. Édipo, na condição de um herói trágico, personifica as ambiguidades humanas: trata-se de uma personagem sábia, racional, justa, virtuosa e piedosa, atributos que puderam ser apontados em uma série de passagens, como na resolução do enigma da esfinge, nas consultas oraculares sempre oportunas e no seu inquérito racional; por outro lado, é uma figura intransigente, dada a excessos e vícios, atributos que são evidenciados em passagens como a sua auto-infligida cegueira e na maldição lançada sobre os seus filhos. Nesta ambígua oscilação o indivíduo hábil racionalmente, capaz de resolver problemas políticos graves e dotado de nobreza cívica e o indivíduo intemperante, impetuoso e ímpio, Édipo é abatido pela contingência como necessidade.

Apesar desta potencialidade desoladora que marca o horizonte ético humano, a tragédia de Édipo ainda oferece uma “via redentora”, ou seja, o emprego da racionalidade no volúvel campo do político pode conduzir ao infortúnio do triunfo, mas pode também redimir o desventurado triunfante. O caminho da redenção é apontado em Colono quando o Édipo ancião, cego, notabilizado pela sua derrocada, chega a Atenas. Se na primeira peça há um

Édipo vigoroso, positivamente reputado, reconhecidamente sábio e justo, em Colono o herói é retratado como o mais decadente de todos os homens.

Bibliografia

- Ahrensdoerf, P. (2009). *Greek Tragedy and Political Philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Carter, D. (2010). "The *demos* in Greek tragedy". *The Cambridge Classical Journal*, 56, p.47-94. Disponível: <http://journals.cambridge.org/abstract/S1750270500000282>. doi:10.1017/S1750270500000282. Acesso em 12 de abril de 2018.
- Chauí, M. (2020). *A invenção da política*. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2013/05/23/103/>. Acesso no dia 20 de julho de 2020.
- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática.
- Dahl, R. (2012). *A democracia e seus críticos*. Trad. P. F. Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Easterling, P. E., Knox, B. (orgs.) (1985). *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ésquilo, Sófocles, Eurípidés, Aristófanes. *O melhor do teatro grego: Prometeu Acorrentado; Édipo rei; Medeia; As nuvens*. Edição comentada. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Editora Zahar, s.a.. (livro eletrônico)
- Foucault, M. (2002). *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Tradução de Roberto C. M. Machado e E. J. Morais. 3ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 18ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad: la función de la confesión en la justicia*. Curso de Louvain, 1981. Tradução de Edgardo Castro. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gallego, J. (2018). *La anarquía de la democracia: Asamblea ateniense y subjetivación del Pueblo*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Gallego, J. (2003). *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Goldhill, S.(2008). "Greek drama and political theory". In. Rowe, C., Schofield, M. (2008). *Greek and Roman Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (2010). *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc.

- Knox, B. (1983). *The heroic temper*. Los Angeles: University of California Press.
- Kury, M. (S.A.). Notas. In. *Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes. O melhor do teatro grego: Prometeu Acorrentado; Édipo rei; Medeia; As nuvens*. Edição comentada. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Editora Zahar.
- Lesky, A. (1996). *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik; Revisão por Geraldo Gerson de Souza; Produção por Ricardo W. Neves e Adriana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Lima, G. F. (1994). “Racionalismo, Hamartia e Ambiguidade em Édipo rei de Sófocles”. *Revista Sitientibus*, n.12, p.7-20, Feira de Santana. Disponível em: http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/12/racionalismo_hamartia_e_ambiguidade_em_edipo.pdf. Acesso em 20 de abril de 2020.
- OBER, J. e STRAUSS, B. (1991). “Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy”. In. WINKLER, J. J., ZEITLIN, F. I. (orgs.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press.
- Platão (2011). *Górgias*. Tradução, ensaio e notas de Daniel Lopes. São Paulo: Perspectiva.
- Silva, M. B. (2015). “Tragédia Grega ou as Fraturas do Espaço Político e Social”. *Cadernos do Lepaarq*, vol. XII, número 24. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/4970>. Acesso no dia 20 de março de 2020.
- Sófocles (1990). *Trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar.
- Tierno, P. (2009). Contingencia política e imitación trágica. *Equipo Federal del Trabajo*, v. 49, p. 57-67.
- Tierno, P. (2014). “Formação da polis e o surgimento da democracia na Grécia antiga: história e consciência da Atenas clássica”. *Hologramática* (Lomas de Zamora), v. 21, p. 99-119.
- Vernant, J. (2002). *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel.
- Versényi, L. (1962). “Oedipus: Tragedy of Self-Knowledge”. *Revista Arion*, vol. 1, No. 3, pp. 20-30. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20162791>. Acesso em 25 de abril de 2020.
- Vidal-Naquet, P. e Vernant, J. P. (2014). *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Winnington-Ingram, R. P. (1985). “Sophocles”. In. Easterling, P. E., Knox, B. (orgs.) (1985). *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.