



UFRJ

A LIMINARIDADE TRÁGICA EM *ÁJAX*, DE SÓFOCLES

Agatha Pitombo Bacelar

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica).

Orientador: Profa. Doutora Nely Maria Pessanha.

Rio de Janeiro

Junho de 2004

A LIMINARIDADE TRÁGICA EM ÁJAX, DE SÓFOCLES

Agatha Pitombo Bacelar

Orientador: Profa. Doutora Nely Maria Pessanha

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica).

Aprovada por:

Presidente, Profa. Doutora Nely Maria Pessanha

Prof. Doutor Jacyntho José Lins Brandão - UFMG

Profa. Doutora Laura Graziela Figueiredo Fernandes Gomes - UFF

Prof. Doutor Henrique Fortuna Cairus - UFRJ (Suplente)

Profa. Doutora Maria Celeste Consolin Dezzotti - UNESP (Suplente)

Rio de Janeiro

Junho de 2004

Bacelar, Agatha Pitombo.

A liminaridade trágica em *Ájax*, de Sófocles/ Agatha Pitombo
Bacelar – Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa
de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2004.

113 f.; 31 cm.

Orientador: Nely Maria Pessanha

Dissertação (Mestrado) - UFRJ/ Faculdade de Letras/
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2004.

Referências Bibliográficas: 101-113 f.

1. Tragédia grega. 2. *Ájax*, de Sófocles. 3. Rito de passagem.
4. Culto heróico. 5. Conflito de valores: passado e presente. I.
Pessanha, Nely Maria. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. III. Título.

A LIMINARIDADE TRÁGICA EM ÁJAX, DE SÓFOCLES

Agatha Pitombo Bacelar

Orientador: Profa. Doutora Nely Maria Pessanha

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica).

A tragédia ática promove a atualização do material simbólico do passado mítico nos valores da *pólis* democrática e esse processo de atualização opera como uma espécie de iniciação das figuras do mito na cidade, como o que Arnold van Gennep identificou ser um *rite de passage*, que se articula em três etapas: separação, margem e agregação. A dissertação pretende verificar tal hipótese na análise da tragédia *Ájax*, de Sófocles. O Telamônio é, desde o prólogo, lançado em uma situação liminar que, confrontada com um modelo estrutural da cultura, é representada de três modos no decorrer do drama. Como situação não-estruturada, a margem em que se encontra o herói acusa em sua figura traços de um passado da *pólis* visto sob a perspectiva de uma alteridade radical, que o distanciam da idéia de civilizado dos atenienses do séc. V e o associam ao bárbaro e ao selvagem. Como situação interestrutural, a margem se faz ambígua e tal ambigüidade se estende ao próprio estatuto do herói. Como situação pré-estruturante, que é simultaneamente desestruturante, a liminaridade de *Ájax* se reveste de traços que o aproximam do presente da cidade, sobretudo através de referências ao culto que o herói recebia na Atenas clássica e da constatação do herói de que seus valores e convicções tornaram-se inoperantes. Essa dissolução do universo axiológico de *Ájax* leva-o ao ato de auto-destruição, ao suicídio. Mas é justamente através da morte que o herói dá início ao processo de sua agregação à cidade, que se finda com seu sepultamento nos últimos versos da peça.

Palavras-chave: *Ájax*, de Sófocles; Rito de passagem; Conflito de valores: passado e presente; Culto heróico.

Rio de Janeiro
Junho de 2004

TRAGIC LIMINALITY IN SOPHOCLES' AJAX

Agatha Pitombo Bacelar

Orientador: Profa. Doutora Nely Maria Pessanha

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas (Culturas da Antigüidade Clássica).

Attic tragedy promotes an updating of the symbolical material from the mythical past to the *polis'* values and this updating process works like an initiation of the mythic figures to the city-state, like what Arnold van Gennep has identified as a *rite de passage*, which is marked by three phases: separation, margin and aggregation. This dissertation intends to verify this assumption in the analysis of Sophocles' *Ajax*. Since the prologue Ajax is thrown in a liminal situation which, when confronted with a structural model of culture, is represented by three different ways throughout the play. As an unstructured situation, the margin in which Ajax is confined shows in his character traces of the *polis'* past seen under a perspective of radical otherness, distancing him from the idea of civilization elaborated by the fifth century Athenians and associating him with barbarism and savagery. As an interstructural situation, the margin is ambiguous and such ambiguity is spread out to the very status of the hero. As a prestructured situation, which is at once destructured, Ajax' liminality presents traces which approach him to the city's present, mainly by references to the cult he received at Classical Athens, in which his death is foreseen, and by the hero's recognition that his values and convictions became inoperative. This dissolution of Ajax' axiological universe pushes him to the act of self-destruction, to suicide. However, it is precisely through death that the hero starts his process of aggregation into the city, which is completed by his burial at the last lines of the play.

Key-words: Sophocles' *Ajax*; *Rite de passage*; Conflicting values: past and present; Hero worship.

Rio de Janeiro
Junho de 2004

Para Pedro Pagnuzzi.

Agradecimentos

À Profa. Nely Maria Pessanha, pela orientação atenciosa desde as primeiras etapas de minha iniciação à atividade acadêmica;

ao Prof. Henrique Cairus, pelos comentários e questionamentos;

à Profa. Laura Graziela Gomes, pelos diálogos e indicações bibliográficas;

a Tatiana Oliveira Ribeiro, pela generosidade na troca de conhecimentos;

aos amigos que se dispuseram a ler meus rascunhos e a me ouvir durante a elaboração desse trabalho;

à minha família, pelo apoio incondicional.

Sinopse

Rito de Passagem na Tragédia Grega. Dimensão cívico-religiosa do espetáculo trágico. Relações entre o culto heróico e o rito fúnebre na constituição da *pólis*. Representações da margem em *Ájax*, de Sófocles. Reconfiguração do significado simbólico dos personagens do drama.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. VALORES EM CONFLITO EM ÁJAX DE SÓFOCLES	21
2.1. Considerações preliminares: tragédia, religião e <i>pólis</i> ateniense	22
2.2. Quando o herói trágico é análogo ao bárbaro e ao selvagem: a margem como situação não-estruturada	26
2.3. As <i>γνώμαι</i> de Ajax: a margem como situação interestrutural	36
3. ÁJAX EM ATENAS	53
3.1. Considerações preliminares: <i>pólis</i> , ritos fúnebres e culto heróico.	53
3.2. Quando o herói trágico é objeto de culto na cidade: a margem como situação des- e pré-estruturante	58
3.3. O significado simbólico reestruturado: da margem à agregação.	76
4. CONCLUSÃO	98
5. BIBLIOGRAFIA	101

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como *corpus* a tragédia *Ájax* de Sófocles, que foi por mim estudada desde os anos em que participei do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq), sob a orientação da Profa. Dra. Nely Maria Pessanha. Nesse período, que se estendeu de agosto de 1999 a junho de 2002, foram examinadas, em diversas etapas, as figuras de Ulisses e Ájax Telamônio nas epopéias homéricas, nas *Neméias* 7 e 8, de Píndaro, e na referida tragédia sofocliana. Tal pesquisa teve grande valia para a leitura do *Ájax* aqui proposta, visto serem as tradições homérica e pindárica referenciadas por Sófocles e amplamente conhecidas pelo público que assistiu à peça no séc. V a.C.

Em *Ájax*, Sófocles põe em cena o episódio mítico que segue à contenda entre Ulisses e o Telamônio pelas armas de Aquiles. Tal contenda, referida nos versos 543 a 567 do canto XI da *Odisséia* assim como nas passagens das *Neméias* 7 e 8 que Píndaro dedica ao tema de Ájax, constitui uma competição de *aristéia*: as armas de Aquiles, recentemente morto nos campos troianos, deveriam ser entregues ao melhor dos Aqueus depois do Pelida. Esse, de acordo com a tradição homérica, era Ájax (*Il.* II, vv. 768-769; XVII 279-280; *Od.* XI, vv. 469-470.). No entanto, couberam as armas ao filho de Laertes, o que desperta a cólera do Telamônio.

Para facilitar a exposição das questões a serem abordadas, faz-se, à maneira dos argumentos antigos, um resumo do enredo do drama sofocliano. A peça tem como ponto de partida o momento subsequente à tentativa de Ájax de assassinar os chefes Aqueus, considerados os responsáveis pelo destino dado às armas de Aquiles, para vingar-se da derrota que lhe negara o primeiro lugar no exército argivo. A vingança, no entanto, é frustrada pela intervenção de Palas Atena. A deusa envia ao herói uma *nósos*, uma doença que lhe atormenta os sentidos – faz com que Ájax veja seus inimigos no espólio do exército, que ele mata e tortura como se fossem homens – e, em uma demonstração do poder divino, o expõe, enlouquecido, a seu maior rival, Ulisses, que, apesar da inimizade, se comove com a ruína do Telamônio.

Ao recuperar a lucidez, Ajax se vê em uma situação ainda mais grave que a anterior. Além de privado das armas do Pelida, torna-se motivo de riso dos argivos. Tamanha desonra lhe parece um fado insuportável e, a despeito das súplicas de Tecmessa e do coro formado por seus conterrâneos, Ajax decide pelo suicídio. Antes, porém, que os demais personagens da peça tenham notícia da decisão do herói, surge-lhes um mensageiro, trazendo as recomendações do adivinho Calcas: o Telamônio não deve sair de sua tenda durante aquele dia, pois durante esse período persegue-o a cólera de Atena. De fato, Palas, ao frustrar a vingança de Ajax contra os Atridas, vinga-se, ela mesma, do Telamônio. O herói, ao partir para Tróia e durante os combates, por demais confiante em suas habilidades guerreiras, recusara o auxílio da deusa, julgando-o desnecessário.

Mas o mensageiro, como é freqüente em uma tragédia, chegara tarde demais. Na cena seguinte, Ajax lança-se sobre a espada que recebera de Heitor em um duelo interrompido. O coro e Tecmessa saem à procura do herói e, ela, a presa de guerra com quem o Telamônio tivera um filho, encontra o corpo. Chega Teucro, irmão do herói, e, em meio aos lamentos que profere em companhia do coro, aproxima-se Menelau que lhes anuncia a decisão dos Atridas de privar Ajax do sepultamento. Instaura-se, então, o debate entre Teucro, que insiste em garantir ao irmão as honras fúnebres, e os Atridas, que o impedem de executá-las. A situação é resolvida pela mediação de Ulisses, que convence os Atridas a permitir o sepultamento, reconhecendo o valor do Telamônio. Assim, a peça é finda com a execução das honras fúnebres de Ajax e com a recuperação da *timé* do herói.

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* ateniense. A tragédia encena diante dos cidadãos, durante um festival cívico-religioso em honra a Dioniso, os mitos que, segundo Vernant (1990: 24-25), 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:

12). De fato, o confronto de valores pressupõe que entre o passado e o presente se instaure um hiato que os separa e, até mesmo, os opõe. O olhar que a tragédia lança sobre o passado mítico assume, pois, duas perspectivas, aparentemente opostas, a da identidade e a da alteridade.

Ainda de acordo com Vernant, tal confronto promove um questionamento axiológico acerca do passado. A esse questionamento, penso, subjaz um projeto de autodefinição da *pólis*: ao evidenciar os valores do passado, a tragédia delinea os valores vigentes na cidade, seja por antítese ou por similitude, e elabora, simultaneamente, sua própria representação desse passado.

Considerando-se a definição proposta por Nbert Elias para o conceito de civilização, segundo a qual "este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo" (ELIAS, 1990: 23), pode-se afirmar que no teatro de Dioniso constrói-se a idéia de civilização dos atenienses do séc. V a.C. A definição de Elias permite, ainda, substituir, na antinomia entre gregos e bárbaros, o primeiro elemento pelo termo "civilizado", sem que o segundo elemento adquira outro significado que "não-grego".

Entre os atenienses do séc. V, estabelece-se, por vezes, uma relação analógica entre o par civilizado e bárbaro, indispensável à noção de "grego", e o par presente e passado. Tal analogia encontra sua expressão mais patente na *Arqueologia* de Tucídides. Nos capítulos V e VI do primeiro livro de sua obra, após apontar semelhanças entre os gregos do passado e os bárbaros – tais como a prática da pirataria e da pilhagem, o costume de andar armado, de usar trajes luxuosos e de disputar provas atléticas vestindo uma espécie de tapa-sexo – o historiador ático conclui: Πολλὰ δ' ἂν καὶ ἄλλα τις ἀποδείξειε τὸ παλαιὸν Ἑλληνικὸν ὁμοιότροπα τῇ νῦν βαρβαρικῇ διαιτούμενον. [Com efeito, muitas outras coisas demonstrariam que os helenos de antigamente viviam de modo semelhante aos bárbaros de hoje] (TUC. I, VI, 6).

Ao aproximar os gregos do passado aos bárbaros do presente, Tucídides não faz uso de uma idéia de progresso, segundo a qual seus conterrâneos seriam mais avançados e os bárbaros, no futuro, passariam a ter costumes semelhantes aos seus. É bem provável que um tal raciocínio lhe parecesse desprovido de sentido. O que torna possível a conclusão do historiador ático é que entre os gregos de seu tempo e os de

outrora se instaura a percepção de uma alteridade que é análoga à relativa aos bárbaros, de modo que Tucídides não hesita em evocá-los como "modelo de inteligibilidade", para usar a expressão de François Hartog (1999 *passim*). Essa analogia encontra-se patente, ainda, mas em um movimento inverso, em *Os Persas* de Ésquilo, tragédia em que, ao invés de heróis do passado mítico, figuram como protagonistas os bárbaros recentemente derrotados em Salamina.

Tal analogia, quando traçada na *Arqueologia*, traz, implícita, a noção de que os costumes dos homens outrora habitantes das regiões da Hélade passaram por mudanças até assumirem a forma vigente no séc. V. Esse processo de tornar-se grego, porém, não interessa muito a Tucídides: na medida em que seu método historiográfico baseia-se na *autopsia*, em uma história do presente, o espaço em sua obra conferido aos homens de outrora é limitado, e, nesse espaço, a alteridade diante do passado é apresentada de um modo estático, no qual basta estabelecer que o passado se opõe ao presente (tal qual os bárbaros aos gregos), sem ser necessário deter-se nos elos entre um e outro.

No drama ático, porém, parece-me que os elos entre o passado e o presente ocupam uma posição de destaque. À percepção estática da alteridade diante do passado, sem a qual não haveria conflito de valores, justapõe-se uma outra, mais dinâmica, a da identidade, voltada justamente para o hiato que se estende entre o passado e o presente: ao lidar com mitos, a tragédia evidencia uma permanência do passado no presente, ao mesmo tempo em que os questiona; e, ao fazê-lo, torna-se uma das manifestações culturais que promove esse próprio processo de permanência. A tragédia atualiza o material simbólico do passado mítico, remaneja seus significados de acordo com os valores do presente da *pólis*.

Dada a dimensão religiosa das peças encenadas no teatro de Dioniso, tanto no que se refere ao festival de que faziam parte quanto em relação aos mitos que constituem seus enredos, esse processo de atualização opera como uma espécie de iniciação do material simbólico do passado mítico nos valores da Atenas democrática, como um rito de passagem, tal qual descrito por van Gennep, em uma obra que tem o mérito de, em meio ao cientificismo classificatório e preocupado com detalhes isolados que lhe é contemporâneo, propor uma análise do processo ritual, visando a:

agrupar todas as seqüências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação à outra e de um mundo (cósmico ou social) a outro. Dada a importância dessas passagens, creio ser legítimo distinguir uma categoria especial de *Ritos de Passagem*, que se decompõem, para a análise, em *Ritos de separação*, *Ritos de margem* e *Ritos de agregação*. Essas três categorias secundárias não são igualmente desenvolvidas em uma mesma população nem no mesmo conjunto cerimonial. (...) Portanto, se o esquema completo de ritos de passagem comporta, em teoria, ritos *preliminares* (separação), *liminares* (margem), e "*pós-liminares*" (agregação), não é necessário que na prática haja uma equivalência dos três grupos, seja pela importância, seja pelo grau de elaboração (VAN GENNEP, 1981: 13-14).

Victor Turner, em seus estudos acerca dos rituais Ndembu (TURNER, 1967), sublinha a posição privilegiada que o período de margem (ou liminaridade) ocupa no processo de transição de um estado – "uma condição relativamente fixada ou estável" – a outro, na medida em que é esse período que promove a passagem. No quarto capítulo da referida obra, intitulado *Betwixt and between: the liminal period in Rites de Passage*, Turner dedica-se às propriedades socioculturais da liminaridade e afirma que "se nosso modelo de sociedade é aquele de uma 'estrutura de posições', devemos considerar o período de margem ou 'liminaridade' como uma situação interestrutural" (TURNER, 1967: 93). A liminaridade caracteriza-se pela ambigüidade, não admite as categorias estáticas de classificação aplicadas aos estados anterior ou posterior, já que, se por um lado não mais possui os atributos do primeiro, por outro ainda não possui os do segundo. A margem adquire uma posição central no pensamento trágico por colocar o material simbólico do passado mítico nessa situação interestrutural, lançando-o em um vácuo, suspendendo-o da "estrutura de posições", das classificações antinômicas. Quando encenados, os mitos não são nem passado nem presente, ou melhor, são simultaneamente passado e presente.

Confrontada com a "estrutura de posições", essa situação interestrutural torna-se "essencialmente não-estruturada (que é a um só tempo desestruturada e pré-estruturada)", de modo que o ser e o objeto liminares "são, com freqüência, segregados, parcial ou completamente, do reino dos estados e *status* culturalmente definidos e

ordenados" (TURNER, 1967: 98); são estruturalmente "invisíveis". A tragédia grega, no entanto, *constrói uma representação da liminaridade*. Precisa tornar visível o invisível e inteligível o que está fora do culturalmente definido e para isso não tem outro meio que fazer uso de categorias culturalmente definidas. Afinal, como sublinha Marshall Sahlins (1990: 182), "a classificação formal é condição intrínseca da ação simbólica".

Sendo a liminaridade uma situação não-estruturada, seria comum associá-la à noção de natureza, que segundo Lévi-Strauss (1982: 46) se opõe à cultura pela ausência de normas. A natureza é a categoria cultural para a não-cultura, propícia, portanto, para uma representação da margem. A tragédia grega, ao servir-se dessa oposição, efetua uma espécie de entrecruzamento entre seus elementos e os de outro par antitético, civilização e barbárie.

Penso que isso decorre da articulação das perspectivas que denominei estática e dinâmica, ou da necessidade de utilizar categorias já estabelecidas para representar a liminaridade. Sob a perspectiva estática, que sublinha a alteridade, tudo o que antecede o presente a ele se opõe sob a denominação de passado, *inclusive* a margem, e torna-se análogo ao que é bárbaro. Assim a margem aproxima os conceitos de natureza – a ausência de normas – e barbárie – normas diferentes das vigentes em uma cultura particular. De fato, nas peças de Sófocles, heróis como Filoctetes e Ajax epitomam, a princípio, valores de um passado – como a reciprocidade entre famílias e a afirmação da superioridade individual – adversos aos valores do presente, o que os lança para fora da *pólis* e os exclui da imagem que os atenienses do V séc. tinham de si mesmos, ou seja, da noção de civilizado. Análogos aos bárbaros, esses heróis que a tragédia coloca em uma posição liminar são caracterizados como selvagens, conforme explicitam, por exemplo, a *nósos agría*, a doença selvagem de Filoctetes, e a *nósos lyssódes*, a doença furiosa de Ajax, que o faz confundir homens e animais.

A essa aproximação entre os conceitos de natureza e barbárie, corresponde uma identificação das noções de cultura e civilização, em um movimento que transforma a auto-representação de uma cultura particular no único sistema de normas válido, de

modo que a natureza se opõe à civilização e a cultura à barbárie. Ou, definindo-se a cultura segundo Clifford Geertz (1989: 66), como

um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida,

esse entrecruzamento das antinomias (civilização e barbárie; cultura e natureza) traz como consequência a noção de que, para uma cultura particular, os símbolos de uma cultura diferente não são eficazes, não significam. Ao sublinhar a alteridade do passado, identificando-o com o bárbaro e, a partir de então, com o selvagem, a tragédia grega evidencia que significados simbólicos do passado já não condizem com os valores da *pólis* democrática.

Mas a representação trágica da liminaridade não se esgota nessa aproximação entre as noções de margem, passado, barbárie e natureza, que parte da caracterização da primeira noção como situação não-estruturada. No drama ático, a margem é também representada como situação interestrutural. Para tanto, a tragédia serve-se sobretudo da ambigüidade: os significados simbólicos flutuam de um código de valores a outro. Tema de copiosa fortuna crítica, a ambigüidade na tragédia grega é analisada por Jean-Pierre Vernant (1999: 7-24) em um ensaio em que o helenista mostra como, na língua dos trágicos, o sentido de certos vocábulos varia entre acepções contrárias quando pronunciados por personagens diversos. A tragédia dinamiza os significados, tanto os lingüísticos quanto os de signos não lingüísticos (como por exemplo as próprias figuras míticas); faz oscilar as posições fixadas na estrutura, de modo que elementos antitéticos como presente e passado, civilizado e bárbaro ou natureza e cultura convivem lado a lado sem excluïrem-se mutuamente, sendo estruturalmente instáveis.

Essa flutuação ocorre, ainda, nos significados dos ritos encenados nas peças. Richard Seaford (1994: 367-405) demonstra como a tragédia perverte os ritos, sobretudo os de reciprocidade entre famílias, fundamentais para a ordem social anterior à *pólis*. Por exemplo, o dom, que em geral personifica os laços de amizade, traz como resultado o efeito inverso, prejudicando o destinatário, ou, até mesmo, levando-o à

morte: o manto que Dejanira envia a Héracles para trazê-lo de volta, mata-o em *As Traquínias*; o arco que Filoctetes recebera de Héracles lhe trouxe sofrimentos (*Fil.* vv. 777-778); e Ájax se mata com a espada que recebera de Heitor, assim como este morre preso ao carro de Aquiles pelo cinturão que recebera do Telamônio (*Áj.* vv. 1025-1035). Mas o sentido oposto que o rito adquire exclui o seu significado original; a perversão do rito não é ambígua por não admitir mais de um significado a um só tempo. Assim, nesses casos, a liminaridade é representada como situação desestruturante, que é, simultaneamente, pré-estruturante, já que a destruição dos laços de reciprocidade entre famílias, contrários à organização social da *pólis*, é etapa necessária para o estabelecimento da democracia.

A margem figura, pois, na tragédia grega como situação culturalmente não-estruturada, interestrutural e pré-estruturante, e, em cada um desses casos, associa-se de um modo diferente a categorias temporais tal como percebidas pelos atenienses do V séc. Como situação não-estruturada, a margem se relaciona a um passado que é representado como algo distante e estranho ao presente, um passado mítico cujo material simbólico já não condiz com a visão de mundo da *pólis* democrática; como situação interestrutural, a margem é simultaneamente passado e presente; e como situação pré-estruturante, ela se associa ao presente, na medida em que destrói aquilo contra o que a cidade teve de lutar para se estabelecer. Ainda, esses três modos de representar a liminaridade são concomitantes. Se na presente dissertação os apresento separadamente, é porque busco, aqui, aplicar o conceito de *κρίνειν*, em seu sentido mais abrangente: separar, dividir para pensar, discernir. Assumo, portanto, os inevitáveis riscos da artificialidade a que estão sujeitos todos os esquemas teóricos.

O caráter liminar do drama ático em geral e do herói sofocliano em particular foi tema dos comentários de Charles Segal (1999: 47), em um dos mais importantes livros sobre a obra do dramaturgo de Colono publicado nos últimos anos:

Ao passar entre e confundir as polaridades básicas entre deus e animal, rei e vítima sacrificial, o herói sofocliano encena, de modo poderoso, o que antropólogos, a partir de Arnold van Gennep, chamaram de "liminaridade", 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 confunde as divisões espaciais entre o interior e o exterior, a cidade e o selvagem, mas também perturba as fronteiras fixadas entre natureza e cultura. Como observa Victor Turner, a liminaridade também força a cultura a se transformar em natureza e a renunciar a suas estruturas em favor da potencialmente frutífera negação da estrutura.

Segal, no entanto, faz uso do conceito de liminaridade para descrever a situação trágica sem dar muita ênfase à separação e à agregação. Creio, porém, que a liminaridade é uma das etapas de um processo, o rito de passagem, e, como tal, não deve ser pensada isoladamente. É justamente na atribuição desse caráter processual e dinâmico ao rito que reside a originalidade da obra de van Gennep. A liminaridade se delinea entre duas outras etapas, e esse "entre" lhe é fundamental.

O lugar pouco privilegiado do conceito de separação e, sobretudo, do conceito de agregação na obra do renomado helenista talvez decorra do fato de, nela, o conflito trágico ser analisado por meio de estruturas binárias que entram em choque com o esquema tripartite do rito de passagem apresentado por van Gennep. De acordo com Segal, "a ação trágica, o *dromenon*, o *drama*, 'a coisa encenada', é parte de um rito que afirma a ordem e a estabilidade" (1999: 48), mas tal afirmação ocorre por antítese, ou seja, por uma oposição binária:

Ao assistir à negação de sua ordem a comunidade passa pela mais profunda experiência de sua consciência cosmológica. Na lógica dos paradoxos que nós temos explorado, a confrontação trágica com a negação da civilização é uma experiência profundamente civilizadora.

Isso leva Segal a postular que "o conteúdo da tragédia contradiz seu contexto ritual e social" (1999: 50). Tal caráter contestatório é, para o autor, condizente com a figura de Dioniso, deus do festival trágico. Porém, como observa Seaford, a liminaridade a que o deus se associa não se opõe diretamente a *pólis*:

a reversão das normas sacrificiais [*sparagmós* e *omophagía* nos mitos e cultos dionisíacos] não expressa a rejeição de um sistema encerrado em si

mesmo por outro sistema, mas a mediação dentro de um complexo de identidades potencialmente contraditórias que não é bipolar mas *tripolar*, que inclui não apenas *thíasos* e *pólis* mas também a família (*household*). (SEAFORD, 2000: 298).

Assim, é ao mediar as oposições entre a cidade e o poder de famílias aristocráticas, e ao dissolver a ordem desse último, que a liminaridade trágica afirma a ordem da primeira. O conflito ocorre entre a *pólis* e seu passado, não em seu cerne. Na análise de Segal, no entanto, as relações de Atenas com os valores do passado e os do presente não possuem grande destaque.

Vale notar, ainda, que a definição empregada por Segal para o conceito de civilização difere da que adoto nesta dissertação, postulada por Elias. Para Segal, civilização é:

a totalidade das realizações do homem ao modelar sua vida distintivamente humana, sua dominação e exploração da natureza, sua criação de organizações familiares, tribais e cívicas, seu estabelecimento de valores éticos e religiosos, e essa subordinação do instinto à razão, da "natureza" à "convenção", que é pré-condição de tudo isso (SEGAL, 1999: 2).

Ao utilizar essa definição, que tem suas raízes na sociologia clássica (cf. por ex. DURKHEIM & MAUSS, 1913), Segal acaba identificando o conceito de civilização com o de cultura e opõe o primeiro ao conceito de selvageria (cf. SEGAL, 1999: 13-42 *passim*); ou seja, perfaz o mesmo entrecruzamento de antinomias que sugeri ocorrer na tragédia. Tal entrecruzamento tem respaldo na tradição homérica, sobretudo na *Odisséia*, em que Ulisses, metonímia do homem (grego), se opõe ao selvagem, à não-cultura (cf. Hartog, 1996: 29-34). Mas a tradição homérica é anterior à oposição entre gregos e bárbaros, oposição entre duas culturas, que é construída a partir das Guerras Médicas (cf. ROMILLY, 1993 e HALL, 1991: 16), e que julgo ser de grande pertinência na tragédia, na medida em que a alteridade diante de uma cultura diferente funciona como modelo para a alteridade diante do passado.

A percepção da distinção entre uma axiologia do passado e uma axiologia do presente é necessária para a aplicação das demais etapas do rito de passagem, a separação e a agregação, pois são as categorias temporais que instauram a noção de

processo. Sob uma perspectiva dinâmica, a tragédia não nega a ordem da *pólis*, mas aponta uma confluência de códigos distintos em um mesmo símbolo. Ao ser lançado em uma situação liminar através de um ato de separação (seja uma doença, como em *Ájax*, *Filoctetes*, *Édipo Rei* e *As Traquínias*, um luto, como em *Antígona* e *Electra*, ou o exílio em *Édipo em Colono*), o herói sofocliano experimenta a dissolução dos códigos do passado e passa a ser associado aos do presente, mesmo que isso implique sua autodestruição. A liminaridade, promovendo o deslocamento de códigos, propicia a agregação do herói à *pólis*. Tratar-se-ia, como sugeri acima, de um processo de atualização. Tal processo é o que esta dissertação, vinculada à linha de pesquisa "Modos e Tons do Discurso Grego", pretende mostrar em *Ájax*, de Sófocles.

O primeiro capítulo, *Valores em conflito em Ájax de Sófocles*, se inicia por breves considerações acerca das dimensões religiosa e cívica do drama ático, em que argumento ser a tragédia um dos principais *loci* do discurso de autodefinição da *pólis*, do qual a religião participa (2.1). A partir de então, o capítulo dedica-se à análise do texto sofocliano, tomando como base a edição de Lloyd-Jones & Wilson (1990), cotejada com as de Dain (1997), Romilly (1976), Jebb (1907), Stanford (2002), Garvie (1998), e com os comentários de Kamerbeek (1963). No segundo sub-capítulo (2.2), busco demonstrar a representação da liminaridade como situação culturalmente não estruturada. Sugiro que *Ájax* é acometido por duas *nósoi*: uma decorrente da ira que o oprimiu após a derrota na contenda pelas armas de Aquiles; outra enviada por Atena. Ambas constituem atos de separação que lançam o herói na liminaridade, uma associando-o a um passado análogo ao bárbaro e a outra aproximando-o do selvagem. No terceiro sub-capítulo (2.3), a margem é analisada como situação interestrutural, marcada pela ambigüidade, que se instaura no próprio estatuto heróico do Telamônio. Após demonstrar que as ações de *Ájax* se apresentam coerentes com os valores "homéricos", enfatizo o caráter axiológico dessa ambigüidade através do exame do emprego de alguns conceitos-chave.

No segundo capítulo, *Ájax em Atenas*, teço alguns comentários sobre as relações entre o culto heróico, os ritos fúnebres e a constituição da *pólis*, no intuito de precisar o lugar que a cidade democrática confere a práticas e valores aristocráticos (3.1). Em

seguida (3.2), perfaço a análise da representação da liminaridade como situação des- e pré-estruturante. A margem em que Ájax se encontra começa a delinear os novos significados que a figura do herói assumirá na cidade através de referências ao culto do Telamônio e da dissolução das convicções do próprio herói, que o leva a decidir-se pelo suicídio. O último sub-capítulo (3.3), dedica-se à agregação de Ájax à *pólis*, que compreende o restabelecimento da *timé* do herói e a plena associação entre ele e Atenas. Tal associação estabelece a reconfiguração do significado simbólico de Ájax, o que implica a atribuição de novos significados também a outras figuras da peça, sobretudo aos Atridas.

A partir desse estudo, espero conseguir demonstrar que o esquema dos *rites de passage* constitui uma das linguagens que a tragédia ática utiliza para articular os símbolos mítico-religiosos de acordo com os valores da *pólis* democrática.

2. VALORES EM CONFLITO EM *ÁJAX*, DE SÓFOCLES.

2.1. Considerações preliminares: tragédia, religião e *pólis* ateniense.

A tragédia ática promove a atualização do material simbólico do passado mítico nos valores da *pólis* democrática e esse processo de atualização opera como uma espécie de iniciação do mito na cidade, como o que Arnold van Gennep identificou ser um *rite de passage*. Tal hipótese, que pretendo demonstrar através de uma análise do *Ájax* sofocliano, tem como pressuposto a dimensão religiosa das peças trágicas encenadas no teatro de Dioniso¹. As relações entre tragédia e religião (seja a religião da *pólis* ateniense em geral ou o culto dionisíaco em particular) tornaram-se tema muito profícuo entre os helenistas, sobretudo na última década. A questão das origens do drama ático, que tanto Louis Gernet (1982a: 97) quanto Jean-Pierre Vernant afirmavam ser "em certo sentido um pseudo-problema" (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999: 1), ganhou grande importância em obras como a de Richard Seaford (2000[1994]) e a de Christiane Sourvinou-Inwood (2003), que, não sem divergências, reconstroem, de modo extremamente sofisticado e instigante, a gênese da tragédia em seu contexto religioso e mostram, entre outras coisas, como as peças que nos chegaram articulam ritos do presente e do passado da *pólis*. As relações entre a tragédia e Dioniso são, ainda, objeto de estudo de Pat Easterling (1999 [1997]) e a coletânea de artigos editada por John Winkler e Froma Zeitlin (1992 [1990]) traz em seu título (*Nothing to do with Dionysos?*) a preocupação de apontar interações entre a tragédia e a vida religiosa da *pólis*.

Essas obras são alguns exemplos do atual debate em torno do caráter religioso do drama ático, debate que, abordado em seus pormenores, ultrapassaria os limites da presente dissertação. Apresento aqui, portanto, de forma resumida, os principais indícios da presença de uma dimensão religiosa na tragédia ateniense: a) O próprio fato de as peças serem encenadas nas Grandes Dionisíacas, de estarem inseridas em um conjunto de ritos, já evidencia a existência de tal dimensão (cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999: 161).

b) Como observa Sourvinou-Inwood (2003: 20), freqüentemente os personagens das tragédias são objetos de culto na cidade. Em um outro ensaio (SOURVINOU-INWOOD: 1997), a mesma autora propõe que, na tragédia, os deuses não figuram apenas como artifícios dramáticos, mas evocam, de forma complexa e variada em cada peça, a experiência religiosa dos espectadores. Evidentemente, isso não implica que, para a audiência, os deuses no teatro de Dioniso fossem verdadeiras aparições. Há que diferenciar o factual e o simbólico, ambos verdadeiros, cada um em sua "modalidade de crença", para usar o termo de Paul Veyne (1987). Inseridas no universo do simbólico – em particular dos símbolos religiosos, que sintetizam e sustentam o *êthos* e a visão de mundo de um povo (cf. GEERTZ, 1989: 66-67) – onde se enquadram as encenações trágicas, as divindades no teatro são representações das mesmas divindades cultuadas em Atenas. E o fato de serem representações não diminui sua força simbólica, ainda mais em um contexto ritual como o festival de Dioniso.²

A questão das "modalidades de crença" também subjaz a outro argumento a favor da dimensão religiosa das peças: c) o fato de seus enredos serem retirados da tradição mítico-poética, tradição que Vernant (1990: 24-25 e 1996b: 241-242) afirma ser, 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, mais isso não quer dizer, de modo algum, que isso era falso para eles", escreveu Vernant (1996b: 242). A autoridade religiosa da tradição mítico-poética provém da inspiração divina: "presença direta no passado, revelação imediata, dom divino, todos esses traços (...) definem a inspiração pelas Musas" (VERNANT, 1996a: 112); os poetas inspirados são, como propôs Marcel Detienne (1988), mestres da verdade. No entanto, os versos da tragédia não são ditados pelas Musas. Sua autoridade provém da própria *pólis*; possui, por assim dizer, outra natureza, mas que se impõe com igual força. Louis Gernet, ao descrever a representação do mundo na religião grega, postula:

O mundo é ordenado: a idéia dessa ordem, desse *cosmos*, poderá adquirir um desenvolvimento particular em certa especulação, mas ela se exprime espontaneamente na poesia, ou seja, em uma espécie de filosofia popular em que os conceitos de "lei" e de "justiça" encontram uma aplicação, com efeito, mais ou menos cósmica. É sobretudo pela percepção dessa ordem que o pensamento humano entra em relação com o mundo divino. (GERNET, 1982a: 15).

Essa ordem, que se cumpre pela lei e pela justiça e cuja percepção aproxima o pensamento humano do mundo divino, é, na Atenas do séc. V, a própria *pólis*, onde o religioso integra indissociavelmente o social (cf., p.ex. VERNANT, 1990:15). A relação entre a cidade e a religião foi bem sintetizada por Sourvinou-Inwood:

a *pólis* grega articulava a religião e era por ela articulada; a religião tornou-se a ideologia central da *pólis*, estruturando e conferindo significado para todos os elementos que constroem sua identidade, seu passado, seu ambiente físico e as relações entre as partes que a constituem (2000a: 22)³.

Ao substituir a autoridade das Musas pela autoridade da *pólis*, a tragédia torna-se um dos principais *loci* do discurso religioso da cidade⁴. De fato, a tradição mítico-poética dotada de autoridade religiosa, seja a épica, a lírica ou a poesia sapiencial⁵, nem sempre é mediada pela cidade. A inclusão, e fixação, dos poemas homéricos no programa das Panatenéias comprova o esforço da *pólis*, sob a tirania de Pisístrato, de mediar e articular a veiculação dos mitos de acordo com os valores da Atenas de então (cf. SEAFORD, 2000: 144-190). Ao utilizar os mitos narrados pela épica e fazer referências a temas da lírica, a tragédia ática de certo modo se apropria deles, construindo, a partir de uma tradição de *status* pan-helênico, um discurso que é específico da cidade⁶. Discurso religioso por seu conteúdo e pelo contexto em que (e para que) é criado, mas, de modo algum, apenas religioso. Como nota Pat Easterling, a "complexa relação [da tragédia] com a literatura do passado é, talvez, melhor entendida no contexto de uma licitação por hegemonia cultural" (1997: 25).

Hegemonia cultural e política, eu acrescentaria. Todo o festival das Grandes Dionisiacas (as encenações trágicas incluídas) constitui uma exibição da própria

cidade, tal como ela se idealiza, para todo o mundo helênico. Assim, a tragédia é *locus* do discurso de autodefinição da cidade, do qual a religião faz parte; é *locus* de construção de um projeto civilizatório⁷. A organização política da cidade 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 (cf. WINKLER, 1992: 38-39). Dado que um dos objetivos desse projeto civilizatório é "consolidar a identidade social, manter a coesão da comunidade cívica" (LONGO, 1992: 14), nele, a *pólis* é representada como uma unidade, sem *stásis*, sem dissensão, sem conflitos internos⁸.

Pode-se objetar que o universo da tragédia ática é, sobretudo, conflitual (cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999: 1-24). No entanto, os conflitos apresentados pela tragédia estão localizados em um tempo específico: o passado heróico, percebido sob uma dupla perspectiva, da alteridade e da identidade. Essa última faz-se necessária por tornar relevantes as questões abordadas no drama, por relacioná-las ao presente da audiência e à própria cidade; e a perspectiva da alteridade é, proponho, um imperativo: é através dela que os conflitos trágicos se tornam possíveis, de modo que opõem a *pólis* a um outro (seja ele seu próprio passado heróico ou os persas), mantendo a sua unidade fora de questão⁹. O mundo do passado heróico, predominante na tragédia, é, *grosso modo*, um mundo sem *pólis*, instituição que, a partir das Guerras Médicas, é o principal elemento de definição dos gregos em oposição aos bárbaros (cf. ROMILLY, 1993; HALL, 1991: 16; SEGAL, 1999: 3). São os valores desse passado, quando análogo ao bárbaro pela ausência da *pólis* democrática¹⁰, que entram em choque com a cidade. "Toda tragédia ateniense é uma reflexão sobre o estrangeiro, sobre o outro, sobre o duplo", afirmou Vidal-Naquet (1997: 199).

Com isso, é possível atribuir às cerimônias que, no teatro, antecediam as encenações trágicas – as libações feitas pelos dez *strategoí*, a exibição do tributo das cidades aliadas, a enumeração dos nomes daqueles que beneficiaram a *pólis* e o desfile dos órfãos cujos pais morreram lutando pela *pólis*, que se encarregara de sua educação (cf. GOLDHILL, 1992: 100-106) –, repito, é possível atribuir a essas cerimônias ao

menos duas funções simultâneas: a de exhibir e afirmar a hegemonia Ateniense e a de evidenciar, por contraste, a alteridade do passado heróico apresentado nas peças. Para que a atualização do material simbólico desse passado seja efetuada por meio da representação de um rito de passagem, de uma iniciação nos valores da *pólis*, é preciso situá-lo, a princípio, em uma axiologia alheia à cidade.

2.2. Quando o herói trágico é análogo ao bárbaro e ao selvagem: a margem como situação não-estruturada.

Para os cidadãos da Atenas do séc. V, a figura de Ajax Telamônio revestia-se de três significados: um dos principais heróis homéricos, o único associado a sua cidade¹¹; o herói que auxiliou os atenienses a derrotar os persas na batalha de Salamina (cf. Heródoto, VIII, 64); o herói epônimo de uma das tribos instituídas por Clístenes (cf. Heródoto, V, 66). Dos três, o estatuto homérico do Telamônio é o mais propício para instaurar, em sua figura, a alteridade diante dos valores da *pólis* democrática, o que é confirmado pela primeira menção ao herói na peça, quando Atena, dirigindo-se a Ulisses, situa o local em que se inicia a ação:

καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρω
Αἴαντος, ἔνθα τάξιν ἐσχάτην ἔχει

E, agora, vejo-te junto às tendas dos marinheiros
de Ajax, onde ele ocupa o posto extremo nas linhas.

(vv. 4-5)

Tais versos remetem a *Iliada*, VIII, 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 Ajax, de modo a assegurar a defesa do exército, enquanto Ulisses 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 *τιμὴ*¹² [honra], cuja manutenção é, de acordo com Adkins (1975: 63), a principal meta do homem

homérico. Na tragédia, porém, esse mesmo ato sublinha a posição liminar do herói em relação ao exército (cf. SEGAL, 1999: 122 e 126; GASTI, 1992: 83), da mesma forma que a localização das tendas de Ulisses (ainda que não mencionada explicitamente, mas evocada pela referência à *Iliada*) simboliza todo um ideal de equilíbrio muito caro à Atenas do séc. V.

Referida desde a abertura da peça e associada ao estatuto homérico do herói, a liminaridade em que Sófocles representa Ajax é, se percebida como etapa de um rito de passagem, antecedida por um ato de separação. É a νόσος, a doença que acomete o herói, que o segrega dos demais, que o lança em uma situação marginal. Ou melhor, são as νόσοι: no verso 59, Atena se refere a Ajax como φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις [homem conturbado por enlouquecedoras doenças¹³]. O emprego do plural na primeira ocorrência da palavra na peça permite pensar que o herói foi afligido por, pelo menos, duas doenças: uma enviada pela deusa (v. 66), outra decorrente do χόλος [ira] que o oprimiu após a derrota na contenda pelas armas de Aquiles, mencionado no v. 41. De fato, Proclo, em sua *Crestomatia*, ao resumir o quarto livro da *Pequena Iliada*, atribuída a Lesques de Mitilene, qualifica Ajax de ἐμμανής [enlouquecido] sem considerar tal estado resultante de uma intervenção da deusa¹⁴.

Ambas as νόσοι se relacionam com a tentativa do Telamônio de assassinar os chefes Aqueus. Uma o motiva a fazê-lo, a outra o impede. A tentativa de assassinato constitui um ato de vingança privada e distancia o herói da πόλις, que possui outros meios – os tribunais – de praticar justiça. Ajax não reconhece a autoridade do julgamento da contenda pelas armas de Aquiles, que o privara do prêmio de aristéia e, conseqüentemente, de sua τιμή. Nas palavras do herói, o julgamento foi desonesto, o que tornaria legítima sua atitude de contestá-lo:

νῦν δ' αὖτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ παντουργῶ φρένας 445
 ἔπραξαν, ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπίσαντες κράτη.
 κεί μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοί
 γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, οὐκ ἂν ποτε
 δίκην κατ' ἄλλου φωτὸς ᾧδ' ἐψήφισαν.

Mas, agora, os Atridas beneficiaram de modo corrupto¹⁵ 445
 o homem inescrupuloso, desconsiderando os meus triunfos.

Se os olhos e o senso contrafeitos
 não me tivessem afastado de minha real convicção,
 jamais decidiriam por votos uma causa contra outro homem.
 (vv. 445-449)

Também Teucro se refere ao resultado do julgamento como desonesto, acusando Menelau no verso 1135: κλέπτῃς γὰρ αὐτοῦ ψηφοποιὸς ἠγύρεθης. [Pois tu foste reconhecido um fabricante de votos, um ladrão]; mas a resposta do Atrida, no verso seguinte, rejeita a acusação: ἐν τοῖς δικάσταις, οὐκ ἐμοί, τόδ' ἐσφάλῃ. [Foi entre os juízes, não por mim, que ele caiu]. Agamêmnon, por sua vez, descreve o julgamento nos seguintes termos:

πικροὺς ἔοιγμεν τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων
 ἀγῶνας Ἀργείοισι κηρῦξαι τότε, 1240
 εἰ πανταχοῦ φανούμεθ' ἐκ Τεύκρου κακοί,
 κοῦκ ἀρκέσει ποθ' ὑμῖν οὐδ' ἠσσημένοις
 εἴκειν ἂν τοῖς πολλοῖσιν ἤρεσκεν κριταῖς,
 ἀλλ' αἰὲν ἡμᾶς ἢ κακοῖς βαλεῖτέ που 1245
 ἢ σὺν δόλῳ κεντήσεθ' οἱ λελειμμένοι.
 ἐκ τῶνδε μέντοι τῶν τρόπων οὐκ ἂν ποτε
 κατὰστασις γένοιτ' ἂν οὐδενὸς νόμου,
 εἰ τοὺς δίκη νικῶντας ἐξωθήσομεν
 καὶ τοὺς ὀπίσθεν ἐς τὸ πρόσθεν ἄξομεν.

Parece que a contenda cruel pelas armas
 de Aquiles aos Argivos então anunciamos, 1240
 se nós formos considerados ignóbeis, em toda parte, por
 [causa de Teucro;
 já não vos bastará, mesmo derrotados no litígio,
 não ceder ao que escolheu a maioria dos árbitros,
 mas, sem dúvida, sempre contra nós atirareis maledicências
 ou, por um ardil, nos apunhalareis, vós os que ficaram para
 [trás. 1245

De certo, a partir de tais comportamentos, jamais
 seria possível a estabilidade de qualquer norma,
 se rejeitarmos os que venceram pela justiça
 e conduzirmos à frente os que estão atrás.
 (vv. 1239-1249)

Bernard Knox (1986: 146) observa que *δικασταῖς* [juízes] (v. 1136), *ψηφίζειν* [decidir por votos] (v. 449) e *κριταῖς* [árbitros] (v. 1243) são palavras que não ocorrem em outras peças de Sófocles que nos chegaram e que evocam procedimentos dos tribunais atenienses do século V. As acusações de Ajax e Teucro, por outro lado, ecoam versos das *Neméias* 7 e 8, de Píndaro. Os versos 445ssq. citados acima remetem à *Neméia* 8:

Κρυφαίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσ-
σῆ Δαναοὶ θεράπευσαν·
χρυσέων δ' Αἴας στέρηθείς
ὄπλων φόνῳ πάλαισεν.

Pois, em votos secretos, Ulisses
os Dânaos estimaram;
e Ajax, privado das armas de ouro,
lutou com a morte.

(*Nem.* 8, v. 26-27)

Vale observar que, na *Neméia* 7, é justamente referindo-se ao julgamento das armas de Aquiles que Píndaro afirma: *τυφλὸν δ' ἔχει/ ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλείστος*. [a multidão de homens, em sua maioria, tem o coração cego] (*Nem.* 7, vv. 23- 24). Tal qual esse verso pindárico, o que Ajax contesta ao não acatar o resultado do julgamento é o próprio procedimento democrático: a decisão por votos da maioria. As reses pelo herói assassinadas, resultado dessa contestação, são duas vezes descritas como um bem comum a todos: *σύμμεικτά τε / λείας ἄδαστα* [conjunto misturado do rebanho, ainda não distribuído] (vv. 53-54) e *ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή* [tomadas com a lança e ainda não repartidas] (v. 146). Assim, a vingança que refuta o procedimento democrático prejudica não apenas Ulisses e os Atridas, mas todo o exército.

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: 69). A atitude retaliatória do Telamônio contra os Atridas e Ulisses é característica do que Louis Gernet chamou de pré-direito grego (1982b *passim*), anterior aos tribunais do século de Péricles, fundamentado em práticas que

estabelecem relações de reciprocidade (*φιλία* e *ξενία*, p. ex.), sobretudo as trocas de dom e contra-dom. A obrigação de retribuir o dom "é exatamente correlativa ao dever de vingança" (GERNET: 1982b: 16).

Esse código de reciprocidade governa as relações sociais entre *οἴκοι* no "mundo homérico", que se caracteriza "pela solidariedade da família e pela quase ausência de organizações coletivas que transcendam as famílias" (SEAFORD, 2000: 13)¹⁶. Tal código pode ser resumido no *τόπος* *Τοὺς μὲν φίλους εὖ ποιεῖν, τοὺς δ' ἐχθροὺς κακῶς* [Fazer bem aos amigos e mal aos inimigos]. É essa a norma de conduta que *Άjax* segue não apenas ao tentar assassinar os Atridas mas no decorrer de toda a peça. Para ele, a permanência da *φιλία* é o *ὀρθὸς νόμος*, a norma reta (v.350). E tal qual a *φιλία*, a inimizade passa de pai para filho¹⁷; no caso da inimizade de *Άjax* por Ulisses e os Atridas, do Telamônio para Eurísques:

ὦ παῖ, γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος, 550
τὰ δ' ἄλλα ὁμοίως· καὶ γένοι' ἂν οὐ κακός.
καίτοι σε καὶ νῦν τοῦτό γε ζηλοῦν ἔχω,
ὀθούνεκ' οὐδὲν τῶνδ' ἐπαισθάνη κακῶν.
ἐν τῇ φρονεῖν γὰρ μηδὲν ἥδιστος βίος,
ἕως τὸ χαίρειν καὶ τὸ λυπεῖσθαι μάθης. 555
ὅταν δ' ἴκη πρὸς τοῦτο, δεῖ σ' ὅπως πατρὸς
δείξεις ἐν ἐχθροῖς οἴος ἐξ οἴου τράφης.

Filho, que tu sejas mais afortunado que teu pai 550
 mas, no restante, igual; não poderias, portanto, ser ignóbil.
 Aliás, já agora tenho motivos para invejar-te,
 porque tu não percebes nenhum desses males.
 Pois no não ter senso consiste a mais prazerosa vida,
 até que aprendas o regozijar-se e o afligir-se. 555
 Mas, quando chegares a isso, é preciso que, entre os inimigos
 te mostres como és e de que pai foste nutrido.

(vv. 550-557)

Tanto o código de reciprocidade quanto a hereditariedade das relações de inimizade (e de amizade) integram-se à concepção aristocrática da família. Eurísques não será ignóbil porque *Άjax* não o é, assim como *Άjax* não o é porque Telamon não o foi. Diz o herói:

ὄτου πατήρ μὲν τῆσδ' ἀπ' Ἰδαίας χθονός,
 τὰ πρῶτα καλλιστεῖ ἄριστεύσας στρατοῦ 435
 πρὸς οἶκον ἦλθε πᾶσαν εὐκλείαν φέρων·
 ἐγὼ δ' ὁ κείνου παῖς, τὸν αὐτὸν ἐς τόπον
 Τροίας ἐπελθὼν οὐκ ἐλάσσονι σθένει,
 οὐδ' ἔργα μείω χειρὸς ἀρκέσας ἐμῆς,
 ἄτιμος Ἀργείοισιν ᾧδ' ἀπόλλυμαι. 440

Meu pai, desta terra de Ida,
 ganhou, por ser o melhor, o primeiro e mais belo prêmio do
 [exército 435
 e para casa voltou levando toda a glória.
 Eu, o filho dele, que vim para a mesma região
 de Tróia não com menos vigor
 e que de minhas mãos obtive obras não menores que as dele,
 desonrado de tal modo pelos Argivos eu pereço. 440
 (vv. 434-440)

A *aristéia* que Ajax reclama para si é justificada pela *aristéia* de seu pai. Toda a glória que Telamon levou para seu *οἶκος* é, pode-se afirmar, compartilhada por Ajax. Do mesmo modo, os sofrimentos de Ajax são compartilhados por todos que lhe são próximos: Tecmessa denomina-os *οἰκεία πάθη* [sofrimentos de sua casa] (v. 260), o que atesta a solidariedade intra-familiar característica da sociedade homérica.

Essa concepção aristocrática do *γένος* [estirpe, clã] é igualmente verificada nas falas do coro que, no primeiro estásimo, declama ser Ajax *ὃς εἷς πατρώας ἤκων γενεᾶς ἄρι-/στα πολυπόνων Ἀχαιῶν* [o único que pela linhagem paterna alcançou tamanha excelência entre os Aqueus de muitas fadigas] (v. 636). No primeiro verso do párodo, é pelo patronímico que o coro chama Ajax, *Τελαμόνιε παῖ* [Filho de Telamon] (v. 134; cf. *Il.* II, v. 528). E é notável que, ao ter consciência de seus males, é com os que fazem parte da estirpe de Telamon que o herói se preocupa: chama por Teucro (v. 342) e por Eurísques (v. 527). Ainda, se Ajax invoca Zeus, é porque o deus é *προγόνων πατήρ* [pai de seus ancestrais] (v. 387).

É, portanto, a todo um conjunto de valores aristocráticos, sustentáculos de uma sociedade anterior à *pólis*, que a atitude vingativa de Ajax se associa. Apresentado como decorrente de uma *νόσος* motivada pelo *χόλος*, pela ira, tal ato de justiça privada é, tal qual Ajax, segregado da cidade¹⁸. Ou seja, remete a um passado visto sob a

perspectiva da alteridade que não se enquadra na concepção ateniense do civilizado, tornando-se, pois, análogo ao bárbaro. O castigo que o herói inflige ao que ele julgava ser Ulisses, descrito nos versos 106 a 110 – a fustigação de seu inimigo amarrado a um pilar até a morte –, alude, como observa Louis Gernet (1982b: 164), ao *ἀποτυμπανισμός*, forma de punição usual no pré-direito grego, associada à prática da vingança sobretudo em contrapartida ao roubo, que, no período clássico, tende, senão a regredir como outros tipos de penalidade infamante, a ser desprovida de suas intenções retaliatórias originais (GERNET, 1982b: 174). Já as reses que o Telamônio julgava ser os Atridas, ele as degola (vv. 238-9 e 298-9) e, de acordo com Vidal-Naquet (1992a: 100), "cortar a cabeça de seus inimigos é, para um grego, um procedimento bárbaro". A analogia entre o herói e o bárbaro também pode ser percebida nos versos 317-325, em que Tecmessa relata que o herói se entregara à lamentação, prática por ele mesmo anteriormente repudiada e, na Atenas do séc. V, vista como um costume bárbaro, que denuncia a falta de *σωφροσύνη*, de moderação (cf. HALL: 1991, 146; SEAFORD: 2000, 327).

O caráter liminar do ato de vingança é ressaltado pelos vocábulos que caracterizam o agir de Ajax no verso 47: *νύκτωρ ἐφ' ὑμᾶς δόλιος ὀρμᾶται μόνος* [À noite, avançava arditosamente contra vós (Ulisses e os Atridas), sozinho]. A ação noturna, arditosa e solitária, assim como a *τάξις ἐσχάτη* [posto extremo] que o herói ocupa, evoca as práticas rituais da efebria, em que os jovens, para se tornarem soldados-cidadãos, se comportam de modo oposto aos hoplitas¹⁹. Ajax não é um efebo; mas, como os efebos, ele se encontra em uma situação liminar que antecede a agregação à *pólis*.

De fato, diversos atributos homéricos do herói adquirem, na peça, um caráter marginal, visto que oferecem um modelo do anti-hoplita (cf. GASTI, 1992). Ajax é *θρασύς* [audacioso] (v. 364), *εὐκάρδιος* [corajoso] (v. 364), *δεινός* [terrível] (v. 205), *μέγας* [grande] (v. 205), *ἄτρεστος* [destemido] (v. 365), *θούριος* [impetuoso] (v. 212).²⁰ O herói é *μέγιστον ἴσχυσε στρατοῦ* [o mais forte do exército] (v. 502). Seus *φρένες* [sentos, pensamentos] dão origem a *τόλμαι* e *θράση* [ousadias e audácias] (v. 46).

Quando julgava estar punindo os Atridas, ele afirma: *κόμπος πάρεστι* [a vanglória está ao meu lado] (v. 96).

Tais atributos, que acentuam o valor individual do guerreiro, se opõem ao caráter coletivo do combate de que participa o hoplita. O Ájax sofocliano só concebe a atividade bélica através de confrontos singulares, *ξυμπεσῶν μόνος μόνοις* [concorrendo sozinho²¹ em duelos] (v. 467); inicia empresas *ἄκλητος οὔθ' ὑπ' ἀγγέλων / κληθεὶς (...)* *οὔτε του κλυῶν / σάλπιγγος* [sem ser chamado, sem ter sido chamado por mensageiros (...) e sem ter ouvido soar a tromba] (vv. 289-291). A arma que ele carrega é um *σάκος* (no verso 19 ele é *σακεσφόρος*), o escudo em forma de torre descrito em *Iliada*, VII, 219-224, que muito se diferencia do *δπλον*, escudo redondo e mais leve que portam os hoplitas.

As diferenças entre as atividades bélicas do homem homérico e do hoplita têm um alcance muito maior que o aspecto técnico. Entre esses soldados-cidadãos,

a virtude guerreira não é mais da ordem do *thymós*; é feita de *sophrosýne*: um domínio completo de si, um constante controle para submeter-se a uma disciplina comum, o sangue frio necessário para refrear os impulsos instintivos que correriam o risco de perturbar a ordem geral da formação (VERNANT: 2000, 51; cf. ainda, DETIENNE, 1999: 161).

Essa mudança de ordem, que não se limita à virtude guerreira estendendo-se a todos os aspectos da vida social, é anunciada na fala de Palas Atena que encerra o prólogo: *τοὺς δὲ σίφρονας / θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακούς*. [os deuses amam os moderados e repugnam os ignóbeis] (vv. 131-133). Ao opor o *κακός* ao *σίφρων*, a deusa efetua uma "definição persuasiva" do primeiro (cf. ADKINS, 1975: 38-40), alterando o seu significado corrente: a substituição do esperado *ἀγαθός* por *σίφρων* atribui a *κακός* o sentido de seu usual oposto. Ájax, que reúne os atributos do *ἀγαθός* homérico, tornou-se *κακός*. Vale notar que Atena, ao descrever a Ulisses suas ações contra o herói, revela que *εἰσέβαλλον εἰς ἔρκη κακά* [o lançava em tramas maléficas] (v. 60). "Ἐρκη, no plural, designa "redes de caça" ou, por extensão, "ardis"; mas creio que o emprego desse vocábulo, que no singular significa "muralha", evoca o epíteto específico do Telamônio

na *Iliada*: ἔρκος Ἀχαιῶν, muralha dos Aqueus. Com efeito, o herói é "enredado" por seu próprio estatuto homérico.

Se a νόσος decorrente do χόλος associa Ajax a um conjunto de valores que o distancia do que a Atenas do século V considera civilizado, tornando-o análogo ao bárbaro (o que segue νόμοι diferentes), a νόσος enviada por Atena, ao fazer com que Ajax veja homens onde há animais (vv. 55-65), associa-o ao selvagem²². Nega-lhe, portanto, a participação em todo e qualquer νόμος, segrega-o de toda e qualquer sociedade humana. Diversos compostos do vocábulo ὀμός [cru, selvagem] qualificam o herói na peça: ὀμοκρατής [de força cruenta] (v. 205), ὀμόθυμος [de ímpeto cruento] (v. 885), ὀμόφρων [de senso cruento] (v. 930). Essa identificação de Ajax com animais, enfatizada pela metáfora da caça que descreve a busca de Ulisses no prólogo (cf. vv. 1-8; 32-3), reveste-se, ainda, de aspectos rituais: a identificação do iniciando com a vítima sacrificial é, de acordo com Seaford (2000: 287-289), característica de ritos de iniciação, sobretudo os dionisiacos.

Note-se, porém, que é somente na fala de Atena que a palavra νόσος é empregada no plural. Nas falas do coro e de Tecmessa, a doença é referida ou pelo verbo νοσεῖν²³ ou pelo substantivo no singular²⁴. A convergência das duas νόσοι em uma é solidária ao entrecruzamento dos elementos das oposições entre 'civilização e barbárie' e 'cultura e natureza', identificando o bárbaro com o selvagem. É esse entrecruzamento que subjaz à *paidéia* que Ajax transmite a seu filho, formulada pelo herói nos versos 545 a 549:

αἶρ' αὐτόν, αἶρε δεῦρο· ταρβήσει γὰρ οὐ,
νεοσφαγή τοῦτόν γε προσλεύσσω φόνον,
εἶπερ δικαίως ἔστ' ἐμός τὰ πατρόθεν.
ἀλλ' αὐτίκ' ὀμοῖς αὐτόν ἐν νόμοις πατρὸς
δεῖ πωλοδαμνεῖν κάξομοιοῦσθαι φύσιν.

Levanta-o! Levanta-o logo! Ele não se assustará,
ao ver o sangue derramado pela morte recente,
se, justamente, é meu filho pela linhagem paterna.
Desde já nas normas cruas do pai
é preciso domá-lo como a um potro e torná-lo semelhante a
[mim em natureza.

A cena ecoa o encontro de Heitor com Astiánax, em *Iliada* VI, vv. 467-70, como diversos helenistas já o notaram²⁵. Mais que as semelhanças, o contraste é notável: se o filho do melhor dos Troianos estava assustado (*ταρβήσας*, *Il.*, VI, v. 469), o que leva o pai a retirar o elmo para acalmá-lo, o do Telamônio não se assustará. Ajax segue a tradição aristocrática de que seu filho será como ele é, ressaltada pela importância que o herói confere à "linhagem paterna". Mas sua *paidéia* consiste na fórmula paradoxal que são os *ὠμοὶ νόμοι*, as normas cruas, que ditariam a ausência de normas. É preciso domar Eurísakes para que ele se torne, como seu pai, selvagem.

É, ainda, a convergência das duas doenças em uma única que propicia a confusão feita pelo coro acerca do estado mental do herói. Se a doença enviada por Atena é temporária, a motivada pela ira, fundamentada na própria visão de mundo do herói, não o é. Assim, apesar de Tecmessa afirmar que a doença de Ajax cessou (vv. 257-9; v. 306) – e de fato o herói não mais vê homens onde há animais –, o coro tem motivos para disso duvidar: primeiro, ao ouvir as lamentações de Ajax, afirma nos versos 337-8: *ἀνὴρ ἔοικεν ἢ νοσεῖν, ἢ τοῖς πάλαι / νοσήμασι ξυνοῦσι λυπεῖσθαι παρών* [o homem parece ou estar doente ou ser afligido pelas seqüelas da antiga doença, que ainda estão com ele em seu atual estado]; em seguida, no verso 344, diz: *ἀνὴρ φρονεῖν ἔοικεν* [o homem parece estar em seu senso], opondo *νοσεῖν* a *φρονεῖν*, como aponta o paralelismo dos versos 337 e 344; mas, onze versos adiante, tal opinião é reconsiderada: *δηλοῖ δὲ τοῦργον ὡς ἀφροντίστως ἔχει* [a obra (as reses assassinadas) mostra quão desprovido de senso²⁶ está] (v. 355).

A convergência das duas *νόσοι* em uma – e o julgamento do coro de que Ajax permanece doente – também transparece na primeira antístrofe do primeiro estásimo:

<i>καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας</i>	
<i>ξύνεστιν ἔφεδρος, ὠμοὶ μοι,</i>	610
<i>θεῖα μανία ξύναυλος·</i>	
<i>ὄν ἐξεπέμπψω πρὶν δὴ ποτε θουρίῃ</i>	
<i>κρατοῦντ' ἐν ἼΑρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβιώ-</i>	
<i>τας φίλοις μέγα πένθος ἠὔρηται,</i>	615
<i>τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν</i>	
<i>μεγίστας ἀρετᾶς</i>	
<i>ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις</i>	
<i>Ἄτρείδαις.</i>	620

ambigüidade. Ambigüidade essa que permeia igualmente as relações de Atenas com o seu passado.

Com efeito, ao mesmo tempo em que os atributos homéricos de Ajax oferecem na peça um modelo do anti-hoplita e remetem a um passado aristocrático que se opõe à *pólis*, o ideal do *ἀνὴρ ἀγαθός*, sofrendo deslocamentos²⁷, não desapareceu da cidade. Louis Gernet coloca muito bem a questão:

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: 1982b: 227-8)

Assim, a própria *τάξις ἐσχάτη* [posto extremo] ocupada por Ajax, ao mesmo tempo em que aponta sua posição marginal em relação ao exército, pode evocar a atuação que os Atenienses atribuíam ao herói, na qualidade de *δαίμων*, quando da batalha de Salamina²⁸, na medida em que tal posicionamento das tendas faz referência à *ἀρετή* [excelência] guerreira do herói que, na *Iliada*, se sobressai principalmente na defesa do exército Aqueu ante os troianos²⁹, tal como os atenienses, em Salamina, se sobressaíram na defesa dos helenos contra os persas.

De fato, há um forte contraste entre o Ajax apresentado no prólogo – um herói arruinado, análogo ao bárbaro pelo ato de justiça privada e identificado com animais pela intervenção divina – e o Ajax descrito nos versos anapésticos do párodo:

Τελαμώνιε παιῖ, τῆς ἀμφιρύτου Σαλαμῖνος ἔχων βᾶθρον ἀγχίαλον,	135
σέ μὲν εὖ πράσσουντ' ἐπιχαίρω· σέ δ' ὅταν πληγῆ Διὸς ἢ Ζαμενῆς λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ, μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας.	140
ὡς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν βοτὰ καὶ λείαν,	145
ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή, κτείνοντ' αἰθῶνι σιδῆρι.	

τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσω
 εἰς ὦτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς,
 καὶ σφόδρα πείθει. περὶ γὰρ σοῦ νῦν
 εὐπειστα λέγει, καὶ πᾶς ὁ κλυῶν
 τοῦ λέξαντος χαίρει μᾶλλον
 τοῖς σοῖς ἄχεσιν καθυβρίζων.
 τῶν γὰρ μεγάλων ψυχῶν ἰεῖς
 οὐκ ἂν ἀμάρτοι· κατὰ δ' ἂν τις ἐμοῦ
 τοιαῦτα λέγων οὐκ ἂν πείθῃ.
 πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει.
 καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρὶς
 σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται·
 μετὰ γὰρ μεγάλων βαιὸς ἄριστ' ἂν
 καὶ μέγας ὀρθοῖθ' ὑπὸ μικροτέρων.
 ἀλλ' οὐ δυνατὸν τοὺς ἀνοήτους
 τούτων γνώμας προδιδάσκειν.
 ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῆ
 χῆμεις οὐδὲν σθένομεν πρὸς ταῦτ'
 ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρὶς, ἄναξ.
 ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν,
 παταγοῦσιν ἅτε πτηνῶν ἀγέλαι·
 μέγαν αἰγυπιὸν <δ'> ὑποδείσαντες
 τάχ' ἂν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης,
 σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι.

Filho de Telamon, que, de Salamina,
 banhada por todos os lados, tens o trono, do mar próximo, 135
 com o teu prosperar regozijo-me;
 mas sempre que o golpe de Zeus ou o infenso
 discurso dos Dânaos, calunioso, lhe sobrevém,
 grande estupor sinto e temo
 como o olho de uma pomba alada. 140
 E, agora, na noite finda,
 grandes rumores nos inundam
 para a nossa infâmia, de que tu, após entrar no prado
 que enlouquece cavalos, destruístes, dos Dânaos
 os animais e o rebanho, 145
 tomados com a lança e ainda não repartidos,
 matando-os com ígneo ferro.
 Tais discursos murmurados modelando
 aos ouvidos de todos leva Ulisses,
 e com veemência persuade. Sobre ti, agora, 150
 diz palavras que com facilidade persuadem, e cada ouvinte
 mais que o locutor se regozija
 em cometer *hýbris* graças a tuas dores.
 Pois quando se atira contra grandes ídoles
 o alvo não se erra; mas, se, contra mim, 155
 tais palavras dissesse, não persuadiria.
 Contra os que têm, a inveja avança.

Sem os grandes, os pequenos
são o amparo de uma torre vacilante;
mas, aliado aos grandes, o pequeno melhor 160
se ergueria, assim como o grande seria erguido pelos menores.
Mas não é possível, aos insensatos,
tais convicções ensinar.
É por esses homens que contra ti espalham-se os rumores,
e nós não temos forças para de tais palavras 165
nos defender sem ti, senhor.
Quando de teus olhos escapam,
repenicam como um bando de pássaros,
que logo se encolheriam temendo a grande águia,
se tu, de súbito, aparecesses, 170
e se curvariam em silêncio, sem voz.

(vv. 134-171)

Nesses versos, o coro, que ainda não tem ciência de que os rumores não foram modelados por Ulisses, faz uma verdadeira exaltação da figura de Ajax. Ana Maria Gonzalez de Tobia, na comunicação *Párodos de Ajax: el outro Ajax*, apresentada no IV Congresso Nacional de Estudos Clássicos/XII Reunião da SBEC, propõe uma aproximação entre esse párodo e um epinício, ainda que nele se encontrem "elementos programáticos de um 'epinício atípico', dado que apresenta como circunstância vitoriosa um feito lamentável" (2001: 53). A influência de epinícios é realmente notável: além do vocabulário³⁰, o verso 157 remete quase diretamente aos versos 21-22 da *Neméia* 8 de Píndaro e o símile que encerra os anapestos pode estar evocando os versos 8-11 do epinício 5 de Baquilides.

O temor do coro diante dos rumores que se espalham pelo exército decorre de sua dependência em relação ao herói e é justamente na grandeza de Ajax, louvada como em um epinício, que se fundamenta tal relação, assim como suas esperanças. Note-se a inversão irônica da insensatez, que no v. 162 é atribuída aos que espalham os rumores. A nobreza do Telamônio é não só exaltada no párodo, mas justificada nos versos 158-161, e em termos que de modo algum se opõem ao discurso democrático da *pólis*. Ao descreverem a relação entre os *μεγάλοι* e os *μικροί* como a de um auxílio mútuo, tais versos seguem uma concepção da *ὁμόνοια*, da concórdia no interior do corpo social, que me parece estar relacionada com a idéia de *εὐνομία* defendida nas

elegias de Sólon (p. ex. frag. 4 W, vv. 32-39), o pai da democracia no imaginário grego³¹. A comparação de Ajax com um *πύργος* [torre], símile homérico, remete ao famoso escudo do herói. Na *Iliada*, uma das ocorrências da palavra se faz precisamente na descrição do escudo: *Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἥντε πύργον* [Ajax se aproximou, trazendo seu escudo semelhante a uma torre] (*Il.* VII, v. 219). Ora, é justamente um *σάκος* que Sólon, no frag. 5W (v. 5), sustenta entre o *δῆμος* e os detentores de poder e riquezas, de modo a assegurar o equilíbrio em que se apóia a sua "boa ordem".

Permeado por ecos da tradição lírica, o párodo apresenta, ainda, vocábulos de forte teor homérico, tais como: *Τελαμῶνιε παῖ* [filho de Telamon] (v. 134), os epítetos *ἀμφιρύτου* [banhada por todos os lados] (v. 134), *ἀγχίαλον* [do mar próximo] (v. 135), *πτηνηῆς* [alada] (v. 140), a expressão *αἶθωνι σιδήρῳ* [ígneo ferro] (v. 146), e *ἄχος* [dor] (v.153). Esse último parece-me digno de comentários. A palavra, como demonstrou Gregory Nagy (1999: 69-83), associa-se, em Homero, ao tema de Aquiles. De fato, na *Iliada*, quando o Pelida cogita sacar de sua espada contra Agamêmnon, ele o faz por causa do *ἄχος* que nasce em seu peito após ouvir a decisão do Atrida em relação a Briseida (*Il.*, I, v. 188; cf., ainda, XVI, vv. 52 e 55). A semelhança entre as situações dos dois Eácidas é manifesta: ambos, privados por Agamêmnon de um *γέρας*, do prêmio que concretizaria suas respectivas *τιμαί* guerreiras, encolerizados, tentam assassinar o Atrida, mas são detidos por Palas Atena (cf. *σχέθε χεῖρα*, *Il.*, I, 219 e *ἐπέσχε χεῖρα* no v. 50 da peça). No entanto, a intervenção da deusa, ocorre por intenções opostas em cada caso: amizade em relação a Aquiles, hostilidade em relação a Ajax.

Ainda, o emprego de diferentes vocábulos para designar o sentimento de raiva que a privação do *γέρας* suscita em cada herói parece-me significativo. A cólera de Aquiles é *μῆνις*, palavra imortalizada por iniciar a *Iliada* que, Stanford o observa (2002: 292), implica em geral uma cólera duradoura, acompanhada pelo desejo de vingança. Gregory Nagy mostra que, na *Iliada*, o vocábulo, quando não aplicado aos deuses, tem seu emprego restrito à cólera mútua entre Aquiles e Agamêmnon, relacionando-se com o desprezo da *τιμή* (NAGY, 1999: 73). Creio que *μῆνις*, por ser motivada pelo não reconhecimento da *τιμή*, diz respeito a uma cólera considerada legítima, o que a

associa com o código de valores homéricos. Já o sentimento do Telamônio é denominado *χόλος*, vocábulo cognato de *χολή* [bile], que enfatiza o aspecto físico ou orgânico da raiva e, portanto, retira-lhe a legitimidade no interior do grupo social. Assim, o emprego de *χόλος* no verso 41 da peça indica que o tempo e os valores são outros, os da *pólis* democrática.

A semelhança das situações de Ajax e Aquiles confere toda uma coerência à atitude vingativa do Telamônio. De fato, a despeito da ilegitimidade da vingança, que contesta a decisão "da maioria", Ajax jamais cessará de desejá-la. Sob a perspectiva dos valores homéricos, que é a do Telamônio, a vingança nada tem de *δυσλόγιστος* [irracional], adjetivo com que Ulisses qualifica a mão do herói no verso 40. E é justamente ao defender a legitimidade de seu ato que Ajax menciona Aquiles:

καίτοι τοσοῦτόν γ' ἐξεπίστασθαι δοκῶ,
εἰ ζῶν Ἀχιλλεύς τῶν ὅπλων τῶν ὄν περὶ
κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί,
οὐκ ἂν τις αὐτ' ἔμαρψεν ἄλλος ἄντ' ἐμοῦ.
νῦν δ' αὐτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ πανουργῶ φρένας 445
ἔπραξαν, ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπίσαντες κράτη.
κεῖ μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοὶ
γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, οὐκ ἂν ποτε
δίκην κατ' ἄλλου φωτός ὧδ' ἐψήφισαν.
νῦν δ' ἡ Διὸς γοργώπις ἀδάματος θεᾶ 450
ἤδη μ' ἐπ' αὐτοῖς χεῖρ' ἐπευθύνοντ' ἐμῆν
ἔσφηλεν ἐμβαλοῦσα λυσσιώδη νόσον,
ὥστ' ἐν τοιοῖσδε χείρας αἰμάξαι βοτοῖς·

Mais ainda penso que tenho absoluta certeza disto:
se fosse dado a Aquiles, vivo, acerca de suas próprias armas
atribuir a alguém o triunfo da *aristéia*,
nenhum outro as teria tomado senão eu.

Mas, agora, os Atridas beneficiaram de modo corrupto 445
o homem inescrupuloso, desconsiderando os meus triunfos.

Se os olhos e o senso contrafeitos
não me tivessem afastado de minha real convicção, jamais
decidiriam por votos uma causa contra outro homem.

Mas, agora, a indomável filha de Zeus, de olhos de górgone, 450
quando eu já erguia a mão contra eles,
frustrou-me, tendo em mim lançado a furiosa doença,
de modo que ensangüentei as mãos naquelas bestas.

(vv. 441-453)

Para Ajax, foram os Atridas que cometeram uma falta. Desconsiderando os feitos do Telamônio, eles não observaram o código de valores homérico que postula ser o melhor guerreiro merecedor da maior *τιμή*. É em defesa da manutenção de sua *τιμή* que Ajax se lança contra os Atridas; é nisso que consiste a sua *γνώμη*, da qual os sintomas da doença enviada por Atena o afastaram. De acordo com Chantraine (s.v. *γνώμη*), *γνώμη* "implica simultaneamente a idéia de conhecimento e a de opinião, de decisão tomada com conhecimento de causa". Daí a tradução por convicção, seguindo a proposta de Paley (*apud* STANFORD, 2002: 62). Note-se, ainda, que a *νόσος λυσσιώδης*, a doença furiosa, não transforma a *γνώμη* de Ajax; antes, a substitui por outras: nos versos 51-52 a deusa diz a Ulisses que lançou sobre os olhos do Telamônio *δυσφόροι γνώμαι*, convicções enganosas.

A convicção de Ajax, sua inabalável crença no código heróico, resumido na frase que encerra a *ρήσις* de que os versos acima citados fazem parte – *ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι/ τὸν εὐγενῆ χρῆ*. [ou belamente viver ou belamente morrer deve o bem-nascido] (vv. 479-480) –, o coro a compreende, mas não a aprova:

*οὐδείς ἐρεῖ ποθ' ὡς ὑπόβλητον λόγον,
Αἴας, ἔλεξας, ἀλλὰ τῆς σαυτοῦ φρενός.
παῦσαί γε μέντοι καὶ δὸς ἀνδράσιν φίλοις
γνώμης κρατῆσαι τάσδε φροντίδας μεθείς.*

Ninguém dirá que um discurso espúrio,
Ajax, falaste, mas proveniente de teu próprio senso.
Cessa, porém; concede que homens amigos
a tua convicção vençam e desiste de tais pensamentos.

(vv. 481-484)

A reação do coro (compreender sem aprovar) deve ter sido próxima à da audiência ateniense. De fato, o coro, no párodo, já proclamara que suas próprias *γνώμαι* se baseiam na *ὁμόνοια* (cf. v. 163) resultante de um auxílio mútuo. É essa reciprocidade, a obrigação de Ajax de proteger os *φίλοι* que dele dependem, que o coro evoca ao pedir permissão para vencer a *γνώμη* do herói. Mas Ajax não irá atendê-los.

Esse pedido do coro é seguido por um longo discurso de Tecmessa, que ecoa o encontro de Heitor e Andrômaca no canto VI da *Iliada*.³² Ao contrário do coro,

Tecmessa não tenta fazer com que Ajax abandone suas *γνώμαι*, mas constrói seus argumentos estrategicamente de acordo com os valores heróicos. Após afirmar a necessidade de se conformar com a mutabilidade da fortuna humana a partir de sua própria experiência, já que ela passara de filha de um homem *ἐλεύθερος* [livre] (v. 487) a *δούλη* [escrava] (v. 489), Tecmessa pede que Ajax considere a situação dela mesma e de Eurísiques, que se tornariam escravos dos inimigos Atridas caso o herói se decida pelo *καλῶς τεθνηκέναι* [morrer belamente]. Tal como Heitor (*Il.* VI, vv. 460-465), ela antecipa o que os outros irão dizer:

"ἴδετε τὴν ὀμεινέτιν
 Αἴαντος, ὃς μέγιστον ἴσχυσε στρατοῦ,
 οἴας λατρείας ἀνθ' ὅσου ζήλου τρέφει."
 τοιαῦτ' ἔρεϊ τις· κάμῃ μὲν δαίμων ἔλῃ,
 σοὶ δ' αἰσχρὰ τ' ἄπη ταῦτα καὶ τῇ σῇ γένοι.

"Vede a companheira de cama
 de Ajax, que fora o mais forte do exército,
 tamanha servidão ora suporta, ao invés de ser tão invejada."
 Tais coisas alguém dirá; então o meu destino me conduzirá,
 mas, para ti, tais palavras serão degradantes e também para
 [tua estirpe.
 (vv.501-505)

Nesses versos, Tecmessa tenciona mostrar que o ato de abandoná-la diminuirá a *τιμή* de Ajax. O apelo ao que os outros dirão e o uso do adjetivo *αἰσχρόν* [degradante] remetem ao sentimento de *αἰδώς*, que ela, de fato, evoca nos versos 506 e 508, pedindo que o herói tenha *αἰδώς* diante de seus pais.

Termo intraduzível, "como ocorre freqüentemente com as palavras mestras que são palavras-testemunho por excelência" (GERNET, 1982b: 14), a *αἰδώς* "é o sentimento de indignidade que se experimenta quando uma transgressão ao código de honra leva ao risco de nos expor ao opróbrio público" (VERNANT, 1996c: 502). Tal infração no código pode referir-se tanto a um ato que diminua sua própria honra quanto ao que desconsidere a honra de um outro, seja esse outro um superior, um *philos* ou alguém desprotegido (cf. CAIRNS, 1999: 87). Como nota Douglas Cairns, o argumento de Tecmessa parte da noção de que

a *aidōs* concernente ao outro é apenas o outro lado da moeda em relação à *aidōs* concernente a si mesmo, que ela buscou suscitar no início de seu discurso, já que *aidōs* diante dos pais pode estar baseada tanto no respeito pelo *status* especial deles *vis-à-vis* a si mesmo quanto na idéia de que tal respeito é um dever que é desonroso negligenciar; mesmo ao lembrar a Ájax da *aidōs* que ele deve a seus pais, então, Tecmessa pode incitar a preocupação dele por sua própria reputação. (CAIRNS, 1999: 232-233).

Ainda, após demonstrar ao herói que o código heróico inclui aspectos competitivos e cooperativos, Tecmessa encerra o discurso, tal qual Ájax terminara o seu, com uma máxima que resume, para ela, a conduta do *εὐγενής*: *χάρις χάριν γάρ ἐστίν ἢ τίκτουσ' ἀεί* [favor é o que sempre engendra favor] (v. 522). Recorre, portanto, à mesma lógica de reciprocidade que motivara o herói à vingança.

Esse apelo à reciprocidade da *χάρις*, no entanto, parece não surtir efeito em Ájax. O herói só demonstrará alguma piedade por Tecmessa no segundo episódio da peça (v. 652). Sua reação ao discurso construído a partir dos valores que integram sua *γνώμη* manifesta-se somente em preocupações para com Eurísauques e recomendações para Teucro (vv. 545-582). Ainda, ao fim diálogo que se segue, Ájax afirma: *μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν, / εἰ τοῦμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς*. [Parece-me que pensas de modo tolo/ se planejas educar meu caráter agora.] (vv. 594-595). Como escreve Kirk Ormand (1996:51), "tem-se observado, geralmente, que esta cena (...) se mantém em detrimento de Ájax. Ele se revela como um homem rude e insensível, sem o apropriado zelo para com sua delicada e respeitável esposa". Tal conclusão é obtida, sobretudo, através da comparação com o Heitor homérico, que, apesar de não ceder aos apelos da esposa, comove-se. Sem dúvida, o Ájax sofocliano é um homem rude contraposto ao príncipe de Tróia. Mas a crítica que Ormand dirige ao julgamento que os comentadores modernos fazem da conduta do Telamônio parece-me acertada. A recusa do herói diante dos apelos de Tecmessa e do coro não se fundamenta apenas em seu caráter *ὠμός* [cru, selvagem]. Há uma diferença essencial entre Andrômaca e Tecmessa que Ormand enfatiza: uma é esposa (*γυνή*, *Il.*, VI, v. 460; *ἄκοιτις*, v. 374), a outra é presa de guerra (*δουριάλωτος*, v. 211) e companheira de cama (*ὄμεινέτις*, v. 501).

Independentemente de Ajax ter afeição por ela, como sugere o coro no verso 212, Tecmessa é para o herói o mesmo que Briseida era para Aquiles: um *γέρας*, um "prêmio honorífico". Ela não se enquadra entre os *εὐγενεῖς* aos quais Ajax se sentiria obrigado a retribuir *χάρις*.

Além disso, como um *γέρας* Tecmessa é prêmio que concretizava a *τιμή* do herói e é a perda dessa *τιμή* que constitui a sua única e verdadeira ruína. Ajax se qualifica como *ἄτιμος*, como desprovido de *τιμή*, por duas vezes (vv. 425-6 e 440). Quando, sob os efeitos da doença enviada por Atena, o herói acreditava estar punindo os Atridas e Ulisses, ele revela ter se lançado contra eles *ὄστ' οὐποτ' Αἴανθ', οἶδ' ἄτιμάσουσ' ἔτι*. [de modo que nunca mais, tenho certeza, desonrarão Ajax novamente] (v. 98). Em correspondência à duplicidade da *νόσος* haveria uma duplicidade da *ἀτιμία*, como sugere o emprego de *νῦν δέ* [mas, agora,] nos versos 445 e 450 citados anteriormente (p. 41). No primeiro, a expressão introduz a vitória de Ulisses na contenda pelas armas de Aquiles, cujo resultado se transformou em *ἀτιμία* para Ajax. Sua *τιμή* teria sido recuperada não fosse a intervenção de Atena, introduzida no segundo emprego da expressão, que além de impedi-lo de restabelecer sua *τιμή*, leva-o a um estado de *ἀτιμία* ainda mais grave, fazendo com que ele se tornasse motivo de riso dos Aqueus.

Ambas as ações que provocam *ἀτιμία* são caracterizadas como atos de *ὑβρις*, outra "palavra testemunho", para usar novamente a expressão de Gernet, e, portanto, intraduzível.³⁴ Nesses empregos, o sentido da *ὑβρις* flutua de acordo com a *γνώμη* de quem a pronuncia. No párodo, o coro usa o verbo *καθυβρίζω* (v. 153) e o próprio substantivo (v. 196) ao se referir a riso do exército diante do *ἄχος* de Ajax. Tal atitude, se comparada com a de Ulisses apresentada pouco antes no prólogo, denuncia ausência de *σωφροσύνη*, de moderação. Ulisses, modelo de homem *σώφρων*, se recusara a rir da desgraça de seu inimigo (v. 80 e vv. 121-126).

Para Ajax, porém, rir dos inimigos não é *ὑβρις*, ou melhor, para ele, a ausência de *σωφροσύνη* não é *ὑβρις*. Nos versos 303-304, Tecmessa, relatando o que ela viu e ouviu de Ajax sob influência da doença enviada por Atena, diz que Ajax estava *γέλων πολύν*, / ὄσσην κατ' αὐτῶν ὑβριν ἐκτείσαιτ' ἰόν [rindo muito; teria vingado, ao sair,

tamanho ὕβρις³⁵ deles provinda]. Aqui, ao designar a derrota de Ajax na contenda pelas armas de Aquiles, a ὕβρις aponta a ausência de αἰδώς nos Atridas, que desconsideram a τιμή de Ajax³⁶. É novamente ao ato que acarreta ἀτιμία, constituindo, pois, uma não observância da αἰδώς, que me parece referir-se o verbo ὕβριζω da fala de Ajax no verso 367. O significado que Ajax confere à ὕβρις enfatiza, portanto, a diferença entre sua γνώμη e a do coro: esta condena como ὕβρις a ausência de σωφροσύνη, aquela a ausência de αἰδώς que provoca a ἀτιμία.

Vale notar, ainda, que, nos tribunais da Atenas do século V, ἀτιμία tem um significado bem específico: a perda dos direitos civis. Desse modo, na peça, o vocábulo, sem perder o sentido de "desonra" do contexto homérico, também refere à punição pelo ato de contestação da autoridade coletiva da πόλις que caracteriza a vingança de Ajax.

A τιμή, seja no código heróico, relacionada à ἀρετή individual do guerreiro, seja no código da πόλις, relacionada a prerrogativas do cidadão, implica tanto privilégios e direitos quanto deveres e obrigações – é justamente para esse duplo aspecto que o discurso de Tecmessa aponta. Na medida em que Ajax se encontra ἄτιμος, ele se vê desprovido de seus privilégios e, conseqüentemente, não está mais em posição de cumprir com as obrigações que lhe correspondiam. É isso que o discurso de Tecmessa o leva a constatar, o que se comprova pelas recomendações acerca de Eurísques nos versos 562ssq, dirigidas a Teucro, que o substituirá. Da mesma forma, todos os apelos do coro serão inúteis, não porque Ajax só tenha preocupações egoístas, mas pelo caráter indissociável das duas faces da τιμή. De fato, se não há τιμή, a que responderá a αἰδώς?³⁷ A única αἰδώς que o herói ainda sente é diante de Telamon:

καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς
 Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεταιί ποτ' εἰσιδεῖν
 γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ,
 ὃν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν;
 οὐκ ἔστι τούργον τλητόν.

465

Mas que olhos exibirei a meu pai Telamon
 ao me mostrar? Como ele suportará me ver
 se me mostro nu, sem os prêmios de *aristéia*

pelos quais ele obteve a grande coroa de glória? 465
O ato não é suportável.

(vv. 462-466)

Embora não mencionada explicitamente, mas evocada pela idéia de exibição contida nos vocábulos ὄμμα [olhos], φαίνω [mostrar] e δηλῶ [exibir] (v. 462), a αἰδώς de Ajax diante de seu pai não se refere à obrigação de protegê-lo na velhice, como no discurso de Tecmessa. Consiste no fato de ele ter falhado em manter a τιμή de seu οἶκος. A perda dos méritos, dos prêmios de *aristéia*, também implica o fracasso em cumprir suas obrigações. Ἄτιμος, Ajax se vê reduzido a um viver *αἰσχρόν*, degradante, de modo que só lhe resta buscar algo de *καλός*, de belo, na morte.

Essa perda da τιμή é, tal qual a analogia com o bárbaro e a identificação com o selvagem, característica da liminaridade em que se encontra o herói. De acordo com Turner, os seres transicionais, os que estão sendo submetidos a um rito de passagem,

não possuem qualquer *status*, propriedade, insígnia, vestimenta secular, posição social, posição de parentesco, nada que os demarque estruturalmente de seus companheiros. (...) Direitos sobre propriedades, bens e serviços são inerentes a posições na estrutura político-jurídica. Como eles não ocupam tais posições, neófitos não exercem esses direitos. (TURNER, 1966: 98-99).

Tal descrição do antropólogo acerca de neófitos parece-me ser aplicável à situação liminar de Ajax. Destituído de tudo aquilo que o distinguia, o herói perde seu lugar na sociedade de que participava. Suas γῶμαι não são compartilhadas por nenhum de seus companheiros. Ἄτιμος, ele se torna, como descreve o Aquiles homérico (*Il.*, I, 293), οὐτιδανός, "um nada".

NOTAS

¹ Em um futuro próximo, pretendo verificar essa mesma hipótese nas demais tragédias sofoclíanas que nos chegaram, em um estudo que tem como ponto de partida a proposta de se pensar o trágico com base no conceito de liminaridade, principal etapa do rito de passagem. Parece-me ser esse conceito um dos principais elos entre as tragédias e Dioniso, deus marginal em relação ao Panteão, que, com frequência, através de uma *nóσos* ou de uma *manía*, lança os humanos em uma situação liminar, na qual as categorias culturais se misturam, se confundem e,

aproximando-se do selvagem, se negam. Alusões trágicas a ritos de passagem foram, por exemplo, analisadas por Vidal-Naquet (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999: 125- 145) e Seaford (2000). Dora Pozzi formula uma opinião muito próxima à minha: "A experiência do teatro na Atenas do séc. V era a de iniciação e aprendizado" (1991: 130). Peter Burian (1999: 186-7; 191-3), ao analisar o processo pelo qual a tragédia confere novos significados aos antigos mitos, também assinala o rito de passagem como um modelo presente nos enredos de algumas peças.

² Há um episódio da história ateniense que é esclarecedor sobre o poder simbólico de representações de divindades, sobretudo por não ter ocorrido em um contexto exatamente religioso. Trata-se do retorno de Pisístrato a Atenas, narrado por Heródoto (1. 60. 2-5) e Aristóteles (*Const. At.* 14, 1): o tirano entra na cidade acompanhado de Fia, uma mulher de grande estatura e beleza, vestida como Palas Atena, anunciando que a própria deusa o reconduzia à Acrópole e é acolhido pelos Atenienses. A própria elaboração de tal representação e, sobretudo, sua eficácia (o acolhimento de Pisístrato pelos cidadãos) revela a seriedade com que eram percebidas as representações de divindades. Mas, insisto, dizer que os atenienses acreditaram no referido episódio não é o mesmo que dizer que acreditaram *factualmente* em Atena descendo do Olimpo para encontrar Pisístrato, tal como a deusa faz, por exemplo, com Ulisses na *Odisséia*, ainda que as referências homéricas funcionem como paradigmas. W. R. Connor, em um excelente artigo sobre os significados de cerimônias e ritos na vida cívica, observa sobre esse episódio:

O líder [Pisístrato] não parece permanecer a uma grande distância das atitudes e comportamentos de seus conterrâneos. Pelo contrário, ambos parecem estar ligados por modelos de pensamento compartilhados e unidos em um drama comum (*communal drama*). Os cidadãos não são pessoas rústicas e ingênuas enganadas por uma manipulação do líder, mas participantes em uma teatralidade cujas regras e papéis eles compreendem e desfrutam. Eles são atores alertas, até mesmo sofisticados, em um drama ritual que afirma o estabelecimento de uma ordem cívica nova e de uma renovada aproximação entre povo, líder e divindade protetora. (CONNOR, 2000: 67).

A força simbólica do episódio também é comentada por Gernet (1982b: 247). Um argumento contra o aqui proposto poderia evocar as críticas dirigidas tanto por Heródoto quanto por Aristóteles à ingenuidade dos atenienses. Connor supõe que, no caso do historiador, tal atitude é derivada de um menosprezo da popularidade do tirano e atesta a perplexidade de Heródoto em relação às mudanças no estilo da política ateniense desde a época de Pisístrato à sua (*ibidem* 68). A meu ver, tais críticas decorrem justamente do fato de, no episódio, as fronteiras entre o factual e simbólico se apresentarem por demais tênues. De qualquer forma, se, nesse episódio, a credibilidade da representação de uma deusa não foi contestada, não vejo motivos para fazê-lo em um ambiente religioso, sustentado pelo simbólico, como a tragédia nas Grandes Dionisíacas.

³ Esse artigo de Sourvinou-Inwood é de grande valia para esta dissertação por demonstrar como a *pólis* é articulada e articula a religião, seja em cultos pan-helênicos, da cidade, das tribos, dos *dêmoi*. Duas considerações, entretanto, poderiam, ao meu ver revelar alguns possíveis problemas, ambos relacionados ao que a autora propõe como uma categoria central da religião grega: a incognoscibilidade do divino (SOURVINOU-INWOOD, 2000a: 20). O primeiro está na afirmação de que as articulações mitológicas/teológicas da poesia não eram dotadas de autoridade (*ibidem*: 21, n. 21), tomando como base apenas os vv. 27-28 da *Teogonia* hesiódica, em que o poeta revela que as musas sabem dizer "mentiras semelhantes a veracidades". Uma afirmação de tal porte precisaria de mais argumentos, ainda mais considerando-se que, nesses versos, Hesíodo, descrevendo uma epifania das Musas, busca justamente conferir autoridade a seu *épos*. Para uma defesa da autoridade da tradição mítico-poética, julgo suficiente remeter à obra clássica de Detienne (1988) e ao ensaio de Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire* (1996a: 109-136). O segundo ponto a ser considerado é que, entre os gregos haveria "a percepção de que a articulação da religião por meio da *pólis* particular é uma construção humana, criada por circunstâncias históricas particulares e propícia a mudar sob circunstâncias mudadas. (...) Os gregos não se iludiam com [a idéia] de que sua religião encarnava o desígnio divino" (*ibidem* 20). Que a religião seja uma construção humana obviamente não se discute. Mas creio não haver fontes que atestem, entre os gregos do século V, a consciência de tal construção; a idéia de "construção" é uma marca do pensamento teórico do século XX, não dos gregos. Além disso, a constatação da autora parece estar em conflito com seu compromisso de evitar conjecturas "culturalmente determinadas" (p. ex. *ibidem* 13). Naturalmente, não se espera uma total imparcialidade – o que seria impossível – nem a ausência completa de anacronismos – atualmente tão assumidos pelos estudos acerca do passado –, mas também não se pode esperar que os antigos façam uso de nossas atuais ferramentas de interpretação.

⁴ Sourvinou-Inwood (2003 *passim*) também propõe que a tragédia é *locus* do discurso religioso da cidade, mas por motivos um tanto diferentes. Para essa helenista, a tragédia era percebida pela audiência como uma performance ritual no presente (*ibidem* 1), sobretudo os cantos do coro, que, contudo, não deixa de ser personagem na tragédia (*ibidem* 50-53). Tal argumento tem como base os seguintes pontos: no séc. V, a tragédia é freqüentemente denominada *trágodoi* e não *tragodia*, o que remete ao coro; de acordo com a reconstrução das Grandes Dionisiacas feita pela autora, desde seu começo ao período clássico (*ibidem* 67-196), foi a partir da performance dos *trágodoi* no *xenismós* de Dioniso que a tragédia se originou, e as relações da tragédia com sua "matriz ritual" permanecem (*ibidem* 199-200, por exemplo). Por último, Sourvinou-Inwood vê, no próprio conteúdo mítico encenado no *xenismós* de Dioniso (a rejeição dos Atenenses à estátua do deus levada por Pégasos de Eleutherai, seguida pela cólera de Dioniso, que envia uma doença aos órgãos sexuais dos cidadãos, e o acolhimento da estátua do deus após consulta ao oráculo), como também em outros mitos de resistência ao deus (Penteu, Licurgo), um terreno fértil para a investigação religiosa: "Tais mitos articulam a tensão entre a realidade percebida e a ordem tal como estabelecida na sociedade humana, e uma realidade mais profunda e incognoscível que jaz além dos limites da racionalidade humana" (*ibidem* 153).

A autora atribui, portanto, a autoridade da poesia dramática ao estatuto ritual da tragédia e à interpretação dos mitos de rejeição a Dioniso como propícios à investigação religiosa, que tem como pressuposto a idéia de que a incognoscibilidade do divino é categoria central da religião grega (SOURVINOU-INWOOD, 2000a: 20). Mas tal hipótese desconsidera a autoridade religiosa da tradição poética ("revelação imediata", segundo Vernant) e a afirmação de Gernet de que "é sobretudo pela percepção dessa ordem que o pensamento humano entra em relação com o mundo divino". (GERNET, 1982a: 15). Não pretendo postular, com isso, que o divino seria, para os gregos, plenamente cognoscível, pois o conhecimento do divino é sempre mediado por aedos inspirados, profetas, oráculos ou pela própria cidade; apenas lembro que, pela existência desse conhecimento mediado, a incognoscibilidade não devia ser tão central assim.

O estatuto ritual do drama ático já seria um argumento suficiente para justificar o lugar de destaque que a poesia trágica ocupa na construção do discurso religioso da cidade, posto que um rito é "uma ação estereotipada e comunicativa que relaciona, de algum modo, seu(s) executante(s) com poderes supra-humanos. (...) O rito representa e, ao mesmo tempo, constrói uma realidade ideal, que transforma a percepção e sustenta a crença nessa realidade" (SEAFORD, 2000: xi-xii). Como, porém, tal estatuto é compartilhado por outros tipos de manifestações poéticas da Grécia antiga, julgo pertinente determinar o que distingue a tragédia: a articulação do material simbólico do passado mítico sob a mediação da *pólis*. Acrescente-se a isso o fato de a tragédia conjugar, pela *mimesis*, os três modos de expressão do pensamento religioso, que são, a partir da perspectiva de Vernant (1996b: 241-242), o mito, o rito e a representação figurada. Nela, a narrativa de um episódio do passado (que caracteriza o primeiro) se realiza através da ação executada no presente da audiência (suporte do segundo), mas que se distancia desse presente pelas máscaras sobre os rostos dos atores (uma manifestação da terceira). Ainda, ao remanejar os símbolos religiosos em um constante jogo entre o passado e o presente, a tragédia é um rito no mundo da audiência que freqüentemente representa ritos no mundo da encenação, definidos por Seaford como uma espécie de "meta-ritual inserido no culto público de Dioniso" (*ibidem*: xvi). O rito de passagem que, como pretendo demonstrar, opera em *Ajax* seria, então, um meta-rito. Mas a distinção entre o rito no mundo da audiência e o rito no mundo da encenação, sem deixar de ser válida e necessária na análise de uma tragédia, é por demais tênue: as fronteiras entre os dois mundos se esvanecem tanto no interior da encenação – em certas referências feitas pelos personagens do drama ao presente da cidade, sobretudo pelo coro – quanto na recepção da tragédia pela audiência – por exemplo, a iniciação da figura de *Ajax* nos valores da cidade não teria o propósito de promover uma espécie de iniciação confirmatória nos espectadores? Afinal, o mundo simbólico da encenação também faz parte do mundo da audiência.

⁵ A expressão é usada por M. West (1982: 3 e ssq.) e se refere ao tipo de poesia em que a tradição hesiódica se enquadra.

⁶ Acerca da *pólis* como patrono e público da tragédia e as constrições que tal relação impõe sobre a autonomia artística dos dramaturgos, cf. Oddone Longo (1992).

⁷ Entendendo-se o conceito de civilização tal como definido por Norbert Elias (1990: 23).

⁸ Sobre a exclusão da *stásis* no discurso de autodefinição ateniense, particularmente nos *Epitáphioi*, cf. LORAUX, 1993: 209-210. Sou, portanto, levada a discordar, tal como Sourvinou-Inwood (2003: 2), da tese,

bastante difundida entre os helenistas, de que a tragédia concorre com o discurso da *pólis* (cf., por exemplo, Goldhill, 1992).

⁹ Essa dupla perspectiva também é abordada por Sourvinou-Inwood (2003 *passim*). Formulei a questão, que me parece estar implícita nos ensaios de Vernant (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999: 1-24), antes de ter conhecimento de sua obra. Talvez por isso os motivos alegados pela autora para a necessidade da dupla perspectiva sejam muito diferentes dos que apresento aqui. Para ela, o principal traço que demarca a alteridade do passado heróico na tragédia é a proximidade entre homens e deuses (*ibidem* 20). A meu ver, essa proximidade caracteriza todo discurso mítico grego, não sendo, portanto, particular à tragédia. Proponho que a alteridade do passado heróico especificamente trágica é delineada axiologicamente. Sobre a necessidade de um distanciamento entre o mundo da tragédia e o mundo da audiência, cf., ainda, EASTERLING 1997: 25.

¹⁰ Contra Hall (1991: 210). O livro de Hall possui diversos méritos, sobretudo em suas análises da construção da oposição entre gregos e bárbaros. Creio, no entanto, que alguns de seus pontos de vista poderiam ser questionados. Um deles se refere à analogia entre gregos do passado e bárbaros. Hall admite a existência do que chama de "barbaric Greeks" apenas na caracterização de personagens míticos gregos que sejam 'malfeitores'. A aurora menciona o artigo de Alföldi ("Gewaltherrcher und Theaterkönig", in: *Late Classical and Medieval Studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Princeton, 1955), cujo argumento seria que "todos os tiranos na tragédia, mesmo os gregos como Édipo, vestiam roupas orientais, e todas as referências à *hýbris*, luxúria, etc. imediatamente levavam à mente um excesso 'bárbaro'", e qualifica essa visão de "insofisticada" (HALL, 201, n. 34). Vejo, porém, na analogia dos gregos do passado com o bárbaro, que consta não só da tragédia como também da obra de Tucídides (cf. *supra*, p. 12), um engenhoso artifício discursivo. O que me parece merecer maior aprofundamento é a leitura de tragédias que proponha dicotomias simplificadoras, como a que, sem grandes questionamentos, faz cindir o elenco em 'malfeitores' e 'benfeitores'. O Agamemnon da *Oresteia* seria, para Hall, um "grego decadente" (*ibidem* 209). Tal leitura parece não levar em conta os comentários de Vernant sobre o caráter extremamente conflitual do drama ático (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999: 1-24), caráter que, como sugeri, impõe a analogia com os bárbaros. De fato, a obra clássica dos dois helenistas franceses não consta da bibliografia de Hall. Em um ensaio mais recente (HALL: 1999), a autora aborda o conflito como algo inerente à tragédia, mas, de modo diverso do que proponho, tais conflitos levariam a tragédia a desafiar o discurso da cidade.

¹¹ Cf. *Il.* II, 557-558: "Ájax de Salamina conduziu doze naus, / conduziu-as e postou-as onde estavam perfiladas as falanges dos atenienses." Tais versos são citados por Plutarco quando da narrativa da disputa entre Atenas e Mégara pela posse de Salamina (*Sólon* 10) e teriam sido um dos argumentos decisivos de Sólon diante dos juízes espartanos – outro argumento seria o fato de os filhos de Ájax, Eurísaques e Filaios, terem se tornado cidadãos atenienses em troca da posse da ilha. Considerados tradicionalmente uma interpolação ateniense, esses versos parecem remeter, como propõe Winckersham (1991: 17 n.2), à versão tradicional das performances da *Iliada* em Atenas, que, sob Pisístrato, tornou-se a versão "oficial" dos poemas que nos chegou; os megarenses teriam apresentado a sua própria versão dessa passagem do Catálogo das Naus, citada por Estrabão: "Ájax de Salamina conduziu naus e de Políchne/ de Aigeiroussa, de Niséia e de Trípodas." (9.1.10 *apud* WICKERSHAM: 1991, 17).

¹² Dado que a tradução de *τιμή* por "honra" pode permanecer um tanto vaga, reproduzo a definição proposta por Vernant, com sua precisão, rigor e clareza inigualáveis: "o valor proeminente de um indivíduo, ou seja, a um só tempo sua posição, seu estatuto social, com as honras que a ele se ligam, os privilégios e a consideração que ele tem direito de exigir e sua excelência pessoal, o conjunto de qualidades e méritos que manifestam nele o fato de pertencer a uma elite, ao pequeno grupo dos *aristoi*, dos melhores." (VERNANT, 1996c: 501).

¹³ Segui Stanford (*in loco*), que propõe ser a expressão *μανιάσιν νόσοις* dependente de *φοιτῶντα* e não de *ἄτρυνον*, no verso 60. O plural, que não recebeu comentário de nenhum dos textos teóricos consultados para a dissertação, pareceu-me propício ao desenvolvimento da idéia de que há realmente duas *νόσοι*, como procurarei demonstrar.

¹⁴ 'Εξῆς δ' ἐστὶν Ἰλιάδος μικρῶς βιβλία τέσσαρα Λέσχω Μιτυληναίου περιέχοντα τάδε. Ἡ τῶν ὅπλων κρίσις γίνεται καὶ Ὀδυσσεὺς κατὰ βούλησιν Ἀθηνᾶς λαμβάνει, Αἴας δ' ἐμμανὴς γενόμενος τὴν τε λείαν τῶν Ἀχαιῶν λυμαίνεται καὶ ἑαυτὸν ἀναρεῖ. [Em seguida, há o quarto livro da *Pequena Iliada* de Lesques de Mitilene que compreende o seguinte. O julgamento sobre as armas ocorre e Ulisses, de acordo com a deliberação de Atena, as recebe; Ájax, então, enlouquecido, arruína o rebanho dos Aqueus e se mata] (ALLEN, 1917: 106, ll. 19-23). Na versão de Proclo, a influência de Atena ocorre apenas no julgamento.

¹⁵ Para a idéia de "modo corrupto" nessa construção, cf. Liddell & Scott, s.v. *πράσσω*, III 6 b e os comentários de Kamerbeek, Stanford e Garvie.

¹⁶ A autonomia das *households* homéricas é patente, por exemplo, na ineficácia das assembléias realizadas tanto na *Iliada* quanto na *Odisséia* (cf. SEAFORD, *ibidem* 3-4).

¹⁷ O exemplo clássico da *Iliada* é a troca de armas entre Diomedes e Glauco, VI vv. 119-236. Sobre as relações entre *xenia* e *philia*, cf. BELFIORE, 2000: 7-8.

¹⁸ Não pretendo, com isso, negar a existência de tais práticas e valores aristocráticos na Atenas do séc. V. Por exemplo, o *lópos* *Τοὺς μὲν φίλους εὖ ποιεῖν, τοὺς δ' ἐχθροὺς κακῶς* continua a exercer influência na vida dos cidadãos (cf. KNOX, 1986: 127; BLUNDELL, 1991: 26-59). O *oikos* é uma das unidades básicas da cidade, já que "a *pólis* era constituída por uma multiplicidade de *households* e era na *household* que o corpo cívico se reproduzia" (HALL, 1999: 104); o que se opõe à cidade são os *gêne* que, ao congregarem vários *oikoi* por meio de relações de reciprocidade tendem a ultrapassar e ameaçar o poder da *pólis* (cf. KNOX, 1983: 76-78 e SEAFORD, 2000 *passim*) Vale lembrar, ainda, que a cidade da tragédia é uma cidade idealizada e simbólica. Cf. também, *infra* pp. 55-56.

¹⁹ Cf. VIDAL-NAQUET, 1992b: 125-130 e 1992a: 101-102.

²⁰ De tais adjetivos, *εὐκάρδιος* e *ἄτρεστος* são os únicos que não ocorrem nos poemas homéricos, mas as qualidades que designam são próprias dos guerreiros da *Iliada*.

²¹ Knox (1983: 32 e 1986: 144 e 158 n.100) observou a freqüência com que o adjetivo *μόνος* é atribuído ao herói no decorrer da peça, o que atesta o isolamento característico da liminaridade.

²² O caráter selvagem do herói tem origem na épica homérica, em que lhe é atribuído o epíteto *πελώριος*, "monstruoso" (cf. p.ex. *Il.* III, 229). Tal epíteto não é específico de Ajax (cf. *Il.* III, v. 166, Agamemnom; XI, v. 820, Heitor; e XXI, v. 527, Aquiles), mas, digno de nota, qualifica, na *Odisséia*, os Ciclopes, IX, v. 187.

²³ v. 207, *νοσήσας*; v. 280 *νοσῶν*, v. 337 *νοσεῖν*, v. 625-6 *νοσοῦντα*, v. 635 *νοσῶν*.

²⁴ v. 186, v. 271 e v. 274.

²⁵ Por exemplo, SEGAL, 1999: 115; WINNINGTON-INGRAM, 1998: 16; GOLDHILL, 1999: 130; BURIAN, 1999: 194; BLUNDELL: 1991: 77-78; além dos comentários de Kamerbeek, Jebb, Stanford, Garvie e Romilly *in loco*. As comparações referem-se não somente a Astiánax e Eurísaques, mas também a Tecmessa e Andrômaca.

²⁶ Cf. Kamerbeek, *in loco*: "*ἀφροντίστω*s: schol. *μανικῶς*, que está correto, mas a palavra tem conotação eufemística".

²⁷ Nicole Loraux (1993) faz uma bela e instigante análise sobre os deslocamentos que operam na permanência dos ideais aristocráticos no discurso democrático ateniense, questão à qual retornarei no próximo capítulo.

²⁸ Cf. Heródoto, VIII, 64.

²⁹ Cf. por exemplo, *Il.*, XV, vv. 730-746.

³⁰ Por exemplo, *ζαμενής* (v. 137) e *ψίθυρος* (v. 158) são adjetivos um tanto raros na língua grega, mas que ocorrem, ambos, em Píndaro: o último em *Pít.* II, 75 e o primeiro, cuja única ocorrência em uma tragédia é esta, é encontrado em *Pít.* IV, 1 e IX, 38 e em *Nem.* III, 59 e IV, 13.

³¹ Cf., por exemplo, Aristóteles *C.A.* II, 2: *οὗτος δὲ πρῶτος ἐγένετο τοῦ δήμου προστάτης* [(Sólon), o que se tornou o primeiro líder do povo].

³² Cf. nota 25 acima.

³³ Segui Stanford e Romilly, adotando a forma *οἶδα* (parentético cf. Liddell & Scott B 8), ao invés de *οἶδε*, como consta de Lloyd-Jones e Garvie. Tomo o mesmo argumento de Stanford: a primeira "tem um sentido mais vivo que simplesmente *οἶδε* 'eles' e acrescenta um traço característico de auto-confiança na observação de *Ájax*". O orgulho do herói é, ainda, enfatizado pelo uso de seu nome próprio no lugar do pronome pessoal.

³⁴ Reproduzo, aqui, o parágrafo que constitui a conclusão do artigo de Cairns que compara diversas tentativas de definição do vocábulo, oferecendo mais uma, e que me parece situar muito bem as questões envolvidas nessa árdua tarefa:

Nós estamos agora em posição de comparar a definição de *hýbris* proposta por Fisher com a de seu oponente mais persuasivo; e é preciso dizer que a definição de MacDowell – 'o que tem energia ou poder e disso abusa satisfazendo seus próprios interesses (self-indugently)' – pode agora ser vista como tendo muito a seu favor. Mas seu maior demérito é sua falha em reconhecer que, como um fenômeno social, o excesso de energia e de satisfação dos próprios prazeres de alguém que é "cheio de si" deve ser construído em termos de *timé*. Pois as reivindicações do indivíduo e os direitos dos outros são ponderados com referência ao conceito de *timé*. Expressar a energia excessiva satisfazendo seus próprios interesses significa colocar-se a si mesmo e seus prazeres em primeiro lugar, e, portanto, perder de vista o seu *status* como um entre outros. Auto-exaltação constitui uma incursão na esfera da honra alheia, porque o conceito de honra é necessariamente comparativo. Assim, a razão pela qual MacDowell, Dickie e outros precisam reconhecer que suas descrições da *hýbris* deveriam estar firmemente situadas no conceito de honra é também a razão pela qual Fisher deveria aceitar que a relação essencial entre *hýbris* e desonra pode abranger formas de auto-afirmação puramente dispositivas, aparentemente sem vítimas. (CAIRNS, 1996: 32)

³⁵ Para *ἔβρον* como objeto de *ἐκτίνω*, com o sentido vingar a *hýbris* e não com o de "cometer *hýbris* por meio de vingança", cf. SAÏD, 1978: 404 e FISHER, 1992: 313.

³⁶ Trata-se, como observa Saïd, de uma *hýbris* "idêntica em seu princípio à *húbris* da qual Aquiles foi vítima na *Iliada*" (1978: 404). De fato, na *Iliada* Agamêmnon, por ter tomado o *gêras* de Aquiles, cometendo uma *hýbris* (cf. *Il.*, I, vv.203 e 214), é qualificado como *ἀναιδής* [sem *aidós*] (cf. I, vv. 149 e 158).

³⁷ A comparação do *Ájax* sofocliano com o Aquiles homérico é, mais uma vez, elucidativa. O Pelida, *ἄπιμος* pela perda de Briseida (cf. *Il.* I, v. 171), também não responde ao apelo à *αἰδώς* pronunciado por um *φίλος*, e, ironicamente, esse *φίλος* é o próprio *Ájax* (cf. *Il.*, IX, 624-642, especialmente 640: *αἰδεσσαι*). Cabe observar, porém, que o Telamônio repreende Aquiles não por ter se afastado da guerra, mas por não aceitar a recompensa que, de certa forma, restabeleceria sua *τιμή*. Ao *Ájax* sofocliano, no entanto, não é oferecida qualquer recompensa, pelo contrário, o riso dos Aqueus só faz aumentar sua *ἀτιμία*.

3. ÁJAX EM ATENAS

3.1. Considerações preliminares: *pólis*, ritos fúnebres e culto heróico.

No capítulo precedente, busquei demonstrar os aspectos da liminaridade que afastam Ajax da idéia que os atenienses do séc. V tinham de si mesmos. A segregação e a margem, representada como situação não-estruturada, instauram uma percepção do passado em que predomina a alteridade. Tal percepção é evocada sobretudo através dos significados atribuídos, na peça, ao estatuto homérico do herói, que funcionam, portanto, como o que Sourvinou-Inwood (2003: 22) denomina *distancing devices*, dispositivos distanciadores (2.2). A perspectiva da alteridade, no entanto, sofre certa relativização na representação da margem como situação interestrutural, que aponta ambigüidades no próprio estatuto homérico de Ajax (2.3).

Já o caráter des- e pré-estruturante da liminaridade e a agregação do herói à *pólis* democrática, temas do presente capítulo, fundamentam-se em um olhar sobre o passado em que prevalece a identidade, construído através de *zooming devices*, de dispositivos aproximadores, para continuar usando a terminologia de Sourvinou-Inwood. Esses dispositivos, que remetem à experiência religiosa da audiência estabelecendo elos entre o que se passa na tragédia e o presente da cidade, têm como principal foco os aspectos cultuais da figura de Ajax.

Os heróis são um dos temas mais complexos do estudo da religião grega. "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 (1989: 135) em sua obra sobre os heróis da Ática, e o caráter deliberadamente vago desse enunciado é, de fato, uma necessidade quando se trata de uma categoria que parece fugir a toda tentativa moderna de definição. Um herói pode ser um tipo de *δαίμων* anônimo, um personagem mítico-histórico ou, ainda, um indivíduo contemporâneo a quem se atribui tal estatuto após a morte. Seus modos e campos de ação são extremamente heterogêneos, podendo estar associados ao poder de cura, à atividade marítima, à criação de crianças (os

kourotrophoi), à invenção de uma técnica, à instituição de um determinado culto, à fundação de uma cidade, à proteção de um local e de um grupo, à salvação de uma cidade em momento de crise (sobretudo na guerra) ou, até mesmo, ainda que em menor escala, a malefícios como doenças ou surtos de pânico¹.

Não obstante, é possível enumerar alguns traços gerais do herói "típico" na religião grega do período clássico, sem os quais a categoria correria o risco de ser suprimida. É principalmente nas práticas cultuais que esses traços são encontrados. Na maioria dos casos o culto dos heróis tem como centro seus respectivos túmulos², reais ou imaginários, e a mortalidade é marca essencial que os separa dos deuses. A distinção se reflete igualmente nos sacrifícios oferecidos: aos deuses, *θυσία*, animal que, imolado em um *βωμός* – um altar elevado – em geral de manhã, é consumido pelos participantes após serem queimados os ossos envoltos em gordura; aos heróis, *ἐναγισμός*, vítima imolada no fim da tarde ou à noite em uma *ἐσχάρα* – altar baixo e côncavo de modo que o sangue seja absorvido pelo solo – e em seguida submetida ao holocausto³.

Nesse sentido, o culto heróico se assemelha ao rito fúnebre, o que tornaria os heróis mais próximos dos homens que dos deuses. Práticas comuns ao rito fúnebre e o culto do herói incluem também a oferenda de refeições e a lamentação.⁴ Considerando-se um dos mais frequentes tipos de culto heróico – o do *ἀρχηγέτης* [primeiro líder, fundador] de um grupo –, ambos, rito fúnebre e culto heróico, desempenham uma mesma função: a de estabelecer a identidade do grupo e afirmar a solidariedade entre seus participantes⁵. Não raro, o *ἀρχηγέτης* é considerado um ancestral, o que resulta, ainda, na coincidência do grupo participante: o *γένος*⁶.

No entanto, a periodicidade do culto e os poderes que o herói possui o distanciam do morto comum, situando-o entre os homens e os deuses. A associação de um determinado herói a um determinado deus é, inclusive, frequente⁷. Mas tal proximidade não faz com que o herói, morto, tenha o poder de intervir junto aos deuses; sua ação limita-se aos homens. Como observa Gernet (1982a: 19): "A virtude do herói é uma virtude funcional: ela se situa em um nível que é, repitamo-lo,

intermediário, mas sem que o herói, normalmente, penetre no mundo dos deuses e sem que ele figure como intercessor entre esse e o mundo dos homens".

Na Ática do período clássico, a proximidade com os deuses prevalece sobre a semelhança com os mortos, informa Kearns (1989: 125), o que parece estar relacionado com o esforço da época em distinguir o culto heróico do rito fúnebre. No processo de estabelecimento dessa diferenciação, a legislação funerária atribuída a Sólon exerce um papel fundamental, na medida em que diversas restrições por ela impostas ao rito fúnebre referem-se a práticas que são mantidas no culto heróico⁸.

Tais restrições incluem, de acordo com Plutarco (*Sólon* 21), a imposição de limites na quantidade de vestimentas e alimentos oferecidos ao morto; a proibição da autolaceração, de lamentações poéticas encomendadas e do pranto por outro falecido; a interdição do sacrifício (*ἐναγίζειν*) de um touro. Ainda, segundo uma lei citada por Demóstenes (43.62), que a atribui a Sólon, a *πρόθεσις* [exposição] do corpo deve ser feita no interior da casa, a procissão fúnebre deve ocorrer no dia seguinte à *πρόθεσις*, antes do anoitecer, e a nenhuma mulher com idade inferior a sessenta, à exceção de parentes próximas, era permitido entrar na câmara do falecido ou acompanhar a procissão, em que os homens seguiam à frente.

Como observa Gernet, qualificar essa legislação "simplesmente de suntuária é falsificar sua significação" (GERNET & BOULANGER, 1970: 137). Seu alvo não são apenas as despesas funerárias, mas a exibição que afirma o prestígio do *génos* aristocrático nelas implícita. Tal demonstração de poder associa-se com frequência à instigação de rivalidades entre *gêne* e é a lamentação feminina que incita à agressão contra os que não participam do grupo, sobretudo nos casos de homicídio, em que é exigida a vendeta, mas não exclusivamente⁹. Assim, os ritos fúnebres aristocráticos, tal como praticados antes da legislação soloniana, são eventos propícios a instaurar, no interior da *pólis*, a *στάσις*, a dissensão, provocada pelo desejo de vingança, ameaçando a unidade que lhe é fundamental.¹⁰

O alcance da legislação é melhor compreendido quando se considera a afirmação de Alexiou de que "há evidências por toda a Antigüidade grega de que o direito de herdar era diretamente relacionado ao direito de lamentar o morto" (1974:

20). A limitação do número de parentes que participam das honras fúnebres se apresenta, pois, solidária ao intuito da lei de Sólon sobre o testamento, que é o de reduzir a concentração de riquezas do γένος conferindo maior autonomia ao οἶκος. De acordo com Plutarco, a lei permitia que um indivíduo sem descendência masculina adotasse um herdeiro por testamento, que garantiria a manutenção de seu οἶκος e a transmissão de seus *sacra*, evitando, assim, que suas posses fossem incorporadas por parentes colaterais ou ascendentes. Antes, ἐν τῷ γένει τοῦ τεθνηκότος ἔδει τὰ χρήματα καὶ τὸν οἶκον καταμένειν [as riquezas e o patrimônio do falecido deviam permanecer no γένος] (Plut. *Sólon* 21.2).

Esse grupo limitado de parentes a que se garante o direito de lamentar e de herdar parece coincidir com o grupo a que a lei sobre o homicídio atribuída a Drácon, e mantida por Sólon, outorgava o direito de vingança¹¹. Restrita a esse grupo, a vingança privada passa ao controle judicial da cidade. Os parentes próximos da vítima são os únicos capazes de punir o assassino; porém, se não o fazem, tornam-se poluídos e a mácula não permanece apenas na família envolvida mas se estende por toda a cidade. A punição do homicídio constitui, portanto, uma proteção religiosa contra a poluição, assegurada pela *polis*¹².

Tanto na lei sobre o testamento, que enfraquece o poder do γένος e faz do οἶκος a unidade básica da cidade¹³, quanto na que cuida do homicídio transparece uma mesma lógica que me parece fundamental na construção do discurso democrático ateniense: a tendência da *pólis* de pensar a si mesma como um único γένος¹⁴. Tendência que pode ser percebida em toda a sua plenitude no mito da autoctonia – “o mito ateniense por excelência”, nas palavras de Nicole Loraux (1993: 173). Ao simbolizar a unidade coletiva dos atenienses através de uma mesma e legítima descendência, o discurso de autodefinição da *polis* não apenas a representa como um único γένος, mas se fundamenta nos mesmos valores aristocráticos do γένος que, deslocados, são estendidos a todo o corpo cívico. Como observa Loraux ao analisar os *epitáphioi* atenienses, “os oradores empregam indiferentemente *eugénéia* e *autokhthonía*” (1993: 172).

A ocasião em que ocorre essa operação de tornar equivalentes cidadania ateniense e origem nobre é significativa: trata-se das honras fúnebres coletivas em

homenagem aos que morreram lutando pela *pólis*. Aqui, permanece a prática aristocrática de louvar os mortos, proibida nos funerais privados. Porém, ao referir-se aos falecidos como uma coletividade cujo único traço relevante é a cidadania ateniense¹⁵, a oração fúnebre promove um deslocamento do objeto de louvor: o *epitáphios* não lamenta os mortos em versos mas celebra, em prosa, a própria *pólis*.¹⁶

Um deslocamento semelhante pode ser percebido na instituição dos cultos públicos aos heróis, relativamente contemporânea à legislação fúnebre¹⁷. As práticas dos funerais aristocráticos – o elogio em versos fundamentado na lamentação, as competições atléticas, oferendas e sacrifícios opulentos – são transferidas para uma ocasião em que a participação não mais se limita aos *gêne* aristocráticos.

Parece-me ser essa lógica de deslocar práticas e valores aristocráticos de modo a mantê-los na cidade democrática que confere às reformas de Clístenes, particularmente importantes para o estatuto do culto heróico na Atenas clássica, traços simultaneamente inovadores e conservadores¹⁸. A ruptura promovida pela nova organização das tribos áticas, excluindo os *gêne* da estrutura política, é inegável. O caráter conservador, porém, é patente, por exemplo, na escolha dos heróis epônimos das novas tribos: todos já eram objeto de culto antes da reforma e, em três tribos, o sacerdote do herói epônimo não era integrante da respectiva tribo, mas do *génos* tradicionalmente encarregado do culto¹⁹.

Paradoxalmente, é na permanência dos cultos anteriormente executados pelos *gêne* que reside a eficácia do culto da nova tribo, pois esse último tende a apagar as conexões entre o herói e aqueles que dizem ser seus descendentes. No culto ao herói epônimo das tribos clistenianas, o que era um meio de promover a solidariedade e o fortalecimento do *génos* transforma-se em seu oposto, enfraquecendo-o. E a *pólis* faz daquilo que a ameaçava um instrumento que a beneficia: em torno do epônimo, criam-se, entre os indivíduos, laços de solidariedade estritamente cívicos. Ou, para usar o termo grego, o culto ao epônimo constitui um dos meios de a *pólis* promover a *δμόνοια* entre os cidadãos²⁰.

3.2. Quando o herói trágico é objeto de culto na cidade: a margem como situação des- e pré-estruturante.

Proveniente de Salamina, o culto do Telamônio deve ter sido introduzido em Atenas durante o séc. VI, quando da disputa contra Mégara pela posse da ilha, no santuário de Eurísagues, em Melite.²¹ De fato, o local de origem de Ajax mantém estreitas relações com o culto do herói. A escolha do Telamônio como epônimo de uma das tribos clistenianas ξείνων έόντα [mesmo sendo estrangeiro] (Heródoto V, 66, 2) provavelmente sofreu influência do desejo ateniense de afirmar seus direitos sobre a ilha²². No século V, Salamina, cujo mar fora, nas Guerras Médicas, palco da vitória ateniense, torna-se símbolo da grandeza de Atenas. Para o mensageiro persa da tragédia de Ésquilo, πλείστον έχθος όνομα Σαλαμίνος κλύειν [Salamina é o nome mais hostil de ser ouvido] (*Os Persas* v.284). Ajax e Telamon, invocados durante os preparativos da batalha (Heródoto VII, 64), foram, de acordo com a narrativa de Plutarco, vistos em armas, protegendo as trirremes gregas (*Temístocles* 15.1)²³. Ajax teve, portanto, aos olhos dos atenienses do séc. V, participação ativa no evento em que se constrói a noção de bárbaro, as Guerras Médicas; noção que, como busquei demonstrar no capítulo anterior (2.2), a tragédia aplica na caracterização do próprio herói.

De tal forma associado à última das vitórias que fez da Atenas do século V a grande libertadora da Hélade, Ajax torna-se objeto de culto do festival atlético que, em Salamina, celebra a vitória sobre os persas, os *Aiánteia*, que parece ter tido grande importância para os efebos atenienses²⁴. Considerando-se 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: 50), a existência dos *Aiánteia* confere outra dimensão às referências a epinícios no párodo de *Ájax*, que procurei evidenciar no capítulo anterior²⁵. É muito pouco provável que as semelhanças entre os anapestos do párodo e os versos cantados na ocasião da vitória atlética não sugerissem à audiência da peça a figura do Telamônio como herói cultuado no festival de Salamina. Nesse sentido, o verso inicial do párodo, que constitui uma invocação ao herói – Τελαμόνιε

παῖ (v. 134) – parece ser significativo. E, se estiver correta a hipótese de John Winkler (1992) de que os coros trágicos eram formados exclusivamente por efebos²⁶, o caráter duplo da identidade do coro – marinheiros de Salamina contemporâneos de Ajax e executantes de um canto ritual no séc. V – tornar-se-ia ainda mais patente, já que os efebos atenienses, além de participarem dos *Aiánteia*, costumavam adornar um leito (κλίνη) com uma panóplia em honra de Ajax²⁷.

Essa dupla identidade do coro é ressaltada nos versos que seguem o párodo de imediato. Tecmessa, dirigindo-se ao coro, denomina seus integrantes ναὸς ἀρωγοὶ τῆς Αἴαντος, / γενεᾶς χθονίων ἀπ’ Ἐρεχθιδᾶν [Tripulação da nau de Ajax, da estirpe de Erecteu, do solo nascida] (vv.201-202). Ao incluir os salamínios entre os atenienses autóctones, tais versos remetem à situação da ilha no presente da cidade. A passagem do canto II da *Iliada* que atesta as estreitas relações entre Salamina e Atenas, em que Ajax posta suas naus ao lado das de Menesteu, deixa claro que, à época do Telamônio, os salamínios não eram atenienses. É somente no mundo da audiência que essa identificação opera, onde Salamina é domínio de Atenas, onde há um γένος ateniense denominado *Salamínioi* e onde Ajax não é chefe de um grupo de marinheiros mas herói que recebe um culto. A ambigüidade acerca da identidade do coro, no entanto, permite associar a figura de Ajax com Atenas até mesmo no passado em que se desenvolve a ação trágica: se os homens que o Telamônio comanda são atenienses, o próprio herói também deve sê-lo²⁸.

Ainda no que concerne ao párodo, a presença do aspecto cultural de Ajax também transparece nos versos 158-161, que sugeri (em 2.3, p. 39) evocarem o frag. 5 W de Sólon pelo fato de, neles, o coro justificar a grandeza do herói com base em uma concepção da *ὁμόνοια* que se aproxima da *εὐνομία* defendida pelo legislador ateniense. O louvor da preeminência do Telamônio por meio de termos do discurso democrático pode parecer, a princípio, contraditório. Afinal, ἀνδρῶν δ’ ἐκ μεγάλων πόλις ὄλλυται [por causa de grandes homens a cidade perece] são palavras que integram um dos versos do próprio Sólon (frag. 9 W, v. 3). O paradoxo, porém, se desfaz quando a figura de Ajax é percebida, nessa passagem, como objeto de culto no presente da cidade, já que a promoção da *ὁμόνοια* entre os cidadãos é uma das principais funções do culto heróico.

Dado que o culto pressupõe o falecimento do herói e guarda profundas semelhanças com o rito fúnebre, parece-me ser coerente sugerir que mesmo as referências à morte de Ajax anteriores à cena do suicídio contribuem para a evocação dos aspectos cultuais de sua figura. Tecmessa, antes de relatar ao coro o que se passara com o Telamônio durante a noite, anuncia: *θανάτῳ γὰρ ἴσον πάθος ἐκπέυση* [Tu ouvirás um sofrimento semelhante à morte] (v. 215). Destacado no início do verso, o vocábulo *θάνατος* tem, aqui, "uma conotação ominosa e descreve o destino de Ajax melhor que Tecmessa pode suspeitar" (KAMERBEEK, 1963 *in loco*). Em resposta ao relato da mãe de Eurísauques, o coro afirma: *περίφαντος ἀνὴρ / θανεῖται* [o homem morrerá de modo conspícuo] (v. 229-230). Como nota Garvie (1998 *in loco*), o adjetivo *περίφαντος* insinua um aspecto público na morte do herói. O suicídio, no entanto, acontece quando Ajax está sozinho. É somente em relação ao presente da audiência que a morte do herói adquire, através do mito e do culto, um caráter conspícuo. Digno de nota, Salamina, local que permanece estreitamente associado ao culto de Ajax em Atenas, é qualificada, no primeiro estásimo, de *περίφαντος αἰεὶ* [sempre conspícuo] (v. 599).

A lamentação também constitui um modo de se referenciar a morte. "Lamentar por alguém que ainda está vivo, por mais que a possibilidade de sua morte seja grande, era um mau augúrio" (ALEXIOU: 1974: 4). Na fala em que relata mais detalhadamente os ocorridos da noite anterior à ação trágica, Tecmessa diz o seguinte:

ὁ δ' εὐθὺς ἐξήμωξεν οἰμωγὰς λυγράς,
 ἃς οὐ ποτ' αὐτοῦ πρόσθεν εἰσήκουσ' ἐγώ.
 πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους
 τοιούσδ' αἰεὶ ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν. 320
 ἀλλ' ἀψόφητος ὀξέων κωκυμάτων
 ὑπεστέναζε ταῦρος ὡς βρυχώμενος.
 νῦν δ' ἐν τοιαῦδε κείμενος κακῇ τύχῃ
 ἄσιτος ἀνὴρ, ἄποτος, ἐν μέσοις βοτοῖς
 σιδηροκμήσιν ἥσυχος θακεῖ πεσών, 325
 καὶ δῆλός ἐστιν ὡς τι δρασείων κακόν.
 τοιαῦτα γὰρ πῶς καὶ λέγει κινδύρεται.²⁹

Ele, então, de imediato, pôs-se a gemer penosos gemidos,
 que, vindos dele, eu jamais havia ouvido antes.
 Pois ele sempre expunha que tais lamentos
 convinham ao homem covarde e de pouco ânimo; 320

ele, porém, costumava lamentar em tom baixo, sem o som de queixumes estridentes, bramindo como um touro. Mas, agora, prostrado nessa maléfica sorte, o homem, sem comer nem beber, no meio das reses assassinadas por sua espada, caído, se senta inerte, 325 e está claro que fará algum mal. Pois, de algum modo, é isso que diz e lastima. (vv. 317-327)

Por um lado, a lamentação a que Ajax se entrega aproxima-o, como já notei (2.2), do bárbaro, visto que tal prática, proibida na legislação funerária, já não tem lugar no discurso de autodefinição da *pólis* ateniense. Por outro lado, esse mesmo ato aproxima o herói da própria Atenas, não apenas por prenunciar a sua morte (o "τι ... κακόν" do verso 326), e portanto seu culto, mais por ser justamente o culto heróico uma das poucas ocasiões em que a lamentação continua a ser praticada e estimulada na cidade. Se a identificação de Ajax com animais, promovida pela *νόσος* que Atena lhe enviara, reveste-se de aspectos rituais, seguindo o modelo dos ritos de iniciação em que o iniciando é identificado com a vítima sacrificial, então o assassinato das reses executado por Ajax pode figurar como uma antecipação de seu suicídio³⁰. Do mesmo modo, os *γόοι* que Ajax emite diante das reses mortas antecipariam os lamentos dirigidos a ele mesmo após a morte. De fato, no verso 327, o que Ajax lamenta não é apenas o assassinato das reses mas também o mal que ele está prestes a fazer.

A associação entre Ajax e a lamentação se faz plena nos versos 430-433:

*αἰαῖ · τίς ἄν ποτ' ὤρεθ' ὄδ' ἐπίονυμον
τοῦμόν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;
νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δις αἰάζειν ἐμοί,
[καὶ τρίς · τοιούτοις γὰρ κακοῖς ἐντυγχάνω.]*

Ai, ai! Quem poderia supor que, como epônimo, meu nome se ajustaria aos meus males? Agora me é permitido dizer 'ai ai' duas ou mesmo três vezes: tantos são os males em que me [encontro;

Nesses versos, o próprio herói aproxima seu nome, *Αἴας*, da interjeição de lamento *αι* e do verbo derivado *αἰάζειν*, "dizer *αιαι*". Essa etiologia do nome do herói

parece ser uma inovação de Sófocles³¹. Na versão mais corrente, da qual a fonte mais antiga é a *Ístmica* 6 de Píndaro, vv. 49-54, o nome do herói é associado a *αἰετός*, "águia". Para uma audiência que já conhecia o enredo das peças a que assistia, as inovações adquirem grande ênfase. Assim, a relação entre o Telamônio e a lamentação é posta em evidência na nova etiologia de seu nome. Que a lamentação figure como indício do culto do herói, reforça-o o emprego do adjetivo *ἐπώνυμος* para designar o modo como o seu nome condiz com sua sorte. Em destaque por constituir o último metro do trímetro iâmbico, tal vocábulo evoca a especificação do culto de Ajax em Atenas, herói epônimo da tribo *Aiantís*. A força do vínculo entre o adjetivo e os heróis das tribos clistenianas é confirmada pela tendência, posterior à época da peça, nos séc. IV e III, de designar tais heróis pelo adjetivo *ἐπώνυμος* substantivado³².

Outro indício do culto de Ajax na peça é encontrado na relação entre o herói e Palas Atena. A atitude cruel da deusa para com o Telamônio, no único exemplo de uma presença divina em prólogos sofoclianos³³, pode ser motivada pelo que Nagy postula como um "princípio fundamental da religião helênica: o antagonismo entre deus e herói no mito corresponde aos requerimentos rituais de simbiose entre ambos no culto" (NAGY, 1999: 121)³⁴. Em sua *Descrição da Ática*, Pausânias, no séc. II d.C., relata a existência de um santuário de Atena *Αἰαντίς*, "de Ajax", em Mégara (Pausânias I, 42.4), o que comprova o postulado de Nagy ao menos naquela cidade. Em Atenas, uma associação entre Ajax e Atena no culto escasseia testemunhos precisos. O friso do Partenon, em geral considerado uma evocação das Panatenéias, representa, na parte oeste, ao lado dos deuses, dez homens que são comumente identificados com os epônimos das tribos atenienses³⁵. Mas tal identificação, se é que revela alguma relação entre o culto desses heróis e a grande festa de Atena, refere-se aos epônimos como um conjunto.

Não obstante, penso que a escassez de fontes, que não é rara no estudo de casos específicos de práticas religiosas locais como a veneração de um herói na Grécia antiga, ainda que impeça uma afirmação categórica sobre a associação cultural entre Ajax e Atena na cidade de Péricles, não constitui motivo suficiente para negar sua possibilidade. E o próprio funcionamento do princípio postulado por Nagy na tragédia

de Sófocles aqui analisada, ao lado do templo atestado em Mégara, pode figurar como um argumento a favor de tal associação³⁶.

Um dos principais pontos propostos por Nagy como característico dessa relação de antagonismo no mito e associação no culto reside no fato de "que deus e herói espelham-se um no outro, tanto formal quanto tematicamente, na dimensão do rito" (1999: 143). No caso de Atena e Ajax, ambos estão associados à atividade bélica defensiva, tanto na tradição mítica da *Iliada*³⁷ quanto na dimensão ritual: a deusa é protetora da cidade e a atuação do herói na batalha de Salamina refere-se à proteção das naus atenienses durante um ataque inimigo. Na peça, as semelhanças entre o herói e a deusa são notáveis. O Ajax homérico não é alheio à *μητις*, a inteligência prática tão característica de Atena³⁸. No entanto, o modo de ação do herói descrito no verso 47 – o agir noturno, solitário e sobretudo doloso – refere-se a um aspecto da *μητις* de Atena mais característico de Ulisses que do próprio Ajax. A atribuição desse modo de ação ao Telamônio, ao mesmo tempo em que evoca as práticas rituais iniciáticas da efebria (cf. 2.2, p. 32), reforçaria o espelhamento de que fala Nagy. Tal aspecto da *μητις* também se manifesta nas habilidades de Ajax que a própria deusa descreve, nos versos 118-120:

ὄρᾱς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄσση;
 τούτου τίς ἄν σοι τάνδρὸς ἢ προνοούστερος
 ἢ δρᾶν ἀμείνων ἠὔρεθῃ τὰ καίρια;

Vês, Ulisses, quão grande é o poder dos deuses?
 Quem mais precavido que este homem,
 ou melhor no agir oportuno, poderia ser encontrado?

Ainda de acordo com Nagy, o emprego do epíteto *δαίμωνι ἴσος* [semelhante aos deuses] na *Iliada* "coincide com o clímax do antagonismo ritual entre o deus e o herói" (1999: 143). Nos versos 243-244, Tecmessa revela que Ajax golpeava as reses *κακὰ δεινάζων ῥήμαθ'*, ἃ δαίμων / κοῦδεις ἀνδρῶν ἐδίδαξεν. [dirigindo-lhes palavras maléficas, que só um nume/ nenhum dos homens poderia ter-lhe ensinado]. Ao insistir na impossibilidade de uma origem humana para as palavras do herói, comparando-as com as de um *δαίμων*, tais versos antecipam a fala do mensageiro no terceiro episódio, que

ênfatiza a discordância do pensamento do Telamônio com o que convém aos homens, clímax do antagonismo entre o herói e Atena. Nos versos 756-776, o mensageiro diz o seguinte:

ἔλα γὰρ αὐτὸν τήνδ' ἔθ' ἡμέραν μόνην
 δίας Ἀθάνας μῆνις, ὡς ἔφη λέγων.
 τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
 πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
 ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν 760
 βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρώπον φρονῆ.
 κείνος δ' ἀπ' οἴκων εὐθύς ἐξορμώμενος
 ἄνους καλῶς λέγοντος ἠύρεθη πατρός.
 ὁ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐννέπει, "τέκνον, δορὶ
 βούλου κρατεῖν μὲν, σὺν θεῷ δ' αἰεὶ κρατεῖν." 765
 ὁ δ' ὑψικόμπως κάφρόνως ἡμείψατο,
 "πάτερ, θεοῖς μὲν κἂν ὁ μῆδ' ἂν ὁμοῦ
 κράτος κατακτῆσαιτ'· ἐγὼ δὲ καὶ δίχα
 κείων πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος."
 τοσόνδ' ἐκόμπει μῦθον. εἶτα δεύτερον 770
 δίας Ἀθάνας, ἠνίκ' ὀτρύνουσά νιν
 ἠύδατ' ἐπ' ἐχθροῖς χεῖρα φοινίαν τρέπειν,
 τότε ἀντιφωνεῖ δεινὸν ἄρρητόν τ' ἔπος·
 "ἄνασσα, τοῖς ἄλλοισιν Ἀργείων πέλας
 ἴστω, καθ' ἡμᾶς δ' οὐποτ' ἐνρήξει μάχη." 775
 τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἀστεργῆ θεάς
 ἐκτήσατ' ὄργην, οὐ κατ' ἀνθρώπον φρονῶν.

Pois durante esse dia somente persegue-o
 a cólera da divina Atena, como afirmou [Calcas].
 Pois corpos colossais e vãos
 sucumbem aos pesados reveses dos deuses
 – afirmava o adivinho– sempre que alguém, nascido 760
 homem por natureza, não pensar conforme homem.
 Ele, desde que partiu de sua casa, foi reconhecido
 desprovido de senso, quando o pai lhe falou belamente.
 Disse-lhe: "Filho, com tua lança
 intenta triunfar, mas sempre com a ajuda de um deus." 765
 Ao que ele replicou por demais vanglorioso e insensato:
 "Pai, com o auxílio dos deuses, mesmo um nulo
 alcançaria o triunfo; eu, porém,
 estou confiante de que, sem eles, irei obter a glória."
 Vangloriava-se com tais palavras. Depois, 770
 à divina Atena, quando, incitando-o,
 ordenava-lhe que voltasse o braço ensangüentado contra os
 [inimigos,

ele respondia estas palavras terríveis e impronunciáveis:
 "Senhora, de outros Argivos, coloca-te próxima;
 na posição em que estamos a luta jamais atravessará." 775
 Com estas palavras, ao ódio implacável da deusa expôs-se,
 por não pensar conforme homem.

Ájax antagoniza Atena ao recusar o auxílio por ela oferecido, fazendo recair sobre si a cólera da deusa. Tal atitude, repetidamente referenciada como não conveniente aos homens, tem todos os atributos de um ato de ὕβρις. Como bem observa Kamerbeek (*in loco*), οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖν equivale a ὑπὲρ ἄνθρωπον φρονεῖν³⁹, revelando, pois, no Telamônio o *state of mind* que Cairns (1996: 11) afirma ser decisivo nos atos "hybrísticos": a superestimação de sua própria honra que tem como contrapartida a subestimação da honra de Atena.

Essa ὕβρις, no entanto, não é como tal nomeada, nota-o Suzanne Saïd (1974: 402); e o fato de esse vocábulo não ser empregado na peça em referência ao antagonismo entre Ájax e Atena merece atenção. Primeiro, vale notar que, nessa tragédia, como nas demais tragédias de Sófocles que nos chegaram, ὕβρις designa ações em que estão envolvidos apenas humanos, jamais deuses. Ora, um ato humano de ὕβρις contra um deus tem, em geral, como contrapartida o φθόνος divino⁴⁰. A ausência do vocábulo no que tange a atitude de Ájax para com Atena parece, portanto, precisar a natureza da intervenção da deusa: a punição por ela infligida ao herói não decorre do φθόνος mas constitui uma τίσις, uma vingança; o que, por sua vez, ressalta as semelhanças entre os dois. Atena, tal qual Ájax, segue rigidamente o código de violência recíproca⁴¹.

Mary W. Blundell (2002: 65) aponta diversos paralelismos entre as ações da deusa e do herói. O mesmo verbo, αἰκίζω (vv. 65, 111, 300 e 402), é usado para designar o modo como ambos atormentam seus inimigos em suas respectivas vinganças. Deleitam-se, eles, em rir da humilhação a que sujeitam suas vítimas (vv. 79, 105 e 303), desprezam a covardia (v. 75, 455-6) e ordenam o silêncio aos *philoí* que lhes são subordinados (Atena a Ulisses vv. 75 e 87; Ájax a Tecmessa v. 293). Ambos são os únicos a serem chamados pelo superlativo φίλτατος (vv. 14, 977, 996, 1015) e pelos substantivos δεσπότης (vv. 368, 485, 585) / δέσποινα (vv.38 e 105). Ambos são

tratados erroneamente como aliados subordinados por aqueles que deveriam honrá-los (vv. 117, 1053 e 1098). Ainda, a deusa e o herói compartilham os epítetos *ἄλκιμος*, "firme, resoluto" (vv. 402, 1319), e *δεινός*, "terrível" (vv. vv. 205, 366, 952).

De fato, o antagonismo entre a deusa e o herói, permeado por paralelismos e semelhanças entre os dois, opera de acordo com a mesma lógica observada nas instâncias em que a identidade do coro se faz ambígua e nas referências à morte e à lamentação de Ajax. Tais elementos do texto, por evocarem aspectos culturais (e, portanto, *post-mortem*) da figura do Telamônio, vislumbram a agregação do herói sem, contudo, deixar de marcar a lacuna que separa sua conduta heróica daquela que a cidade dita aos homens que a integram, ou seja, sem deixar de acusar sua situação marginal. O herói, ao recusar o auxílio da deusa, age motivado pelo *κόμπος*, vanglória (vv. 766 e 770, cf. ainda, v. 96), e equipara, nas respostas que profere, seu *κράτος*, "poder, triunfo", de homem ao de um deus (vv. 767-769 e 774-775). Nega, pois, as duas máximas délficas que epitomam o ideal de equilíbrio em que o cidadão ateniense do séc. V deve pautar sua conduta: o *μηδὲν ἄγαν*, "nada em excesso", e o *γνώθι σεαυτόν*, "conhece-te a ti mesmo".

A vingança de Atena se faz nos mesmos termos que a afronta do herói, mas em proporção condizente com o seu estatuto, enfatizado na fala do mensageiro pelo emprego, quase redundante, do adjetivo *δία*, divina, nas duas ocorrências de seu nome (vv. 757 e 771). Se Ajax desconsidera a *τιμή* da deusa e pensa como um deus, Atena, através da *μανία* que o ultraja (cf. *ἀπολωβάω*, v. 217), faz com que ele confunda homens e animais. Assim, a *νόσος* enviada pela deusa protetora da cidade, ao mesmo tempo em que segrega o herói, lançando-o na liminaridade de onde ele só sairá através da morte, e impede a realização de uma vingança privada, constitui igualmente um ato de hostilidade recíproca. Note-se, porém, que, enquanto o Telamônio é motivado pelo *χόλος*, a deusa o é por *μῆνις* (v. 757), ou seja, por uma cólera legítima⁴², o que confere um caráter plenamente justo à sua vingança.

Como observa Knox (1986: 133-134), o fato de, nessa tragédia, o código de reciprocidade resumido no *τόπος* *Τοὺς μὲν φίλους εἶ ποιεῖν, τοὺς δ' ἐχθροὺς κακῶς* [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. Ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν / ἅπαντα τὰνθρώπεια [um dia abate e erige novamente todas as coisas humanas], proclama Atena a Ulisses nos versos 131-132. Sujeitos a tamanha instabilidade, como poderia tal código operar entre os homens? Ajax, no entanto, "é obcecado pela idéia de permanência" (KNOX, 1986: 142), idéia expressa pelo advérbio *ἀεί*, palavra que inicia a peça. Nesse primeiro verso, *ἀεί* é empregado na fala de Atena para caracterizar a relação da deusa com Ulisses. Já o filho de Laertes, ao se referir a essa mesma relação, utiliza as expressões "*πάρως* [antigamente]" (v. 34) e "*εἰσέπειτα* [doravante]" (v. 35). Se para a deusa o tempo é eterno e imutável, para o homem o tempo é transitório e volúvel.

As ocorrências de *ἀεί* nas falas de Ajax foram analisadas por Knox (1986: 142), que cita como exemplo os versos 117, 379-380, 342-343 e 570. A frequência com que o herói profere o advérbio revela sua incapacidade de conceber a volubilidade das coisas humanas. Citem-se, entre outras passagens, os versos 473 -480:

*αἰσχρὸν γὰρ ἄνδρα τοῦ μακροῦ χρήζειν βίου,
κακοῖσιν ὅστις μηδὲν ἐξαλλάσσεται.
τί γὰρ παρ' ἡμᾶρ ἡμέρα τέρπειν ἔχει* 475
*προσθεῖσα κἀναθεῖσα πλὴν τοῦ κατθανεῖν;
οὐκ ἂν πριαίμην οὐδενὸς λόγου βροτὸν
ὅστις κεναῖσιν ἐλπίσιν θερμαίνεται.
ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
τὸν εὐγενῆ χρή. πάντ' ἀκήκοας λόγον.* 480

Pois é degradante um homem desejar uma vida longa
se não houver mudanças em seus males.
Pois como a sucessão de dias pode lhe ser prazerosa, 475
ora aproximando-o ora afastando-o do morrer?
Eu não compraria, nem por mínima importância, o mortal
que se inflama com vãs expectativas.
Ou belamente viver ou belamente morrer
deve o bem nascido. Ouviste todo o meu discurso. 480

Ajax não admite qualquer possibilidade de mudança em seus males. A *τιμὴ* perdida na contenda pelas armas de Aquiles e no insucesso de sua vingança parece-lhe irrecuperável. O caráter degradante de tamanha desonra se estende por toda a sua vida, revestindo-se de uma constância inabalável. Nesse discurso do herói, a aceitação da

instabilidade humana, que proporciona a expectativa de mudança, é associada ao homem sem valor. Tal constância, portanto, o herói não a aplica a todos os homens. Caracteriza apenas o estatuto do *εὐγενής*, do bem nascido, que deve permanecer *καλός* na vida ou na morte. De fato, a idéia de estabilidade transparece nos valores aristocráticos que formam e sustentam as convicções de Ajax. Permanência das relações de amizade e inimizade, permanência dos prêmios de *aristéia* no seu *oikos*, permanência de suas características em seu filho.

Assim, deve-se precisar que a atribuição de um caráter não humano aos pensamentos e ações de Ajax – mais que humano na fala do mensageiro e menos que humano na intervenção de Atena – é feita a partir dos valores da *pólis* democrática. A obsessão do herói pelo *ἀεί* condiz perfeitamente com sua visão de mundo aristocrática. Torna-se patente, pois, que o vocábulo *ἄνθρωπος* na fórmula *οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖν* não designa um ser humano atemporal e universal, mas os cidadãos que integravam a audiência no teatro de Dioniso. Ajax não pensa como convém ao homem *da Atenas do século V*. E o fato de essa especificação figurar implicitamente no texto participa da pretensão hegemônica de Atenas de afirmar seus próprios valores como os únicos válidos.

A aquisição de novos conhecimentos é elemento central na liminaridade, pois "estampam [o iniciando], como o carimbo estampa o lacre, com as características de seu novo estado" (TURNER, 1967: 94). O aprendizado de Ajax reside justamente na constatação de que sua visão de mundo aristocrática se tornara inoperante, que sua conduta heróica se tornara impraticável. Essa inviabilidade é bem marcada, no decorrer da peça, pelo emprego de expressões que designam o impossível: o assassinio das reses é descrito por Ulisses como *πρᾶγος ἄσκοπον* [ato inconcebível] (v. 21); Tecmessa qualifica o *λόγος* de Ajax de *ἄρρητον* [impronunciável] (v. 214), mesmo adjetivo que o mensageiro aplica ao *ἔπος* do herói (v. 770); o coro julga que a confirmação dos rumores acerca de seu chefe é *ἀγγελίαν ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν* [notícia insuportável e inescapável] (v. 224), assim como o herói diz que apresentar-se a Telamon sem os prêmios de *aristéia* é uma tarefa *οὐκ τλητός* [impossível de suportar] (v. 466); a arma distintiva do Telamônio é por ele mesmo denominada *ἄρρηκτον σάκος* [escudo

inquebrável] (v.567); e, nas palavras do coro, a *aĩsa* de Ajax, ou seja, o lugar social que lhe foi designado⁴³, é *ἄπλαστος*, [inabordável] (v. 256).

Ajax já percebe que não há mais lugar para ele desde o primeiro episódio. A terceira estrofe do segundo *kommós*, iniciada pela inversão da antítese (característica da liminaridade) entre luz e trevas, revela o desejo de morte do herói, provocado pela dissolução de seu mundo:

ἰὸ
 σκότος, ἐμὸν φάος,
 ἔρεβος ᾧ φαεινότατον, ὡς ἐμοί, 395
 ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα,
 ἔλεσθέ μ'· ὅντε γὰρ θεῶν γένος
 οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος
 βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων. 400
 ἀλλὰ μ' ἅ Διὸς
 ἀλκίμα θεὸς
 ὀλέθριον αἰκίζει.
 ποῖ τις οὖν φύγη;
 ποῖ μολῶν μενῶ;
 εἰ τὰ μὲν φθίνει, 405
 <....> φίλοι,
 τίσις δ' ἐμοῦ πέλας⁴⁴,
 μώραις δ' ἄγραις προσκείμεθα,
 πᾶς δὲ στρατὸς δίπαλτος ἄν
 με χειρὶ φονεύει.

Ó!
 trevas, minha luz,
 érebo, que para mim é o mais luzente, 395
 tomai-me, tomai-me como vosso habitante,
 tomai-me; pois a estirpe dos deuses,
 já não sou digno de olhá-la
 nem a dos homens, que um só dia vivem,
 em busca de algum benefício. 400
 A filha de Zeus,
 resoluta deusa,
 me atormenta, o aniquilado.
 Para onde escapar?
 Onde devo permanecer?
 se tais coisas perecem, 405
 <....> amigos,
 a vingança de mim está próxima,
 eu me dediquei a uma caçada estúpida
 e todo o exército, em dupla lança armado,

com as mãos me assassinar.

(vv. 393-409)

É, no entanto, no segundo episódio que Ajax adquire plenamente o conhecimento que o marcará com as características do estado que ele atingirá após a liminaridade. Se o aprendizado é "o âmago da situação liminar" (TURNER, 1967: 102), esse episódio, constituído por uma única fala do herói, ocupa, igualmente, posição central na tragédia. Nas palavras de Knox, tal discurso é "a chave para um entendimento dessa peça bela e sombria" (1986: 125). As palavras de Ajax, que assumem um tom simultaneamente reflexivo e enigmático (mais uma vez característicos da margem⁴⁵), são as seguintes:

ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
 φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·
 κοῦκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἀλίσκεται
 χῶ δεινὸς ὄρκος καὶ περισκελεῖς φρένες.
 κἀγὼ γάρ, ὅς τὰ δειν' ἑκαρτέρουν τότε, 650
 βαφῆ σιδήρου ὡς, ἐθηλύνθη στόμα
 πρὸς τῆσδε τῆς γυναικός· οἰκτίρω δέ νιν
 χήραν παρ' ἐχθροῖς παιδὰ τ' ὄρφανὸν λιπεῖν.
 ἀλλ' εἴμι πρὸς τε λουτρά καὶ παρακτίους
 λειμώνας, ὡς ἂν λύμαθ' ἀγνίσας ἐμὰ 655
 μῆνιν βαρεῖαν ἐξαλύξωμαι θεᾶς·
 μολῶν τε χῶρον ἐνθ' ἂν ἀστιβῆ κίχῳ
 κρύψω τόδ' ἔγχος τοῦμόν, ἐχθιστὸν βελῶν,
 γαίης ὀρύξας ἐνθα μὴ τις ὄψεται·
 ἀλλ' αὐτὸ νύξ' Αἰδῆς τε σωζόντων κάτω. 660
 ἐγὼ γάρ ἐξ οὗ χειρὶ τοῦτ' ἐδεξάμην
 παρ' Ἑκτορος δῶρημα δυσμενεστάτου,
 οὐπω τι κεδνὸν ἔσχον Ἀργείων πάρα.
 ἀλλ' ἔστ' ἀληθῆς ἢ βροτῶν παροιμία,
 ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα κοῦκ ὀνήσιμα. 665
 τοιγὰρ τὸ λοιπὸν εἰσόμεσθα μὲν θεοῖς
 εἴκειν, μαθησόμεσθα δ' Ἀτρείδας σέβειν.
 ἄρχοντες εἰσιν, ὡσθ' ὑπείκτεον. τί μῆν;
 καὶ γὰρ τὰ δεινὰ καὶ τὰ καρτερότατα
 τιμαῖς ὑπείκει· τοῦτο μὲν νιφοστιβεῖς 670
 χειμῶνες ἐκχωροῦσιν εὐκάρπῳ θέρει·
 ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος
 τῇ λευκοπόλῳ φέγγος ἡμέρα φλέγειν·
 δεινῶν δ' ἄημα πνευμάτων ἐκοίμισε
 στένοντα πόντον· ἐν δ' ὁ παγκρατῆς Ὑπνος 675
 λύει πεδήσας, οὐδ' αἰεὶ λαβῶν ἔχει.
 ἡμεῖς δὲ πῶς οὐ γνωσόμεσθα σωφρονεῖν;

ἔγωγ'· ἐπίσταμαι γὰρ ἀρτίως ὅτι
 ὅ τ' ἐχθρὸς ἡμῖν ἐς τοσόνδ' ἐχθαρτέος,
 ὡς καὶ φιλήσων αὐθις, ἔς τε τὸν φίλον 680
 τοσαῦθ' ὑπουργῶν ὠφελεῖν βουλήσομαι,
 ὡς αἰὲν οὐ μενοῦντα. τοῖς πολλοῖσι γὰρ
 βροτῶν ἄπιστός ἐσθ' ἑταιρείας λιμῆν.
 ἀλλ' ἀμφὶ μὲν τούτοισιν εὖ σχήσει· σὺ δὲ
 ἔσω θεοῖς ἐλθοῦσα διὰ τέλους, γύναι, 685
 εὐχῶν τελεῖσθαι τοῦμὸν ὅν ἐρᾷ κέαρ.
 ὑμεῖς θ', ἑταῖροι, ταῦτ' ἀπὸ τῆδ' ἐμοὶ τάδε
 τιμᾶτε, Τεύκρην τ', ἣν μόλη, σημήνατε
 μέλειν μὲν ἡμῶν, εὐνοεῖν δ' ὑμῖν ἅμα·
 ἐγὼ γὰρ εἴμ' ἐκείσ' ὅποι πορευτέον, 690
 ὑμεῖς δ' ἂν φράζω δρᾶτε, καὶ τάχ' ἂν μ' ἴσως
 πύθοισθε, κεῖ νῦν δυστυχῶ, σεσωμένον.

O longo e imensurável tempo
 faz surgir tudo o que era obscuro e esconde tudo o que era claro.
 Nada há que não seja inesperado; suplantados são
 o solene juramento e os sentidos pertinazes.
 Também eu, que há pouco era de tremenda forma obdurado, 650
 como ferro na têmpera, tornei-me brando em meu gume⁴⁶
 por esta mulher: lamento deixá-la
 viúva, entre os inimigos, e meu filho órfão.
 Vou, contudo, ao prado litorâneo e às águas lustrais,
 para que, purificado de minhas máculas, 655
 escape da ira penosa da deusa.
 Chegando à região em que eu atingir um lugar solitário,
 encobrirei esta minha espada, a mais odienta das armas,
 fincando-a no solo, onde ninguém a veja:
 preservem-na, noite e Hades, no subterrâneo. 660
 Eu, desde que a expus em minha mão,
 dádiva de Heitor meu adversário,
 jamais obtive qualquer bem dos Argivos.
 É, então, verdadeiro o provérbio dos mortais,
 'dons de inimigos não são dons nem benefícios'. 665
 Por isso, daqui em diante, deveremos aos deuses
 ceder e aprenderemos a venerar os Atridas.
 Eles são arcontes, de sorte que se deve obedecer-lhes; como não?
 Também as forças tremendas e mais firmes
 a tais prerrogativas obedecem; assim invernos 670
 nevoentos dão lugar a verão frutífero;
 a trevosa abóbada da noite renuncia
 em favor do dia de brancos corcéis a luzir seu esplendor;
 o sopro de tremendas tempestades dá repouso
 ao mar gemente; e o onipotente sono, 675
 após prender, solta, não captura para sempre.

Como, então, não aprenderemos a moderar?
 Eu, ao menos, ...Pois, apenas agora, compreendo que
 o inimigo só deve ser por nós odiado até certa medida,
 uma vez que, mais tarde, dele tornar-me-ei amigo; e, ao amigo, 680
 só desejarei ser lhe útil, prestando-lhe serviços, até certa medida,
 uma vez que não permanecerá, sempre, meu amigo. Para a maioria
 dos mortais o porto da amizade não é confiável.
 Mas quanto a isso, tudo irá bem.
 Tu, mulher, entra e roga aos deuses que 685
 executem, até o fim, o que deseja meu coração.
 E vós, companheiros, honrai-me tal qual ela,
 e a Teucro, tão logo chegue, indicai-lhe que
 cuide de nós e que seja benévolo convosco;
 Eu parto para onde devo partir, 690
 e, vós, fazei o que vos indico, e, em breve, talvez,
 possais vos informar de que eu, conquanto agora desventurado, fui salvo.
 (vv. 646-692)

Tais versos têm sido objeto de análise de muitos helenistas. Uma abordagem detalhada da fortuna crítica desse episódio ultrapassaria os limites do presente texto; limito-me, pois, a analisá-lo de acordo com a leitura da peça aqui proposta⁴⁷. Knox (1986: 136- 137), em um dos ensaios de maior influência sobre as leituras desde então feitas dessa peça, propõe que até o verso 684 o discurso do herói constitui um solilóquio. A ausência de qualquer referência a quem os versos 646-684 são dirigidos em um teatro onde os atores se mostram mascarados parece-me ser um argumento de peso. E o fato de, em cerca de 4/5 dos versos, Ajax proferir pensamentos para si mesmo enfatiza o tom reflexivo do discurso.

Os quatro primeiros versos apresentam, ainda que de modo relutante pelo emprego de duas negações e um prefixo negativo (*κοῦκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν*, v. 648), a instabilidade como um postulado universal. O agir do tempo transforma tudo em seu oposto (claro em escuro e escuro em claro). O herói percebe que, nessa nova ordem em que se lhe apresenta o mundo, suas *γνώμαι* tornaram-se indefensáveis. Os ritos que sustentam sua visão (aristocrática) de mundo são pervertidos⁴⁸: o ὄρκος [juramento], originalmente o objeto dotado de poder sobrenatural com o qual se estabelece um contato que instaura o compromisso (GERNET: 1982b: 60-61), é "capturado"

(*ἀλίσκεται*, que traduzi por "suplantado", v. 648); o dom, que cria e concretiza os laços de *φιλία*, transformara-se em algo maléfico: a espada de Heitor, dom de inimigo, fizera cessar os bens provenientes dos amigos (vv. 661-665). Tal perversão do rito é solidária à constatação da falência do código de reciprocidade favorável ou hostil, declarada nos vv. 677-681.

Diante dessa dissolução de seus valores, Ajax, nos versos 666-668, conclui que a partir de então – e o uso da expressão *τὸ λοιπόν*, que designa o tempo como processo em contraposição à constância do advérbio *ἄει* me parece significativo – irá ceder aos deuses e venerar os Atridas. A inversão irônica dos verbos *εἴκειν* e *σέβειν* – esperar-se-ia "venerar" os deuses e "ceder" aos Atridas como observa o escoliasta (cf. KAMERBEEK, *in loco*), é um dos artifícios mais instigantes desse monólogo. É preciso notar que tal conclusão é seguida pela afirmação de que os Atridas são *ἄρχοντες* (v. 668), em uma referência explícita à magistratura ateniense⁴⁹. Ora, os personagens de uma tragédia grega não são indivíduos dotados de uma *psiquê* (no sentido moderno do termo). São "símbolos dramáticos", termo empregado por Knox (2002:88) em sua análise do *Édipo Rei* para designar a relação que se pode depreender entre o personagem e a figura políade para a qual ele funciona como signo. Dessa forma, penso ser possível sugerir que, nessa passagem, os Atridas são símbolo dramático da *pólis* como instituição. Substituindo-se, no verso 667, *Ἀτρείδας* por *τὴν πόλιν*, o sentido de *σέβειν* adquire outra dimensão: é a cidade, representada pelos que, no momento, a comandam, que Ajax passará a venerar.

A referência à estrutura institucional da cidade é reforçada pelo uso "inesperado da palavra *τιμαῖς* no verso 670 – palavra que sugere os significados 'solenidade, prerrogativas, cargo oficial' " (KNOX, 1986: 147). Knox propõe, ainda, que a descrição ordenada da sucessão das estações, assim como de noite e dia (vv. 669-676), evocam o caráter transitório da ocupação do cargo de arconte, em que cidadãos sucedem uns a outros anualmente, além do mais pelo emprego de *ἐξίστημι* "renunciar" no verso 671, verbo com frequência utilizado em contexto político (KNOX, 1986: 147 e 159 n. 117). Porém, se os magistrados se alternam, as magistraturas se mantêm constantes. De acordo com Vidal-Naquet (1992a: 113), que comenta justamente o ensaio de Knox,

"nas inscrições do século V, *ἀεί* designa a permanência da cidade para além das instâncias e dos magistrados". Esse caráter imutável da *pólis* é igualmente observado por Nicole Loraux em seu estudo sobre os *epitáphioi* atenienses, nos quais:

Tudo é arranjado para que os mortos se tornem um simples elo da cadeia sem fim das gerações atenienses, cujo quadro já não é *khrónos*, mas o *aión*, que Émile Benveniste descreve como 'uma força una e dupla, transitória e permanente, que se esgota e renasce e que subsiste para todo o sempre por sua finitude sempre renovada'. Não somente suas vidas não lhes pertenciam, mas, comparadas com as de seus ancestrais, elas tomam a aparência de um incidente histórico; incidente necessário – pois é preciso que haja atenienses para que a cidade perdue – mas essencialmente repetitivo. (LORAU, 1993: 147).

A lógica que garante a permanência da cidade através da transitoriedade das vidas dos cidadãos não é estranha à estabilidade que fundamenta os valores aristocráticos de *Ájax*. O herói deve manter as características e méritos de seu pai, que por sua vez também devem ser conservadas por Eurísakes, seu filho, tal qual os atenienses devem repetir os cidadãos do passado. Vidal-Naquet tem toda razão ao afirmar que "o *ἀεί* da cidade não é o *ἀεί* de *Ájax*" (1992a: 113); mas o que os distancia não é a concepção da permanência, é o seu objeto: aqui, opera o deslocamento que aplica os valores aristocráticos à *pólis* democrática, através da tendência da cidade de se representar como um *γένος*. Se, no verso 387, *Ájax* invocara Zeus, na qualidade de ancestral, o herói, agora, substitui o progenitor de sua estirpe, seu objeto de veneração, pela *pólis*.

Assim, o conhecimento adquirido pelo Telamônio durante a etapa de liminaridade não nega por completo a permanência, desloca-a. Isso não implica, porém, a suspensão de seu intuito em direção ao suicídio. Todo o seu discurso é permeado por expressões que evocam a morte. Na primeira vez em que aplica a si mesmo o postulado da instabilidade, o herói se compara a uma espada (vv. 650-651); versos adiante, ao descrever o fim que dará à espada que recebera de Heitor – única arma que deve ser com ele enterrada (cf. v. 577) – o Telamônio utiliza o verbo *κρύπτειν*, que freqüentemente tem a acepção de "sepultar" (v. 658) e, em seguida, dirige um

apelo à noite e a Hades para que a arma seja mantida debaixo da terra (v. 660). A expressão *πρός τε λουτρά*, empregada no verso 654, é, segundo Knox (1986, 134-35 e n.65) utilizada em Sófocles quase exclusivamente para designar a limpeza de um cadáver antes do enterro ou as libações ao morto. No verso 683, ao referir-se a *ἑταιρείας λιμῆν* [o porto da amizade], "é bem possível", como propõe Kamerbeek (*in loco*), "que para si mesmo Ajax faça um contraste entre o (talvez *βροτῶν*) *ἑταιρείας λιμῆν* e o *λιμῆν* do Hades, ao qual ele anseia".

Além disso, os últimos versos de seu discurso (vv. 685-692), os que interrompem o solilóquio e dirigem-se a Tecmessa e ao coro, são marcados enfaticamente pela idéia de termo da vida com as expressões *τελέσθαι* e *διὰ τέλος*, (v. 686). Tais versos não poderiam constituir outra coisa que as últimas palavras de um homem aos seus próximos: as recomendações a Teucro para que cuide dele (*i.e.* de seu corpo) e seja benévolo com os conterrâneos (*i.e.* assumo a posição no comando) não fariam sentido se o herói não estivesse anunciando a sua ausência permanente. E é no verso 690 que o herói afirma, de forma categórica, a sua decisão: "Eu parto para onde eu devo partir".

Com efeito, quase todas essas referências à morte são acompanhadas de traços característicos da liminaridade. Ao se comparar ao ferro da espada, Ajax utiliza o verbo *θηλύνω* (v. 651), que traduzi por "tornar-se brando", mas cujo sentido original é "afeminar-se". Seu banho fúnebre tem como propósito a purificação das máculas (v. 655). Tanto a atribuição de características de ambos os sexos quanto a poluição são, de acordo com Turner (1967: 97-98), freqüentes nos seres liminares. Ainda, o verbo *τελεῖν* e seus cognatos, em relevo no verso 685, são de acordo com Gernet (1982a: 68), vocábulos característicos dos mistérios, que se relacionam com a iniciação.

Em vida, venerar a cidade compreende seguir as normas por ela ditadas, sobretudo "aprender a moderar" (*σωφρονεῖν*, v. 677) e aceitar a transitoriedade humana, a que o próprio herói se percebe submetido. Mas Ajax não suporta mudar. A única mudança que ele pode admitir é aquela que possibilita a permanência: morto, ele irá tornar-se objeto de culto na cidade, prática em que persistem, deslocados, seus valores

aristocráticos. Para Ajax, a morte equipara "venerar a *pólis*" e "ser por ela venerado", de modo que lhe será permitido compartilhar do *ἀεὶ*.

3.3. O significado simbólico reestruturado: da margem à agregação.

Após ouvir o longo discurso de Ajax, o coro crê que o herói desistira do suicídio. A tão discutida questão acerca da intenção do herói de iludir os Salamínios perde sua *raison d' être* quando se considera que as palavras ambíguas e meditativas de Ajax fazem parte de um solilóquio; um discurso sem destinatário não poderia ter o propósito de enganar outrem. Mas, indiferentemente da intenção do herói, o engano do coro ocupa uma posição importante na economia da peça. Sua ilusão jubilante é, como nota Jebb (*in loco*), expressa por meio de um *hypórchema*, um canto coral acompanhado de dança, que faz as vezes do segundo estásimo (vv. 693-718):

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν.	στρ.
ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν, ὦ Πᾶν Πᾶν ἀλίπλαγκτε, Κυλ- λανίας χιονοκτύπου	695
πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ θεῶν χοροποι' ἄναξ, ὅπως μοι Μύσια Κνώσι' ὀρ- χήματ' αὐτοδαῆ ξυνὸν ἰάψης.	700
νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορευσαί. Ἴκαρίων δ' ὑπὲρ πελαγέων μολῶν ἄναξ Ἀπόλλων ὁ Δάλιος εὐγνωστος ἐμοὶ ξυνείη διὰ παντὸς εὐφρων.	705
ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἴφης.	ἀντ.
ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ, νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐ- ήμερον πελάσαι φάος θαῶν ὠκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας λαθίπυγος πάλιν, θεῶν δ' αὖ πάνθητα θέσμι' ἐξ- ήνυσ' εὐνομία σέβων μεγίστα.	710
πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει· κοῦδὲν ἀναύδητον φατίξαιμι' ἄν, εὐτέ γ' ἐξ ἀέλπτων Αἴας μετανεγνώσθη θυμῶν τ' Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων.	715

Súbitos⁵⁰ frêmitos de êxtase sinto, alço vôo com supino júbilo.
[estr.

Ah, ah! Pã, Pã,
ó Pã! Pã, errante nos mares, vindo do cume 695
rochoso de Cilene,
pela neve batida, mostra-te,
ó senhor dos coros dos deuses e, comigo,
da Mísia e de Cnossos
as danças que tu improvisas, em passos ligeiros, executa⁵¹. 700
Agora, só me ocorre dançar.
E que, após o mar de Ícaro
percorrer, Apolo, o senhor de
Delos, por inteiro cognoscível,
a mim se junte, em tudo propício! 705

De meus olhos, dor terrível Ares desatou. ant.
Ah, ah! agora, novamente,
agora, ó Zeus, a cândida luz
de um dia próspero se aproxima
das velozes naus que sobre o mar correm, desde que Ájax,
das fadigas esquecido, novamente, aos deuses
os ritos com todos os sacrifícios
executou, venerando-os com suprema *eunomia*⁵².
Tudo o longo tempo extingue:
nada é inefável, eu diria, 715
quando, de modo inesperado,
Ájax se retratou
de seus ímpetos e das grandes querelas com os Atridas.

Na antístrofe, o coro retoma as palavras de Ájax, cuja ambigüidade permite a tão aclamada ilusão: os versos 646 e 648 são ecoados nos versos 714-716, em que os marinheiros de Salamina afirmam que Ájax mudara de opinião; a referência à execução dos sacrifícios aos deuses (vv. 711-713) alude ao rito de purificação que o Telamônio anunciara nos versos 654-656; e o verso 713 remete ao verso 668, em que Ájax diz que irá venerar os Atridas. Note-se, ainda, que, apesar de o coro supor serem os deuses o objeto de veneração, também aqui *σέβειν* está envolto por uma esfera política, especificamente democrática, patente no emprego do vocábulo *eunomia* para qualificar o modo como o herói, na opinião do coro, estaria executando os ritos. Assim, reverenciar os deuses possui estreitas relações com a aceitação da ordem da cidade.

M. Sicherl (1977: 70-71) observa que *hyporchémata* em posição imediatamente anterior à catástrofe figuram com certa freqüência nas tragédias de Sófocles⁵³ e argumenta que a atmosfera festiva criada por tais cantos possui a função de retardar a ação, tornando ainda mais devastador o efeito da catástrofe que está por vir. De fato, a ilusão festiva do coro será contrastada com sua reação após a chegada do mensageiro e a morte do herói. Os *hyporchémata*, porém, não são apenas um artifício dramático. Como postula Henrichs (1994/5: 59 *apud* EASTERLING, 1999: 42):

a dança coral na cultura grega antiga sempre constitui uma forma de performance ritual, seja a dança executada no contexto do festival dramático ou em outros cenários culturais e festivos. O cenário externo no santuário de Dioniso Eleutereu e na ambientação distintivamente cultural das Grandes Dionisíacas reforça a função ritual das danças corais na tragédia.

Nos versos 693 a 718, portanto, sobretudo na estrofe, a atmosfera dionisíaca, jubilosa e dançante, faz transparecer a dupla identidade do coro (cf. *supra* pp. 58-59), cuja função no presente da cidade é enfatizada pelas invocações a Pã, divindade ligada a Dioniso, e pela referência à sua própria performance nos vv. 698-701. Em tal comentário, os integrantes do coro simultaneamente "percebem sua dança coral como uma reação emocional aos eventos do palco e assumem uma postura ritual que funciona como um elo entre a realidade cultural das Grandes Dionisíacas e o mundo religioso e imaginário das tragédias" (HENRICHS 1994/5: 59 *apud* EASTERLING, 1999: 42).

A identidade ritual do coro naqueles versos pode possuir uma dimensão ainda mais ampla, solidária não apenas à ocasião exterior, o festival de Dioniso, mas também à ocasião interior, a morte de Ajax em pleno palco. De acordo com Sourvinou-Inwood (2003: 146), no *Etymologicum Magnum* o vocábulo *hyporchémata* é empregado para classificar as danças corais executadas em torno do altar enquanto as vítimas sacrificiais eram queimadas⁵⁴. Nesse caso, o *hypórchema* reforçaria o caráter sacrificial de que se reveste a morte de Ajax, manifesto nas palavras proferidas pelo herói na cena do suicídio:

ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν ἢ τομώτατος γένοιτ' ἄν, εἴ τῳ καὶ λογίζεσθαι σχολή, δώρον μὲν ἀνδρὸς Ἴκτορος ξένων ἐμοὶ μάλιστα μισηθέντος, ἐχθίστου θ' ὄραν. πέπηγε δ' ἐν γῆ πολεμία τῇ Τρωάδι, σιδηροβρώτι θηγάνη νεηκονής·	815 820
ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγὼ, εὐνούστατον τῷδ' ἀνδρὶ διὰ τάχους θανεῖν. οὕτω μὲν εὐσκευοῦμεν· ἐκ δὲ τῶνδέ μοι σύ πρῶτος, ὦ Ζεῦ, καὶ γὰρ εἰκός, ἄρκεσον. αἰτήσομαι δέ σ' οὐ μακρὸν γέρας λαβεῖν. πέμψον τιν' ἡμῖν ἄγγελον, κακὴν φάτιν Τεύκρω φέροντα, πρῶτος ὣς με βαστάσῃ πεπτῶτα τῷδε περὶ νεορράντῳ ξίφει, καὶ μὴ πρὸς ἐχθρῶν του κατοπτευθεὶς πάρος ρίφθῳ κυσὶν πρόβλητος οἰωνοῖς θ' ἔλωρ. τοσαυτὰ σ', ὦ Ζεῦ, προστρέπω, καλῶ δ' ἅμα πομπαῖον Ἑρμῆν χθόνιον εὖ με κοιμίσει, ξὺν ἀσφαδάστῳ καὶ ταχεῖ πηδήματι πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ. καλῶ δ' ἀρωγούς τὰς αἰεὶ τε παρθένους αἰεὶ θ' ὀρώσας πάντα τὰν βροτοῖς πάθη, σεμνάς Ἑρινύς τανύποδας, μαθεῖν ἐμέ πρὸς τῶν Ἀτρειδῶν ὡς διόλλυμαι τάλας. [καὶ σφας κακοὺς κάκιστα καὶ πανωλέθρους ξυναρπάσειαν, ὥσπερ εἰσορώσ' ἐμέ αὐτοσφαγῆ πίπτοντα· τῶς αὐτοσφαγεῖς πρὸς τῶν φιλίστων ἐκγόνων ὀλοίατο.] ἴτ', ὦ ταχεῖαι ποίνιμοί τ' Ἑρινύες, γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ. σύ δ', ὦ τὸν αἰπὺν οὐρανὸν διφρηλατῶν Ἥλιε, πατρίαν τῆν ἐμὴν ὅταν χθόνα ἴδῃς, ἐπισχῶν χρυσόνωτον ἠνίαν ἄγγειλον ἄτας τὰς ἐμάς μόρον τ' ἐμὸν γέροντι πατρὶ τῇ τε δυστήνῳ τροφῇ. ἢ που τάλαινα, τῆνδ' ὅταν κλύῃ φάτιν, ἦσει μέγαν κωκυτὸν ἐν πάσῃ πόλει. ἄλλ' οὐδὲν ἔργον ταῦτα θρηνεῖσθαι μάτην· ἄλλ' ἀρκτέον τὸ πρᾶγμα σὺν τάχει τινί. [ὦ θάνατε θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολῶν· καίτοι σὲ μὲν κάκει προσαιδήσω ξυνοῶν. σὲ δ' ὦ φαεννῆς ἡμέρας τὸ νῦν σέλας, καὶ τὸν διφρευτήν Ἥλιον προσεννέπω, πανύστατον δὴ κοῦποτ' αὔθις ὕστερον.] ὦ φέγγος, ὦ γῆς ἱερὸν οἰκείας πέδον Σαλαμῖνος, ὦ πατρίον ἐστίας βάθρον, κλειναί τ' Ἀθῆναι, καὶ τὸ σύντροφον γένος, κρηναί τε ποταμοί θ' οἶδε, καὶ τὰ Τρωικὰ πεδία προσαιδῶ, χαίρετ', ὦ τροφῆς ἐμοί· τοῦθ' ὑμῖν Αἴας τοῦπος ὕστατον θροεῖ, τὰ δ' ἄλλ' ἐν Αἴδου τοῖς κάτω μυθήσομαι.	825 830 835 840 845 850 855 860 865

o melhor corte, se há ócio para calculá-lo.
 Dom de Heitor, entre meus hóspedes
 o homem mais odioso e o mais inimigoso de olhar.
 Está cravado na terra hostil de Tróia,
 recém-afiado na pedra que consome ferro. 820
 Eu o cravei bem, envolvendo-o com terra⁵⁵, para que,
 gentil com este homem aqui, com rapidez mate.
 Estamos, assim, bem equipados; e, por isso,
 tu primeiro, ó Zeus, como é provável, ampara-me.
 O prêmio honorífico que a ti pedirei não é grande. 825
 Envia um mensageiro que leve a má notícia
 a Teucro, para que seja o primeiro a me levantar,
 quando eu estiver prostrado em torno desta espada umedecida
 [em sangue fresco,
 e que, por um dos inimigos, não seja eu antes encontrado,
 nem desterrado como presa, exposto a cães e pássaros. 830
 Isso é tudo, ó Zeus, que te rogo; invoco, ao mesmo tempo,
 o condutor, Hermes ctônio, para que, com zelo, eu adormeça
 após, sem luta e em salto ligeiro,
 rasgar meu flanco nessa espada.
 Invoco também, como auxiliares, as sempre virgens, 835
 que sempre vigiam, dos mortais, todos os sofrimentos,
 venerandas Erínias, de longos passos, para que saibam como eu,
 infeliz, por causa dos Atridas pereço.
 [Que capturem os ignóbeis do modo mais ignóbil
 e em total destruição, tal como me vêem 840
 prostrado, por minhas próprias mãos imolado; que também
 assim,
 imolados pelas mãos de sua mais cara prole, pereçam.]
 Ide Erínias, velozes e vândicas,
 devorai todo o exército, não o poupeis.
 E tu, o que pelo vasto céu o carro conduz, 845
 ó Hélio, quando a minha terra pátria
 vires, retendo as áureas rédeas,
 anuncia minhas ruínas e minha sina
 ao velho pai e à desventurada nutriz.
 De certo, a infeliz, ao ouvir a notícia, 850
 emitirá longos queixumes por toda a cidade.
 Mas de nada serve lamentar-me em vão;
 mas é preciso dar início à ação com toda a pressa.
 [Ó morte, morte vem, agora, assistir-me;
 ainda que lá contigo eu possa falar. 855
 E a ti, esplendor do dia luminoso,
 a ti, condutor de carros, Hélio, me dirijo

pela última vez, jamais haverá outra.]
 Ó fulgor, ó sacra planície de minha terra natal,
 de Salamina, ó trono da lareira paterna, 860
 ínclita Atenas, estirpe de mesma nutriz,
 fontes e esses rios, e de Tróia
 as planícies, adeus, eu vos digo, vós que me tendes nutrido.
 Tais são as últimas palavras que Ájax vos brada,
 as demais no Hades, aos subterrâneos, pronunciarei. 865

No verso 815, a espada com que Ájax irá se matar é personificada pelo nome de agente *σφαγεύς*, que, como nota Stanford (2002 *in loco*), significa "matador sacrificial", daí a tradução "imolador". O suicida é descrito como *αὐτοσφαγή* [imolado com as próprias mãos] (v. 841). Também Tecmessa, no verso 919, refere-se à morte do herói como *σφαγή*, "imolação". O emprego de tais vocábulos cognatos que insistem na noção de sacrifício para designar a morte de Ájax vincula o suicídio do herói com o assassinato das reses: nos versos 219-220, os cadáveres dos animais são *χειροδαίικτα σφάγι' αἰμοβαφῆ*, / *κείνου χρηστήρια τάνδρός* [vítimas sacrificiais por suas mãos dilaceradas, banhadas em sangue/ oferendas desse homem]; no verso 235, Tecmessa revela que Ájax *σφάζ' ἐπὶ γαίας* [imolou sobre a terra] parte das reses; e o verbo *σφάζω* é empregado mais uma vez no verso 299 em relação à morte dos animais.

O elo entre a morte do herói e o assassinio das reses é ainda reforçado pela repetição de outras expressões. Na descrição de Tecmessa, as reses que não foram imoladas sobre o solo, o Telamônio *πλευροκοπιῶν δίχ' ἀνερρήγνυ* [golpeando-as no flanco, rasgou em duas partes] (v. 236). Do mesmo modo, o herói pede que Hermes o adormeça na espada *πλευρὰν διαρρήξαντα* [quando rasgar o flanco] (v. 834). No verso 30, Ulisses relata que uma testemunha vira o Telamônio *πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντη* *ξίφει* [saltar pela planície com a espada umedecida em sangue fresco]; no verso 828, Ájax diz que ele estará *πεπτῶντα τῆσδε περὶ νεορράντη* *ξίφει* [prostrado em torno desta espada umedecida em sangue fresco], sobre a qual ele dará um salto (*πήδημα*, v. 833).

De acordo com Rudhardt (1992: 277), "as palavras da raiz *σφαγ-*, na linguagem poética ao menos, podem ser aplicadas a ritos fúnebres", ou seja, podem designar um *ἐναγισμός* (cf. *supra* p. 54). Tal possibilidade parece ser confirmada nos empregos

dessas palavras apontados acima. Tanto as reses, que não foram consumidas como era a prática nos sacrifícios aos deuses, quanto Ajax são imolados sobre a terra (cf. vv. 299 e 819-821); o sangue é, nos dois casos, absorvido pelo solo, tal como no sacrifício oferecido aos mortos, que na Atenas clássica fora restringido aos heróis. Aplicados ao assassinio das reses, tais aspectos sacrificiais reforçam o caráter iniciático da identificação entre Ajax e animais, assim como antecipam a morte do herói e, de certo modo, os sacrifícios que a ele serão posteriormente oferecidos. Aplicados ao suicídio, tais aspectos concretizam a identificação do iniciando com a vítima imolada. A morte simbólica do iniciando no rito é efetivada no universo simbólico da tragédia e consuma a transição do herói à última etapa do rito de passagem, a agregação.

Que a morte inicie uma nova etapa, confirma-o a própria estrutura da peça. Na cena do suicídio, Ajax se encontra sozinho no palco e, conseqüentemente, a cena seguinte constitui um *epipárodos*, uma nova entrada do coro, em que os Salamínios procuram o herói, tal como Ulisses fizera no prólogo da peça. Essa espécie de recomeço, no entanto, de modo algum compromete a unidade do drama⁵⁶; pelo contrário, marca a transição que ocorre no significado da figura de Ajax, que me parece ser o tema central da tragédia.

A agregação do herói à cidade compreende duas questões que não podem ser dissociadas: a recuperação de sua *τιμὴ* e a plena associação de sua figura com o presente de Atenas. Ambas são verificadas no discurso proferido pelo herói pouco antes do suicídio. O herói se despede simultaneamente de Salamina e da *κλειναί τ' Ἀθῆναι, καὶ τὸ σύντροφον γένος* [Ínclita Atenas, estirpe de mesma nutriz] (v. 861), o que retoma a unidade anacrônica das duas cidades referenciada no primeiro episódio, quando Tecmessa inclui o coro entre os descendentes de Erecteu (v. 202).

Nos versos 825-830 Ajax dirige uma prece a Zeus. Pede que Teucro seja informado do que lhe ocorrera e o encontre antes dos inimigos, de modo a evitar a exposição ultrajante de seu corpo. O caráter ambíguo da expressão *κακὴ φάτις* [má notícia] (v. 826) permite a atribuição de dois significados a seu conteúdo: a própria morte do herói ou o assassinio das reses, designado pela mesma expressão no verso 192, causa da *atimía* que levara o Telamônio ao suicídio. Da cena anterior, em que

chega o mensageiro, pode-se inferir que Teucro já tivera alguma ciência das duas notícias: a atitude dos Argivos contra ele, descrita nos versos 719-732, o informa sobre a *atimía* de seu irmão; as recomendações que Calcas lhe dirigira, relatadas nos versos 750-755, anunciam a iminência da morte de Ajax, caso o herói saia da tenda naquele dia. O restante da prece também irá realizar-se. Quem primeiro vê Ajax morto é Tecmessa, acompanhada pelo coro, no verso 891. Mas, ainda assim, Teucro chega ao local do suicídio antes dos inimigos (v. 974), defende, nos debates com Menelau (vv. 1047-1162) e com Agamêmnon (vv. 1223-1315), o direito de seu irmão às honras fúnebres e, por fim, ergue o corpo do herói, acompanhado de Eurísauques (vv. 1409-1411).

Esse pedido dirigido a Zeus, o herói chama-o um *γέρας* (v. 825), que traduzi por "prêmio honorífico", mas cujo sentido preciso é o de um prêmio que concretiza a *τιμή* de quem o recebe. Assim, a recuperação da *τιμή* de Ajax depende do cumprimento das três ações que integram sua súplica. Se a execução das honras fúnebres, que afasta definitivamente o risco de uma exposição ultrajante, só é realizada na última cena da peça, a chegada de Teucro ao local do suicídio e seu conhecimento da "má notícia" mostram que a *τιμή* do herói é restabelecida em um processo gradativo, iniciado já no momento em que Ajax prepara sua morte.

Com efeito, sendo a *τιμή* "o valor proeminente de um indivíduo, ou seja, a um só tempo sua posição, seu estatuto social, com as honras que a ele se ligam, os privilégios e a consideração que ele tem direito de exigir" (VERNANT, 1996c: 501), pode-se afirmar que a *τιμή* concretizada através do cumprimento da prece feita por Ajax possui uma natureza diferente daquela *τιμή* que ele perdera ao não receber as armas de Aquiles e ao ter sua vingança frustrada. Morto, a posição que o Telamônio ocupa na sociedade é outra, a do herói cultuado, e é a essa nova posição que a *τιμή* concedida por Zeus corresponde.

O novo estatuto de Ajax é manifesto nos seguintes versos, cantados pelo coro:

*ἀλλ' ὡς δύνασαι, Τεῦκρε, ταχύννας
σπεύσον κοίλην κάπετόν τιν' ἰδεῖν
τῆδ', ἔνθα βροτοῖς τὸν ἀείμνηστον*

1165

τάφον εὐρώεντα καθέξει.

Mas, tão rápido quanto possas, Teucro,
 apressa-te em procurar cônica fumaça 1165
 para ele, onde, pelos mortais sempre lembrado,
 o sepulcro úmido ele irá ocupar.
 (vv. 1164-1167)

É a partir da análise desses versos que Henrichs (1993) constrói grande parte de sua argumentação sobre os indícios do culto heróico nessa peça. De acordo com o helenista, Sófocles adota uma perspectiva semelhante à de Homero ao apresentar o túmulo e o culto heróicos de modo incipiente, ou seja, em processo de instituição. O comentário do coro nos versos citados reúne três aspectos da morte que figuram separadamente na tradição homérica (HENRICHS, 1993: 170-175). (a) A conjunção de *τάφος*, sepulcro, e *μνήμη*, memória (vv. 1166-1167) aponta a função comemorativa do túmulo heróico, presente, por exemplo, no canto XXIII da *Iliada*, em que o prêmio recebido por Nestor durante os jogos fúnebres do filho de Menécio é *Πατρόκλοιό τάφου μνήμη* [um memorial do sepultamento de Pátroclo] (*Il.*, XXIII, v. 619). (b) A decomposição do corpo enterrado, referida pelo emprego do adjetivo *εὐρώεις*, "úmido", (v. 1167), epíteto homérico da morada de Hades (cf. *Od.* X, v. 512), que Chantraine (s.v. *εὐρώης*) traduz por "fúngico, bolorento". (c) A disposição do corpo na terra, descrita pelo verbo *κατέχω*, "reter, ocupar", que conclui a fala do coro. Mas, aqui, o coro inverte a fórmula homérica, segundo a qual a terra irá reter os corpos sepultados (*γαῖα καθέξει*, cf., por exemplo, *Il.*, XVI, v. 629; *Od.*, XIII, v. 427).

Tal inversão da relação entre o morto e seu *habitat* ctônico "ênfaticamente enfatizam a noção (...) de que o herói cultuado 'possui' (*κατέχει*) seu túmulo tal como um deus habita e controla seu território. É esse controle, sugiro, que diferencia Ajax do morto comum e define seu *status* cultural." (HENRICHS, 1993: 175).⁵⁷ Mais que definir o *status* cultural de Ajax, o coro, nesses versos, propõe Henrichs (1993: 173), "assume uma função ritual ativa como uma coletividade ideal de carpidores que efetivamente executa o enterro de Ajax através da plena força de sua enunciação, construindo um memorial verbal para o herói morto". O poder realizador das palavras do coro manifesta-se na fala de Teucro imediatamente proferida:

καὶ μὴν ἐς αὐτὸν καιρὸν οἶδε πλησίοι
 πάρεισιν ἀνδρὸς τοῦδε παῖς τε καὶ γυνή,
 τάφον περιστελοῦντε δυστήνου νεκροῦ. 1170
 ὦ παῖ, πρόσσελθε δεῦρο, καὶ σταθεὶς πέλας
 ἰκέτης ἔφαψαι πατρός, ὅς σ' ἐγείνατο.
 θάκει δὲ προστρόπαιος ἐν χεροῖν ἔχων
 κόμας ἐμὰς καὶ τῆσδε καὶ σαυτοῦ τρίτου,
 ἰκτῆριον θησαυρόν. εἰ δέ τις στρατοῦ 1175
 βία σ' ἀποσπάσειε τοῦδε τοῦ νεκροῦ,
 κακὸς κακῶς ἄθαπτος ἐκπέσοι χθονός,
 γένους ἅπαντος ρίζαν ἐξημημέμος,
 αὐτῶς ὅπωςπερ τόνδ' ἐγὼ τέμνω πλόκον.
 ἔχ' αὐτόν, ὦ παῖ, καὶ φύλασσε, μηδὲ σε 1180
 κινήσάτω τις, ἀλλὰ προσπεσῶν ἔχου,
 ὑμεῖς τε μὴ γυναῖκες ἀντ' ἀνδρῶν πέλας
 παρεστατ', ἀλλ' ἀρήγετ', ἔστ' ἐγὼ μὸλω
 τάφου μεληθεῖς τῆδε, κὰν μηδεὶς ἐῶ.

Olha! Em momento bem oportuno chegam
 o filho e a mulher deste homem
 para aprontar o sepulcro do infausto corpo. 1170
 Ó criança, vem cá, posta-te próxima e,
 suplicante, toca o pai que te gerou.
 Senta-te voltado para ele em súplica,
 com tríplice mecha nas mãos – minha, dela e tua –,
 tesouro de suplicante. Se alguém do exército 1175
 pela força for te arrastar para longe desse corpo,
 que o ignóbil seja, de modo ignóbil, da terra banido e insepulto,
 e que toda a sua estirpe pela raiz seja ceifada,
 do mesmo modo que eu corto esta madeixa.
 Segura-a, criança, e mantém-te unido a ele; não deixa 1180
 ninguém te mover, mas, ajoelhado, agarra-o;
 E vós, não como mulheres ao invés de homens, próximos
 postai-vos e defendei-o até que eu retorne
 depois de ter cuidado de seu sepulcro, ainda que todos o proibam.
 (vv. 1168-1184)

Nessa cena, o corpo de Ajax já fora investido de um poder sobrenatural jamais outorgado a um defunto comum, capaz de garantir a proteção de Eurísques, um suplicante. Alguns helenistas, a partir do ensaio de Peter Burian, *Supplication and hero cult in Sophocles' Ajax* (GRBS 13, 1972: 151-156 *apud* HENRICHS, 1993: 166 n. 4), propõem que Eurísques simultaneamente protege e é protegido pelo corpo de Ajax,

com base no verbo *φυλάσσω* (v. 1180), cujo sentido mais generalizado é "guardar, vigiar". Porém, de acordo com Henrichs (1993: 167), no contexto da súplica, o vocábulo designa o contato físico daquele que roga com o lugar que lhe confere proteção⁵⁸; daí minha tradução "manter-se unido a".

Teucro, em suas recomendações a Eurísiques, profere, ainda, uma impreciação sobre aquele que tentar romper o contato entre o menino e o corpo do herói. Sua eficácia é transmitida à mecha de cabelo, a um só tempo talismã de suplicante e oferenda fúnebre a Ajax. A expressão *κακὸς κακῶς*, usada no verso 1177 para designar a vítima e o modo da punição [o ignóbil, de modo ignóbil], retoma as palavras de Ajax na cena do suicídio, mais especificamente o verso 839: *καὶ σφας κακοὺς κάκιστα...* [e eles, ignóbeis, do modo mais ignóbil...]. De fato, o modo de ação imprecatório e vingativo é característico de heróis cultuados, assim como de divindades ctônicas. Há, inclusive, uma espécie de padrão na religião grega em que um herói, vítima de uma morte injusta, mantém inabalável a cólera contra os responsáveis por sua ruína e, ao desejar a vingança *post-mortem*, passa a proteger a cidade⁵⁹.

Porém, o funcionamento de tal padrão na tragédia aqui analisada implica a reconfiguração não apenas do significado atribuído à figura de Ajax, cujo desejo de vingança, que em vida ameaçava a *pólis* (cf. 2.1, pp. 27-30), passa a beneficiá-la, mas também do significado conferido aos Atridas, a quem a impreciação do herói é dirigida. Tal reestruturação dos "símbolos dramáticos" dos personagens da peça pode ser compreendida com base no que Marshall Sahlins, ao analisar o episódio do capitão inglês James Cook entre os havaianos, postula como uma

possível teoria da história, da relação entre estrutura e evento, que se inicia com a proposição de que a transformação de uma cultura também é um modo de sua reprodução. (...) Porém, como já frisamos, o mundo não é obrigado a obedecer à lógica pela qual foi concebido. (...) Temos aqui, então, a segunda proposição de nossa possível teoria da história: no mundo ou na ação – tecnicamente em atos de referência – categorias culturais adquirem novos valores funcionais. Os significados culturais, sobrecarregados pelo mundo, são assim alterados. Segue-se então, que se as relações entre as categorias mudam, a estrutura é transformada. (SAHLINS, 1990: 174).

Em *Ájax*, a morte do herói opera como um desses atos de referência que, ao conferir à figura do protagonista um novo valor funcional – herói cultuado que protege a cidade através da manutenção de seu desejo de vingança –, altera igualmente o valor funcional de seus inimigos. O suicídio transforma a estrutura dos significados simbólicos dos personagens da tragédia sem, contudo, deixar de reproduzi-la, já que essa mudança depende da permanência do herói no código de valores aristocráticos, resumido pelo *tópos* *Τοὺς μὲν φίλους εὖ ποιεῖν, τοὺς δ' ἐχθροὺς κακῶς* [Fazer bem aos amigos e mal aos inimigos]. A reconfiguração dos "símbolos dramáticos" tem início logo após a longa *ρήσις* de *Ájax* no segundo episódio (vv. 646-692). Nos versos 666-668, sugeri que os Atridas representam a *pólis* como instituição (cf. 3.2, p. 73). Mas, na cena seguinte, depois que o herói profere tal discurso –ou seja, depois que ele adquire o conhecimento que marcará seu estado após a margem e afirma, de modo categórico, sua escolha pelo suicídio –, a reunião dos chefes do exército argivo é denominada pelo mensageiro um *τυραννικὸς κύκλος* [círculo tirânico] (v. 749). A partir do momento em que *Ájax* é plenamente associado à cidade os Atridas deixam de representá-la.

De fato, Agamêmnon e Menelau, ao proibirem o sepultamento de *Ájax*, agem de acordo com o código de violência recíproca antes repreendido na conduta do Telamônio. A demonstração de tal fato parece-me ser a principal função dos *agónes* entre eles e Teucro. Menelau justifica a proibição em nome da *ὑβρις* em que *Ájax* incorrera ao tentar se vingar da derrota na contenda pelas armas de Aquiles (vv. 1052-1063). O Atrida desconsidera por completo o valor do Telamônio, qualificando-o de *κακός*, "ignóbil", e *δημότης*, "comum, ordinário" (v. 1071). Em seguida, profere as seguintes palavras:

οὐ γὰρ ποτ' οὔτ' ἂν ἐν πόλει νόμοι καλῶς
φέρουσιν ἂν, ἔνθα μὴ καθεστήκοι δέος,
οὔτ' ἂν στρατός γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι,
μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων

1075

Pois jamais em uma cidade as normas poderiam
prosperar, onde não prevalecer o temor,
nem um exército poderia ser com *sophrosýne* comandado, 1075

sem o entrave do medo e da *aidós*.

(vv.1073-1076)

Tais versos, que parecem reproduzir o discurso cívico ateniense, se assemelham a duas passagens das *Eumênides* de Ésquilo: a segunda antístrofe do segundo estásimo (vv. 517-521), em que o coro afirma a utilidade do temor para o funcionamento da justiça, e os versos 691-770 da *ῥήσις* de Atena, em que a deusa aconselha os cidadãos a não expulsar o medo da cidade. Há, porém, uma diferença significativa entre o discurso proferido por Menelau e tais excertos de Ésquilo: em *Eumênides*, o que causa o temor é a própria instituição da cidade, envolta em uma atmosfera profundamente religiosa que não é evocada nas palavras do Atrida.⁶⁰ Como observam Garvie (*in loco*) e Winnington-Ingram (1998: 63), na fala de Menelau, *sophrosýne* não designa moderação ou prudência, como no solilóquio de Ájax (cf. o emprego de *σωφρονεῖν* no verso 677), mas obediência a sua própria autoridade, de modo que ele mesmo não está a ela submetido. Assim, ele afirma nos versos 1087-1088: ἔρπει παραλλὰξ ταῦτα. πρόσθεν οὕτος ἦν / αἰθῶν ὑβριστής, νῦν δ' ἐγὼ μέγ' αὖ φρονῶ. [Tais coisas seguem alternadamente: antes este homem era / um ígneo cometedor de *hýbreis*, mas, agora, é a minha vez de pensar grande].

Teucro, em resposta, constrói sua argumentação a partir do questionamento da postura autoritária de Menelau. Σπάρτης ἀνάσσων ἦλθες, οὐχ ἡμῶν κρατῶν [Tu vieste como rei de Esparta não como nosso comandante] (v. 1102), tal fala, que ecoa as palavras de Aquiles no canto IX da *Ilíada* (vv. 334-345), explora a hostilidade entre Atenas e Esparta à época da tragédia, construindo um modelo negativo de poder despótico para essa última. Como nota Stanford (*in loco*), a identificação da audiência com o ἡμῶν, o 'nosso', pronunciado por Teucro seria bem provável.

A associação com a cidade inimiga de Atenas é estendida a Agamêmnon, que age da mesma forma que Menelau. Ambos censuram a liberdade do falar de Teucro. Menelau compara o irmão de Ájax a um marinheiro de γλῶσσα θρασύς [língua ousada] (v. 1142) no símile usado para repreendê-lo por sua λάβρον στόμα [boca impetuosa] (v.1147). Agamêmnon inicia sua fala a Teucro da seguinte maneira: σὲ δὴ τὰ δεινὰ ῥήματ' ἀγγέλλουσί μοι / τλήναι καθ' ἡμῶν ἴδ' ἀνοιμωκτεῖ χανεῖν. [Então és tu que, como

me informaram, ousas / encher a boca com palavras terríveis contra nós tão impunemente.] (vv. 1226-1227). No verso 1258, Teucro é acusado de cometer ὕβρις por ἐξελευθεροστομεῖ [ter falado de modo excessivamente livre]. Essas repreensões deslocam para as figuras dos Atridas a analogia com o bárbaro. A παρρησία, "liberdade de discurso", é um dos elementos característicos da democracia ateniense que compõem a noção – igualmente ateniense – de "grego" (cf. ROMILLY, 1993: 283-284).

Na fala de Agamêmnon, as censuras dirigidas a Teucro são justificadas pelo fato de o irmão de Ajax ser τὸν ἐκ τῆς αἰχμαλωτίδος [o filho de uma cativa] (v. 1228), um δοῦλος [escravo] (v. 1235) cujas palavras insolentes revelam uma βάρβαρος γλῶσσα [língua bárbara] (v. 1263). Em resposta ao chefe do exército argivo, Teucro lembra-lhe os grandes feitos de seu irmão, que ele mesmo acompanhou, durante a guerra (vv. 1269-1288), sobretudo a defesa das naus e o duelo contra Heitor, episódios narrados na *Iliada*. Em seguida, Teucro confronta a acusação que lhe atribuíra uma origem servil atacando a ancestralidade do Atrida: Pélops, avô de Agamêmnon, era um bárbaro, um frígio (vv. 1291-1292); Atreu, seu pai, oferecera os sobrinhos em banquete ao próprio irmão, Tiestes (vv. 1293-1294); e a cretense Aérope, sua mãe, fora surpreendida em adultério (vv. 1295-1297). A essa ascendência caracterizada como bárbara, atroz e indecorosa, Teucro contrapõe a *aristéia* de Telamon que, como salamínio, pertence à estirpe de Erecteu (vv. 1299-1301). Reproduz, pois, o clamor dos atenienses de serem os únicos helenos autênticos, porque autóctones.

Note-se, ainda, que os dois Atridas, 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 (cf. vv. 1073-1076, *supra* p. 87 e vv. 1239-1249, *supra* p. 28). Ἡ μὲν γὰρ τυραννίς ἐστὶ μοναρχία πρὸς τὸ συμφέρον τὸ τοῦ μοναρχοῦντος [A tirania é o governo de um só em benefício apenas daquele que governa], insiste Aristóteles em sua *Política* (1279b 5; ver também 1295a e 1311a). O modelo de governo dos Atridas é, portanto, a tirania, insinuada pelo mensageiro no verso 749 (cf. *supra* p. 87), revelada pelo uso que eles fazem das instituições cívicas e afirmada por Agamêmnon nesta fala dirigida a Ulisses: τὸν ποι

τύραννον εὐσεβεῖν οὐ ῥάδιον. [não é fácil um tirano⁶¹ ser pio] (v. 1350). Como um dos tipos de poder despótico, a tirania é, na Atenas do século de Péricles, amplamente associada ao que é bárbaro⁶².

No caso de Ajax, analogia com o bárbaro caracteriza um estado transitório – a liminaridade –; já a associação dos Atridas com um modelo que não se enquadra na noção ateniense de civilizado caracteriza, a partir do suicídio do herói, um estado permanente, que inclui toda a sua descendência e também é aplicado à Esparta contemporânea da tragédia. Na medida em que a cidade tende a se pensar como um *γένος*, a lógica de reciprocidade hostil e amigável se mantém nas relações com as outras cidades. Assim, a manutenção do desejo de vingança de Ajax torna-se benéfica para Atenas, pois a cólera do Telamônio continua a recair sobre seus inimigos, o "γένος espartano". Nesse sentido, é significativo que o herói, ao proclamar sua impreciação contra os Atridas (vv. 835-844, cf. *supra* pp. 79-80), atribua o epíteto *σεμναί* [venerandas] às Erínias (v. 837). Tal epíteto é aplicado às deusas no culto que recebiam em Atenas, no santuário próximo ao Areópago, cuja instituição, encenada nas *Eumênides* de Ésquilo, subordina a vingança privada ao poder judicial da cidade⁶³.

No entanto, o fato de os Atridas estarem associados ao poder despótico durante o debate acerca do sepultamento do herói não torna a oposição imposta por Teucro uma conduta exemplar. O substituto de Ajax no posto de chefe dos salamínios, em sua defesa do direito de seu irmão às honras fúnebres, segue o mesmo código aristocrático que o herói verificara inoperante antes de morrer. A reprovação do modo como Teucro age é expressa pelo coro, no verso 1264: *εἴθ' ὑμῖν ἀμφοῖν νοῦς γένοιτο σωφρονεῖν* [Que o pensamento de vós ambos (Agamêmnon e Teucro) seja moderar.]. De fato, é Ulisses, que já se mostrara no prólogo como modelo de homem *σώφρων*, quem irá convencer Agamêmnon a permitir o sepultamento de Ajax, ainda que o Atrida o faça em nome da amizade que nutre pelo filho de Laertes, sem reconhecer o valor do Telamônio (vv. 1370-1373).

Durante o diálogo com Agamêmnon, Ulisses demonstra seguir o preceito que Ajax, nos versos 679-682 (cf. *supra* pp. 71-72), revelara ter aprendido:

κάμοι γὰρ ἦν ποθ' οὗτος ἔχθιστος στρατοῦ,
 ἐξ οὗ κράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὅπλων,
 ἀλλ' αὐτὸν ἔμπαζ ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοὶ
 οὐ τᾶν ἀτιμάσαιμ' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν
 ἐν ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι
 Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.

1340

Também para mim Ajax fora, certa vez, o maior inimigo do
 [exército,
 desde que ganhei as armas de Aquiles,
 mas, apesar disso, eu
 não o desonraria, de sorte a negar
 que eu vi um homem, o melhor dos Argivos, de nós todos 1340
 que para Tróia viemos, à exceção de Aquiles.

(vv. 1336-1341)

Ao colocar a *areté* de Ajax acima de suas relações pessoais, Ulisses age de modo exemplar em relação à norma de conduta ditada pela *pólis* a seus cidadãos. Justifica, assim, os votos que recebera na contenda pelas armas de Aquiles; o próprio Teucro chama-o de ἄριστος [excelente] no verso 1389. Com isso, a tragédia delimita o lugar dos ideais aristocráticos na *pólis* democrática: aqui, tal como nos *epitháphioi*, só se tornam ἄνδρες ἀγαθοί os atenienses que sucumbiram lutando pela cidade, que tiveram uma morte bela⁶⁴.

Elizabeth Belfiore (2000: 103-108) postula que, entre os gregos da época clássica, o suicídio não era considerado uma morte nobre, ainda que, em certos casos não fosse repreensível. Nicole Loraux (1995: 26) também nega que o suicídio seja um ato heróico em si mesmo. Ambas as autoras demonstram o que, em *Ájax*, faz do suicídio uma morte bela, já que o próprio herói assim a denominara (v. 479). Para Loraux (1995: 35), o salto sobre a espada do inimigo Heitor, personificada na denominação *σφαγεύς* (imolador), imita a morte em combate, podendo, assim, conter algo de heróico. A esse argumento, Belfiore (2000: 113) acrescenta que o herói, ao morrer, beneficia seus *philoí*, pois impede que a vingança dos Atridas se volte contra eles. De fato, o herói, morto, beneficia não apenas os que na peça são seus *philoí*, mas, como busquei demonstrar, toda a cidade.

Há, porém, mais uma característica no suicídio de Ajax que me parece fundamental para transformá-lo em um ato heróico. Antes de apontá-la, no entanto, é

preciso observar o que define a bela morte na Atenas clássica. Loraux, em sua obra sobre a oração fúnebre ateniense (1993: 124), mostra que os *epitháphioi* rompem com a tradição homérica por louvarem, não a ação em combate, mas a *προαίρεσις* [decisão] dos cidadãos de morrer pela cidade.

Na tragédia de Sófocles, sobretudo na *ρήσις* do herói que ocupa o segundo episódio (cf. *supra*, pp. 70-72 e 74-75), o suicídio é cuidadosamente apresentado como decorrente de uma *προαίρεσις* de Ajax. É em acordo com o paradigma cívico que o Telamônio morre belamente. Assim, Píndaro, que segue o paradigma homérico da bela morte como decorrente da ação, ao narrar o suicídio do herói na *Neméia 8* (vv. 23-34), tem de recorrer ao *ψόγος* [censura] dirigido a Ulisses para louvar o Telamônio⁶⁵. Mas, no século IV, Demóstenes, em sua oração fúnebre (60. 31 – 1339 7-11), faz da morte de Ajax um exemplo para os cidadãos da tribo *Aiantís*. Entre a data do epinício e a do o epitáfio, fora encenada a tragédia. Se, no prólogo da peça, Atena faz do herói um *κακός* (v. 133), na cena que a conclui, ao executar as honras fúnebres que tanto defendera, Teucro se refere ao Telamônio como *ἀνὴρ ἀγαθός* (v. 1414), na única ocorrência da expressão em toda a peça. Plenamente agregado a Atenas, Ajax, tal qual os cidadãos, só pôde se tornar nobre após a morte.

NOTAS

¹ Cf. GERNET & BOULANGER, 1970: 213-220; KEARNS, 1989: 12-63 e 127-128.

² Ao invés do túmulo, relíquias podem constituir o centro do culto; cf. GERNET & BOULANGER, 1970: 218, KEARNS, 1989: 3.

³ Cf. DELCOURT, 1942: 55; RUDHARDT, 1992: 129; JOST, 1992: 82-88; KEARNS, 1989: 3-5. Kearns, sem deixar de referir essas diferenças como marcas que separam deuses e heróis, observa que a oposição entre *θυσία* e *ἐναγισμός* é explicada de modo mais coerente se relacionada à oposição entre seres olímpicos e ctônicos; sobre essa oposição, cf. BURKERT, 1983: 9 n. 41 e 1993: 394.

⁴ Cf. ALEXIOU, 55-60; SEAFORD, 2000: 114 e 139n. 151.

⁵ Para a coesão social como função do culto heróico, cf. SEAFORD, 2000: 111, dentre outras passagens; BURKERT, 1993: 398 e 401; RUDHARDT, 1992: 133; KEARNS, 1989 *passim* e 135: "um herói é o modo natural de se explicar a existência de um grupo, seja explicitamente na tradição narrativa do mito ou

implicitamente na ação executada pelo grupo no culto". Para essa mesma função no rito fúnebre, cf. SEAFORD, 2000: 87-8; GERNET & BOULANGER, 1970: 137-8.

⁶ Sobre o culto do ἀρχηγέτης, ver KEARNS, 1989: 65-72 (do γένος), 80-92 (das φυλαί de Clístenes) e 92-100 (do δῆμος).

⁷ Cf. KEARNS, 1989: 125-129.

⁸ Cf. SEAFORD, 2000: 111. Os parágrafos que se seguem devem muito aos capítulos 3 e 4 dessa obra.

⁹ Cf. SEAFORD, 2000: 88.

¹⁰ De fato, na narrativa de Plutarco (*Sólon* 12. 4), a legislação de Sólon é mencionada em direta relação com a atuação de Epimênides de Festos, que purificou Atenas da poluição proveniente do assassinato de Cílon e seus partidários, executado pelo grupo liderado por Mégacles. Os Cilonianos suplicavam a proteção de Atena, o que tornou impuros os Alcmeonidas. Após o incidente, τῶν Κυλωνείων οἱ περιγεγόμενοι πάλιν ἦσαν ἰσχυροί, καὶ στασιάζοντες αἰεὶ διετέλουν πρὸς τοὺς ἀπὸ τοῦ Μεγακλέους. ἐν δὲ τῇ τότε χρόνῳ τῆς στάσεως ἀκμὴν λαβούσης μάλιστα καὶ τοῦ δήμου διαστάντος [os sobreviventes entre os Cilonianos estavam fortes de novo e estavam sempre e continuamente em dissensão com os descendentes de Mégacles. A esse tempo, a dissensão alcançou seu maior ápice e o povo estava dividido em dois.] (12.2). Assim, ao purificar a cidade, Epimênides, que προωδοποίησεν αὐτῇ τῆς νομοθεσίας [preparou o caminho para a legislação de Sólon] (12.4), soluciona um caso de *stásis* a princípio entre famílias (cf. SEAFORD, 2000: 93-4) que se estende por todo o *dêmos*. A narrativa de Plutarco atribui, ainda, ao sábio de Creta a moderação dos funerais e, digno de nota, as práticas "mantidas pelas mulheres", ou seja sobretudo a lamentação e a auto-laceração, são designadas, nessa passagem, τὸ βαρβαρικόν [coisa de bárbaro] (12.5). A associação entre o incidente de Cílon e a legislação de Sólon é notada por Alexiou (1974: 14-15), seguida por Seaford que empreende uma análise detalhada do episódio (2000: 92-100).

¹¹ Cf. SEAFORD, 2000: 101.

¹² Cf. GERNET & BOULANGER, 1970: 138-9; SEAFORD, 2000: 93 n. 97 e 103.

¹³ Cf. GERNET & BOULANGER, 1970: 140; ALEXIOU, 1974: 20; SEAFORD, 2000: 101.

¹⁴ Cf. SEAFORD, 2000: 103; GERNET & BOULANGER, 1970: 141.

¹⁵ Cf. LORAUX, 1993: 44-45.

¹⁶ Cf. LORAUX, 1993: 34-35 e *passim* para a oração fúnebre como elogio de Atenas; e 66-67 para a exclusão do lamento.

¹⁷ Cf. ALEXIOU, 1974: 18.

¹⁸ Cf. KEARNS, 1989: 83-86; PARKER, 1997: 112-119

¹⁹ Nomeadamente, os sacerdotes de Erecteu, Cécrops e Hipoton; cf. KEARNS, 1989: 84 e PARKER, 1997: 118.

²⁰ Cf. SEAFORD, 2000: 119-120.

²¹ Mesmo que o culto de Ajax em Atenas seja anterior à disputa por Salamina, é muito provável que o episódio tenha exercido grande influência no estabelecimento desse culto (cf. KEARNS, 1989: 82; FARNELL, 1995: 307-8). Eurísques, ἀρχηγέτης do γένος dos *Salaminiói*, deve ter recebido culto em Atenas antes de Ajax, como indica o nome do *heróon*. Foram cogitadas algumas hipóteses para a origem do γένος, fundamentadas principalmente em suas atividades religiosas, pois se seus cultos eram dedicados a divindades e heróis autênticos de Salamina (além de Eurísques, Teucro, Skiros e Atena Skiras), há indícios de que eles também forneciam sacerdotes a antigos festivais públicos da Ática, e talvez da acrópole. Uma hipótese propõe que atenienses adotaram cultos originários da ilha durante a disputa com Mégara; outra, que, nesse mesmo período, imigrantes foram admitidos na Ática

com privilégios; por último, que o *γένος* era formado por verdadeiros imigrantes de um período muito anterior (cf. PARKER, 1997: 312). Outro descendente de Ajax também é associado a Atenas, Filaios, ora considerado filho do herói (Heródoto 6. 35. 1; Plutarco, *Sólon* 10.2) ora filho de Eurísques (Pausânias I, 35.2). O nome *Philaidai* designa um *dêmos* de Atenas e, provavelmente, também um *γένος* (cf. PARKER, 1997: 316-7). Vale notar que a presença dos filhos de Ajax em Atenas é fundamental na narrativa transmitida por Plutarco (*Sólon* 10), segundo a qual eles teriam trocado Salamina pela cidadania ateniense. Cf. *supra* p. 50 n. 11.

²² Cf. PARKER, 1997: 118.

²³ De acordo com Kearns (1989: 81 e n. 8), A. H. Griffiths, em um trabalho até então não publicado, faz uma sugestão "atrativa embora ousada" para explicar a substituição de Ajax, Hipoton e Oineu por Teseu, Kodros e Fileus no monumento de Maratona em Delfos: a de que uma revisão dos heróis das tribos teria sido feita após as reformas de Clístenes, em seqüência à vitória final sobre os persas. Nesse caso, a escolha de Ajax como epônimo estaria diretamente relacionada à atuação que lhe fora atribuída na batalha de Salamina.

²⁴ Embora as referências aos *Aiánteia* datem do período helenístico, Farnell (1995: 308) refere-se ao festival como "provavelmente de instituição antiga, mantido pelos efebos da Ática até o segundo século d.C.", enquanto Kearns, que também faz referência aos efebos, (1989: 46) e Parker (1997:153-4) não hesitam em relacionar seu estabelecimento com a vitória de Salamina. Ambos fazem referência à obra de Deubner *Attische Feste*, Berlin, 1932: 228. Do verbete *Aiánteia* no dicionário editado por Smith *et alii*, consta uma descrição mais detalhada: "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".

²⁵ Cf. *supra* p. 39.

²⁶ Essa hipótese de Winkler, com a qual muito simpatizo, é proposta a partir dos seguintes argumentos (WINKLER, 1992: 22): 1) no vaso Pronomos, os membros do coro de uma tragédia são representados como jovens de corpos desenvolvidos mas sem barbas, o que na linguagem iconográfica designa efebos. 2) Em contraste com as performances dos coros de ditirambos integrados por meninos e adultos, a disposição do coro trágico na orquestra era retangular, o que remete à ordenação das falanges nos campos de batalha; a atividade militar, que constitui o aprendizado dos efebos, é evocada, ainda, pelo ritmo dos anapestos, da marcha que dita os movimentos do coro. 3) De acordo com Aristóteles (*Const. Atenas* 42. 4) quando da instituição da efebria no séc. IV, os jovens exibiam, no segundo ano de seu treinamento militar, as manobras e formação hoplíticas para os cidadãos adultos na orquestra do teatro de Dioniso.

²⁷ Cf. STANFORD, 2002: ix n. 1; SEAFORD, 2000: 395n. 115; FARNELL, 1995: 308. O dado foi transmitido pelos *scholia* de Píndaro, *Neméia* 2, v. 14ssq.

²⁸ O intuito de fazer de Ajax um ateniense transparece, de modo ainda mais intenso, na versão pouco conhecida mas digna de nota, transmitida por Plutarco (*Teseu* 29.1) e Ateneu (*Deipnosophistas* 13, 557a), que relata que Teseu desposou Peribéia (ou Melibéia em Ateneu), a mãe de Ajax, transformando-o em filho do herói ateniense por excelência e incluindo-o, portanto, na estirpe autóctone de Erecteu (cf. PARKER, 1997: 312). De fato, a conexão com Teseu parece ter sido um meio muito profícuo de associar figuras heróicas com Atenas, e, como escreve Emily Kearns: "onde se desejava conectar um herói com Teseu, sem que nenhuma oportunidade mais específica se apresentasse, o método mais fácil teria sido certamente chegar à conclusão de que o herói em questão era seu filho." (KEARNS, 1989: 123).

²⁹ O verso é suprimido por Lloyd-Jones & Wilson, que seguem Nauck; a supressão baseia-se no argumento de que seria inconsistente com o verso 325, em que o adjetivo *ἥσυχος* qualifica o herói. Porém, como observa Jebb (*in loco*), o adjetivo *αἰ*, que traduzi por "inerte" seguindo Stanford (*in loco*), não implica silêncio. Ainda de acordo com Jebb, "após o *ἥσυχος* do verso 325, o medo expresso no verso 326 seria ininteligível se não houvesse uma razão subjacente". O verso também é mantido por Garvie, Stanford, Dain e Romilly.

³⁰ As relações entre o assassinato das reses e o suicídio de Ajax serão abordadas de modo mais detalhado no próximo sub-capítulo.

³¹ De acordo com Garvie (*in loco*), trata-se da primeira ocorrência dessa "etimologia".

³² Cf. Liddell & Scott s.v. *ἐπιόνυμος* II, 2, e KEARNS, 1989: 84 n.23.

³³ Ao menos entre as tragédias que nos chegaram, cf. Romilly e Garvie *in loco*.

³⁴ O funcionamento desse princípio em *Ájax* já foi notado por Bradshaw (1991: 114 n.34) e Seaford (2000: 130 n. 121). Sobre o antagonismo entre deus e herói no mito e a associação de ambos no culto, cf., ainda, Burkert (1993: 394), que o relaciona com o antagonismo entre o olímpico e o ctônico; Kearns (1989: 127).

³⁵ Cf. por exemplo, Harrison, 1996: 200.

³⁶ De fato, parece-me ser justamente com base no antagonismo entre a deusa e o herói, tão marcado nessa tragédia, que Bradshaw afirma: "Certamente, no século V *Ájax* era uma figura cultuada em Atenas, associada no culto (worship) com Atena" (1996: 114), visto que da nota inserida ao fim dessa afirmação consta apenas a referência a Nagy. Sobre a legitimidade de informações acerca da religião grega inferidas, com o devido cuidado metodológico, de tragédias, ver Sourvinou-Inwood, 1997: 161-163.

³⁷ A virtude defensiva da *areté* guerreira de *Ájax* na *Iliada* é patente, por exemplo, em seu epíteto específico *ἔρκος Ἀχαιῶν*, muralha dos Aqueus. Um dos episódios iliádicos em que 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 (XVI, vv. 102-122). Note-se, ainda, que a arma que distingue o herói é o escudo em forma de torre, cf., por exemplo, Vian: 1999: 83. Também Atena, em Homero, associa-se à defesa: "sua ação, mais clara [que a de Ares], volta-se para um objetivo: a proteção de um príncipe ou de um povo" (VIAN, 1999: 74). E a principal arma da deusa é sua égide, descrita no canto V, vv.738-742. Deve-se notar que tais semelhanças na tradição homérica não são exatamente indícios do funcionamento do princípio postulado por Nagy; mas pode-se sugerir que elas, em conjunto com outros fatores, tornam propícias as relações de associação no culto e antagonismo no mito. Dado o caráter local do culto de *Ájax*, seria natural que o antagonismo entre ele e Atena não se manifestasse em uma tradição mítica de *status* pan-helênico como a homérica, mas estivesse presente em um uso do mito na cidade em que o herói é venerado.

³⁸ Para as relações entre Atena e *μῆτις*, cf. Detienne & Vernant, 1999: 169-243. No que se refere à atividade guerreira, a *μῆτις* de Atena abrange, além da artilharia, aspectos mágicos do guerreiro arcaico (DETIENNE & VERNANT, 1999: 174) que se relacionam com as figuras presentes na égide da deusa: "Phóbos (terror), Éris (discórdia), Álke (vigor), Ioké (perseguição), que paralisa de medo, e a cabeça de Górgo, terrível (*δεινός*) e monstruosa (*πελώριος*), signo terrível (*δεινός*) e pavoroso (*σμερδνός*) de Zeus portador da égide" (*Iliada*, V, vv. 739-742). Os adjetivos atribuídos às figuras presentes na égide de Atena são os mesmos que qualificam o modo de ação do Telamônio por toda a *Iliada*: sua face é *βλοσυρός*, aterrorizante (VII, v. 212), adjetivo que no composto *βλοσυρόπις* qualifica Górgo (XI, v.36); seu grito é *σμερδνός*, pavoroso (XV, v. 687); e o próprio herói é *πελώριος*, monstruoso (III, v. 229). O aspecto mais técnico e estratégico da *μῆτις* pode ser percebido no agir de *Ájax* nos versos 674-688 do canto XV, em que a atuação do herói ao defender as naus, caracterizada pela agilidade e pela visão de combate que só a *μῆτις* pode conferir, é comparada com as técnicas de equitação, um dos campos de ação de Atena (cf. DETIENNE & VERNANT, 1999: 178-202). Sobre a associação de *Ájax* com *μῆτις*, cf., ainda, Bradshaw, 1996: 113 (em Homero) e 116-117 (em Sófocles).

³⁹ Cf. também Knox (1986: 143): "[*Ájax*] está pensando não como um homem, mas como um deus"; Segal (1999: 129), que traduz *μὴ κατ' ἀνθρώπων φρονῆ* por "thought *beyond* man's estate" (o grifo é meu); e Winnington-Ingram (1998: 12): "Embora um homem mortal ele tivera pensamentos mais que mortais".

⁴⁰ Sobre o caráter exclusivamente humano da *ὑβρις* em Sófocles, cf. Saïd (1974: 405-406). Sobre a correspondência entre a *ὑβρις* humana e o *φθόνος* divino, cf. Cairns, 1996: 17-22.

⁴¹ Cf. Knox, 1986: 130.

⁴² Sobre a diferença entre os dois vocábulos, cf. *supra* p. 40.

⁴³ O vocábulo *έ*, com frequência, traduzido por destino. Porém, no intuito de precisar sua significação, preferi fazer uso dessa paráfrase, que se baseia nos seguintes comentários de Adkins acerca do vocábulo *moira* na épica homérica, que o próprio autor (1975: 17) afirma comportar-se como *aísa*:

Já foi dito que as crenças em Homero não asseguram qualquer teoria de determinismo: o homem homérico de modo algum conhece um universo concebido como um mecanismo de relógio ou um deus onipotente. Dessa forma, a qualidade de *moira* não pode ser extraída de nenhuma dessas fontes. O único sistema que é imposto à observação do homem homérico é o sistema social, no qual ele tem uma posição designada, uma "parte alotada", de acordo com a qual ele *deve* se comportar e cujos encargos ele tem de suportar. Ele recebeu como lote uma posição na vida que, em certo sentido, ele tem de manter (pois um mendigo não pode se tornar um rei, em particular na sociedade homérica) (...). Dessa forma, essa é a semelhança mais próxima com a inevitabilidade que *moira* pode possuir para ele, quando vista como um sistema (ADKINS, 1975: 21).

⁴⁴ Segui, aqui, a emenda de Pearson (*apud* KAMERBEEK, 1963: x) que substitui *τοῖσδ' ὁμοῦ* por *τίσις δ' ἔμου*. Garvie (*in loco*), após citar a objeção de Sinton de que é a desonra, e não a vingança, que aterroriza Ajax, comenta que "a vingança que Ajax tem em mente seria, ela mesma, desonrosa. De qualquer modo, o sentido inconvenientemente antecipa os vv. 408-9, dos quais é separado pela referência à caçada estúpida". Concordo com Garvie que a *τίσις* é, para Ajax, desonrosa. Parece-me, no entanto, que a vingança a que o herói se refere não provém do exército, mas da deusa. Nesse caso, pode-se observar até mesmo um encadeamento lógico na enumeração feita pelo herói: a vingança da deusa o levava a assassinar as reses e tal assassinato suscita a hostilidade do exército contra ele. A *τίσις* é, pois, causa da desonra.

⁴⁵ Cf. Turner (1967: 105): "A liminaridade pode ser parcialmente descrita como um estado de reflexão"; e sobre as relações entre a linguagem enigmática da iniciação nos mistérios e o segundo episódio de Ajax, cf. Seaford (2000: 395-6), que também a associa com o pensamento de Heráclito.

⁴⁶ Para a tradução de *στόμα* por "gume", cf. Liddell & Scott. s.v. *στόμα* III, 1. que cita esse verso de Sófocles.

⁴⁷ Para um resumo das diversas posições assumidas pelos helenistas, cf., por exemplo, Garvie (*in loco*) e Sichel (1997).

⁴⁸ Sobre a perversão dos ritos que sustentam a visão de mundo aristocrática como uma característica da tragédia ática, ver Seaford, 2000: 368-405 (tragédia em geral; 392-402 *Ajax*) e Segal, 1999: 46 (drama ático) e 118 (em *Ajax*).

⁴⁹ Cf. KNOX, 1986: 147.

⁵⁰ O adjetivo foi empregado na tradução no intuito de manter o caráter repentino expresso, no texto grego, pelo uso do aoristo de *φρίσσω*.

⁵¹ Segui Stanford (*in loco*) na tradução de *ἀντοδαῆ*, lit. "aprendido por si mesmo", por "improvisado". Para a expressão *ἰάπτειν ὀρχήματα*, Kamerbeek propõe a tradução "fazer movimentos rápidos ao dançar", dado que o verbo significa "mover-se rapidamente", daí "executar a dança em passos ligeiros".

⁵² Optei por não traduzir o vocábulo. Se, nessa passagem, lhe é atribuído o sentido de "lealdade à lei divina" (cf. Liddell & Scott, s.v. *ἐννομία*), penso que não está completamente desvinculado de sua significação mais comum, a "boa ordem", defendida por Sólon, termo político que, de acordo com Vernant (1996a: 250-253), designa uma noção de igualdade geométrica ou harmônica, que confere a cada cidadão direitos políticos proporcionais a sua *areté*, em contraposição à *isonomia* instaurada pelas reformas de Clístenes, que refere a uma igualdade aritmética, outorgando direitos iguais a todos os cidadãos.

⁵³ Além de em *Ajax*, ver *Antígona*, vv. 1115-1154; *Traquínias*, vv. 633-662; *Édipo Rei*, vv. 1086-1109.

⁵⁴ Nessa classificação, *prosódia* designa as canções entoadas no momento em que as vítimas eram levadas para o altar e *stásima* as cantadas enquanto os executantes descansam após a corrida em volta do altar. Sourvinou-Inwood (2003: 146) comenta:

Esse sistema é, obviamente, muito diferente daquele encontrado em Platão, *Ion* 534c, no qual *hyporchema* é um gênero equivalente a, e distinto de, ditirambo, *enkomion*, *epos* e *iambos*. Mas a precisão da terminologia e suas relações com a dos gêneros corais não são importantes aqui. O que parece claro é que a articulação básica entre as canções ligadas ao sacrifício e as cantadas nas procissões e no altar parece ser constante nas fontes ocupadas com tais questões, e uma vez que outra evidência que exista sobre isso parece enquadrar-se nesse sistema, podemos concluir que tal articulação reflete a prática ritual comum.

⁵⁵ Para a tradução de *περιστείλας* por "envolvendo com terra", cf. Liddell & Scott, s.v. *περιπέλλω*. I, 1.a, que cita esse verso de Sófocles.

⁵⁶ Muitos helenistas classificam *Ájax* como uma peça dípica, conferindo, porém, um tom pejorativo à estrutura da tragédia e considerando tal divisão uma falha de Sófocles. Tal posição tem sido criticada nos estudos mais recentes, que defendem a unidade do drama. Um resumo desse debate é encontrado, por exemplo, em Garvie (1998: 8-9).

⁵⁷ Cf., além do verso 609 de *Antígona*, citado por Henrichs (1993: 175 n. 37) – *κατέχεις Ὀλύμπου μαρμαρόεσσαν αἴγλαν* [(Zeus) reténs a luz fulgente do Olimpo] –, a fórmula homérica *ἀθανάτοισι τοὶ εὐρὺν οὐρανὸν ἔχουσιν* [os imortais que habitam o vasto céu] (*Od.*, I, v. 67; VII, v. 199; XI, 316, entre outros exemplos), em que o verbo *ἔχω* estabelece a mesma relação de posse, ocupação e controle.

⁵⁸ Henrichs cita duas outras passagens que confirmam tal acepção: o verso 242 de *Eumênides*, de Ésquilo, em que o particípio *φύλασσαν* designa a ação de Orestes diante da estátua de Atena, a quem ele suplica proteção contra as Erínias; e o verso 51 de *Hércules*, de Eurípides, em que o verbo faz referência à ação de Anfíriton e Mégara no altar de Zeus. Em ambos os casos, como no v. 1180 de *Ájax*, atribuir o poder de proteção aos suplicantes seria ritualmente inapropriado. A acepção, no entanto, não consta de Liddell & Scott, mas é mencionada por Italie (*Index Aeschyleus*, Leiden, 1964 *apud* Henrichs 167 n. 5).

⁵⁹ Seaford (2000: 125-126) cita, além de *Ájax*, diversos exemplos; ver também Kearns (1989: 50).

⁶⁰ Cf. Romilly, 1971: 113.

⁶¹ "Sem dúvida ele usa *τύραννος* em um sentido neutro ('governante'), mas a audiência ateniense do séc. V certamente ouviria o vocábulo como 'tirano'", comenta Garvie (*in loco*).

⁶² Cf., por exemplo, ROMILLY, 1993: 284 e HARTOG, 1999: 328-341.

⁶³ Para a transformação do poder vingativo em algo benéfico à cidade, cf. SEAFORD, 2000: 95-105 (Erínias) e 136 (Ájax).

⁶⁴ Cf. LORAUX, 1993: 120-133.

⁶⁵ Sobre a censura como um modo de realçar o louvor, ver, por exemplo, Nagy (1999: 222-242).

4. CONCLUSÃO

Em *Ájax*, o esquema dos *rites de passage* constitui uma das linguagens de que a tragédia se serve para atualizar o material simbólico do passado mítico de acordo com o discurso de auto-definição da *pólis* ateniense. De fato, tal esquema pôde ser verificado na própria estrutura da peça. A segregação do herói, primeira etapa do rito de passagem, realiza-se através das doenças que o acometem: uma, motivada pela ira, associa-o ao bárbaro; a outra, enviada por Atena, ao selvagem. Mas ambas as *νόσοι*, vinculadas ao ato de vingança privada a que o Telamônio anseia, excluem tal prática e os valores aristocráticos a ela subjacentes da cidade idealizada e simbólica que é a *pólis* representada na tragédia.

O fato de a segregação não ser encenada mas relatada pelos personagens do drama confere maior ênfase à segunda etapa do rito de passagem, a liminaridade, que promove a transição da figura de *Ájax* entre os códigos de valores do passado e do presente. Dada a importância de que essa etapa se reveste, a análise de sua representação foi dividida em três modos, todos confrontados com um modelo estrutural da cultura. Como situação não estruturada, a margem acusa na figura do herói traços de um passado visto sob a perspectiva de uma alteridade radical, associando-o com o bárbaro e o selvagem. Nesse modo de representar a liminaridade, entrecruzam-se os elementos das oposições 'civilização e barbárie' e 'cultura e natureza'. Tal entrecruzamento manifesta-se sobretudo na convergência das duas *νόσοι* em uma única, verificada nas falas do coro e de Tecmessa, e na *paidéia* que o herói transmite a seu filho. Ao identificar de tal modo normas diferentes das vigentes com a ausência de normas, a tragédia afirma as normas da cidade como as únicas válidas.

Como situação interestrutural, a margem se caracteriza pela ambigüidade, comprovada no emprego de vocábulos como *τιμή* (e *ἀτιμία*), *αἰδώς* e *ὑβρις*, cujos significados variam conforme as *γνώμαι*, as convicções, dos personagens que os pronunciam. A flutuação dos significados dessas "palavras-testemunho" evidencia que na cena trágica os códigos de valores do passado e do presente operam ao mesmo

tempo, mostrando que as atitudes de *Ájax*, repreendidas na *pólis*, são plenamente coerentes com os valores homéricos.

Como situação des- e pré-estruturante, a margem aponta aspectos que antecipam o estado atingido pelo herói após a passagem. Primeiro, através de referências a sua morte e a seu culto anteriores à cena do suicídio. Em seguida, através da constatação do próprio herói de que seus valores aristocráticos se tornaram inoperantes, uma vez que se fundamentam em uma idéia de permanência que já não se aplica às relações humanas, mas fora deslocada para a cidade. Essa dissolução do universo axiológico de *Ájax* constitui, ainda, seu aprendizado, o cerne do processo de iniciação, que viabiliza a atualização do significado de sua figura mítica no discurso de autodefinição da cidade.

Que esses modos de representar a liminaridade sejam concomitantes, comprova o a polissemia verificada em diversos traços que caracterizam cada um dos três. Assim, a posição ocupada pela tenda do Telamônio no acampamento do exército remete simultaneamente à situação liminar e à atuação atribuída ao herói na batalha de Salamina; o assassinato das reses figura como resultado da refutação de um procedimento democrático e como antecipação da morte e do culto do herói; a lamentação a que o herói se entrega ora associa-o ao bárbaro, ora prefigura seu culto; o agir doloso na vingança contra os Atridas evoca, ao mesmo tempo, as práticas iniciáticas da efebria e o espelhamento entre o herói e Atena, característico de uma relação cultural.

A multiplicidade de significados encontrada em tais traços é solidária à ambigüidade do próprio estatuto de *Ájax*, simultaneamente homem de um passado que contraria as normas de conduta da *pólis* e herói cultuado no presente, cuja veneração afirma e corrobora os valores da cidade. Essa duplicidade, no entanto, se desfaz com o suicídio que, envolto em uma atmosfera sacrificial, inicia o processo de agregação do herói. Morto, *Ájax* passa a ter na tragédia um estatuto equivalente ao que possui no presente da audiência. O herói deixa, portanto, de ameaçar a cidade para beneficiá-la. E, ao atribuir ao Telamônio um novo valor funcional, o suicídio transforma igualmente

o significado das figuras de Agamêmnon e Menelau, inimigos do herói que, associados a Esparta, são também inimigos de Atenas.

Na medida em que os estados pelos quais o herói transita encontram-se intimamente ligados ao passado e ao presente da cidade, o rito de passagem a que a tragédia submete a figura de Ájax evidencia, ainda, que a história de Atenas é feita tanto de rupturas quanto de permanências. Dado que a cidade tende a se pensar como um único *γένος*, deslocando (mas mantendo) os valores aristocráticos, Ájax passa a beneficiá-la justamente por não mudar. Se, em vida, sua conduta – contraposta com a de Ulisses, exemplo para os cidadãos – é censurada, na morte, essa mesma conduta é aceita e louvada. Assim, mais que demonstrar que o presente ora rompe ora continua o passado, a tragédia delimita o lugar em que permanecem os ideais aristocráticos: na própria *pólis*, quando representada como uma instituição que ultrapassa seus cidadãos. Venerando Atenas, Ájax passa a ser pelos atenienses venerado; consegue, enfim, compartilhar do *ἀεὶ*.

5. BIBLIOGRAFIA

ADKINS, A. W. H. *Merity and Responsibility – A Studie in Greek Values*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1975 [1960].

_____. “Homeric Ethics” In: Morris, I. & Powell, B. *A New Companion to Homer*. Leiden, New York, Köln, Brill, 1997. pp. 694-713.

ALEXIOU, M. *The ritual lament in Greek tradition*. London, Cambridge University Press, 1974.

ALLAN, T. *HOMERI OPERA*. Tomus V, Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas Continens. Oxford, Clarendon Press, 1912.

_____. *HOMERI OPERA*. Tomus III, Odysseae libros I-XII. Tomus IV, Odysseae libros XIII- XXIV. Oxford, Clarendon Press, 1917.

BELFIORE, E. S. *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

BÉRARD, C. “Récupérer la mort du prince: héroïsation et la formation de la cité”. In: GNOLI, G. & VERNANT, J-P (Org.). *La mort, les mortes dans les sociétés anciennes*. Cambridge & Paris, Cambridge University Press & Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1990 [1982]. pp. 89-105.

BLUNDELL, M. W. *Helping Friends and Harming Enemies –A Studie in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002 [1989].

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. pp.99-125.

BURIAN, P. "Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot". In: EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1999 [1997]. pp. 178-208.

BURKERT, W. *Homo Necans*. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Trans. by Peter Bing. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983 [1972, orig.].

_____. *A Religião Grega na época clássica e arcaica*. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 [1977, orig.].

CAIRNS, D.L. *AIDOS – The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1999 [1993].

_____. "Hybris, Dishonour, and Thinking Big". In: *Journal of Hellenic Studies* 116(1996) pp. 1-32.

CASEVIT, M. & POUILLOUX, J (éd.). *PAUSANIAS. Description de la Grèce- livre I: L'Attique*. commenté par François Chamoux. Paris, Les Belles lettres, 2001 [1992].

CASSIN, B. et alli. *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros- A cidade e seus outros*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

CARTLEDGE, P. "'Deep plays': theater as process in Greek civiv life". In: EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1999 [1997] pp. 3-35.

- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris, Klincksieck, 1999 [1968].
- CONNOR, W. R. "Tribes, Festivals, and Processions: Civic Cerimonial and Political Manipulation in Archaic Greece". In: BUXTON, R. (Ed.). *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press, 2000. pp. 56-75 [originalmente em *JHS*, 107 (1987), 40-50].
- DAIN, A. & MAZON, P. *SOPHOCLE- Ajax, Oedipe Roi, Électre*. Paris, Les Belles Lettres, 1997 [1958].
- DAVINSON, J. F. "Sophocles 'Ajax 192-200'". In: *Mnemosyne* 29 (1976), 129-135.
- DELCOURT, M. *Légendes et Cultes de Héros en Grèce*. Paris, Presses Universitaires de France, 1942.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988 [1967 o original].
- _____. "La Phalange: problèmes et controverses". In: VERNANT, Jean-Pierre (dir.) *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999 [1968]. pp. 157-188.
- _____. & VERNANT, Jean-Pierre. *Les Ruses de l'Intelligence – La Mètis des Grecs*. Paris, Flammarion, 1999 [1974].
- DODDS, E.R. *Les Grecs et l'irrationnel*. Traduit de l'anglais par Michel Gibson. Paris, Champs Flammarion 2000 [1959 o original].

DURKHEIM, Émile, & MAUSS, Marcel. "Note sur la notion de civilization". Édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, extraite de la revue *Année sociologique* 12, 1913, pp.46-50. Québec, 2002.

EASTERLING, P. E. "Constructing the Heroic" In: PELLING, C. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, Clarendon Press, 1997. pp. 21-37.

_____. "A Show for Dionysus". In: _____. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1999 [1997] pp. 36-53.

ELIAS, N. *O Processo Civilizador*. Vol. 1 : Uma história dos costumes. Trad. De Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990 [1939 o original].

FARNELL, L. R. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Chicago, Illinois, Ares Publishers Inc., 1995 [1921].

FISHER, N. R. E. "Chapter Eight: Sophocles" In: *HYBRIS- A Study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Warminster, England, Aris & Phillips, 1992. pp. 298-342.

GASTI, H. "Sophocles' Ajax: the military *hubris*" In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 40 (1992) pp. 81-93.

GARVIE, A. F (ed.). *Sophocles Ajax*. Waminster, England, Aris & Phillips, 1998.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC editora, 1989.

GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce Antique*. Paris, Flammarion, 1982a [1968].

_____. *Droit et Institutions en Grèce Antique*. Paris, Flammarion, 1982b [1968].

- _____ & BOULANGER, A. *Le génie grec dans la religion*. Paris, Éditions Albin Michel, 1970 [1932].
- GODLEY, A. D & GOOLD, G.P (ed). *HERODOTUS. The Persian Wars*. T. IV, books VIII-IX.. Harvard University Press, 1997 [1925] (Loeb Classical Library 120).
- GOLDHILL, S. D. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001 [1986].
- _____. "The Great Dionysia and Civic Ideology". In: WINKLER, J. & ZEITLIN, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton University Press, 1992 [1990] pp.97-129.
- _____. "The audience of Athenian tragedy". In: EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1999a [1997] pp. 54-68.
- _____. "The language of tragedy: rhetoric and communication". In: EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1999b [1997] pp. 127-150.
- GULIC, C. B (ed.). *ATHENEUS The Deipnosophists*; T. VI books XIII- XIV 653b. Harvard University Press, 1993 [1937] (Loeb Classical Library 327).
- HALL, E. *Inventing the Barbarian – Greek self-definition through Tragedy*. Oxford Classical Monographs. Oxford, Clarendon Press, 1991 [1989].

_____. "The sociology of Athenian tragedy". In: EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1999 [1997]. pp. 93 –126.

HARRISON, E. B. "The Web of History: A Conservative Reading of the Parthenon Frieze" In: NEILS, J (ed). *Worshiping Athena: Panatheneia and Parthenon*. The University of Wisconsin Press, 1996.

HARTOG, F. *Memoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard, 1996.

_____. *O Espelho de Heródoto- Ensaio sobre a Representação do Outro*. Trad. de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999 [1980 o original].

HENRICHS, A. "The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophokles". In: *Classical Antiquity* 12 (1993). pp. 165-180.

IRIGOIN, J (éd.). *BACCHYLIDE. Dithyrambes, épinicies, fragments*. Traduit par Jacqueline Duchemin et Louis Bardollet. Paris, Les Belles Lettres, 1993.

JEBB, R. C. *Sophocles: the plays and fragments – Part VII: The Ajax*. With critical notes, commentary, and translation in English prose. Part VII: The Ajax. Sir Richard Jebb. Cambridge. Cambridge University Press. 1907 (In:<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0024>).

JOST, M. *Aspects de la vie religieuse en Grèce – Du début du Ve. siècle à la fin du IIIe. siècle av. J.-C*. Paris, Sedes, 1992.

KAMERBEEK, J. C. *The Plays of Sophocles – Commentaries. Part I: The Ajax*. Leiden, Brill, 1963 [1953].

- KEARNS, E. *The Heroes of Attica*. London, Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 57, 1989.
- KNOX, B. *The Heroic Temper- studies in sophoclean tragedy*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1983 [1964].
- _____. "The Ajax of Sophocles". In: *Word and Action- Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1986 [1979]. pp.125-160 – originalmente em *Harvard Studies of Classical Philology* 65 (1961).
- _____. *Édipo em Tebas- o herói trágico de Sófocles e o seu tempo*. São Paulo, Perspectiva, 2002 [1957 o original].
- LEVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Trad. De Mariano Ferreira Petrópolis, Vozes, 1982 [1947 o original].
- LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon - with a revised supplement*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. *SOPHOCLIS FABVLAE*. Oxford, Clarendon Press, 1990.
- LONGO, O. "The theater of the *Polis*". In: WINKLER, J. & ZEITLIN, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton University Press, 1992 [1990] pp. 12-19.
- LORAUX, N. *L'Invention d'Athènes: Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*. Paris, Payot, 1993 [1981].

- _____. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*. Trad. de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995 [1985, o original.].
- MATHIEU, G. & HAUSSOULLIER, B.(éd.) *ARISTOTE Constitution d' Athènes*. Paris, Les Belles Lettres, 1985 [1922].
- MAZON, P. (éd.) *HOMÈRE. Iliade*. Notes par Hélène Monsacré. Coll. Classiques en Poche Paris, Les Belles Lettres, 1998. 3 v.
- MOORE, J. "The dissembling –speech of Ajax" In: GOULD, T.F. & HERINGTON, C. *J. Yale Classical Studies Volume XXV- Greek Tragedy*. Cambridge, London, New York, Malbourne, Cambridge University Press, 1977.pp.47-63.
- NAGY, Gregory. *Pindar's Homer – The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994 [1990].
- _____. *The Best of The Achaeans- Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999 [1979].
- ORMAND, K. "Silent by convention? Sophocles' Tekmessa". In: *American Journal of Philology* 117 (1996) 37-64.
- PARKER, R. *Athenian Religion a History*.Oxford, Oxford University Press, 1997 [1996].
- PESSANHA, N. M. *O Discurso da dor- um estudo da Electra sofocliana*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 1980.

- POZZI, D.C. "The Polis in Crisis". In: POZZI, D & WICKERSHAM, J. M. (ed.) *Myth and the Polis*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1991. pp.126-163.
- PUECH, A. (ed.) *PINDARE*. Tome II Pythiques; tome III Néméennes; tome IV Isthmiques et fragments. Deuxième édition revue et corrigée. Paris, Les Belles Lettres, 1951-2 [1922-3].
- RENNIE, W.(ed.) *DEMOSTHENIS. Orationes*. Tomus III. Oxford, Clarendon Press, 1931.
- ROMILLY, J. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d' Eschyle*. Paris, Les Belles Lettres, 1971 [1958].
- _____ (dir.) *Sophocle Ajax*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- _____ "Les barbares dans la pensée de la Grèce classique". *Phoenix* 47 (1993) 4. p. 283-292.
- _____ (ed.) *THUCYDIDE –Livre I*. Paris, Les Belles Lettres, 1995 [1953].
- ROSS, D. W.(ed.) *ARISTOTLE Politica*. Oxford, Clarendon Press, 1957.
- RUDHARDT, J. *Notions Fondamentales de la Pensée Religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*. Paris, Picard, 1992 [1958].
- SAHLINS, M. *Ilhas de História*. Trad. Portuguesa de Barbara Sette. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999 [1985 o original].
- SAÏD, S. *La faute tragique*. Paris, François Maspero, 1978.

- SEAFORD, R. *Reciprocity and Ritual – Homer and tragedy in the Developing City-State*. Oxford, Clarendon Press, 2000 [1994].
- SEGAL, C. *Tragedy and Civilization - an Interpretation of Sophocles*. Norman, University of Oklahoma Press, 1999 [1981].
- SICHERL, M. "The tragic issue in Sophocles' *Ajax*" In: GOULD, T.F. & HERINGTON, C. J. *Yale Classical Studies Volume XXV- Greek Tragedy*. Cambridge, London, New York, Malbourne, Cambridge University Press, 1977. pp. 67-98.
- SMITH, William *et alii* (ed). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. London, John Murray. 1890. (In: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.0063>).
- SOURVINOU-INWOOD, C. "Tragedy and Religion: Constructs and Readings". In: PELLING, C. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, Clarendon Press, 1997. pp. 161-186.
- _____. "What is *Polis* Religion?". In: BUXTON, R (Ed.). *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press, 2000a. pp. 13-37. [originalmente in: MURRAY, O. & PRICE, S. *The Greek City From Homer to Alexander*. Oxford, Oxford University Press, 1990. pp. 295-322.].
- _____. "Further Aspects of *Polis* Religion". In: BUXTON, R (Ed.). *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press, 2000b. pp. 38-55. [originalmente in: *Annali dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione di Archeologia e Storia Antica*, 10 (1988), 259-274].

_____. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham-Boulder- NewYork- Oxford, Lexington Books, 2003.

STANFORD, W.B. *Sophocles: Ajax*. Bristol Greek Texts. Duckworth, 2002 [1963].

TOBIA, A. M. G. *Párodos de Áyax: el outro Áyax*. In: Programa e Resumos: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, IV Congresso Nacional de Estudos Clássicos/ XII Reunião da SBEC. "Antigüidades". 05 a 10 de agosto de 2001, Centro de Artes e Convenções de Ouro Preto, UFOP. p. 53.

TURNER, V. *Forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967.

VAN GENNEP, A. *Les Rites de Passage*. Paris, Picard, 1981 [1909].

VERNANT, J.-P. *Mythe et Religion en Grèce Ancienne*. Paris, Seuil, 1990 [1987].

_____. *Mythe et Pénée chez les Grecs*. Paris, La Découverte, 1996a [1965].

_____. "Formes de Croyance et de Racionalité en Grèce". In: _____. *Entre mythe et politique*. pp. 237-252. Paris, Seuil, 1996b [originalmente em *Archives de sciences sociales des religions*, 163, 1987. pp. 115-123.].

_____. "La «belle mort» d' Achille". In: _____. *Entre mythe et politique*. pp. 237-252. Paris, Seuil, 1996c. [originalmente in: GAUTHERON, Marie (dir.) *L' Honneur. Image de soi ou don de soi: un idéal équivoque*. Paris, Autrement, série Morales no. 3, 1991].

_____ & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999 [1972].

_____. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000 [1962, o original].

VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Lisboa, edições 70, 1987 [1983, o original].

VIAN, Francis. "La fonction guerrière dans la mythologie grecque". In: VERNANT, Jean-Pierre (dir.) *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999 [1968]. pp. 67-87.

VIDAL-NAQUET, P. "Ajax ou la mort du héros" In: _____ & VERNANT, J.-P. *La Grèce Ancienne- 3. Rites de passage et transgressions*. Paris, Éditions du Seuil, 1992a, pp. 93-118. [originalmente in: *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques de l' Académie royale de Belgique*, 5e. série, t. 74, 1988-92, p. 463-490].

_____. "Le chasseur noir et l' origine de l' éphébie athénienne" In: _____ & VERNANT, J.-P. *La Grèce Ancienne- 3. Rites de passage et transgressions*. Paris, Éditions du Seuil, 1992b, pp.119-178 [originalmente in: *Annales ESC*, 23, 1968, p. 947-964].

_____. "Place and Status of Foreigners in Athenian Tragedy" In: PELLING, C. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, Clarendon Press, 1997. pp. 109-119. [originalmente in: LONIS, R. (ed.) *L' Étranger dans le monde grec*. Nancy 1988-1992. pp.297-313].

WEST, L. M. (ed.) *Iambi et elegi graeci ante alexandrum cantati*. Editio altera. Oxonii e typographeo clarendoniano. London, Sandpiper books, 1998 [1971].

- _____. (ed.). *HESIOD. Works & days*. With Prolegomena and Commentary. Oxford, Clarendon Press, 1982 [1978].
- WICKERSHAM, J.M. "Myth and Identity in the Archaic Polis" In: POZZI, D & WICKERSHAM, J. M. (ed.) *Myth and the Polis*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1991. pp. 16-31.
- WILLINK, C.W. "Critical Studies in the Cantica of Sophocles II Ajax, Trachiniae, Oedipus Tyrannus". *The Classical Quarterly* 52 (1), 2002, 50-80.
- WINKLER, J. "The ephebes' song: *Tragoidia* and *Polis*" In; _____ & ZEITLIN, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton University Press, 1992 [1990]. pp.20-62.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles : An Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998 [1980].
- ZANKER, G. *Sophocles' Ajax and the heroic values of Iliad*. *The Classical Quarterly*, 42 (i), 1992, 20-25.