

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Rafael Aquati

Conflitos em *Antígone*, de Sófocles: entre a lei e a justiça

São José do Rio Preto

2025



Rafael Aquati

Conflitos em *Antígone*, de Sófocles: entre a lei e a justiça

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientador: Prof. Titular Sênior Dr. Gentil de Faria
Coorientador: Prof. Dr. André Gardesani Pereira

São José do Rio Preto

2025

A656c Aquati, Rafael
 Conflitos em Antígone, de Sófocles: entre a lei e a
 justiça / Rafael Aquati. -- São José do Rio Preto, 2025
 144 p.

 Dissertação (mestrado profissional) - Universidade
 Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências
 Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

 Orientador: Gentil Luiz de Faria

 Coorientador: André Luiz Gardesani Pereira

 1. Sófocles. 2. Antígone. 3. literatura e direito. 4.
 jusnaturalismo. 5. juspositivismo. I. Título.

Rafael Aquati

Conflitos em *Antígone*, de Sófocles: entre a lei e a justiça

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 04 de julho de 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gentil de Faria

UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Prof. Dr. Dr. Pablo Simpson

UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Rosângela e Cláudio, e à minha noiva Júlia, por todo o apoio e ajuda, fornecendo a resiliência física e mental necessária para realizar este trabalho.

Agradeço, também, aos meus amigos, que compreenderam a importância deste trabalho com seus apoios fundamentais para a conclusão desta etapa.

Não poderia deixar de mencionar meu orientador, Gentil de Faria, bem como ao meu coorientador, Prof. André Gardesani, pelas ideias e aprendizados.

Aos professores do IBILCE, assim como a mestres mais antigos que me inspiraram com suas diferentes formas de lecionar: Cláudio Aquati, Silvana Ianelli, Izilda Vicente, Nathalia Oliveira, Alexandre Martins e Susanna Busato.

Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!

(QUINTANA, 2013, p.257)

RESUMO

A presente dissertação propõe uma análise interdisciplinar da tragédia *Antígone* (2009), de Sófocles, com o objetivo de explorar a interseção entre Direito e Literatura, a partir da tensão entre o direito divino e o direito positivo. O estudo busca demonstrar a relevância contínua da tragédia grega para debates sobre justiça, a fim de defender a necessidade de uma abordagem interdisciplinar que melhor compreenda os fenômenos jurídicos e suas implicações na sociedade hodierna. A tragédia, além de seu valor estético, desempenha uma função social e catártica ao educar por meio da experiência emocional do espectador. Em *Antígone*, elementos como *hamartia* e *hybris* estruturam o desenvolvimento da protagonista e conduzem à catarse, destacando os riscos da aplicação inflexível das leis e da ausência de ponderação entre normas jurídicas e princípios de justiça. A obra apresenta-se como um campo fértil para a reflexão sobre o Direito, especialmente no que diz respeito aos conflitos entre deveres religiosos e normas estatais. A dissertação organiza-se em quatro capítulos, que abordam desde o contexto jurídico da Grécia Antiga e a interação entre direito costumeiro e direito positivo até a aplicação contemporânea dos conceitos de jusnaturalismo e juspositivismo. Com base em autores como Aristóteles e Nietzsche, a pesquisa examina os fundamentos filosóficos da tragédia e sua relação com o pensamento jurídico. O estudo inclui uma análise detalhada da peça, explorando sua contextualização histórica, argumento central, estrutura dramática, personagens e a trajetória da linhagem dos Labdácidas. Também investiga a falta de diálogo entre Creon e Antígone, destacando a relevância do embate entre autoridade estatal e deveres individuais. Além disso, analisa-se o papel do Coro como mediador entre os eventos da peça e a justiça coletiva, observando-se suas ambiguidades e limitações diante das decisões políticas e jurídicas da tragédia. A comparação entre o contexto antigo e os desafios contemporâneos demonstra como *Antígone* permanece como um referencial essencial para a compreensão das tensões entre legalidade e justiça, bem como para o debate sobre a responsabilidade dos governantes na aplicação do direito. A dissertação conclui que a interseção entre Literatura e Direito não apenas enriquece o campo teórico dessas mesmas áreas, mas, também, contribui para o aprimoramento da sociedade por meio de um viés humanístico e crítico. A tragédia sofocliana ilustra os perigos da inflexibilidade normativa e propõe uma reflexão sobre a necessidade de equilibrar as leis humanas com valores éticos universais. Por fim, a pesquisa destaca a importância da literatura clássica para o desenvolvimento do pensamento jurídico e para a formação de uma visão mais ampla e humanística da justiça.

Palavras-chave: Sófocles; Antígone; literatura e direito; jusnaturalismo; juspositivismo;

ABSTRACT

This thesis provides an interdisciplinary analysis of *The Tragedy of Antigone* (2009), exploring a close relationship between law and literature and focusing on both divine law and positive law. The study aims at demonstrating a permanent influence of Greek tragedy to discussions related to justice, posing the need of an interdisciplinary approach to better understand legal phenomena and their implications in contemporary society. Beyond its aesthetic value, the Greek tragedy plays a social and cathartic role by educating through the spectator's emotional experience. In *Antigone*, elements such as hamartia and hybris structure the main character's development while lead to catharsis, highlighting the risks of the inflexible application of laws and the lack of consideration for the relationship between legal norms and principles of justice. The play presents itself as a fertile field for the reflection on Law, especially concerning conflicts between religious duties and state norms. The thesis is organized into four chapters which cover from the legal context of Ancient Greece—including the interaction between customary law and positive law—to the contemporary application of the concepts of natural law and positivism. Based on authors such as Aristotle and Nietzsche, it examines the philosophical foundations of tragedy and its relationship to legal thought. This study includes a detailed analysis of the play, exploring its historical context, main argument, dramatic structure, characters, and the trajectory of the Labdacid lineage. Also, this thesis investigates the lack of dialogue between Creon and Antigone, emphasizing the relevance of the clash between state authority and individual duties. Additionally, it analyzes the role of the Chorus as a mediator between the events of the play and collective justice, exploring its ambiguities and limitations in face of the political and legal decisions of the tragedy. The comparison between the ancient context and contemporary challenges demonstrates how *Antigone* remains an important reference for the understanding of the tensions between legality and justice, as well as for the debate on the responsibility of rulers and they way apply the law. The study concludes that the intersection between literature and law not only enriches the theoretical field but also contributes to the improvement of society through a humanistic and critical perspective. This Sophoclean tragedy illustrates the dangers of normative inflexibility and proposes a reflection on the need to balance human laws with universal ethical values. Finally, this research points to the importance of classical literature for the development of legal thought and for the formation of a broader and more humanistic vision of justice.

Keywords: Sophocles; *Antigone*; literature and law; natural law; legal positivism;

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. O DIREITO NA GRÉCIA ANTIGA | 14 |
| 1.1. DO DIREITO RELIGIOSO PARA A RAZÃO, UMA DIGRESSÃO HISTÓRICA..... | 14 |
| 1.2. BASES DE REFLEXÃO: CRENÇAS E COSTUMES RELIGIOSOS GREGOS..... | 21 |
| 1.3. ORGANIZAÇÃO JUDICIÁRIA DE ATENAS | 22 |
| 2. O EFEITO TRÁGICO | 26 |
| 2.1. TRAGÉDIA: CONCEITUAÇÃO..... | 26 |
| 2.2. ARISTÓTELES..... | 31 |
| 2.3. NIETZSCHE..... | 36 |
| 2.4. <i>ANTÍGONE</i> | 44 |
| 2.4.1. Contextualização..... | 44 |
| 2.4.2. O argumento..... | 46 |
| 2.4.3. Espaço e tempo..... | 49 |
| 2.4.4. Personagens..... | 52 |
| 2.4.5. A função do coro..... | 62 |
| 2.4.6. A trajetória dos Labdácidas..... | 71 |
| 2.4.7. O trágico em <i>Antígone</i> | 77 |
| 3. <i>ANTÍGONE</i>: ENTRE A LEI E A JUSTIÇA | 95 |
| 3.1. CONCEITOS BASILARES..... | 95 |
| 3.1.1. Jusnaturalismo e Juspositivismo..... | 97 |
| 3.1.2. Direitos do homem..... | 99 |
| 3.1.3. Justiça e autoridade..... | 109 |
| 3.1.4. Direito escrito e o direito costumeiro..... | 116 |
| 3.2. <i>ANTÍGONE</i> E OS DIREITOS DOS HOMENS | 127 |
| 3.3. ECOS DE <i>ANTÍGONE</i> NA ATUALIDADE | 129 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 134 |
| REFERÊNCIAS | |

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo principal a análise interdisciplinar da tragédia *Antígone*, de Sófocles, sob a perspectiva jurídica resgatando e focalizando a discussão dos conceitos de jusnaturalismo e juspositivismo. A partir de uma abordagem que une os campos da Literatura e do Direito, busca-se demonstrar como a tragédia grega continua a oferecer um terreno fértil para discussões sobre temas universais, como justiça e o papel das leis no ordenamento social. Além disso, este trabalho adota a perspectiva de que os fenômenos jurídicos não possam ser abordados e compreendidos apenas por meio da dogmática jurídica, mas, muito mais que isso, exijam uma análise interdisciplinar que integre outros campos do saber, como a Literatura. Estudos dessa modalidade, de confluência, são essenciais não apenas para o ambiente acadêmico, mas também para a sociedade em geral, que demanda uma visão plural e diversificada sobre as questões jurídicas e sociais.

A interface entre Direito e Literatura, já amplamente explorada em outros contextos, permite uma reflexão mais abrangente e profunda sobre questões jurídicas complexas, como, por exemplo, a tensão entre jusnaturalismo e juspositivismo. O entendimento central é o de que a Literatura, por meio de recursos estéticos e artísticos, desempenha um papel fundamental na representação dos valores, princípios e reflexões que orientam a vida em sociedade. Obras literárias, como *Antígone*, por exemplo, não apenas registram conflitos morais e jurídicos de suas épocas, mas também influenciam a percepção da justiça, da ética e dos direitos ao longo da história. A análise dessas obras literárias possibilita uma reflexão crítica sobre os dilemas jurídicos e sociais que ecoam na contemporaneidade, especialmente no que tange aos direitos humanos e à justiça.

No entanto, aqui se propõe uma abordagem na qual a Literatura assuma um papel central na reflexão crítica sobre atuais dilemas jurídicos e morais, a fim de que se contribua de maneira substancial para o entendimento do Direito e da Justiça. A aliança entre Literatura e Direito atua como um motor para a transformação e o aperfeiçoamento da sociedade.

A peça *Antígone*, escrita há cerca de 2.500 anos, reflete um dilema central: a oposição entre as normas estabelecidas pelo poder político vigente na cidade-estado e os preceitos considerados superiores, fundamentados na tradição e na vontade divina. No contexto grego antigo, essas normas superiores não se confundiam com a noção moderna de "direitos naturais", mas estavam intimamente ligadas à religião e aos costumes, refletindo a ordem imposta pelos deuses e pela tradição familiar. O conflito que se desenrola entre a princesa, que desafia o édito do rei Creon para honrar seu irmão Polinices com os ritos fúnebres, e o decreto do governante, que considera o morto um traidor, oferece uma profunda reflexão sobre a legitimidade das leis estatais e o papel da tradição religiosa na organização social.

A tragédia servirá aqui como ponto de partida para uma discussão acerca de questões jurídicas atemporais, como a aplicação rígida das leis punitivas em contraste com outras legislações, tal como os direitos humanos, e princípios éticos mais amplos.

Mas é importante destacar que *Antígone* não é apenas uma obra que reflete sobre o conflito entre o direito natural e o direito positivo, mas uma obra de arte, que se pode abordar sob muitos e variados ângulos e que opera em diversos níveis. Sua complexidade permite uma análise rica, que integra questões jurídicas, políticas, religiosas e morais, entrelaçadas com tal caráter plural, que a torna uma fonte inestimável para ponderações sobre o Direito e a sociedade. A quem a acessa, a Literatura é um campo aberto que possibilita o desenvolvimento de pensamentos sobre as questões apresentadas, que favorece a compreensão de seus dilemas e estabelecimento de linhas de raciocínio que melhor abordem questões de justiça e direitos.

E, após apresentar e sustentar os conceitos centrais, para além da análise jurídica e literária da peça, esta dissertação destacará exemplos análogos hodiernos, demonstrando a relevância e importância da leitura crítica de obras gregas no âmbito social, educacional e jurídico.

A peça foi escolhida como objeto de estudo por apresentar-se completa segundo o olhar de Aristóteles, com suas características técnicas muito relevantes e os dilemas morais e jurídicos abordados de maneira complexa e simples ao mesmo tempo, um texto consistente sobre temas como justiça e o papel do Estado, de base robusta para a compreensão e reflexões tanto antigas quanto modernas.

A dissertação está organizada em três capítulos que dialogam entre si para conectar o contexto jurídico da Grécia Antiga ao debate contemporâneo sobre direitos humanos.

No primeiro capítulo, dissertamos sobre o direito na Grécia Antiga, a partir de uma digressão histórica que explica a transição do direito religioso para o uso da razão. A evolução do sistema jurídico grego vem traçada ao longo dos cinco períodos principais: Pré-homérico, Homérico, Arcaico, Clássico e Helenístico. Nesse contexto, as crenças religiosas e costumes desempenham um papel fundamental na formação da justiça grega. O capítulo também trata da organização judiciária de Atenas, que é relevante para entender como o direito costumeiro e o direito positivo interagiam na Grécia Antiga, influenciando, por exemplo, as decisões jurídicas em tragédias como *Antígone*.

O segundo capítulo aborda o efeito trágico como fenômeno central da tragédia grega, fundamentando-se na obra de autores clássicos como Aristóteles, em sua *Poética* (1979), e Nietzsche, em *O nascimento a tragédia* (1992), que oferecem importantes perspectivas sobre a natureza da tragédia. Esse capítulo também inclui uma análise detalhada da peça, com uma contextualização histórica, a apresentação de seu argumento, a descrição dos espaços e tempos dramáticos, além do desenvolvimento das personagens, como Antígone, Creon, Hêmon, Ismene e o Coro. Discute-se a trajetória da linhagem dos Labdácidas, a antiga e trágica casa real de Tebas, que tem grande relevância para o contexto mitológico da peça, marcada por uma série de maldições e eventos nefastos que atingem as gerações da família, culminando no infortúnio da princesa e seus irmãos. A desventura dos Labdácidas, que remonta a seu fundador,

Lábdaco, e passa por figuras emblemáticas como Laio e Édipo, estabelece uma cadeia de adversidades inevitáveis, refletindo a concepção grega de *hamartia* (erro trágico)¹ e *moira* (destino)². A maldição familiar serve como pano de fundo para o drama.

A peça revela como o destino dos descendentes da linhagem dos Labdácidas está inexoravelmente vinculado a uma herança de culpa e punição, que vai além das decisões individuais. No contexto trágico de *Antígone*, simboliza a força impiedosa das leis divinas e das maldições familiares, contrastando com as leis humanas defendidas por Creon. Assim, o destino dessa família não apenas contextualiza o drama dentro da mitologia grega, mas, reforça a ideia de que a justiça divina seja implacável, independentemente das tentativas humanas de controlá-la por meio de normas sociais e políticas. A exploração dessa linhagem mostra-se fundamental para os propósitos desta dissertação, ao evidenciar como a tragédia sofocliana utiliza a narrativa mítica para tratar de temas universais relacionados ao Direito e à Moral. Assim, a análise permitirá compreender como o elemento trágico permeia a obra, além de proporcionar uma visão abrangente sobre as questões centrais desta dissertação, que envolvem a interseção entre o Direito e a Literatura, particularmente na discussão sobre jusnaturalismo, juspositivismo e os direitos humanos.

No terceiro capítulo discutem-se questões jurídicas, como a tensão entre justiça e autoridade, e explorada a natureza do direito escrito e costumeiro na Grécia Antiga, com uma análise de como essas tradições se manifestam na peça. Debatem-se, também, o direito consuetudinário e o papel fundamental do Coro como a voz da comunidade e da justiça. Esse capítulo pretende mostrar como Sófocles promove a reflexão sobre a aplicação do Direito em sociedade, incluindo-se a problemática da falta de diálogo entre Creon e Antígone, que levanta questionamentos sobre a natureza dos direitos fundamentais na Grécia.

Ainda, o capítulo tem examina e define os conceitos basilares do jusnaturalismo e do juspositivismo no direito moderno, os quais contribuem para o entendimento contemporâneo desses temas. A partir desse enfoque, discutem-se os direitos do homem, comparando-se o contexto da peça com os princípios que regem os direitos

¹ Conforme Aristóteles aponta em sua *Poética* (1979, p. 122), o sofrimento e o destino trágico do herói ou heroína são, em grande parte, resultado de um erro fatal ou deslize de caráter, conhecido como *hamartia*, um problema de falha de julgamento ou decisão equivocada do protagonista, que muitas vezes consiste na ignorância das circunstâncias ou numa avaliação inexata de sua situação. São vicissitudes que podem decorrer de excessos, como os sentimentos de soberba, obstinação e impulsividade com os quais se lida de forma inadequada, levando o protagonista a agir de maneira desastrosa, podendo desencadear a tragédia. A *hamartia* não é apenas um erro isolado; ela principia com uma cadeia de eventos que levam o protagonista à ruína, com consequências que podem incluir sofrimento pessoal, perda de entes queridos, o desmantelamento da família, o alijamento do poder e, muito frequentemente, a morte.

² Em relação à tragédia grega, *Moiras* é o termo que designa o destino individual, inescapável e próprio de cada ser humano. É uma força superior à vontade pessoal e até mesmo ao poder divino que limita a ação humana que fundamenta a tragédia, sublinhando o conflito entre a liberdade humana e os limites impostos por uma ordem universal. Frequentemente associada à morte, uma sorte prescrita no nascimento, determina que cada indivíduo tem uma parte de vida determinado desde o início. Resistir à *Moiras* conduz inevitavelmente ao erro trágico e à catástrofe, de que são exemplo as figuras de Édipo e Antígona (Grimal, 2005, “Moiras”, p. 364).

fundamentais na atualidade, especialmente com relação à dignidade humana. Esse capítulo investiga ainda como os temas abordados por Sófocles continuam a ressoar nas sociedades hodiernas e discute casos análogos que envolvem questões sobre ritos funerários, dignidade e o papel do Estado. Aristóteles e Nietzsche, entre outros autores, são centrais para essa análise, cada um oferecendo uma perspectiva filosófica sobre as tensões entre direito natural e direito positivo³. A peça tem sido amplamente discutida ao longo dos tempos como exemplo clássico para refletir sobre a relação entre Direito e Moral. Este trabalho, assim, se insere nesse longo debate, buscando uma compreensão crítica e interdisciplinar que aprofunde o impacto da obra tanto no contexto antigo quanto em sua relevância atual, em a esta discussão, além de tudo, enriquecer-se-á pelo exame da aplicação prática desses conceitos, por intermédio de reflexões sobre como a obra grega pode ser vista com base nas atuais jurisprudência e legislação. Dado que o texto de *Antígone* compõe o corpus principal desta dissertação, pretende-se com ele não apenas contribuir para o estudo do Direito e da Literatura de forma isolada, mas, destacar como essas disciplinas se entrelaçam a fim de promover uma evolução social constante, constituindo-se como instrumento de reflexão crítica e de transformação das sociedades ao longo do tempo.

³ É necessário destacar que *Direito Positivo* e *Direito Natural* são expressões modernas que se empregam neste trabalho com a licença e as escusas pelo anacronismo se aplicadas a autores e eventos antigos, que evidentemente são bem anteriores à sua cunhagem.

1. O DIREITO NA GRÉCIA ANTIGA

1.1. DO DIREITO RELIGIOSO PARA A RAZÃO, UMA DIGRESSÃO HISTÓRICA

Em busca de sondar e explicar as transformações do sistema jurídico da Grécia Antiga, civilização muito apegada à religião, as quais resultaram em sua transição para a razão, é necessário conciliar o Direito com o desenvolvimento da política e, assim, brevemente, traçar sua evolução ao longo dos cinco períodos pelos quais habitualmente essa civilização se distribui, quais sejam, (1) o Pré-homérico, (2) o Homérico, (3) o Arcaico, (4) o Clássico e (5) o Helenístico.

Há, nessa área do contexto jurídico, dificuldade para o estudo aprofundado das tragédias gregas pela própria escassez de fontes históricas, visto que os gregos não possuíam um meio, ou preocupação, de registrar as regras, pois prezavam a própria noção do que fosse justiça. Contudo, Arnautoglou (*apud* Pereira, 2015, p. 31), menciona o uso de duas categorias de fontes, isto é, de um lado a literária, que inclui discursos de oradores nos tribunais, e, de outro lado, a de textos de grandes filósofos e escritores. Pereira, além disso, aponta para a fonte epigráfica a qual, por sua vez, abrange legislações escritas em pedra, bronze, madeira ou outras superfícies.

A Grécia possuía muitas formas de organização estatal e variadas instituições e pensamentos jurídicos, o que resultou em diferenças marcantes entre as cidades-Estado, visto que cada uma das dezenas de pólis tinha um sistema jurídico próprio. Estudar as manifestações do fenômeno jurídico na tragédia grega exige, pois, conhecimento sobre o direito vigente especialmente em Atenas. Além disso, não se deve perder de vista que o direito grego influenciou significativamente a formação do direito romano e, conseqüentemente, a civilização ocidental. E, para além disso, a reconstrução do contexto jurídico de composição da tragédia ática⁴ é fundamental para compreender a temática jurídica subjacente ao texto dramático.

Em ordem cronológica, observa-se que (1) o período Pré-homérico (séc. XX ao XII a.C.) corresponde ao desenvolvimento do povo grego nas civilizações cretense⁵ e

⁴ A tragédia ática é a forma mais importante e influente de tragédia que surgiu na região da Ática, perto de Atenas, no período em que floresceu a Grécia Antiga, especialmente nos séculos V e IV a.C. É vista como a versão clássica da tragédia grega, diferenciando-se de outras produções trágicas que apareceram em diferentes regiões ou em épocas posteriores.

⁵ Segundo Harvey (1937, "Crete", p. 124), a civilização cretense ou minoica funcionou em torno de 3000 a.C. e 1100 a.C.

micênica⁶. (2) o período Homérico (séc. XII ao VIII a.C.) aponta para uma sociedade grega formada por pequenas unidades agrícolas, conhecidas como *genos*. Nas famílias mais abastadas, o direito atribuía ao chefe da família a competência para julgar seus familiares com entendimentos ligados à divindade; (3) o período Arcaico (séc. VIII ao VI a.C.)⁷ apresenta as cidades-Estado de Esparta e Atenas, governadas por uma elite determinada pelos meios social, econômico e militar. Com uma clara alteração na forma de governo, o direito passa a ser mais acessível à sociedade como um todo e, portanto, pode-se dizê-lo mais social e com os julgamentos a cargo do Estado, ainda que sob forte influência religiosa. Nesse período, nota-se o surgimento da legislação de Drácon⁸ e de Sólon⁹, que inovaram o direito penal. Drácon distinguia tipos de homicídio, de tal forma que o Estado contava com uma ferramenta mais elaborada para o estabelecimento da justiça, capaz de formular um julgamento mais criterioso. Consolidava-se o poder do Estado, quando, ao mesmo tempo, negava-se ao crime a categoria de ação entre particulares considerando-o como um ato de responsabilidade pública. Embora Sólon tenha ampliado o acesso à justiça, esse direito estava restrito aos cidadãos atenienses, o que significava apenas aos indivíduos gregos do sexo masculino, excluindo-se, pois, todas as mulheres, os escravos e os estrangeiros (*metecos*), o que evidentemente reflete as limitações da democracia ateniense.

Já em Atenas, sob o governo de Péricles, no (4) período clássico (séc. V ao IV a.C.), com o desenvolvimento da pólis e da democracia, os tribunais foram institucionalizados e a racionalidade passou a desempenhar um papel mais relevante na formulação das leis. No entanto, a influência religiosa não desaparece por completo,

⁶ Segundo Harvey (1937, "Mycenae", p. 282), a civilização micênica foi uma cultura da Idade do Bronze, situada entre 1600 a.C. e 1100 a.C., cujas fortalezas funcionavam sob o comando de um rei ou um líder militar. Seu impulso bélico tem testemunhos na *Iliada* e a *Odisseia*, cujas raízes prendem-se a esse período. A religião contava com divindades adoradas em templos públicos tais que Zeus, Hera, Poseidon, Apolo e Atena. Era prática dessa civilização sepultar seus com uma variedade de ritos fúnebres.

⁷ Com raízes no período arcaico, o sistema jurídico de Atenas atinge seu apogeu na época clássica, com a transição de uma sociedade aristocrática para uma consolidação da democracia no período em que Sófocles viveu. E, nesse contexto, a democracia ateniense e suas instituições jurídicas influenciaram gradualmente o desenvolvimento do direito grego.

⁸ O legislador Drácon elaborou um código de leis com o qual estabeleceu diretrizes e penalidades inalteráveis, a partir do que a aristocracia já não poderia, por meio de casuísmos, manipular e modificar as leis no interesse da nobreza (Carry, 1957, "Draco", p. 298.).

⁹ Sólon modifica o funcionamento da vida ateniense, abolindo hipotecas por dívidas e a consequente escravização de cidadãos atenienses por outros cidadãos. Também, alterou a divisão social, concedendo mais direitos políticos àqueles que possuíam terras e bens. Instituiu a *Bulé*, a *Eclésia* e a *Helieia* (cf. Carry, 1957, "Solon", p. 847.).

permanecendo presente em diversos aspectos do direito, como na criminalização de ofensas às divindades e na imposição de certas penas baseadas em concepções religiosas (Coulanges, 2011, p. 351).

Nesse período, aponta-se a existência de três grupos sociais, a saber, os eupátridas¹⁰, os metecos e os escravizados. Os eupátridas eram os homens livres, nascidos na cidade, filhos de atenienses e os únicos dotados de direitos políticos. O grupo dos metecos¹¹ era aquele constituído normalmente de estrangeiros com permissão de residir em Atenas; destituídos de direitos políticos e civis, não podiam nem adquirir propriedades nem se casar. E os escravizados, por fim, responsáveis em grande parte pela economia da Grécia, estavam espalhados por toda a cidade, com sua força motriz de trabalho, em serviços braçais de produção (mineração, metalurgia, trabalhos rurais etc.) ou domésticos. (5) O período Helenístico (séc. IV ao II a.C.) é conhecido pela conquista da Grécia pela Macedônia, época marcada pelo domínio de Alexandre Magno (356-323 a.C.)¹². Nesse período, sob o poder expansionista do general macedônico, elementos culturais gregos foram levados para todas as regiões orientais que seu exército conquistou, o que promoveu intensa influência na cultura oriental, da qual, como contrapartida, também a cultura grega recebeu fortes influxos, tendo sofrido alterações nos mais diversos aspectos, sejam políticos, morais ou econômicos.

Considerada como um fator de construção da cidade grega, a legislação é fundamental para o equilíbrio nas relações sociais, pois era por seu intermédio que se criavam espaços públicos para o debate das demandas de seus habitantes e, assim, a manutenção da harmonia entre os cidadãos, promovendo-se avanços na vida da cidade, como aponta Borges (2011, p. 109):

(...) a lei é a maneira que os gregos encontraram para fazerem frente ao arbítrio, não apenas das autoridades, mas do homem e suas paixões. Por essa razão, a

¹⁰ Segundo Claude Mossé (1998, p. 289), os “eupátridas” eram elementos da velha aristocracia, detentores do poder político, bem distintos do restante da população de Atenas. Até as reformas de Sólon, eles constituíam o conselho do Areópago.

¹¹ Na Grécia Antiga, os “metecos” eram os indivíduos estrangeiros que, embora não fossem escravizados, também não tinham cidadania plena, isto é, não tinham direitos políticos nem exerciam qualquer função religiosa, como votar e ocupar cargos públicos. Segundo Coulanges (2011, p. 215), “a religião estabelecia entre o cidadão e o estrangeiro profunda e indelével distinção. Essa mesma religião, enquanto exerceu poder sobre as almas, proibiu a transmissão aos estrangeiros do direito de cidadania”.

¹² Alexandre subiu ao trono logo após o assassinato de Filipe II da Macedônia, seu pai, em 336 a.C., mantendo-se no poder até a data de sua morte, na Babilônia, em 323 a.C.

lei no mundo grego diz com a construção do espaço público, e, nessa medida, com a constituição do equilíbrio e da harmonia dos membros da πόλις (cidade).

Considerada essencial para validade da educação, assim como o poder da oratória era tido como importantíssimo. A escrita era transmitida para as crianças desde o princípio do ensino escolar. Borges (2011, p. 109) ainda insiste:

por essa razão, depois de ser educado pela família para os valores, e pela escola para a poesia, a música, a ginástica, o cidadão é, como se verá adiante, educado para a lei. Ser educado para a lei significa compreendê-la desde a sua influência na continuação da formação e do Νόκηκνλ ἔζυνο (modo de agir jurídico) do cidadão. Significa mostrar que a lei, quando fruto do bom cuidado com as normas, deve ser seguida por todos, não apenas porque temem a punição pelo seu texto previamente escrito, mas porque ela representa a edificação da comunidade como πόλις (cidade), do indivíduo como πνίησο (cidadão), do homem como ateniense e não como bárbaro.

A consequência desse processo é a democratização do acesso à justiça, quando, a partir de então, o cidadão passa a ter maiores e melhores condições de sistematicamente buscar a resolução de seus problemas de acordo com as normas estabelecidas pelo consenso da sociedade.

A legislação mantém a autoridade do pai sobre sua família, sendo livre seu poder de julgar e condenar seus demais integrantes. Não se detectam mudanças significativas no que se refere às sucessões, mantendo-se a herança para os *agnatos* ou, na falta deles, aos *genetas*¹³. Os *cognatos*¹⁴ também não possuem o direito de receber ou reclamar herança. Inicia-se o processo de se reconhecer a propriedade pertencente ao indivíduo, e não mais aos *gentiles*¹⁵, aparecendo e aumentando o emprego do testamento, que antes precisaria de um processo para aprovação e ratificação pela Assembleia¹⁶. O maior

¹³. A *agnação* (*agnatio*) era o parentesco civil que se estendia sobre o parentesco de sangue: ligada à consanguinidade por linhagem masculina, a agnação consistia na transmissão do parentesco entre homens que descendiam de uma mesma família ou estivessem sob o mesmo pátrio poder. Somente podiam [herdar](#) os parentes agnatos, isto é, os que o pai reconhecesse como herdeiros. O fundamento da agnação estava, portanto, na identidade de *potestas*, diferentemente do parentesco por cognação, que se fundamentava na consanguinidade. Entende-se que *geneta* opõe-se a *agnato*, segundo se vê em Coulanges (2011 p. 353) — “os bens passavam necessariamente ao agnato mais próximo ou, na falta de agnatos, aos genetas (gentiles). Se o geneta é parente em linha colateral, (isto é, são os irmãos, tios e sobrinhos, primos e tios-avós), já agnato é um parente em linha reta (filho, neto, bisneto etc. consanguíneo ou filho adotivo reconhecido pelo pai)”.

¹⁴ Os cognatos são os parentes advindos das esposas.

¹⁵ Segundo Abelardo Saraiva da Cunha Lobo (2006, p. 310), *gentiles* eram os indivíduos que provinham de um tronco ancestral comum.

¹⁶ Segundo Coulanges (2011, p. 369), a Assembleia era convocada e presidida pelos pritaneus ou pelos estrategos, reunindo-se não sem um rigoroso ritual piedoso em um recinto consagrado pela religião. Silva

avanço das novas formas legais introduzidas promove o acesso das classes inferiores e, em consequência disso, o Direito, transformando-se e afastando-se da religião, vai se aproximando cada vez mais do ser humano.

Nesse período, já estava clara a insatisfação que grassava entre as classes sociais e, também, o grau de sua disjunção interna, ou seja, a separação entre aristocratas e comerciantes, entre pequenos proprietários de terras, entre artesãos e camponeses, os quais, buscavam, todos, mudanças. Concebido pelo eupátrida Drácon no auge da luta entre as classes, em 621 a.C., o Código de Drácon, também com um amplo alcance como uma reforma social, aparece no direito ateniense fortemente ligado à religião e à moral, uma vez que conservou costumes baseados nesses conceitos, consistindo basicamente numa revisão do direito antigo grego. Em, portanto, uma lei baseada em severas e fortes punições — muitas vezes a pena de morte — para tudo o que fosse considerado ofensivo aos deuses¹⁷. Como avanço, por um lado nota-se que o Estado, o qual não poderia intervir nas relações familiares, entendia que o homem mantinha o controle de sua família; por outro lado, verifica-se que os eupátridas, que haviam monopolizado o conhecimento da legislação, perdiam esse importante privilégio, e as leis definitivamente se achavam sob o amparo do governo.

A partir desse ponto, o comerciante Sólon chegou ao cargo de legislador e interferiu em uma série de questões políticas, econômicas e sociais, e o poder do cargo de legislador e o emprego das leis escritas atuaram em conjunto para conduzir reformas de peso mais significativo. Se o Código de Sólon, por ele dirigido e organizado, é redigido num contexto social muito semelhante, mas separado do Código de Drácon por cerca de 30 anos, embora num momento em que a luta era liderada pelas classes prejudicadas, há, contudo, entre os dois códigos diferenças profundas. As reformas sociais por ele promovidas alteraram a organização da sociedade, passo importantíssimo para a evolução

e Silva (2005, democracia, p. 89) afirmam que “no máximo 20 mil cidadãos, reunidos em Assembleia, constituíam a comunidade política da Atenas de Péricles, e eram eles que, por meio do diálogo e da persuasão, votavam e deliberavam os negócios públicos”. E, de acordo com, Alain Billault (2018, p.18), cidadãos do sexo masculino com 20 anos de idade ou mais compunham a Assembleia (*Ekklésia*) para votar leis, tratados de paz e aliança com diferentes povos e mesmo declarações de guerra. Se em Atenas era o povo, por meio de seus representantes no Conselho, quem exercia o poder, no entanto tudo se resolvia na assembleia, sem intermediações. A Assembleia controlava o orçamento público, elegia magistrados, decidia sobre a cidadania os destinos dos indivíduos, que podiam ser votados ao ostracismo.

¹⁷ Por extensão de significado, decorre dessa situação o sentido do adjetivo português “draconiano”, que veicula o sentido de tudo aquilo que seja excessivamente rigoroso ou inflexível, severíssimo.

da democracia ateniense, levando a uma legislação igual, aplicada a todos os cidadãos, sem distinção entre os *eupátridas* e demais setores sociais. Sólon afastou-se da ordinária legislação do direito antigo — esse legislador e reformador promoveu uma transição da radical fundamentação religiosa para a razão — pois deixou de legislar com o predomínio da influência divina. Disso é exemplo a questão da sucessão de bens e propriedades por herança, em que esse legislador extingue o privilégio do filho primogênito para igualá-lo em direito aos demais irmãos, bem como, no sistema de justiça familiar, Sólon dá lugar ao reconhecimento da supremacia do Estado.

À assembleia popular dos cidadãos, *Eclésia*¹⁸, Sólon ainda conferiu poderes que vinculavam direitos às fortunas e não aos privilégios tradicionais de sangue. A organização, passava a permitir que somente os cidadãos mais ricos se tornassem *arcontes*¹⁹, e que os demais cidadãos, desse modo, participassem da Eclésia, além da instauração de um novo conselho, a *Bulé*²⁰, e um tribunal.

Com os limites estabelecidos por Sólon, o poder soberano do pai sobre a família já diminuía. Também, Atenas passa a usar a figura do testamento, alterando-se a dinâmica de sucessões, pois antes se passavam os bens para o *agnato* ou, na falta desse, a um *gentile*. Da mesma maneira, o direito de propriedade ia-se transformando em decorrência de o objeto desse direito tratar de bem próprio do indivíduo e ser possível escolher-se um herdeiro. Contudo, embora fosse possível essa escolha, o filho ainda permanecia como herdeiro natural necessário. Ficava nítida a separação entre a legislação e a religião. Diferentemente da época de Drácon, era possível para todo cidadão o direito de demandar em juízo no caso de crimes. É inegável que, apesar de manter alguns resquícios draconianos, Sólon tinha inovado com sua nova legislação social. Por exemplo, além de se impedirem as prisões por dívidas, surge a ideia da inviolabilidade da pessoa, de acordo com a função social de respeito ao ser humano em favor do direito do cidadão

¹⁸ De natureza legislativa, executiva e judiciária e composta por cidadãos maiores de idade, a Eclésia (também chamada de Assembleia) era o órgão de maior poder na cidade antiga. Esse órgão era responsável pela parte financeira (por exemplo, fiscalizava os tributos), moral e política da cidade (por exemplo ocupava-se da atividade dos magistrados e de negociações de guerra).

¹⁹ Segundo Billault (2018, p. 11), em número de nove, assistidos por um secretário, os arcontes eram os principais magistrados, isto é, os principais administradores de Atenas. Até o século VI a.C., exerciam vitaliciamente a legislação, mas posteriormente se lhes atribuiu a única responsabilidade da execução das leis, chegando mesmo a ocupar o cargo como um benefício honorífico.

²⁰ Órgão de composição rotativa, de cerca de 500 membros e central para a administração urbana, de acordo com Vial (2008, p. 456), a *Bulé* era o grande colegiado da cidade encarregado de elaborar projetos de lei em Atenas.

de não coação ou cerceamento de liberdades individuais sob ameaças de abusos por parte das autoridades constituídas.

Havia diversas figuras criminais típicas, como o furto, o adultério²¹, a ofensa verbal e física, o homicídio²² e a ofensa à divindade²³. Para fins de penalização, a depender do ato ilícito praticado e de suas intenções acessórias, contavam-se a desonra, a maldição, a lapidação, a inscrição em placas (com intenção de banimento, sem exílio), a ingestão de cicuta, multa, exílio e prisão.

Em particular, uma dessas formas de penalização era a privação de sepultura. Segundo Coulanges (2011, p. 22), na Grécia Antiga, o direito ao sepultamento não era apenas uma prática social, mas um dever religioso fundamental, indispensável para garantir o repouso da alma no Hades e preservar a harmonia da pólis. Negar o sepultamento a um morto era considerado uma ofensa gravíssima aos deuses, ameaçando não apenas o equilíbrio espiritual da comunidade, mas também sua estabilidade política. O ritual fúnebre estabelecia a ligação entre o mundo dos vivos e o sagrado, sendo o sepultamento um dever inalienável da família, especialmente das mulheres, que perpetuavam, assim, a memória e o culto dos antepassados. Situação análoga se observava na Roma Antiga, onde o culto doméstico aos mortos e a preservação da terra ancestral conferiam ao sepultamento relevância não apenas espiritual, mas também jurídica, atrelada à continuidade da propriedade e à manutenção dos laços familiares. Em ambos os contextos, o sepultamento transcendeu a dimensão privada, constituindo-se em um verdadeiro imperativo social e jurídico. Nesse sentido, a proibição imposta por Creonte ao sepultamento de Polinices, retratada em *Antígone*, representa a violação de um dos pilares da ordem divina e civil da Antiguidade, evidenciando que o direito funerário era, mais do que um ato de piedade, uma necessidade essencial para a estabilidade da vida comunitária. Em *Antígone*, se o espaço-tempo sofocliano na peça é absolutamente ficcional, embasado no mito, a punição da protagonista não é. Assim, nessa questão, Sófocles alinha-se com a realidade imediata de seu tempo — e não à realidade do mito

²¹ Sendo muito forte a ideia de adultério, autorizava-se, inclusive, o filho a matar o amante da mãe.

²² O homicídio dividia-se em ‘premeditado’, ‘não premeditado’ e ‘homicídio culposo’.

²³ Segundo Coulanges (2011, p. 351), para Drácon toda ofensa à divindade era um crime irremissível. O roubo, por exemplo, deveria ser penalizado com a pena capital, pois consistiria num atentado à religião e à propriedade.

—, de acordo com sua plateia, que certamente reconhece a possibilidade efetiva de alguém receber tal punição, como a infligida à filha de Édipo.

1.2. Bases de reflexão: crenças e costumes religiosos gregos

No âmbito familiar da Grécia Antiga, como se viu acima, não se pode negar a existência de estreita vinculação entre religião e legislação, sobretudo nos primeiros períodos — o Pré-homérico e o Homérico —, pois tal se observa tanto no discurso histórico quanto no discurso ficcional. Por exemplo, em *Antígone* (2009), o rei Creon configura-se como personagem desumana na mediação dos conflitos não somente como mandatário real, mas, como figura paterna. De um lado, como pai, por insensibilidade, ele põe a perder o próprio filho, que se suicidara por causa do desespero pela perda da noiva; de outro lado, como mandatário real, por despotismo, por condená-la, Antígone, à morte, ele põe a perder um cidadão que defende as leis divinas do respeito aos mortos pelos ritos fúnebres e sepultamento, representado pela protagonista da peça.

Esses direitos defendidos pela protagonista eram elementos que se aproximavam do que hoje se configura como corrente jus naturalista, isto é, uma discussão sustentada na natureza humana e se justifica porque existem culturalmente princípios e normas jurídicas universais e imutáveis, as quais devem orientar não somente a criação das leis como também sua aplicação, tanto no sentido da culpabilidade quanto no sentido da severidade da pena que couber ao infrator. Como se discutirá *infra*, entende-se que não somente as ações e o pensamento de Antígone se amparariam em considerações como essas, como também que o julgamento de Creon se apoia numa linha de raciocínio semelhante à moderna corrente positivista, isto é, num pensamento que se sustenta em normas jurídicas, as quais, criadas por instâncias supostamente competentes, têm sua validade independente até mesmo das menores ponderações morais.

Pode-se construir, dessa forma, uma leitura interpretativa sobre os elementos, os problemas e as situações com que a peça de certa forma instrui-nos em sua narrativa, se considerar que, ainda hoje, examinadas à perspectiva do olhar pós-positivista do Direito contemporâneo — perspectiva essa norteadas pelos direitos fundamentais —, a acusação, a sentença e a execução de Antígone são exemplos de inaceitáveis condutas da instância que a condenou, motivo pelo qual se compreende que é importante os leitores modernos não se afastarem de tais ponderações, já colocadas desde a Antiguidade clássica.

1.3. Organização judiciária de Atenas

Como instrumento de acesso à justiça no tribunal, julgado pelo Areópago²⁴, todos os gregos possuíam duas espécies de ações judiciais, a saber, a *ação privada* e a *ação pública*. E, por esses meios, os gregos com problemas relacionados a fatos de ordem pessoal ou pública poderiam acionar o juízo. A imposição de multa garantia a atuação de ofício.

O entendimento de uma ação pública contemplava liberdade, amizade e política, e o entendimento para a ação privada compreendia a honra do cidadão grego. Para o encaminhamento de uma ação privada, era obrigatório que as partes depositassem as custas judiciárias. Também, era possível que ou o demandante solicitasse uma indenização ou que desistisse do processo. Esse tipo de ação explorava uma decisão justa com relação a um evento problemático ocorrido entre os cidadãos gregos, e julgava ocorrências de homicídio, assalto, roubo, defesa da propriedade, perjúrio e violência sexual.

A ação pública, acessível à população, iniciava-se após uma denúncia ao Conselho ou à Assembleia. Ela visava a questões de honra e, também, a assuntos relacionados aos estrangeiros e à corrupção. Diferentemente com relação a uma ação privada, nas ações públicas, somente o autor pagava as custas judiciárias. Caso seu autor não reunisse, pelo menos, um quinto dos votos obrigatórios para o andamento processual, caso renunciasse ao processo, era penalizado com multa. À parte contrária, que perdesse a ação, poderia ser aplicada uma penalidade de castigos físicos, morais ou financeiros; no caso dessa última modalidade, o recurso financeiro que se auferisse era convertido em melhorias para a cidade. Para a propositura de uma ação, qualquer cidadão poderia buscar a Assembleia, que interpunha uma ação contra qualquer pessoa que, por exemplo, tivesse violado a santidade das festas sagradas ou tivesse enganado o povo. O cidadão também

²⁴ Na época de Sófocles, o Areópago era uma poderosa instituição política ateniense, responsável por julgar casos de tentativa de homicídio, homicídio consumado e incêndio criminoso (Billault, 2018, p. 12). Com o advento da democracia, esse conselho de origem aristocrática entrou em declínio.

poderia procurar o Conselho, responsável por ação intentada contra o autor de um crime que violasse a segurança do Estado. O papel do magistrado limitava-se a coordenar e organizar o processo, juntando as declarações e as demais provas que surgissem.

Uma alternativa às ações supracitadas era a escolha de um árbitro pelas partes, o qual objetivava conciliar o conflito a fim de resolver a questão sem a necessidade de ação em juízo. Existindo a necessidade de um juiz, a parte poderia solicitar e levar seu caso para ser julgado pelo tribunal. O juiz recebida e analisada a causa, convocava a audiência para a defesa das partes, sendo possível também a defesa escrita. Nota-se a importância da educação escolar, que preparava o cidadão para uma situação futura, tanto com relação ao discurso oral, quanto com relação ao escrito, sendo crucial o conhecimento da lei. Caso o cidadão entendesse ter havido ilegalidade, abuso ou erro contra si, ele poderia esboçar uma defesa e, com isso, antecipar e anular o processo no tribunal.

Por fim, semelhantemente ao modo como hoje ocorre, havia todo um rito relativo às práticas judiciais: decidindo-se as partes a resolver a questão pela via do tribunal, a parte acusadora era a encarregada de realizar a citação e, ao iniciar a audiência, ambas as partes realizavam o juramento de fidelidade à verdade. Os órgãos encarregados de governar a cidade e responsáveis pela jurisdição eram a Eclésia, a Bulé, os Prítanes, os arcontes, os estrategos. Os tribunais eram o Areópago, os Éfetas e a Helieia.

A Eclésia, o órgão de maior poder, chamada também de Assembleia, constituía-se por cidadãos maiores de 20 anos e presidida pelo epistatés (presidente) dos Prítanes. Esse órgão era responsável pela parte financeira, moral e política da cidade. Afirma Billault (2018, p. 18) que “a assembleia vota as leis, os tratados de paz e de aliança e as declarações de guerra. Ela controla as despesas, elege os magistrados, pode conceder ou retirar a cidadania e colocar certos cidadãos no ostracismo”²⁵. Fiscalizava ainda os tributos, além de exercer controle permanente sobre a atividade dos magistrados. Aberto ao público, o trabalho da Assembleia tinha natureza legislativa, executiva e judiciária.

A Bulé, também chamada de Conselho, era o maior órgão em número de participantes. Sua composição, escolhida por sorteio²⁶, girava em torno de 400 a 500

²⁵ L'assemblée vote les lois, les traités de paix et d'alliance et les déclarations de guerre. Elle contrôle les dépenses, élit les magistrats, peut octroyer ou retirer la citoyenneté et ostraciser certains citoyens. Todas as traduções presentes neste trabalho são da responsabilidade do autor desta dissertação.

²⁶ Os gregos entendiam que um sorteio representava efetivamente a vontade de seus deuses.

cidadãos com idade superior a 30 anos, os quais eram submetidos a exames de moral e substituídos a cada ano.

Em Atenas, segundo Vial (2008, p. 284), cada uma das 10 ou 12 tribos em que se dividia a população enviava à Bulé 50 cidadãos sorteados como seus representantes durante o desenvolvimento de uma pritania, isto é, um décimo do ano grego²⁷. Verificando, preparando e controlando leis, eram auxiliares da Assembleia em suas decisões nas áreas religiosa, financeira, diplomática, militar e legislativa. Os Prítanes, além de convocar o Conselho e a Assembleia, estabeleciam a ordem do dia.

Magistrados denominados arcontes, também escolhidos anualmente por sorteio e agrupados em colegiados de dez membros, instruíam processos além de serem os responsáveis por cultos e atividades municipais. Sem se subordinar uns aos outros, realizavam suas funções desvinculados da população e dividiam-se da seguinte forma: (1) o Arconte Epônimo era o responsável por matéria familiar; (2) o Arconte Rei (Basileu), o responsável pela área religiosa; (3) o Arconte Polemarco, o responsável pelas cerimônias fúnebres da guerra; (4) os Arcontes Tesmótelas eram considerados os juizes.

Os Estrategos funcionavam num grupo de dez membros eleitos pela Assembleia. Tornados representantes por serem cidadãos natos, casados e com poder financeiro, eram responsáveis pela administração da guerra, da defesa e da distribuição dos impostos.

Quanto aos tribunais, os principais eram o do Areópago e o dos Éfetas. No primeiro, era estruturado a partir da aristocracia e formado por ex-arcontes, julgavam-se os crimes de tentativa de homicídio ou premeditados, lesões corporais dolosas e envenenamentos. As sentenças aplicadas variavam entre a condenação à morte, o castigo físico, o exílio ou o confisco dos bens. Esse órgão, que inicialmente possuía poderes jurisdicionais e políticos, foi sofrendo alterações ao longo do tempo, especialmente com Drácon e Sólon, em razão da criação dos tribunais da Bulé, da Eclésia, dos Éfetas e da Helieia. Ao longo das transformações, suas funções tornaram-se apenas judiciais.

Com a atribuição de julgar os crimes de homicídio menos significativos, como os involuntários ou de legítima defesa, o Tribunal dos Éfetas era um conjunto de quatro

²⁷ Uma pritania equivalia a um dos dez períodos em que se dividia o ano grego, isto é, uma pritania se refere principalmente ao período em que os representantes de uma tribo específica serviam o comitê executivo da Bulé ateniense.

tribunais menores denominados Pritaneu, Paládio, Delfínio e Freátis, cada qual aplicado a crimes de natureza específica.

A Helieia era um júri ou tribunal popular composto por arcontes escolhidos por sorteio com várias funções atribuídas pela Constituição, como a de fiscalizar o poder judiciário e aplicar penas complementares a esses magistrados quando detectada a necessidade. Igualmente importantes eram os Árbitros ou Juízes do demo que, escolhidos por sorteio e atuando em busca de conciliação, cuidavam das pequenas causas, litígios menores e de baixo impacto.

2. O EFEITO TRÁGICO

2.1. TRAGÉDIA: CONCEITUAÇÃO

Segundo Brandão (1984, p. 09), é consenso entender que a tragédia grega tem seu início a partir do culto do deus Dioniso, o deus do vinho e da fertilidade, como uma forma de encenação, religiosa e lúdica a um só tempo, que se desenvolveu a partir de rituais e festividades que celebravam sua memória. De início, essas atividades cívico-religiosas desenvolveram-se à margem do poder do Estado, mas, em razão de sua aceitação e da proporção que tomou com relação à massa da população, o culto a Dioniso logo foi absorvido, sendo organizado durante a tirania de Pisístrato.

É possível apontar, ainda segundo Brandão (1984, p. 10), duas etimologias para a palavra *tragoedia*, em latim, e sua herdeira, *tragédia*, em língua portuguesa. Para a explicação de uma dessas etimologias, considera-se o fato de que, na Grécia Antiga, festejava todo ano, juntamente com as vindimas, a festa do vinho novo, quando os celebradores se embriagavam muito e cantavam e dançavam desbragadamente, fantasiados de sátiros²⁸, dado que honravam a lendária origem do vinho em que se invocava o deus Dioniso²⁹. Aos olhos da imaginação popular, esses celebradores fantasiados de sátiros eram vistos como “homens-bodes” e, de seu canto — o canto do bode —, resultava a união dos termos gregos *trágos* (bode) e *oidé* (canto), de que nasceria *tragoidía*, e o decorrente latino *tragoedia*. Para a explicação da segunda etimologia possível, entende-se que o termo tragédia tem origem no costume de que se sacrificava um bode a Dioniso — o bode sagrado — que era o próprio deus no formato desse animal, um dos últimos disfarces adotados por Dioniso a fim de fugir dos Titãs, quando acabou sendo por eles devorado. Em seu renascimento, ele voltaria na figura de *trágos theios*, um bode divino. Desses cantos, exercidos em coro³⁰, surgiu o ditirambo, um gênero lírico

²⁸ Dotados de um corpo cuja parte superior tinha forma humana, mas com uma cabeça da qual afloravam duas grandes orelhas eriçadas e pontiagudas, um nariz achatado e dois pequenos chifres, e cuja parte inferior era tal como a dos bodes, isto é, com rabo e pernas característicos desse animal, os sátiros primitivamente eram figuras mitológicas rústicas e de comportamento acentuadamente lúbrico, sempre presentes ao cortejo do deus Dioniso.

²⁹ Dioniso foi assimilado pelos romanos a seu deus Baco.

³⁰ Destaque-se que esse canto era inicialmente monódico, mas, transformando-se em coral, foi dividido em duas partes, quais sejam, um cantor destacado e denominado “corifeu” e um grupo restante com que dialogava, respondendo aos questionamentos colocados pelo próprio corifeu. Esse procedimento dotou a

composto de elementos mistos, alegres e tristes, que narravam as histórias de Dioniso em sua trajetória pelo mundo mortal, enquanto, ao mesmo tempo, manifestava-se de forma exuberante uma quase intimidade dos homens com a divindade, cedendo-lhes momentos de êxtase. Esse costume, embrião da tragédia, era representado por atores que expunham uma determinada problemática interessante de ser explorada por intermédio de uma narração de fatos míticos que se encenava. Um solista, chamado *exarconte*, respondia às perguntas dos coreutas e do coro como um todo, surgindo como uma voz autônoma, que se destacava do canto coletivo, tornando-se peça fundamental do ditirambo. Com o tempo, novas funções incorporaram-se ao seu ofício, incluindo-se a representação gestual e fisionômica daquilo a que respondia, momento em que o exarconte transformou-se em *hypokritès* – aquele que finge –, o ator em sua essência.

Inicialmente, os temas do ditirambo e da tragédia limitavam-se a abordagens interpretativas e recreativas da lenda de Dioniso, mas, com o passar dos anos, expandiram-se para abordar toda a mitologia, embora algumas raras vezes buscassem elementos na História. As próprias máscaras, elementos importantíssimos da representação teatral, sofreram uma transformação, pois aquelas que tinham a aparência animalésca dos sátiros foram substituídas por um aspecto facial de traços humanos, o que indicava uma crescente complexidade das personagens e das histórias contadas. O ditirambo passava a explorar o ser humano nas profundezas de sua alma, dando origem à tragédia no teatro ocidental.

Com o passar do tempo, a tragédia grega certamente sofreu mudanças. Supõe-se que, por volta de 600 a.C., no tempo do tragediógrafo mais antigo conhecido, Téspis, a cena fosse constituída por apenas um único ator, o protagonista, que, enquanto o coro entoava cânticos, recitava versos em resposta (Lesky, 1971, p. 54). Essa estrutura deu lugar a uma maior complexidade com Ésquilo, que introduz o deuteragonista, um segundo ator que se juntava em diálogo ao protagonista e que enriquecia a cena rumo a uma dramatização de um enredo. Em outro momento, não muito distante deste, com Sófocles, a multiplicidade da cena se expandiria ainda mais, pois se insere um terceiro ator, o tritagonista (Ceia, 2024, p.121). Elevava-se o número de atores principais para três, os quais podiam sempre interpretar diversos papéis ao longo da peça, valendo-se do

apresentação de um maior dinamismo, embora nesse momento não se pudesse ainda nomeá-la como um canto trágico.

tradicional recurso da indumentária e das máscaras, específicas para cada papel, a fim de emprestar vida a diferentes personagens. Revelando-se um grande interesse do público pelas encenações teatrais, ganhou impulso a criação de eventos populares em que se representavam diversas peças durante um determinado período do ano: tratava-se dos concursos de tragédias, que resultariam em festivais de teatro como o das Grandes Dionísias Urbanas, de Atenas, evento que foi oficializado por Pisístrato e que passou a ser patrocinado pelo Estado, ganhando grande relevância política, dado que as representações se acabavam revestindo de forte caráter modelar e educativo, isto é, poderia influenciar no comportamento social como um todo, segundo o que se apresentasse nas discussões promovidas pelas tragédias. A logística, era a própria cidade que assumia a responsabilidade por todos os preparativos para a produzir e realizar o concurso, atestando-se, assim, a importância dessa manifestação cultural para a sociedade grega.

Esse evento, celebrado anualmente, tornou-se uma importante e grandiosa manifestação cultural e cívica que reunia toda a pólis e era referência para toda a Grécia. Durante três dias consecutivos, o teatro tornava-se o centro da vida ateniense, palco de acaloradas competições entre os principais dramaturgos da época. A cada dia, três autores apresentavam uma tetralogia, isto é, um conjunto de peças composto por uma trilogia trágica e um drama satírico³¹. Sendo totalmente livre a temática das peças, sem que fosse obrigatória uma ligação entre elas, oferecia-se grande variedade ao público. Para cada autor inscrito designava-se um corego³², um cidadão com suficientes recursos financeiros capazes de fazer frente aos custos da produção de uma tetralogia. No dia do festival, a cidade recepcionava todos os seus habitantes, incluindo-se mulheres, escravizados e até mesmo estrangeiros. Embora a entrada do teatro tivesse um custo para o espectador, o Estado, no entanto, por seu próprio interesse, atendia àqueles que não possuísem condições financeiras para o pagamento, o que vinha a garantir que esse evento cultural

³¹ Do drama satírico, de natureza nem trágica nem cômica, mas híbrida, infelizmente guarda-se pouca documentação. Pelo pouco que dele se tem conhecimento, por exemplo, tratava-se de um desenvolvimento composto e complexo de teatro, certamente com visão crítica da realidade, que articulava elementos e aspectos da tragédia e da comédia e oferecia uma contraposição humorística à natural gravidade intensa das tragédias a que se assistiam num determinado dia de festival. O drama satírico levaria o público, pois, a um relaxamento das tensões e ajudaria na renovação e purificação emocional que se pretendia com a tragédia.

³² A escolha dos autores e a organização das apresentações eram de responsabilidade do arconte epônimo, um magistrado ateniense de grande importância para a administração pública da pólis.

(e político, evidentemente) estivesse acessível a todos, constituindo-se, pois, como poderoso e severo instrumento de coesão social e afirmação da identidade grega. No último dia das apresentações, um júri, composto por representantes das diferentes tribos pelas quais se distribuía a força administrativa de Atenas, reunia-se para eleger a tetralogia vencedora. A decisão era tomada por meio de votação, e refletia a opinião daquele corpo cívico em seu conjunto. Conforme afirma Brandão (1992, p. 120-23), ao poeta vencedor concedia-se uma coroa de heras como prêmio, símbolo de prestigioso reconhecimento:

Cada concurso trágico ou cômico terminava pela atribuição de três prêmios, conferidos ao poeta, ao corego e ao protagonista vencedores. A princípio, o prêmio da tragédia era um bode, que o vencedor oferecia em sacrifício a Dioniso e para a comédia uma pequena ânfora de vinho. Na época clássica, todavia, os vencedores recebiam tão somente uma coroa de heras, entregue pelo arconte em pleno teatro. Além do mais, todos os poetas concorrentes recebiam um prêmio em dinheiro, ignorando-se o quantum, mas que era proporcional à sua respectiva classificação.

Historicamente, a tragédia grega em Atenas produziu-se ao tempo da liderança de Péricles, tendo sido seus três maiores dramaturgos trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os quais deixaram um legado de 32 peças até hoje conservadas. De fato, apenas desses três dramaturgos existem peças íntegras remanescentes; de outros dramaturgos que a Grécia Antiga conheceu, incluindo ganhadores de prêmios importantes nos festivais de teatro, restam apenas fragmentos de alguns, notícias ou ainda apenas os títulos de suas peças mencionados por variados autores, críticos e diferentes meios que os preservaram. Certamente mais se perdeu do que se conservou. Segundo Jacqueline Romilly (2008), estima-se que Ésquilo tenha escrito ao menos 90 tragédias, enquanto Sófocles ultrapassaria a marca das 100 peças produzidas e Eurípides teria sido o autor de outras 92 peças.

Ésquilo praticamente recriou o gênero dramático quando introduziu no desenvolvimento de uma peça um segundo ator (deuteragonista). Suas obras desenvolvem um profundo senso de religiosidade e justiça por meio da exploração de temas como o destino, a *hýbris* (arrogância, orgulho, excesso de confiança que constitui divina e a vontade uma desmedida do ser humano) e os conflitos gerados pelo descompasso entre a ordem humana. Em meio a suas peças, destacam-se *Os Persas* (472 a.C.), *Os Sete Contra Tebas* (467 a.C.), *Prometeu Acorrentado* (entre 462 a.C. e 459 a.C.)

e a trilogia *Oresteia* (458 a.C.), composta pelas peças *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*.

Sófocles, seu sucessor, aprimorou a tragédia grega com personagens mais versáteis e dilemas morais mais refinados, marcando sua obra por um equilíbrio entre o fatalismo e o livre-arbítrio. Suas peças abordam intensos conflitos internos, refletindo tensões sociais e éticas da época, como se observa em *Édipo Rei* (429–425 a.C.), *Antígone* (442 a.C.) e *Édipo em Colono* (406 a.C.), que lhe garantiram notável reputação como dramaturgo.

Eurípides, por fim, trabalhou com temáticas como a do amor, do individualismo e a da crítica social em peças de tom psicológico e humanista, como se observa em *Medeia*, *As Troianas* e *Electra*, por exemplo. Nesse sentido foi inovador, tendo questionado valores tradicionais da sociedade, como a respeitabilidade dos deuses e os mitos tradicionais. Vale lembrar que Eurípides também construiu a tragédia *As fenícias* (posteriormente retomada em latim pelo dramaturgo romano Sêneca em meados do séc. I d.C.) tomando por base os eventos que resultaram na guerra de Argos contra Tebas em que os irmãos Labdácidas pereceram cada qual vítima um do outro.

A contribuição desses três poetas da tragédia grega influenciando contínua e profundamente a cultura ocidental, servindo cada um deles como base para o desenvolvimento do teatro e da literatura de diferentes épocas. Não raro, na análise de peças, enredos e obras atuais como um todo, vê-se que suas personagens, seus temas universais e sua linguagem poética aparecem como referência. Além disso, esses poetas imprimiram a suas peças uma versatilidade tal, que se permite aos mitos gregos reinterpretações segundo os mais diferentes pontos de vista. Por maior que seja o tempo que separe a produção da Grécia Antiga da fruição dessa literatura, a tragédia grega sempre mantém uma notável relevância por meio das questões exploradas nessas peças, como a justiça, o livre arbítrio, o conflito entre o indivíduo e a sociedade e a busca pelo sentido da vida, temas que continuam universalmente seduzindo o público de todas as épocas.

Em termos históricos, a tragédia grega floresce em um momento da história da Grécia Antiga que marca uma profunda transformação social e cultural dessa sociedade que se tornou referência para o Ocidente. Nos palcos, frequentemente o mito e o pensamento jurídico confrontavam-se, fazendo da dualidade que existe entre o passado

mitológico e o presente da pólis uma porta de entrada para a reflexão sobre os problemas humanos, quer residissem na individualidade do cidadão, quer em suas relações sociais. Segundo, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet (1999, p.10), a tragédia nasce “quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão”, isto é, a reforma social era acompanhada por questionamentos críticos sobre o mito, que passava a ser interpretado pela ótica do cidadão. Naturalmente criava-se uma nova perspectiva para reflexões sobre a justiça, o destino e a responsabilidade individual ante o universo mítico e a organização da pólis, isto é, a vida em sociedade, o que incluía também a relação da população com o Estado, daí o teatro logo passar a funcionar como uma das bases para a reflexão da vida ordinária, contribuindo para que se fortalecesse a importância da participação cidadã e do controle social sobre o poder do Estado. E certamente a religião também passava por uma reestruturação semelhante, pois, em muitas peças, os deuses alinhavam-se com o Estado na punição daqueles que transgrediam as normas e os valores da pólis.

2.2. Aristóteles

Em sua *Poética*³³, um tratado sobre poesia, Aristóteles (1979) dedica-se à teoria da arte poética, em que fundamenta a produção artística humana, a *mimese*, a maneira por meio da qual o ser humano interpreta a realidade e a reproduz subjetivamente por um processo aproximativo de imitação. Aristóteles discute a poesia, com suas espécies, suas formas, seus elementos e suas finalidades. O texto aristotélico inicia-se exatamente pela seguinte delimitação:

Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação – começando, como é natural, pelas coisas primeiras (Aristóteles, 1979, p.103).

De acordo com o estagirita, poesia é imitação (*mimesis*), que se caracteriza por ser uma operação de representação da natureza (*phýsis*), entendida como o homem em ação,

³³ A *Poética* de Aristóteles é uma importante obra sobre teoria literária. Foi composta no século IV a.C., numa data incerta, provavelmente entre os anos 335 e 323 a.C. Essa obra parece ter-se formado a partir de anotações das aulas de Aristóteles sobre a arte literária, sobretudo relativamente à tragédia e à epopeia, mas também aproximando-se um pouco da comédia.

não em termos de simples cópia ou transcrição, mas como ampliação e universalização das suas possibilidades. Pavis (2008, “análise da narrativa”, p. 12) esclarece que se trata-se da imitação do homem agindo (*práxis*) de acordo com sua vontade, suas paixões (*páthos*) — entendidas tanto como experiências emocionais quanto como estados de sofrimento ou transformação — e de acordo com suas faculdades intelectuais (*diánoia*), que abrangem o pensamento racional, o conhecimento aplicado e a capacidade de reflexão. No conjunto, essas dimensões formam uma expressão moral (*éthos*), que representa o caráter e os valores do indivíduo ou da sociedade.

O ser humano sente prazer em imitar a natureza por meio do ritmo, das palavras e da melodia. Essas imitações diferenciam-se entre si a partir de três características: (1) meio com que se imita, ou seja, ritmo, canto e verso; (2) objeto que se imita, sendo seres superiores, como na tragédia e seres inferiores, como na comédia; e (3) modo como se imita, por intermédio de narração de uma única voz que conduz essa imitação, em que pode participar uma única voz externa de algo que aconteceu; ou pelo modo dramático como é conduzida a imitação, pelas vozes que participam da história, acontecimento ou evento. (Aristóteles, 1979, p. 107)

De acordo com o modo dramático e por meio do objeto na imitação de seres superiores, Aristóteles elege o objeto trágico como o mais elevado meio de imitação humana, aquele que apontará para o espectador uma maneira de aprimorar-se. Assim, a tragédia é a imitação de uma ação com caráter elevado, completa, exercida em linguagem ornamentada, e não por meio da narrativa, mas mediante atores, os quais trazem o temor e a piedade ao espectador acerca das ações e sentimentos representados, e tem por efeito a purificação dessas emoções junto a esse espectador. (Aristóteles, 1979, p. 109)

Na Poesia, o princípio interno é o da unidade de ação, devendo o poeta imitar um objeto uno e completo, uma ação com acontecimentos que se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimindo-se ou deslocando-se um deles, também se altere a ordem do todo. Todas as partes devem ser compostas de forma a constituir um conjunto em que cada uma delas se coloque com relação causal com as outras, em uma extensão suficiente para sua apreensão e entendimento. (Aristóteles, 1979, p. 111). Por isso Homero é elogiado por sua poesia. Na *Odisseia*, por exemplo, o poeta não narrou todos os sucessos da vida de Odisseu, mas a compôs em torno de uma ação, qual seja, sua viagem de retorno a Ítaca.

Em síntese, estabelecendo e fundamentando seus estatutos formais e epistemológicos, cinco níveis de distinção entre cada um dos gêneros literários apresentam-se na *Poética*. A primeira distinção estabelecida por Aristóteles entre os gêneros refere-se à ação que cada um dos gêneros opera. A Poesia é imitação, representação, mimese e a História é narração, diegese. (Aristóteles, 1979, p. 110). A segunda distinção que consta na *Poética* é a de unidade de ação, narrada em tempo definido e curto na Poesia, e diversidade de ações, narradas também em tempo definido, mas não necessariamente curto, na História. A terceira refere-se ao objeto próprio de cada gênero. Enquanto a História se ocupa dos acontecimentos reais, a Poesia trata das ações humanas possíveis, segundo a necessidade do texto e sua verossimilhança. Em quarto lugar está presente o domínio de cada uma das composições. Ao universal corresponde a Poesia, cuja narrativa abrange todo o ser humano, e, ao particular, corresponde a História, cuja narrativa atinge limites recortados a uma determinada finalidade. O quinto nível corresponde aos fins da Poesia e da História. A finalidade da Poesia é o conhecimento e o prazer. A História visa a conhecer o contingente e o acidental. (Aristóteles, 1979, p. 115).

Para ser trágica, uma narrativa deve fundar-se em seis elementos: fábula, caráter, pensamento, fala, canto e espetáculo. (1) A fábula compreende o mito que embasa a história e faz com que ela exista. Em linhas gerais, é a alma da tragédia; (2) o caráter corresponde às ações das personagens elevadas, que levam a que a tragédia aconteça; (3) o pensamento consiste nos impulsos, nas motivações internas que levam a personagem a agir como age e que constituem a base do conflito; (4) a fala consiste na organização dos pensamentos das personagens em palavras. Para que as personagens se expressem, sua fala também deve revelar o que a poderão vir a fazer; (5) o canto constitui o ornamento para os pensamentos, palavras e ações das personagens e são entoados no teatro pelo coro³⁴; (6) o espetáculo compõe-se pela parte visual, atuação e performance dos atores, dos cenários, figurinos etc., os quais unem todos os demais elementos (Aristóteles, 1979, p. 113).

³⁴ O coro é um dos elementos fundamentais da tragédia grega. Segundo Ceia (2024,) o termo que provém do grego *chorós*, que, na Grécia Antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores, usando máscaras, que participavam ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Ainda conforme Ceia, na tragédia grega, o coro é uma personagem coletiva que tem a missão de, em partes significativas do drama, comentar, cantando, a ação da peça, à qual ele vai sendo diversamente integrado (acessível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro>).

Respeitando esses elementos, a história de cada peça desenvolvia-se com começo meio e fim, e baseara-se em três elementos de unidade, quais sejam, (i) tempo suficiente apenas para um rápido desenvolvimento; (ii) espaço fixo; (iii) tema único. Sobre esses três pilares, desenvolvem-se os passos que se sucedem ao longo da representação da peça na ordem seguinte: prólogo (parte que consiste na apresentação à plateia da fábula da peça por uma personagem ou um deus); párodo (parte que corresponde à entrada – em dança coreografada — do coro e sua primeira fala e reflexão); episódios (as partes destinadas à atuação dos atores que representam as ações relativas aos acontecimentos vividos pelas personagens); estásimos (as partes de que participa o coro, com suas reflexões acerca não só do tema abordado pela peça como também dos posicionamentos das personagens — Ambos, episódios e estásimos, modernamente se as entenderiam como atos; em número variável, de peça para peça, os estásimos sucedem os episódios com os quais se alternam ao longo da representação); êxodo (última parte, na qual, cantando, o coro retira-se do palco em evoluções coreografadas; indicando o encerramento da peça, o êxodo equivale a um estásimo especial de conclusão acerca das reflexões promovidas pelo texto teatral) (Aristóteles, 1979, p. 113).

A fábula, que pode ser considerada, como demonstrado, a alma da tragédia — principalmente a partir de Sófocles e com ainda maior ênfase em Eurípides — e que fundamenta todos os acontecimentos, pode ser dividida em dois tipos: a simples (que tem um desenvolvimento rápido, centrado em si mesmo) e a complexa (que convoca elementos de tradições familiares e apresenta um maior desenvolvimento). As fábulas complexas são mais adequadas para desenvolvimento das tragédias como um todo, pois, por exemplo, são capazes de desenvolver mais detalhadamente a jornada do herói, facilitando o objetivo de estimular a sensação de catarse no espectador, isto é, os sentimentos de aflição, pena e temor com relação aos eventos que se desenvolvem na peça (Aristóteles, 1979, p. 112).

A sensação de catarse³⁵ consiste em outro conceito fundamental de Aristóteles. O momento em que se entra em catarse é de purificação para o espectador, quando toda a tragédia passa a fazer sentido para a sua vida. É que, acompanhando a trajetória do herói,

³⁵ Para Castiajo (2012, p. 152), a *katharsis* — catarse ou purificação das paixões — era operada pelo teatro, e recaía sobre o espectador. Pavis (2008, “catarse”, p. 40), entende que “a catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, ‘provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções’”. Segundo esse crítico, em resumo, a *katharsis* consiste numa purificação por regeneração do ego.

o espectador vê seu sofrimento, vê que essa personagem ultrapassa os limites impostos pelos valores da religião e da vida em sociedade e assiste a uma punição do herói relativa à transgressão ou transgressões que operou. O sentido para o espectador é o de que também ele próprio, em sua própria vida, em seu próprio circuito de existência, está sujeito a tais acontecimentos ou ocorrências equivalentes. E ele, tomado de aflições, sente compaixão do herói, compadece-se dele, mas, teme que sucedam eventos semelhantes com relação a si próprio por trilhar caminhos análogos. A fim de evitar tais sucessos, o espectador decide que, em sua vida particular, não violará os padrões socio-morais, o que resulta num efeito educativo de aprimoramento, que a tragédia alcança junto ao indivíduo e à sociedade. Como aponta Pereira (2021, p.110), “A tragédia possui, assim, uma função pedagógica, educando o espectador. Ao sofrer junto com o herói trágico, o espectador aprende a moderar-se, controlando suas paixões”.

Para que uma fábula complexa se desenvolva, são necessárias três etapas: (i) etapa da peripécia ou reviravolta, momento linear da narrativa em que, por um fato verossímil apresentado, a trajetória da história desenvolvida na peça muda de rumo e surpreende não somente os espectadores, mas também o próprio herói; (ii) etapa do reconhecimento, momento de desvelamento, em que a personagem principal reconhece ou descobre algo que não sabia. Pode despontar, de várias maneiras, a partir do reconhecimento de um sinal, de uma lembrança, de ilações do raciocínio da própria personagem, de notícias externas; e (iii) etapa do momento patético da catástrofe³⁶, quando, em decorrência de todos os acontecimentos que tombam sobre o herói, dá-se o momento em que ele passa por um imenso sofrimento que o leva a uma completa transformação em sua vida, o que vem a causar aflição e horror ao espectador, do que lhe resulta a catarse. Evento final e destrutivo da ação trágica, a catástrofe, com seu inesperado sofrimento profundo, serve como um agudo estímulo emocional que se junta às revelações impactantes (anagnórise) e às reviravoltas do destino (peripécia). Dessa forma, é ela o elemento da trama que supostamente suscita as emoções de piedade, terror e aflição ao espectador, isto é, a

³⁶ Na tragédia grega, a catástrofe é o elemento que se desdobra com o desfecho da ação trágica, acontecimento decisivo que elucida a ação, a partir do que o equilíbrio das tensões morais tende a se reaprumarem. Segundo Cardozo (2009), “a tragédia é porventura a forma dramática privilegiada para explorar a relação entre os planos divino e humano. O quase obrigatório destino infeliz do herói trágico – a catastrophe –, ainda que dependente de forças para lá do seu controlo, tem tradicionalmente o seu motor inicial num erro ou falta (hamartia) do próprio”. Miguel Cardozo EDTL <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/deus-ex-machina>, verbete Deus ex machina, acesso em 12/10/2024.

catarse como resposta emocional e psicológica que a catástrofe provoca no público. Ao testemunhar a derrocada do protagonista, muitas vezes respeitado por ser vetor de alguma nobre virtude, esperava-se que o público, por meio de um processo de identificação, experimentasse uma intensa resposta emocional.

O legítimo herói trágico deve atender às seguintes características: ele precisa ser alguém que esteja entre o meio termo do vício e da virtude³⁷, que não seja nem tão mal nem tão bom, a fim de que se conecte com a plateia, pois, se é muito bondoso, o sofrimento não faz sentido, dado que não mereceria sofrer, ou, se ele é muito maldoso, mereceria mesmo sofrer, e a tragédia não cumpriria a função de promover à plateia o efeito catártico. Ele deve cometer um grande erro, mas por desconhecimento, ignorância, sem suspeitar da dimensão das consequências. É tamanha a gravidade de tudo quanto passou, que o herói trágico deve se tornar alguém memorável depois da punição. Como o seu autoconhecimento deve ocorrer em sua própria jornada, todos os eventos pelos quais passa o herói levam-no a descobrir a essência que habita dentro dele. Desse modo, ao final da peça, da fábula complexa, o herói trágico entende quem é, qual é sua origem e sua história; e, seu papel no mundo. Quanto a seu caráter, na tragédia, o herói vê-se diante de uma situação limite, malparada, a qual por ele precisa ser resolvida. As circunstâncias do conflito são pelo herói estudadas para que possa agir. Sua ação deveria levar a um resultado que demonstrasse boa conduta, mas não demonstra, e a toda a qualidade que deveria intrinsecamente possuir, mas não possui.

2.3. Nietzsche

Em *O Nascimento da Tragédia*, Friedrich Nietzsche (1844-1900) explora a natureza da tragédia grega antiga e sua relação com o espírito apolíneo e dionisíaco na cultura grega.

³⁷ É preciso lembrar que o legítimo herói trágico deve atender a certas características: ele deve estar em um meio-termo entre o vício e a virtude, nem completamente bom, nem inteiramente mau, para que sua queda provoque *piedade e temor conexão da plateia*. Se fosse inteiramente perverso, seu sofrimento pareceria merecido, reduzindo o impacto trágico. Por outro lado, mesmo um herói extremamente virtuoso pode ser vítima de um destino cruel, o que acentua o caráter trágico de sua trajetória. O que caracteriza a tragédia não é a justiça de sua punição, mas a forma como sua história ressoa emocionalmente no espectador.

Tendo estudado a Antiguidade com ênfase na cultura helênica, Nietzsche assevera que os gregos tinham uma acentuada sensibilidade para o sofrimento, embora conscientes das angústias e dos padecimentos profundos a partir de seu horror pela realidade. Diante dela, eles mantinham uma atitude afirmadora, e, portanto, detinham conhecimento e sentimento aguçados da dimensão trágica do mundo. Ou seja, os gregos, lutando contra um forte pessimismo, sentiam que os instintos humanos, dos quais derivam uma dolorosa e violenta existência, levavam-nos à negação e mesmo destruição da própria existência.

A fim de escapar desse pessimismo, os gregos constituem — artisticamente — um mundo em que a beleza, em vez de expressar a verdade, se transformou numa estratégia para que a verdade do mundo não transparecesse com tanta intensidade, e em que arte e religião têm a mesma criação. Na mesma medida que estabelecem a arte (que, demonstrado adiante, tem as características apolíneas), criam também os deuses olímpicos, que os auxiliam em seu cotidiano e tornam possível desejar viver sem angústia. Em suma, a arte e a religião, com seus deuses magníficos, belos, felizes, etéreos, como uma droga, possibilitam viver uma existência mesmo que terrível e perversa. Trágico, pois, é o qualificativo atribuído a sua filosofia, que sempre busca reafirmar a vida, apesar de todo horror pela realidade. Para Nietzsche, a arte, que representa essa atitude, confere um sentido à vida e dignifica-a com o que seduz o Homem a continuar vivendo (Nietzsche, 1992, p. 36).

Em seu livro, com o qual inicia suas reflexões voltadas para a cultura clássica e a tragédia grega, Nietzsche apura que o mais sublime na cultura grega seja justamente a tragédia e a capacidade de a arte trágica influenciar a vida da população (Nietzsche, 1992, p. 18). Um dos elementos mais significativos por ele discutidos nessa obra é a importância da figura do corifeu dentro de uma peça grega, justamente o principal cantor da peça, que atuava em conjunto com um coro formado de alguns espectadores que acompanhavam a tragédia como outros cantores do elenco (Nietzsche, 1992, p. 58). Para Nietzsche, essa visão trágica do mundo era natural junto aos gregos e, com relação a ela, esse filósofo tece paralelos com o cristianismo. Isso ocorre não só em seu escrito, mas, em obras posteriores, quando mostra que o cristianismo, comparavelmente à visão trágica do mundo pelos gregos, traz o sofrimento como sobrenatural, imposto por Deus e que, suportado, levaria o ser humano à plenitude, tal como se vê na questão da culpa, da

consciência moral, na percepção de que o sofrimento elevava o espírito do espectador (Nietzsche, 1992, p. 19).

Examinando valores populares da cultura grega e deparando-se com o que denomina elemento dionisíaco, Nietzsche expõe o mito da sabedoria de Sileno, que trata do tema do horror quanto à realidade da existência nos gregos:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (Nietzsche, 1992, p. 36)

O sátiro Sileno, conhecido seguidor mitológico de Dioniso e notável por sua sabedoria, é frequentemente procurado por reis em busca de aconselhamento. Segundo a interpretação de seu discurso, isto é, que a vida humana é terrível, seria melhor não fazer parte dela. Contudo, como é impossível essa escolha, o melhor que pode fazer o homem é livrar-se da vida o quanto antes. Hoje, esse pensamento embasa o niilismo, que se guia pelo nada, o vazio como valor superior, que rejeita a realidade. O niilismo representa a negação, a recusa, a decadência, o esvaziamento de certezas e crenças acerca da realidade, negativas e distanciamentos que gerariam valores humanos entre morais, estéticos, filosóficos e políticos, isto é, um pensamento que oferece sentimento de consistência com relação ao que se pode vivenciar na existência. (Nietzsche, 1992, p. 36).

Esse pensamento é o que autor entende por “dionisíaco”, conceito fundamental da primeira fase de Nietzsche. Contudo, em vez da visão niilista, que deseja “o nada”, os gregos buscam um meio de tornar a vida positiva. Importa lembrar que é a partir dessa busca que surge também outro conceito fundamental, o “apolíneo”, conceito da criação da justiça, meio pelo qual o humano compensa o conceito que o oprime, isto é, o dionisíaco. A arte apolínea foi criada como reação ao pessimismo que supõe a destruição da vida. A natureza da religião grega, que oferece os deuses olímpicos, não é a de escapar ao mundo real para uma vida de espiritualidade e compaixão, que resultaria num paraíso de uma pós vida. A religião grega caracteriza-se pelo presente da vida, de todos os dias, de todos os momentos.

Na análise apresentada da cultura grega, e enfatizando o seu elemento sombrio, *O Nascimento da Tragédia* opõe o claro elemento apolíneo de sobriedade clássica às forças dionisíacas, sombrias e instintivas. Segundo Nietzsche, a tragédia grega resultou de uma fusão que harmonizava os elementos apolíneos e dionisíacos (Nietzsche, 1992, p. 27). O elemento apolíneo atribuições de Apolo, deus da luz, ligado às formas bem delineadas, das normas racionais e proporções harmoniosas, dos limites e fronteiras e aos sonhos, refere-se ao mundo da razão e representa a bela aparência e a individualidade. O elemento dionisíaco, por sua vez, ligado ao deus Dioniso, deus impulsivo e exagerado, associado ao vinho e à embriaguez, representa a fruição, os instintos naturais e livres do ser humano, representa, a emoção e a irracionalidade (Nietzsche, 1992, p. 40).

Entendendo que a maioria dos impulsos humanos tem dois lados, Nietzsche opõe os elementos dionisíacos aos elementos cristãos, capazes de debilitar a sociedade, pois até mesmo os melhores impulsos humanos podem ter, além de seu lado digno, um lado menos decoroso: no ser humano, pois, tudo é contraditório.

O impulso essencial para o espírito humano pode surgir tanto do lado positivo quanto do negativo, segundo Nietzsche. (1992, p. 19). Relativamente ao cristianismo, que prevalecera como a religião dos mais ínfimos indivíduos na escala social, os mais precários, os menos favorecidos e até mesmo os oprimidos escravizados, o que se transmite para essa nova religião seria uma atitude de submissão diante da vida, com a reiterada supressão de quaisquer impulsos positivos.

Essa submissão parte tanto de uma tendência que se poderia dizer consciente, como expresso na tentativa de se auto negar e de viver com a máxima abstinência, quanto inconsciente, como se dava na postura constante da humildade. Para além disso, segundo sua obra, a compaixão, sempre subjacente ao cristianismo, é o que mais nega e reprime os mais recônditos desejos humanos. (Nietzsche, 1992, p. 143).

Assim, ao longo de seu texto, Nietzsche mostra que a tragédia grega se origina da harmoniosa junção de dois elementos naturais que se compensam e se destacam tanto no aspecto religioso quanto no aspecto cultural. Ele reconhece que a vida humana se representa em suas duas facetas: se, por um lado, o pessimismo sem a arte apolínea destrói a vida, por outro lado, o apolíneo sem a faceta dionisíaca cerra aos homens o olhar sobre a verdade.

Nietzsche entende que as artes plásticas — das quais a aparência, a beleza, a plasticidade e as formas materiais são indissociáveis — manifestariam um impulso apolíneo quando atreladas a uma representação ou metáfora do mundo. Além disso, existe uma estabilidade em que as estruturas lógicas de Apolo se devem mesclar com as emoções de Dioniso, as quais adicionam a embriaguez, chamada também de euforia, elemento precípua para a criação da arte, que é subjetiva e intensa, carregada das marcas de quem a produziu. O desejo originário da bela aparência — instinto apolíneo — resiste ao instinto pessimista, que, vivido em sua forma pura, arruína a vida, mas a consciência apolínea não deixa de ser apenas um véu, que dissimula um mundo que também não pode ser ignorado (Nietzsche, 1992, p. 143).

Esse efeito de embriaguez dionisíaca da tragédia é o que liga, aproxima e fortalece a experiência da própria liberdade de quem assiste a uma tragédia. Dessa forma, o grego tem uma compensação metafísica: o efeito da tragédia dá-lhe, senão a certeza, pelo menos a sensação de que, apesar de todos os problemas, a vida ainda assim lhe pode proporcionar fortes experiências e alegrias (Nietzsche, 1992, p. 141).

Inspirado em Dioniso, e como se espera em uma tragédia, passa o herói do drama por sofrimentos e reviravoltas desencadeados pela força implacável do destino. Como essa trama trágica, negativa, transmite uma solução que remedeia e cura da verdade cruel, Nietzsche idealiza uma arte trágica que fortifica e ressignifica a verdade. (Nietzsche, 1992, p. 140).

O niilismo, elemento corrosivo do mundo moderno, é uma doença caracterizada por uma desvalorização universal sobre o que aborda a humanidade no desespero da ausência de sentido, ideia abordada desde o mito da sabedoria de Sileno. Para Nietzsche, como a cultura ocidental foi por ela vitimada, ele trava um combate fervoroso contra o pensamento socrático, amplamente guiado pela razão, que sustenta esse mesmo niilismo, cabendo aos artistas a tarefa de salvar a cultura e, conseqüentemente, o próprio homem, mantendo o equilíbrio apolíneo-dionisíaco (Nietzsche, 1992, p. 90).

A música, com seu caráter abstracionista, representa a manifestação mais efetiva do dionisíaco. O artista, tomado de euforia, atinge uma plenitude: o estado de embriaguez conecta-o com a arte e leva-o a exprimir-se e criar um novo mundo. O filósofo destaca como referência musical o artista Richard Wagner, responsável pela volta do espírito trágico à cultura alemã, antes afetada pelo estilo socrático. Nietzsche acredita que os

gregos não conhecem a verdadeira música de influência dionisíaca, tendo por música composições encontradas e recitadas em poemas, como os de Homero, instiladas pelo caráter apolíneo, as quais ele considera musicalmente imprecisas. A música dionisíaca surge com a sensação metafísica transcendente do querer, do prazer, da tensão. Incomparável a qualquer outra espécie modalidade de arte, a dionisíaca estimula o homem, tornando-o mais sensível a suas atividades artísticas e, por sua ligação com o instinto livre, aproxima-o também da natureza. É nela, pois, que a visão trágica da existência encontra seu objetivo de levar à celebração da vida mesmo na dor. Em suma, a música dionisíaca faz crer que essa arte não poderia ser outra coisa senão uma afirmação da vida e do mundo. Na canção popular, Nietzsche identifica a junção da imagem com a música — ou seja, reconhece a união entre o apolíneo e o dionisíaco. Contudo, nessa união, a melodia ainda ocupa mais importância do que a letra (Nietzsche, 1992, p. 97).

Com o estudo sobre a relação entre a arte e a verdade em sua filosofia, no qual Nietzsche expõe a junção da ética com a estética, da vontade com o processamento artístico, em *O Nascimento da Tragédia*, demonstra-se a importância que a arte tem para o autor, isto é, uma atribuição de sentido à vida. Para o filósofo alemão, conectam-se o simbolismo artístico e a força da arte, de maneira que Nietzsche encontra na tragédia grega uma fusão das forças apolíneas e dionisíacas, as quais, mesmo antagônicas, ao mesmo tempo são naturalmente complementares entre si, atrelando-se a energia emotiva dionisíaca à forma estrutural apolínea. A tragédia grega tinha essa característica de purificação do ser que, para as discussões de Aristóteles, guiava a questão da catarse (Nietzsche, 1992, p. 26). A consolação que traz a experiência trágica é a aceitação da dor, a afirmação da vida, a descoberta do erro, a certeza de que exista uma verdade inexorável, produzida pela experiência dionisíaca, somente possível de ser experienciada na tragédia, de que resulta um equilíbrio humano que brota do que é, do que existe, do que antes era a ilusão da verdade, mas que agora vigora para além da aparência, tendo alcançado a essência. (Nietzsche, 1992, p. 143).

Os gregos criaram tanto a arte quanto a religião pela necessidade psicológica de tornar positivo o mundo, purgá-lo, dotando-o da beleza e da justiça, verdades que não se encontram efetivamente no mundo. Para o autor, são pontos de vista fundamentalmente humanos, embora não superiores a uma única concepção válida, qual seja, o entendimento da realidade (Nietzsche, 1992, p. 36).

Segundo Nietzsche, os gregos, nessa visão trágica, pensavam a vida como uma espécie de equilíbrio entre o caráter apolíneo e o dionisíaco, entre a forma e o sem forma, de que esse pensamento faz a totalidade. A vida consistiria justamente na busca de uma medida harmônica entre esses elementos, de não deixar que somente a forma, a beleza, os padrões perfeitos dominassem — como foi o que Nietzsche identificou ter acontecido com o cristianismo — nem somente o dionisíaco, o informe, o exagero, pois a escolha de um único lado não leva à vida, mas ao esboroamento dela (Nietzsche, 1992, p. 41).

Além disso, noutra discussão, Nietzsche aborda também aquilo que considerou como tragédia autêntica e tragédia não autêntica, considerando que, até certo período da trajetória da Grécia Antiga, quando não havia uma tentativa de racionalização ou um impulso rumo ao apolíneo dentro da tragédia, momento em que estava sendo produzida a autêntica tragédia. A partir da eclosão da intenção da racionalização, Nietzsche critica-a e compara-a à filosofia socrática, responsável pela racionalização do pensamento filosófico da tragédia, quando tece considerações acerca da tragédia não autêntica. (Nietzsche, 1992, p. 89).

Autênticos, pois, seriam Ésquilo, com *Sete Contra Tebas*, e Sófocles, com *Édipo rei*, autores de peças que se encaixavam no contexto de uma tragédia não racional, diferentes de Eurípides, que trazia racionalização para suas peças, tanto que elas chegam a desconsiderar a atuação do próprio coro (Nietzsche, 1992, p. 160).

Em linhas gerais, o conflito ocorre entre uma visão prática e uma visão teórica do mundo, entre sua racionalização e não racionalização. Nietzsche enxergava a importância dessa arte trágica para a vida e a cultura de um povo, demonstrando o quanto o grego sabia lidar com a tragédia — autêntica — que mescla e funde elementos do caráter apolíneo e do caráter dionisíaco, e o quanto ele vai perdendo dessa habilidade a partir do momento em que principia uma sobreposição da racionalização com relação ao irracional (Nietzsche, 1992, p. 94).

Discutindo elementos relacionados à música, Nietzsche sustenta que a música grega surge com a tragédia, no âmbito da qual se teria originado a música ocidental. Para ele, a tragédia grega apresentaria interessante sonoridade: com acordes dissonantes, cujos efeitos entendia alinharem-se com a peça e que, por vezes, poderiam trazer certo desconforto, ela propunha uma música que fugia aos padrões praticados até então (Nietzsche, 1992, p. 102).

Nietzsche passou a criticar a tradição da filosofia ocidental que, segundo ele, desde Sócrates, valorizava excessivamente a razão e o ideal da verdade objetiva em oposição ao corpo, à invenção, à desmedida, às emoções, às diferentes interpretações e inclusive todas as tendências das filosofias pré-socráticas (Nietzsche, 1992, p. 91).

Nietzsche também discute a relação entre a tragédia grega e a cultura socrática, criticada por ele em decorrência de sua ênfase excessiva na razão e na busca pela verdade objetiva. Nietzsche argumenta que esse pensamento não só teria levado ao declínio a arte trágica como também a uma cultura decadente, baseada na racionalidade. Sócrates seria o responsável por defender o mundo abstrato do pensamento, e a tragédia grega, que vivia o equilíbrio entre Apolo e Dioniso. Teria sido invadida pelo racionalismo sob sua influência decadentista (Nietzsche, 1992, p. 83). Tendo o *logos* (razão) socrático aniquilado a força criadora da filosofia nascente, Nietzsche afirma que a filosofia socrático-platônica contribuiu para que os homens chegassem a um estágio em que se busca apenas a racionalização, contribuição que, posteriormente, seria ainda incrementada pelo cristianismo. Assim, a decadência da cultura europeia, que se iniciara desde Sócrates e Platão, acelerou-se com o cristianismo. Esse movimento de declínio na cultura ter-se-ia interrompido por influência e ação do compositor Richard Wagner, considerado por Nietzsche, que muito o admirava, como o expoente dessa retomada cultural (Nietzsche, 1992, p. 168).

Segundo Renato Nunes Bittencourt (2013, p. 22), “a perpetuação da existência evidenciada pelo coro trágico é uma refutação de qualquer traço moralizante na vivência do espírito da tragédia grega”. Nessas circunstâncias, Nietzsche afirmou que

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida (Bittencourt, 2013, p. 22).

Sócrates e Platão também tiveram sua própria metafísica racional cuja concepção para Nietzsche, era, contudo, decadente, pois considerava melhor a sua própria definição. Entendia como maléfica essa racionalidade, a qual adentrou a cultura, e, juntamente, em sua crítica incluiu o cristianismo, considerando que tal entendimento era dirigido às massas, diferentemente da sua definição de metafísica, para ele individualizada (Nietzsche, 1992, p. 87).

A tragédia é concebida como forma de arte capaz de levar os antigos gregos a, ao mesmo tempo em que celebram a beleza e a ordem apolíneas, confrontar a realidade caótica e irracional da existência humana. (Nietzsche, 1992, p. 170). Com a arte apolínea, dotada de beleza inerente, a vida viria a tornar-se muito mais palatável, mas a verdade sempre tem de ser apontada e aflorar: trata-se de, como quis Nietzsche, “arrancar o homem da aparência”, como aconteceu a Édipo, enlevado pelo poder de Tebas, e, também, a Creon, que, pensando-se no auge do mais poderoso dos homens, sofreu as duras consequências dos desmandos com que orientou os últimos dias da família dos Labdácidas (Nietzsche, 1992, p. 40).

2.4. ANTÍGONE

2.4.1. Contextualização

Quando Édipo, então rei de Tebas, decide descobrir o responsável pelo assassinato de Laio e expulsá-lo de Tebas, eventos desenvolvidos por Sófocles em *Édipo Rei*, Creon sugere, para tanto, que se busque auxílio junto ao adivinho Tirésias. Esse, por sua vez, é muito reticente e tenta, em vão, ocultar ao rei as informações solicitadas. Todavia, depois de intensa discussão com Édipo, Tirésias revela-lhe ter sido esse próprio monarca que assassinara Laio (que na verdade era seu pai), e, para além disso, ter-se casado com Jocasta, sua própria mãe. Édipo acusa o adivinho de mancomunar-se com Creon e de confabular a fim de destituí-lo do poder de Tebas. Ante as desconfianças do rei, Tirésias chama o próprio serviçal escravizado que, no passado, fora encarregado de fazer desaparecer o filho de Laio. O fato, confirmado por esse encarregado, novamente aponta para a maldição que sempre pairou sobre a família dos Labdácidas. Tudo resulta em que a rainha Jocasta se suicide, e que Édipo não somente se autoflagele, vitimando os próprios olhos, como também se decida a abandonar Tebas em exílio voluntário na cidade de Colono. Juntamente com sua filha Antígone, em evento narrado na peça *Édipo em Colono*, de Sófocles, Édipo parte para essa cidade, que ficava nas vizinhanças de Atenas.

Nela, pouco antes de morrer, Édipo amaldiçoou³⁸ os filhos Etéocles e Polinices a sucumbir cada qual um pelas mãos fraternas do outro por causa da ânsia deles de assumir o poder de Tebas.

Vago o trono com o autoexílio do então rei, esses dois irmãos Labdácidas dão continuidade ao exercício do poder da família, em eventos abordados por Ésquilo em *Os sete contra Tebas*³⁹. Os dois irmãos Labdácidas, de comum acordo, decidem que vão alternar no trono da cidade, mas, em seguida, Etéocles descumpre o que haviam determinado e assume sozinho o poder. Essa decisão unilateral leva a uma nova e cruenta disputa pelo poder em Tebas, onde se inicia uma guerra atroz quando Polinices decide, para atacar sua própria cidade, unir-se ao rei Adrasto, de Argos. Num dos eventos finais dessa guerra, durante a tentativa de invasão de Tebas, os irmãos perecem um pelas mãos do outro, cumprindo-se, assim, a maldição proferida pelo pai, quando se enfrentam mortalmente em combate singular. Tebas resiste, contudo, graças ao comando militar de Creon e Hêmon, exatamente quando se iniciam os eventos desenvolvidos por Sófocles. É importante lembrar que Creon assume o poder de Tebas com a morte da linhagem masculina dos Labdácidas porque ele era irmão da rainha Jocasta e cunhado do rei Édipo. Creon, portanto, era tio dos quatro filhos de Édipo — Etéocles, Polinices, Antígone e Ismene.

O conflito da peça principia logo após essa batalha fraterna e a peça desenvolve-se em torno das ações decorrentes do enfrentamento da princesa Antígone a um decreto

³⁸ Conhece-se essa maldição no texto da peça *Édipo em Colono*:

Édipo (a Ismene)

O meu desejo é que os deuses jamais extingam
essa funesta desavença, e me permitam
tomar a decisão final sobre o combate
em que se enfrentarão os dois num dia próximo 460
de lança em punho! Nem o detentor do cetro
e do trono será capaz de preservar
o seu poder, nem aquele que abandonou
sua cidade entrará nela novamente,
pois nenhum deles no momento em que seu pai 465
era banido vilmente de sua terra
apareceu para apoiá-lo e defendê-lo;
ao contrário, ambos me viram sendo expulso
de meu palácio e levado para as estradas
para viver como exilado.

(*Sófocles*, 2009, vv. 457-70)

³⁹ Também Eurípides desenvolve em *As fenícias* o malogro da família dos Labdácidas durante a guerra que a cidade de Argos move contra Tebas.

imposto pelo novo rei constituído, Creon, quando ela se decide oferecer sepultura com ritos fúnebres a seu irmão Polinices, contra a problemática prescrição real, agravada pelas públicas funções religiosas do rei, segundo o que lembra Figueira (2018, p. 15):

Ao proclamar-se magistrado e governante de Tebas, Creonte passa a ser representante da religião pública onde os deuses da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado, possuindo inclusive o dever de fazer respeitar seu mando e a lei que proclamou.

O resgate dos corpos desses irmãos trará problemas, pois o édito impõe que apenas mereça ritos fúnebres o cadáver de Etéocles, que teria defendido a pátria durante a guerra, enquanto o do outro irmão deveria ter seu cadáver exposto aos abutres, sem qualquer recomendação religiosa, dado que se voltara contra a própria Tebas.

2.4.2. O argumento

Prólogo

Nos primeiros alvores da manhã de Tebas, as princesas Antígone e Ismene, saindo à frente do palácio real de Tebas, discutiam sobre o decreto do rei, ~~seu tio Creon, que proibia o sepultamento do cadáver de Polinices.~~ Antígone anuncia a sua irmã que, apesar desse decreto, faria o enterro de seu familiar e pede-lhe ajuda para um tão arriscado ato contra os desígnios reais. Mas fica claro que sua irmã nada tem a lhe oferecer.

Párodo

Entram os componentes do Coro sem saber por que Creon os havia convocado. Contentes pela fuga dos inimigos argivos, recordavam o que julgavam ter sido um erro de Polinices: haver ameaçado de invasão a própria pátria.

Episódio 1

Creon sai do palácio e dialoga com o Coro, formado por anciões de Tebas, elogiando-lhes a inabalável lealdade para com a cidade. O rei proclama que estão vedados quaisquer ritos fúnebres com que se homenageie Polinices. O Coro, embora não aprovasse tal decisão, era submisso e aceitou o decreto. Contudo, entra em cena um

guardião, que anuncia ao rei ter sido coberto de terra o cadáver do renegado sobrinho à guisa de um sepultamento. Embora Creon dispense aquele guardião, anuncia que todo o destacamento seria condenado à morte caso não apresentasse o responsável por aquela transgressão.

Estásimo 1

O Coro faz um elogio ao ser humano cujas forças a tudo suplanta, menos a morte. O ser humano será feliz se atender aos deuses, mas está fadado ao sofrimento e morte se lhes desafia as leis.

Episódio 2

Presa pelos guardiões, Antígone entra em cena chegando à presença de Creon. Justificada pela tradicional religião grega, ela confessa ter realizado as obrigações fúnebres em honra de Polinices. O rei condena-a à morte por desobediência. No mesmo instante entra também Ismene, que diz ter culpa na transgressão, mas é rechaçada pela irmã. Creon manda prender as duas princesas.

Estásimo 2

O Coro relembra o poder do destino: ninguém é dele senhor senão Zeus. Em particular, faz ponderações acerca do destino da família dos Labdácidas, dos quais as irmãs então condenadas eram os últimos membros e esperança da estirpe.

Episódio 3

Hêmon, filho de Creon e noivo de Antígone, entra em cena e intercede por ela numa violenta discussão com o pai. Nada dele obtendo de positivo, sai de cena enquanto Creon, comandante de Tebas, escolhe o suplício da filha de Édipo: ela seria encerrada viva no oco selado de uma rocha.

Estásimo 3

Diálogo entre Antígone e o Coro, o qual se compadece da princesa que está com os dias contados.

Episódio 4

A protagonista, do palácio onde se encontrava presa, é levada para o local destinado a seu suplício. A princesa recorda as desgraças que dizimaram sua família as quais ainda se abatiam duramente sobre ela. O Coro ambivalentemente consola-a e condena-a pelo fato de ela mesma ter-se colocado naquela situação. E o comandante tebano, insensível, impiedoso e implacável, ordena que imediatamente se cumpra a condenação da jovem Labdácida.

Estásimo 4

O Coro reforça que ser humano algum pode fazer frente a Zeus e desafiar o destino sem sofrer as mais duras penas, como foi o caso de diversas figuras de estirpe real.

Episódio 5

Entra em cena, com um menino que o leva pela mão, o adivinho cego Tirésias, que alerta para a ira irrefreável dos deuses. Creon chega a acusá-lo de tentar traí-lo, mas, em decorrência dos desastres que lhe antevê Tirésias, resolve emendar-se oferecendo sepultura a Polínicos e perdão e liberdade a Antígone.

Estásimo 5

O Coro faz alegres evoluções invocando o deus Dioniso, protetor de Tebas.

Êxodo

Era tarde para aquelas providências do rei, pois três eventos fatais já se haviam verificado, consumando-se a morte de três pessoas muito próximas a ele: a sobrinha Antígone, o filho Hêmon e a esposa Eurídice, sem contar, na trajetória dos eventos, a morte de seu outro descendente mais velho, Megareu, indiretamente causada pelo monarca. Creon arrepende-se, deplora-se, lastima-se e severamente condena-se quando acaba sabedor da extensão de toda a desgraça, tamanha, que invocara contra si mesmo e que o atingira sem qualquer desafogo. Ao final, interfere o Coro nos últimos versos da peça:

Coro

A vida é grata se a ponderação
prepondera. Erra quem ofende o nume.

A mega parolagem da soberba,
o mega açoite a pune;
ensina a ponderar na senectude
(Sófocles, 2009, vv. 1348-1352)

2.4.3. Espaço e tempo

O espaço das ações de *Antígone* divide-se em dois grupos: um deles, o espaço de cena, é o que efetivamente mostra-se à plateia, à frente do palácio real (como é convencional na tragédia grega) de Tebas, onde as personagens dialogam e desenvolvem os argumentos alegados; o outro é apenas relatado por personagens, Coro, guardião e mensageiros: a frente de batalha contra os argivos, a planície onde jaz o corpo de Polinices, a caverna que encerra Antígone (mesmo o local do suicídio de Hêmon) e a alcova da rainha Eurídice. Desse modo, o cenário efetivo que recobre tudo quanto é visível nesse espaço consiste somente na representação da parte frontal de um palácio. Para entrar em cena, as personagens que se encontravam fora da cidade transpõem a abertura lateral da cena, que constitui o párodo⁴⁰. Mencione-se, ainda, a área fora das muralhas da cidade, local onde o corpo de Polinices é deixado e observado pela guarda real a fim de que se impeçam tentativas de se cumprirem seus ritos fúnebres.

Para Aristóteles (1979, p. 109), a unidade de tempo da tragédia “procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo.”, isto é, essa unidade se perfaz num dia (manhã, tarde e noite). Na peça, a essa diretriz concretiza-se no tempo de sua primeira ação, que é, no prólogo, o diálogo entre as irmãs Labdácidas. Ao amanhecer — primeiro indicativo de unidade de tempo —, mal clareava o dia e as irmãs conversavam, às escondidas, fora do palácio, quando Ismene diz à irmã:

Ismene
Após argivos irem
noite adentro, nenhuma novidade
aliviou meu sofrimento antigo
ou agravou-me a agrura que carpia.
(Sófocles, 2009, vv. 7-14)

Ainda quanto à indicação do tempo inicial do enredo, canta o Coro no párodo:

⁴⁰ O párodo era a denominação da abertura lateral da orquestra por onde entrava em cena o Coro. Por extensão de sentido, com o tempo o próprio momento em que entrava do Coro em cena, com seus cantos e evoluções corporais, passou a ser chamado metonimicamente de “párodo”.

Coro

Fulgor de Hélio-Sol,
sobre os sete pórticos de Tebas
está para existir
fanal de igual beleza aceso!
Brilhas, enfim, olho do dia
ouro,
sobre
córregos dírceos
pairas!
Averso ao guerreiro de escudo branco,
egresso de Argos,
fustiga a brida agílma: ei-lo, afoito, pleniarmado,
batendo em retirada!
(Sófocles, 2009, vv. 100-108)

Na madrugada, depois da batalha de Argos contra Tebas⁴¹, os argivos haviam fugido e o rei da cidade atacada, o general Creon, vencedor do evento, seria o grande herói daquele dia. Era ele sobre quem recaíam as responsabilidades do poder de Tebas, pois, desde o dia anterior, a cidade encontrava-se acéfala, por haverem perecido na guerra os irmãos Etéocles e Polinices, os naturais herdeiros do trono. Nesse dia que nasce, Antígone cobre o corpo do irmão com o pó do chão em que ele jazia, à guisa de sepultamento e ritual fúnebre. Nesse interdito será ela descoberta pouco mais tarde, no meio do dia — segundo indicativo de unidade de tempo —, e levada presa à presença do rei:

(Entra o guarda, conduzindo Antígone)

Coro

Desconcerta-me o prodígio demoníaco!
Como, se a reconheço,
nego quem é a moça: Antígone!
Desventurada filha de um sem-ventura,
Édipo!
Será possível? Transgrediste réguas
leis? Surpreendem-te num surto
de loucura?

Guarda:

Quem fez o que não deveria fazer
foi ela, presa no sepulcro! E o rei?
(Sófocles, 2009, vv. 375-385)

⁴¹ Em razão da disputa entre os dois filhos de Édipo, que discordavam um do outro sobre quem deveria governar Tebas, sete generais comandaram um exército numa expedição de ataque contra a cidade de Tebas com o objetivo de tirar do poder o rei Etéocles e ali colocar seu irmão Polinices. Além do próprio Polinices, esses heróis eram Adrasto, o rei de Argos e líder da expedição; Tideu, herói da cidade de Cálidon e pai do guerreiro Diomedes; Capaneu: célebre por sua força física e impiedade em relação aos deuses, os quais desafiava; Hipomedonte, cunhado de Adrasto; Anfiarau poderoso vidente que participou relutante da batalha em decorrência de suas premonições relativas ao desastre; Partenopeu, jovem arcádio, filho de Atalanta, a caçadora.

Após violenta discussão, o rei manda emparedá-la numa caverna: não teria ela, como o irmão, nem rituais fúnebres nem sepultamento. Visita o rei o comandante Hêmon, visivelmente perturbado pelas decisões do pai. Também, após outra agressiva argumentação, o filho vai procurar por Antígone, sua noiva prometida, na caverna onde estaria encerrada a fim de salvá-la da morte. Ao fim da tarde — terceiro indicativo de unidade de tempo — em tempo revelado pelas palavras do guarda,

Guarda

Os que escaparam vêm aí, em todos os caminhos, feridos, sangrando, mutilados, perseguidos sem dó pelo inimigo. Corri uma noite e um dia para pedir-te que mandes cobertura ou os nossos são massacrados até o último homem (Sófocles, 1996, p. 19).

O rei recebe a notícia do falecimento de Megareu⁴², pela inabilidade militar que demonstrara. Creon, já de opinião mudada quanto ao destino de Antígone, pois precisava reconquistar a amizade do filho que dele divergia, sai em busca da moça a fim de salvá-la do pior fim a que a destinara. A partir disso, precipitam-se os eventos funestos: Hêmon, que se antecipa ao pai e a encontra enforcada, resolve suicidar-se também, o que se dá bem à vista do seu progenitor, exatamente quando ali chegava para libertar a prisioneira, noiva do filho. Sem qualquer demora, o rei carrega para o palácio o cadáver do descendente (pesa-lhe no coração também a morte, em batalha, de seu filho mais velho), enquanto a rainha Eurídice, tomando conhecimento da máxima infelicidade familiar que a atingira — perdera quase ao mesmo tempo, no mesmo dia, aqueles seus dois filhos, Megareu e Hêmon — cede ao desespero e suicida-se também. Bastou um dia e o rei Creon, o infeliz e indigno sobrevivente, põe-se a carpir os seus, vítimas de sua intemperança,

Creon

Levai embora um homem insensato
algoz, meu filho, teu algoz, a contragosto, também o teu, minha infeliz!
A quem olhar? Tudo, ao meu toque, oscila,
me afunda o caos de um fado desconexo.
(Sófocles, 2009, vv. 1343-1346)

a qual o Coro, no êxodo, também lamenta havê-lo perdido:

⁴² Megareu, mais velho que Hêmon, falece na guerra contra Argos, vítima de inadequadas estratégias militares que adota quando está atuando como comandante das tropas tebanas durante o hiato de comando provocado por Hêmon, quando este deixa o campo de batalha para interpelar seu pai acerca da situação da noiva amada, Antígone.

Coro

A mega parolagem da soberba,
o mega açoite a pune;
ensina a ponderar na senectude
(Sófocles, 2009, vv. 1350-1352).

2.4.4. Personagens

As personagens da peça são Antígone (princesa, filha de Édipo e a protagonista), Creon (rei instituído de Tebas, por causa da morte de todos os membros da linha masculina dos Labdácidas), Hêmon (filho de Creon e noivo de Antígone), Tirésias (adivinho que ao rei prega a ponderação), Ismene (princesa, irmã da protagonista), a rainha Eurídice, o Corifeu e o Coro de anciãos de Tebas, um guardião (que vigiava o cadáver de Polínicês e escolta, detida, a princesa à presença do rei) e dois Mensageiros, portadores sempre das piores notícias para o rei Creon⁴³.

Antígone

O protagonismo da peça vem sendo discutido pela crítica há muito tempo. Entende-se que ele poderia ser atribuído a Creon, o qual é a personagem que mais se apresenta às cenas da peça e, também, aquela de cujos infortúnios morais decorrentes das quatro mortes de familiares que provocou podem se originar os sentimentos que levaria a plateia à catarse. Como entende Kitto (2021, p. 96), a maior importância deveria ser de Creon, que domina o cenário:

Pode-se considerar a peça como uma notável exposição sobre a solidão do poder e o gigantesco preço que um estadista é obrigado, por vezes, a pagar por ter tomado uma decisão que ele considerava acertada (Kitto, 2021, p. 96).

A atribuição do protagonismo a Antígone baseia-se em dois fatores principais: de um lado, a própria denominação da peça parece sugerir a sua centralidade, e, de outro, um dos pilares que sustentam a interpretação desse texto são os princípios defendidos

⁴³ Embora sempre haja a possibilidade de se tecerem considerações subjetivas acerca das personagens Guardião e Mensageiros (como o medo que tem do rei o guarda como já um certo indicativo das inconsistências de Creon), entende-se, de maneira geral, que sejam três personagens funcionais na peça, cumprindo-lhes atualizarem as demais personagens (internamente à peça) e a plateia (com relação à recepção do texto sofocliano) acerca dos eventos que ocorrem fora de cena, longe dos olhos da plateia e dessas mesmas personagens.

pela princesa, o que faz com que sua figura domine a peça, do início ao fim, mesmo que sua morte ocorra bem antes do final da tragédia. Um de seus discursos, às vezes entendido até mesmo como indicativo de que em meio a todo o seu sofrimento a teria perdido sua coragem, quando aparentemente lamenta-se de que sua trajetória há de se encerrar sem que tenha conhecido o casamento, a maternidade, o afeto de uma família:

Antígone

Meu túmulo, meu tálamo, morada-
-catacumba, onde buscarei os meus,
sem vida, num enxame cadavérico,
personas de Perséfone! Subvou
por último - meu caso é bem pior! -,
sem ter vivido o meu quinhão, mas nutro
o sonho de meu pai querer-me bem,
de que, ó mãe
(...)
Agora me conduzem pelas mãos,
sem himeneu, sem leito, sem a moira
matrimonial, sem filho, solitária
de amigos, viva - moira amarga! - aos mortos.
(Sófocles, 2009, vv. 891-919)

O protagonismo de Antígone pode ser interpretado como universal — protagonismo do Homem — se de sua boca se ouve a deploração de todos os injustiçados da História da humanidade, que se projeta no passado e no futuro, juntamente com todas as violações de direitos perpetrados por déspotas tais como Creon, a subjugar e calar todas as Antígonas, de ontem e sempre.

Essa personagem, sendo filha de Édipo, é a um só tempo também sua irmã. Não somente durante o tempo da peça, mas, antes mesmo dos eventos que se ligam dolorosa e diretamente a sua própria morte, fora ela — tão ligada aos seus como era de seu natural — submetida a numerosos e penosos sofrimentos, quando presenciou as mais terríveis infelicidades familiares:

Antígone

[...] mas nutro
o sonho de meu pai querer-me bem,
de que, ó mãe, benqueira-me, de ser
por ti benquista, irmão germano! A tríade,
banhou-a minha própria mão. Do cosmos
dos adornos cuidei, sobrelibei
nos sepulcros. Ganhei o que ganhei,
Polinices, por enterrar teu corpo!
(Sófocles, 2009, vv. 896-903)

Testemunhara a princesa, de sua mãe, o suicídio; de seu pai, a automutilação, o autoexílio e a morte; de seus dois irmãos, o fratricídio e, de sua irmã, a covardia — para ela inominável. E, além de tudo — ou antes de tudo, antes de todas essas infelicidades — sofrera inocente a matriz delas, isto é, o fato de ela ser filha e, ao mesmo tempo, irmã de seu pai.

Embora a cerquem e a ataquem todas essas adversidades, a princesa tebana possui caráter de conduta irreparável, e não se caracteriza pela violência que poderia praticar, mas pela violência que efetivamente sofre. Exemplo de união familiar, mostra-se ela disposta a buscar a união e o apaziguamento de sua família nesse meio trágico, desde seu primeiro exemplo, quando repele, como filha fiel, cuidadora e cuidadosa, ir contra ou abandonar seu pai na jornada a Colono, até o último momento possível em sua própria jornada pessoal, em suas últimas ações, com a forte convicção de que fosse o correto sempre proteger a honra e a dignidade de Polinices, seu irmão enxovalhado, mantendo a posição do respeito ancestral e divino em favor da trajetória humana no mundo dos mortos. Embora não seja contraditória, Antígone age sob o signo da contraposição, pois, se o ato de defesa de seu familiar é, de um lado, heroico, ele é, por outro, suicida, como ela bem sabe desde o prólogo:

Antígone

[...] Contrário a ti e a mim, sim!, contra mim,
o generoso rei detalhara
em carne e osso o que promulga aos Cadmos
que o ignorem. A punição comprova
o quanto o caso é grave, pois o povo
arroja no revel pedras mortíferas
em plena urbe.
(Sófocles, 2009, vv. 30-36)

É esse irrestrito devotamento familiar sagrado um sentimento ou procedimento ambivalente — piedoso e suicida ao mesmo —, por causa do qual ela paga com sua própria vida uma ousadia franca, uma desobediência a ordenações há muito fincadas aos costumes tebanos, isto é, não somente a contraposição do direito divino ao direito positivo com que desafia o poder de um rei, mas, mesmo questões relativas à sua condição de gênero.

Se Antígone age diametralmente em oposição a Creon, é exatamente porque ela se apresenta com uma rigidez análoga à dele e, também, uma determinação que não considera os meios com que atingiria sua finalidade de aquebrantar o que lhe parecesse

inadequado e desonroso. Contudo, a severidade de seu posicionamento como ser humano e como democrática cidadã *avant la lettre* marcam-na como uma das mais intensas criações da literatura do ocidente.

Como a princesa era resultado de uma relação incestuosa entre Édipo e Jocasta, ela tinha consciência da carga negativa que ela e sua família sustentavam e sustentariam durante toda a vida:

Antígone

Tocas em minha chaga mais vulnerável,
no tríplice infortúnio de meu pai,
no revés tentacular dos ínclitos Labdácidas.
Ah! O desastroso matrimônio materno,
a autogênese do amplexo
com a mãe, moiramarga...
Nasci desse conluio, mísera!
(Sófocles, 2009, vv. 857-864)

Seu exemplo é de força individual em nome do bem familiar, mas é também um claro aviso de que é a força coletiva que vence no campo social, pois ela se encontra abandonada pela irmã e pelo povo inerte, tal como indica a percepção de Hêmon, quando se dirige ao pai Creon:

Hêmon (a Creon)

O teu olhar oprime a massa,
a cuja voz me poupo de aludir.
Pela penumbra escuto o pranto que a urbe
carpe em favor da moça, e a opinião
de que ela é vítima de uma injustiça,
sujeita a perecer por ato nobre,
ao rejeitar que o irmão tombado em pugna
virasse pasto de cachorro ou pássaro,
sem túmulo, carniça de rapina.
Um prêmio em ouro, não merece Antígone? -
é a fala obscura que em silêncio alastra-se.
(Sófocles, 2009, vv. 690-702)

Também, não contribui para que se restabeleça o respeito ao direito natural coletivo dos cidadãos, reclamado por Antígone. E, se Hêmon se insurge contra o pai no intuito de preservar a segurança da noiva, é igualmente vencido por constituir ele também uma iniciativa individual.

Ismene

Ismene tem sido vista como uma personagem que representa indiferença, cautela, medo e covardia diante do poder opressor. Diferentemente da irmã, que desafia abertamente a autoridade, Ismene hesita em enfrentar Creon, optando por obedecer como forma de sobrevivência. Como observa Brandão (1984, p. 51), “Ismene (...) é a própria insegurança: não tem forças e nem coragem para ajudar e nem mesmo para ajudar-se...” No entanto, em narrativas marcadas por posições extremas, a prudência pode facilmente ser confundida com covardia.

Contudo, quando em presença de Antígone e Creon, tenta uma tímida e breve confissão de culpa pelo ato de insubordinação, que logo seria negado pela irmã. A considerar a obsessão da protagonista pela questão que defende e o perigo de uma tal insubordinação com relação ao Estado, representado também obsessivamente pelo tio — entende-se que Creon e Antígone se espelham⁴⁴ —, é forçoso entender Ismene como uma figura mais prudente e ponderada, características que não servem nem à irmã nem ao rei Creon.

A tendência paladina da princesa, contudo, fortalece-se da constituição de uma personagem tal qual Ismene que, num assomo de coragem, e, certamente, de dignidade, decide, em repentina solidariedade, participar resignadamente dos infortúnios da irmã. Todavia, ainda que possa ter tentado ajudar sua irmã, era tarde e insignificante seria o valor que agregaria para a situação de seus irmãos. É que, da parte de Polínicês, esse recebera o passaporte para uma digna eternidade oferecida pelas lágrimas e orações vertidas e pelo pó derramado sobre si por Antígone e estaria, de toda forma, de alma aplacada. Da parte de Antígone, essa se encontrava inapelavelmente condenada a ser duramente penalizada pelo despotismo de seu tio. Se a atitude da heroína em renegar esse tardio alento de Ismene pode ser interpretada como de desprezo pelo posicionamento antes pusilânime da irmã, pode também ser entendida sempre como um gesto de proteção ao círculo familiar, uma vez que, com ela, a protagonista haveria de desviá-la do idêntico rumo da pena capital.

⁴⁴ Creon e Antígone parecem apegar-se a seus ideais com a mesma intensidade tenacidade, mas em sentidos opostos, isto é, ambos defendem seu ponto de vista sem nunca considerar qualquer possibilidade de que o outro lado possa ter razão ou que, ao menos, seja possível estabelecer-se um diálogo ente as partes litigantes.

Creon

Creon é a personagem que mais se mostra ao público nessa peça, comparecendo a nove das treze cenas. Na ausência de um representante Labdácida para assumir o trono de Tebas, ele se torna o rei legítimo. Desde seu discurso inicial, procura reafirmar sua autoridade, mencionando sua ligação com Jocasta, mãe de Édipo e esposa de Laio, o que sugere certa insegurança quanto à legitimidade de seu governo. Embora apresente disposições de um homem autoritário e inflexível, Creon não é um simples tirano; ele enxerga a si mesmo como um líder responsável por restaurar a ordem após o forte abalo causada pela guerra. Seu apego à lei do Estado é, para ele, uma necessidade para garantir a estabilidade de Tebas, ainda que isso o leve a desconsiderar leis divinas e laços familiares. No entanto, sua tragédia reside na recusa em reconhecer os limites de seu poder. Convencido de que sua autoridade deve prevalecer sobre qualquer outro princípio, ele se fecha em sua própria percepção da realidade e, quando finalmente percebe o erro, já é tarde demais. Em um momento de absoluto desespero, admite ao Coro que não sabe como agir diante das consequências de suas próprias ações:

Creon

Que cobertura se me resta apenas minha guarda? Que proteção se Megareu está morto?

Coro

Tens que salvar os vivos. Corre.

Creon

Pra onde? Que faço? Já não sei.

(Sófocles, 2009, p. 19)

Apesar disso, em suas primeiras falas da peça, hipocritamente dissera que aderiria ao bem público e a um espírito colaborativo, respeitando os deuses e acatando a opinião pública, com o que haveria de animar seu governo:

Creon

A psique, o pensamento, o discrimen de alguém só se conhecem quando, no ápice do poder, dita norma. O timoneiro da cidadela com ouvidos moucos para o que mais convém, (...)

Idem quem antepõe o amigo à pátria:

não vale nada! Zeus é testemunha,

em sua visão sempitotal: não calo

se presencio o avanço de Até a Ruína,

contra a cidade, no lugar de Sóter,

a Salvação. Minha amizade nunca

há de ter quem renega a própria terra,

sabedor como sou de que os amigos
se formam navegando em urbe reta.
E só nesse alicerce que arborece.
(Sófocles, 2009, vv. 173-192)

Notável é que, também nessa fala inicial, por oposição ao que parecia ser uma atitude prudente, figuram suas disposições relativas aos corpos dos irmãos Labdácidas:

Creon

Fiel a tal princípio, decidi
sobre os dois mortos o que segue: Etéocles,
tombado no combate em prol da urbe,
lança de vulto, jaz oculto em túmulo,
honrado como hão de ser heróis
de seu calibre, enquanto Polinices,
o irmão, um pústula que torna ao lar
desejoso de atear o fogaréu
e de ferir a ferro a terra ancestre
e os numes tutelares, desejoso
ademais de sorver o sangue irmão
e encabeçar tebanos subjugados,
não obterá exéquias. Proibido
chorar por ele! A céu aberto, informe,
aves e cães degustam sua carne.
Os sórdidos jamais receberão
de mim as regalias de um honesto.
Quem nutre pela urbe amor, merece
o meu louvor na vida e no pós-morte
(Sófocles, 2009, vv. 193-210)

Todo esse autojulgamento há de se revelar exatamente o contrário e levá-lo à completa derrocada trágica, isto é, Creon é ironicamente desmentido pelas próprias palavras que de imediato antecederam essa declaração, como se pode observar em

Todos bem me conhecem, sabem bem da retidão e clareza com que sempre
agi. Mas não se conhece verdadeiramente um homem, sua alma, sentimentos
e intenções, senão quando ele administra o poder e executa as leis.
(Sófocles, 1996, p.04)

Não existe justo ou injusto nos termos de tragédia grega, mas parâmetros que auxiliam o homem grego a pensar o jurídico por meio de polaridades. Creon representa a lei da cidade, e sua lei é a lei da ordem social vigente, sendo que um de seus erros consistiu em colocar essa lei acima de outras leis. Para essa personagem de ideias despóticas de poder sobre a cidade, a ordem social nada significa, pois para ele, o que parece ser ordem social é, na verdade, um ordenamento que atenda a seus desígnios, sem passar pelos clamores da cidade que ele governa. É por isso que ele nem escuta seu filho quando este traz, mais que as suas próprias impressões, as impressões do povo sobre os

acontecimentos. Vieira (2009, p.12) entende que se vincula à imagem do rei não a atitude de um homem político, mas a de um severo militar: Creon está longe de ser um estadista, definindo-se antes como um general insensível. Mas vê-se que o abalam tardiamente as palavras de Hêmon e, também, as do adivinho Tirésias, símbolo da sabedoria e da visão além do imediato. Este adverte Creon sobre as consequências de sua arrogância e inflexibilidade. Ao afirmar que o rei “irá trocar cadáver por cadáver de suas vísceras” (Sófocles, 2009, vv. 1064-1066), o adivinho antecipa a tragédia final, mostrando que a tentativa de impor a ordem de forma autoritária apenas o levará ao caos e à destruição. Creon, negando-se ao diálogo, sela seu próprio destino trágico:

Tirésias

Antes de o Sol cumprir um grande rol
de circunvoluções, irás trocar
cadáver por cadáver de tuas vísceras
(Sófocles, 2009, vv. 1064-1066)

Assim como Antígone, seu espelho⁴⁵, Creon cria a sua própria tragédia por meio da proibição do sepultamento e, tardiamente, recua da decisão, tentando a salvar a princesa. Contudo, o castigo a que o rei é submetido é justamente sepultar os próprios familiares como consequência de suas inflexíveis decisões. Para ele, a uma suposta ordenação social corresponde uma completa desagregação familiar. Como entende Lesky, Creon “é uma sombra cuja existência física nada significa diante do aniquilamento de sua existência psíquica” (Lesky, 1971, p. 134).

⁴⁵ Antígone e Creonte são personagens que funcionam como espelhos invertidos, contrastantes, pois refletem valores, posturas e dilemas opostos dentro de um mesmo conflito central, qual seja, a obediência às leis que, para este, são as leis humanas do Estado, e, para aquela, são as leis dos deuses. Nesse espelhamento, cujo contraste realça sua rigidez e paixão, ambos são inflexíveis em suas posições, obstinação e intransigência que levam à tragédia. Esse espelhamento amplia o dilema ético (central, pois há outros dilemas éticos que podem ser perscrutados na peça), sinaliza a intensa tensão dramática e serve de ferramenta para questionar o equilíbrio entre os dois sistemas de lei. É um procedimento que escala em catástrofe e catarse, o que deve promover sentimentos e reflexões do público, no caso de *Antígone*, sobre justiça, crença, autoridade e responsabilidade.

Hêmon

Hêmon é filho de Creon e Eurídice, irmão de Megareu. Jovem sensato e apaixonado por Antígone, deixa claro, de início, que o amor pela noiva não deveria se sobrepor ao respeito que deve ao rei e ao pai⁴⁶:

Hêmon

Sou teu, meu pai! Os teus conselhos são,
foram e sempre hão de ser meu norte!
Nenhum casório vale a sapiência
da orientação que tens me propiciado.
(Sófocles, 2009, vv. 635-8)

Contudo, justamente porque, por princípio, entende que ouvir a opinião pública e respeitar os deuses é o melhor caminho a tomar na manutenção do poder, intercede em favor de Antígone junto ao pai. Mais que defender sua noiva das absurdas punições do rei, o que o caracteriza é o bom senso. Contudo, sua impotência diante da injustiça e crueldade perpetradas por seu pai e testemunhadas de perto por ele contra a noiva, é levado a conceber uma saída pessoal por meio do suicídio. Já no paroxismo da situação, atentou contra a vida de seu pai, sem, entretanto, lograr êxito. Sua morte é uma prova de fidelidade aos princípios que defendeu, assim como foi defendido pela protagonista.

Eurídice

A rainha Eurídice, esposa de Creon, é personagem de pouco desenvolvimento na peça sofocliana. Contida e aparentemente submissa ao rei, é uma vítima das circunstâncias. Quando, na última cena, somente quando se apresenta na peça, sabedora de que perdera o filho mais velho na infausta guerra contra Argos, testemunha a chegada de seu esposo, que carregava já morto o filho mais moço. É quando, por uma profunda tristeza, suicida-se em seus aposentos. A funcionalidade da presença dessa personagem na peça é a de levar o rei ao maior desespero com seu suicídio.

Tirésias

O adivinho Tirésias é uma personagem que entende muito das condições psicológicas de Creon e, com base nesse conhecimento, aponta frontalmente os equívocos

⁴⁶ O respeito ao pai antes de tudo é também uma atitude de valor ancestral e, aplicado por Hêmon, é exatamente o que Creon espera, sustenta e valoriza.

do rei com as devidas ponderações. Ele o adverte sobre as consequências desastrosas de suas ordens mal pensadas e aconselha-o a que volte atrás em todas as decisões, seja a da pena capital contra Antígone, seja a da proibição das cerimônias fúnebres de Polínicês. Embora se entenda que Tirésias não tenha interesses pessoais na situação instalada em Tebas, ele é acusado por Creon de, por alguma forma, querer obter lucro com sua capacidade divinatória. O discurso de Tirésias não se apresentava apenas como um aconselhamento ao rei, mas consistia numa antevisão daquilo que pouco à frente o enredo da peça revelaria: a derrocada do governante de Tebas com a perda de todos os seus familiares. E, a partir da ruína do rei, chegará a queda da cidade.

Tirésias assinala a insatisfação do povo, que será também a do Coro, o qual, evoluindo em pensamento de acordo com o que a situação vai exigindo, passará a requerer do rei que cesse com suas ordens mais intransigentes. O adivinho não foi ouvido, mas quando a realidade se mostra dura como Creon mesmo a provocou, é esse o momento em que ele cai em si e busca uma reparação para a qual, infelizmente com relação a ele mesmo, não haveria mais tempo. Era o preço da arrogância e do despotismo, os quais se uniam ao fato de que o governante não ouvia ninguém em sua sede de poder: nem Antígone, nem Hêmon, nem Tirésias, nem o Coro. Vê-se que não foram poucos aqueles que alertaram o rei para o caminho equivocado que assumia no intuito de manter-se único no poder tebano. Nesse contexto, manifesta-se aqui o viés político de Sófocles e sua vinculação ao processo democrático de Atenas: é vital à cidade a participação cidadã como controle social sobre o poder do Estado.

Coro

Enquanto Antígone espelha, por oposição, o comandante tebano em sua trajetória unilateral, o Coro, comportando-se como deveria ter-se comportado Creon, projeta um rei que deveria ter existido, de conduta compatível com a necessidade de julgamento ponderado inerente ao poder. Esse rei, embora iniciasse sua escalada de poder de maneira soberba, seria suficientemente prudente e inteligente para ajustar-se às necessidades oriundas das próprias decisões incoerentes, como a proibição do funeral de Polínicês pelo qual lutava a sobrinha, e da pena capital imposta à própria Antígone. Quanto a um suposto apego de Creon à lei, tanto homens quanto leis têm falhas e cabe ao homem julgar com a mente junto aos deuses, que estão acima de tudo:

Tirésias

Eis o porquê das preces denegadas,
 (...)

 Reflete, filho, sobre o que eu profiro!

 É da natura humana errar, mas, se o homem

 erra, deixa de ser um triste tolo,

 se se empenha na ação e remedeia

 o que fez. Soa à estupidez viver

 submisso à ideia fixa. Vai! Concede!

 Deixa de espicaçar quem já partiu

 (Sófocles, 2009, vv. 1019-1029)

Se, de início, o Coro concordava com o general vencedor da guerra, e acatava suas ordens, sobrevivendo a necessidade de firmar-se um rei tebano, ficava claro que Creon era apenas general, e que não tinha a competência necessária além da força bruta para gerir o Estado. Se antes discrepava do pensamento da protagonista, foi paulatinamente mudando de opinião, ajustando-se às circunstâncias. O Coro, que ouvira Ismene, Antígone, Hêmon e Tirésias, contando com uma capacidade de discernimento muito superior àquela do soberbo Creon, passou a asseverar as características que entendia serem necessárias ao rei a fim de que obtivesse um sucesso não somente relativo à política interna de Tebas, mas, relativo aos procedimentos externos, referentes à guerra contra Argos.

2.4.5. A função do coro

Não diferentemente de outras tragédias clássicas, em *Antígone*, além de comentar os eventos que se desenrolam e refletir sobre eles, o Coro assume, com suas ponderações, a posição de árbitro moral, um mediador que representa a coletividade do corpo social da Atenas clássica. Em particular, nessa peça, a hesitação, a contínua indecisão do Coro, cujas opiniões, no início, variam entre franca adesão aos desmandos do rei, como é possível conferir quando a Creon o Coro comunica a subserviência:

Coro (a Creon)

Tens a prerrogativa, Meneceu,
 de agir ao bel-prazer com quem é pró
 ou contra a pólis, pois dominas todo
 dispositivo sobre morto ou vivo.
 (*Antígone*, vv. 211-14)

e, no final, clara noção dos erros por ele cometidos quando, então, resulta a censura dirigida pelo Coro no diálogo entre eles:

Coro

A vida é grata se a ponderação
prepondera. Erra quem ofende o nume.
A mega parolagem da soberba,
o mega açoite a pune;
ensina a ponderar na senectude.
(Sófocles, 2009, vv. 1347-51)

as tensões se refletindo entre a lei humana e a justiça divina. Mal resolvida, assim como toda a situação que destrói a trajetória dos Labdácidas — da mítica maldição contra Laio ao assassinato de Antígone —, a oscilação do Coro culmina, pelo menos indiretamente, nas mortes quer da principal personagem, quer das figuras familiares mais caras a Creon, índices disfóricos que, na disposição educativa da tragédia clássica à plateia, representam os prejuízos sociais a que se submete a comunidade caso os cidadãos incorram em condutas semelhantemente inaceitáveis.

Na *Poética* (IV, 15-18), Aristóteles (1979, p. 241-321) recomenda para o drama grego que o Coro seja considerado um dos atores, isto é, uma parte essencial e integrada à representação teatral, e não uma instância externa à ação. Ele defende que o Coro, assim como Sófocles o utiliza em suas peças, deve representar a voz do povo e o *ethos* comunal da pólis e atuar como uma personagem coletiva interventora e reguladora, capaz de interagir com os protagonistas e influenciar diretamente os eventos. Ao mesmo tempo, o Coro deve guiar e estimular a interpretação do público por meio de seu discurso que, portando e salientando aspectos morais e filosóficos dos conteúdos convocados, funciona como a consciência pública ao expressar os valores e as crenças da comunidade, o que viria a equilibrar certas ações das personagens principais que, exacerbadas, sairiam da medida.

Assim, é necessário, levando em conta tais aspectos, debater o papel do Coro nessa tragédia sofocliana, a fim de que se observe como suas ações, diretas ou indiretas, suas omissões e seu discurso influenciam o desenvolvimento do percurso trágico da última etapa da trajetória dos Labdácidas na história de Tebas.

O Coro da peça sofocliana vem composto pelos anciãos de Tebas, os quais deveriam guiar as ações das outras personagens centrais — conforme define Aristóteles — refletindo sabedoria e prudência com seus conselhos e ponderações. No entanto, o Coro, enquanto árbitro e representante do pensamento coletivo tebano, não cumpre de forma efetiva a sua função em *Antígone*, pois, em vez de intervir diretamente contra

decisões monocráticas e desumanas, hesita e, muitas vezes, cede à constituída autoridade real, falhando, assim em prevenir as piores consequências que se virão a produzir e a elas se anteciparem. Contudo, toda essa análise crítica uma (suposta) passividade do Coro, o qual teria falhado em assumir plenamente a função de mediador moral da tragédia, mas não deixa de ser importante reconhecer as complexidades da situação: se o Coro representa a opinião pública, não se deve esquecer de que muitas vezes ela é influenciada pelo medo que o próprio autoritarismo infunde no povo. Como representante da coletividade, sua hesitação pode refletir a própria ambiguidade da opinião pública, muitas vezes paralisada pelo medo, pelo respeito à autoridade e pela dificuldade de tomar posições firmes em situações de conflito político e ético. Nesse sentido, a passividade do Coro pode ser lida não apenas como uma omissão trágica, mas como um retrato realista da fragilidade da consciência coletiva frente à tirania — um aspecto que torna Antígone ainda mais atual. Em que pese a repetição do que já se comentou neste trabalho, é preciso cautela para que não se entenda que a tragédia propõe soluções simplistas para as situações extremadas com que trabalha.

Dessa forma, o desenvolvimento esperado por parte do Coro — a rigor, sua função de guardião de equilíbrio moral e da justiça — inclui ao menos três funções específicas que endossam a emoção trágica. A primeira delas seria atrelar o destino do monarca autoritário ao destino de Tebas, exercendo o papel representativo do povo. Contudo, em momentos distintos, esse papel acaba sendo efetivamente desempenhado pelo adivinho Tirésias, ao dirigir-se ao rei:

Tirésias (a Creon)

Reflete, filho, sobre o que eu profiro!
 É da natura humana errar, mas, se o homem
 erra, deixa de ser um triste tolo,
 se se empenha na ação e remedeia
 o que fez. Soa à estupidez viver
 submisso à ideia fixa. Vai! Concede!
 Deixa de espicaçar quem já partiu!
 Há bravura em reassassinar cadáver?
 Só falo por teu bem. Agrada ouvir,
 se se tira proveito dos conselhos.
 (Sófocles, 2009, vv. 1023-32)

Também, o filho fala ao soberano:

Hêmon (a Creon)

Não insistas muito
 na ideia de que mais ninguém conhece
 o certo, pois quem imagina ser

o dono da razão, ter língua e ânima
 acima dos demais, quando o examinam,
 acham o quê? Vazio!
 (*Antígone*, vv. 2009, 704-09)

O Coro assume uma postura omissa e tímida, tecendo apenas comentários pontuais e concordando discretamente com as personagens, sem cumprir plenamente a função que dele se espera. É passivo, quando se refere a Creon, como se confere no seguinte trecho:

Coro (a Creon)

Tens a prerrogativa, Meneceu,
 de agir ao bel-prazer com quem é pró
 ou contra a pólis, pois dominas todo
 dispositivo sobre morto ou vivo. [...]
 Devemos nos curvar a outra exigência?
 (*Antígone*, vv. 211-218).

A segunda função é a lealdade social e política do Coro para com Tebas, a qual não ocorre, pois o apoio é direcionado majoritariamente ao rei. Apesar das advertências do adivinho e de toda a argumentação de Hêmon, o Coro não toma posição de destaque, permanecendo omissa. A terceira função esperada seria a intervenção mediadora, mas o Coro, negligente, em nenhum momento intervém para mudar as ações da princesa e seu noivo, ou de Creon. O que se testemunha são apenas frases que expõem os fatos ocorridos, sem exercer uma influência decisiva sobre os eventos.

A atuação ambígua e hesitante do Coro oscila entre apoiar o rei e lamentar as consequências de suas decisões. Ao final da peça, reconhece tardiamente os fatos ocorridos e as injustas ações perpetradas pelo mandatário, alertando sobre os perigos de seu despotismo. Contudo, fica claro que sua omissão em agir de forma preventiva e decisiva é um dos fatores determinantes que contribuem para a morte de Antígone, Hêmon, Eurídice e, simbolicamente, para a perda do próprio Creon. Essa falha em exercer seu papel como guardião do equilíbrio moral e da justiça abala profundamente sua função na peça, contribuindo para os acontecimentos nefastos que levam o rei à derrocada.

Embora fosse da natureza do Coro representar a voz da razão coletiva, ele omite-se em momentos cruciais, isentando-se de exercer qualquer intervenção significativa, o que permite à trama da peça trágica evoluir de acordo com os desmandos despóticos do rei. No párodo da peça, ocorre um canto de vitória de Tebas contra Argos, quando se atribui a proteção da cidade aos deuses e se reconhece a fraqueza do homem e sua dependência com relação à divindade. Se, com as palavras do Coro, se espera que uma

paz definitiva seja provida pelos deuses, o diálogo entre as irmãs, contudo, abre a peça revelando a iminente contradição: problemas ingentes ameaçam os últimos membros da família dos Labdácidas, vivos ou mortos.

Mesmo diante dessas condições, Creon ignora tal dependência e mantém seu édito em que ordena permanecerem insepultos os traidores da pátria; esperava-se, no entanto, que os anciãos, como detentores de sabedoria, de prudência e de piedade, interviesses em favor da consecução da justiça divina. Contudo, o Coro, vacilante, hesita e, somente no final, reconhece o erro do soberano. Ainda assim, lamentando a maneira como Antígone lidou com a situação, é incapaz de formular uma autocrítica, eximindo-se de qualquer responsabilidade por suas ações ou omissões. Como nas primeiras cenas, o discurso régio reflete a objetividade de um governo baseado em suas próprias palavras e determinações, a falta de oposição pode ser justificada pelo fato de o mandatário ser um respeitado militar vitorioso⁴⁷, digno da confiança dos anciãos (ou promotor de medo, pelo autoritarismo de que se reveste). Nesse sentido, ocupando uma posição complexa, o Coro deveria representar, simbolicamente, a opinião coletiva da cidade, estando ligado à esfera pública e ao cotidiano dos cidadãos de Tebas. Deveria funcionar ele como a voz do povo e, também, como intérprete das leis divinas. E, mesmo que interagisse e refletisse os dilemas das personagens, como Ismene e Antígone, sua função primordial deveria ser a de questionar e moderar o poder, especialmente em face de um rei autoritário como Creon. Contudo, não é isso que acontece, ainda que se possa detectar algum desconforto quando se determina a proibição do sepultamento de Polinices, como se vê no seguinte trecho:

Creon

Tornai-vos paladinos do que falo.

Coro

Essa missão condiz com gente jovem.

Creon

Olheiros tomam conta do cadáver.

Coro

Devemos nos curvar a outra exigência?

Creon

Ficai distantes de quem não se fia!

Coro

Ninguém é louco de buscar a morte.

(Sófocles, 2009, vv. 278-88)

⁴⁷ Ou talvez apenas supostamente vitorioso, dado que a guerra contra Argos ainda não se resolvera.

O Coro sugere que essa ação pudesse refletir a vontade dos deuses, mas logo recua quando o rei rejeita veementemente a sugestão:

Coro

Direi tudo o que penso: os deuses não estariam por trás do evento grave?

Creon

Poupa-me de elucubrações esdrúxulas, se não queres passar por néscio, além de esclerosado! É insano achar que um deus vá se ocupar de um traste. Homens ocultam e honram qual fora benfeitor alguém que lança chama em templos, incendeia colunas e oferendas, rompe-urbe, antinormas! Nomeia um nume — um único! — que enalteceu o soez uma só vez! (Sófocles, 2009, vv. 215-20).

Revela-se, assim, a resistência implícita ao decreto do rei, embora também se destaque a fraqueza do Coro, que nem mantém suas convicções, nem age com firmeza, senão obliquamente, motivo pelo qual se coloca sua imagem em questão, quando ele deveria atuar como mediador e voz ativa da justiça e que acaba por se tornar um exemplo de falta de humanidade. Ainda, no terceiro estásimo, há uma mudança de conduta, e o coro reconhece uma realidade mais profunda que é ignorada por Creon: as leis naturais atuam como uma força tão poderosa, que submete não só os homens, mas até mesmo os próprios deuses. Esse canto, longe de ser apenas um equívoco dramático, aprofunda a estrutura da realidade, que é, em última análise, obra dos deuses. Nesse momento, o Coro passa de uma postura passiva a uma posição de maior sensibilidade, especialmente quando Antígone, a caminho de seu suplício, lamenta sua vida frustrada:

Antígone

Agora me conduzem pelas mãos, sem himeneu, sem leito, sem a moira matrimonial, sem filho, solitária de amigos, viva – moira amarga! – aos mortos (Antígone, 2009, vv.916-919)

Tentando consolá-la, reconhece louvável sua atitude de sepultar o irmão ainda que o bom senso os leve a reprovar a inflexibilidade que a condenou:

Antígone

Do cosmos dos adornos cuidei, sobrelibei nos sepulcros. Ganhei o que ganhei, Polinices, por enterrar teu corpo!

Entre os sensatos, fiz o que devia
(Sófocles, 2009, vv. 900-904)

Nos diálogos, que ocorrem especialmente no terceiro e quarto estâsimos, o Coro oscila entre compaixão e reprovação pela protagonista, compadece-se dos dias contados, mas reforça a ideia de que nenhum ser humano possa desafiar Zeus e escapar impune. Revela-se ambivalente, ressaltando que Antígone seja a própria responsável pela situação ao desafiar o destino por sua inflexibilidade. Essa oscilação acaba por deixar o Coro em posição de culpa direta por ignorar as atitudes desapiedadas de Creon. Quando Antígone é conduzida ao local de sua execução, ela tem sua própria tragédia pessoal reconhecida, mas ainda prossegue em atitude evasiva de consolar e condenar:

Antígone

Denegri qual das normas demoníacas?
Não há razão para eu mirar de novo
os numes. Quem se me alia? Pura,
não houve um veredito só: “impura”?
Se os deuses acham certo o que eu sofri,
padecerei, anuindo, o meu equívoco.
Se o erro é de quem julga, então padeça
a mesma pena que hoje ele me imputa
(Sófocles, 2009, vv. 920-927)

No êxodo, o Coro pondera a Creon que o homem possui recurso para toda a situação, menos contra a morte, para a qual não existe socorro:

Coro (a Creon)

Não faz sentido a súplica: ninguém
se esquiva ao que o destino determina.
[...] A vida é grata se a ponderação
prepondera. Erra quem ofende o nume.
A mega parolagem da soberba,
o mega açoite a pune;
ensina a ponderar na senectude
(Sófocles, 2009, vv. 1337-1352)

conferindo quando dito dessa forma: evidenciando a insignificância diante do deus do submundo, Hades. Apesar de entender a inevitabilidade da morte, o Coro falha em não confrontar diretamente as ações de Creon que, ao contrário do destino implacável da morte, poderiam ter sido evitadas. Essa incoerência reflete sua incapacidade de agir como a voz moral de Tebas. Posiciona-se a favor do direito divino, com uma reflexão final sobre a importância da ponderação na vida humana, reforçando a ideia de que o excesso de soberba leva ao castigo do homem. Se essa última intervenção não é apenas uma

condenação de Creon e Antígone, não deixa de ser uma lição universal sobre a necessidade de equilíbrio entre os impulsos humanos e as leis divinas.

O Coro não pode ser classificado como alheio aos acontecimentos, pois ele participa ativamente dos eventos. No entanto, espera-se que ele tenha a responsabilidade de expressar a voz da comunidade e da justiça, algo que ele não consegue cumprir de forma assertiva, falhando em conter as sucessivas colisões nos diálogos das principais personagens. Apesar de reconhecer, ao final, a validade das leis não escritas, esse reconhecimento é passivo e permite que as ideias e desmedidas ações reais prevaleçam. Suas ações e omissões influenciam diretamente o desfecho trágico da peça, fracassando em representar o coletivo da comunidade.

Nesta peça, eles, não assumem o papel esperado de voz da consciência coletiva de Tebas, mas acaba por refletir as tensões entre o dever moral e a lealdade ao governante. É notória, ao longo da tragédia, que uma paralisia sistemática invade os anciãos, o que os impede de agir para defender a justiça de maneira assertiva e acaba acarretando o desenrolar da tragédia. Se a questão central reside em saber se o rei cumpre ou não suas obrigações religiosas ao promulgar seu édito, tal questionamento persiste ao longo da trama e, ao menos, afasta a acusação de o Coro ser incongruente, ainda que não o livre de ser visto como hesitante. Creon recebe o apoio dos anciãos ao argumentar que sua decisão visa a manter a ordem na cidade, o que reflete uma preocupação legítima com relação à desordem. Contudo, um tal apoio cego e imponderado desmerece a argumentação de Antígone sobre as leis divinas.

O Coro é descrito por Vernant (1999) como personagem “coletiva e anônima, encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir, em seus temores, esperanças, interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (Vernant; Naquet, 1999, p. 69). O Coro deveria ter essa forma jurídica com o caráter de um júri para incorporar os valores tebanos ao julgamento das transgressões de Antígone e Creon. Esse papel é normalmente esperado para essa personagem reconhecida pela sabedoria, pelo discernimento superior, possuindo ouvidos abertos para a população, com a qual compartilha conselhos sábios, o que o torna muito mais do que um simples ator em cena, por possuir consciência ampliada acerca das possíveis consequências e implicações sociais e políticas das ações dos principais atores,

especialmente nas reações possíveis dos deuses e de Tebas. É certo que devesse funcionar como uma instância que julga pelo melhor para a cidade.

Sugere-se que Creon seja soberano de um Estado legitimado pelos deuses, o que sugere uma autoridade de origem divina:

Os deuses novamente nos protegem depois de tantas provações. O chão de Tebas é agora o duro leito de repouso dos que riam de nós. Ainda rirão, mas como caveiras, corpos em pleno vento, sem pátria nem tumba. Os abutres já nem podem se levantar do solo, saciados que estão da carne do inimigo. (Sófocles, 1996, p. 04)

No entanto, à medida que a tragédia avança, essa divisão entre o respeito à lei do Estado e à lei tradicional (as leis divinas) torna-se mais evidente. Esse embate coloca o Coro em uma posição de incerteza, isto é, ele não consegue identificar claramente quem é o transgressor e quem é a vítima, numa indefinição importante para a peça, visto que reflete a complexidade da questão moral e religiosa. No desfecho da tragédia, ele volta a refletir sobre os princípios fundamentais que deveriam guiar a cidade e seus governantes, celebrando a supremacia das leis divinas sobre as leis humanas, ressaltando a importância da justiça e do equilíbrio. A vitória dessas leis superiores destaca a necessidade de justiça e equilíbrio, contrastando diretamente com o comportamento de Creon e a ousada transgressão de Antígone. Dessa forma, seu papel nesta peça vai além da simples ambivalência, pois oscila entre a lealdade ao governante e o dever moral, mas, em última instância, suas hesitações e recuos contribuem para o desfecho trágico da peça. Dado que não atue focado na cidade em consonância com o divino, ele distancia-se do papel como defensor da justiça e guardião dos valores coletivos da pólis, mesmo que deva convencionalmente representar a voz de Tebas.

O tribunal de Atenas, além de ser um símbolo de justiça, representava um dos pilares da democracia. Os cidadãos podiam exercer o direito de usar o local e ter seus julgamentos, tais, como crimes semelhantes ao de Antígone — desobediência civil — eram também julgados coletivamente, com direito a defesa. Na Atenas do século V a.C., esses crimes todos seriam analisados por um júri de cidadãos em um debate público, com a possibilidade de ser ou não considerada a punição. No entanto, o que se presencia na tragédia em estudo é Creon tomar forma legislativa e julgadora do caso, com decisão unilateral ao condenar a protagonista ser enterrada viva e mantendo seu édito contra Polínicos, ignorando os procedimentos democráticos e silenciando o Coro.

Na comparação entre a atuação do Coro em *Édipo Rei* e em *Antígone* vislumbram-se diferenças fundamentais em seu papel dramático. Em *Édipo Rei*, o Coro assume uma postura ativa e ponderadora, intervindo nos conflitos e buscando moderar os ânimos exaltados. Quando Édipo e Creon entram em confronto, o Coro atua como mediador, advertindo: “O insulto é fruto da explosão de fúria, antes que de um projeto arquitetado” (Sófocles, 2009, vv. 515-520), e, mais adiante, recomenda cautela: “Sensato, não escorregou na fala; pensar às pressas, rei, nos leva à queda” (Sófocles, 2009, vv. 616-617). Desde o início da peça, diante da peste que assola Tebas, o Coro não apenas roga por ajuda, mas também manifesta suas inquietações e pressiona Édipo a agir com prudência: “Suporte males múltiplos. / A tropa adoece em bloco / e as armas do pensar, nenhuma nos resguarda” (Sófocles, 2009, vv. 168-171). Além disso, propõe soluções de maneira ativa, como ao sugerir a consulta a Tirésias: “obtem resposta mais certa quem examina os fatos com Tirésias” (Sófocles, 2009, vv. 282-286). Mesmo após as tragédias consumadas, o Coro permanece solidário e reflexivo, dirigindo-se a Édipo com compaixão: “Ainda manténs por mim o teu apreço; de um cego ainda te ocupas” (Sófocles, 2009, vv. 1323-1326). Em contraste, no decorrer de *Antígone*, o Coro assume uma atitude muito mais hesitante e submissa frente às decisões de Creon, limitando-se, em grande parte, a lamentar os acontecimentos já irreversíveis, sem intervir de modo efetivo. Essa diferença reforça como Sófocles, em *Antígone*, constrói uma crítica mais dura à fragilidade das instituições coletivas diante do autoritarismo, enquanto em *Édipo Rei* ainda há espaço para uma ação moderadora que busca preservar a justiça e a ordem.

2.4.6. A trajetória dos Labdácidas

A protagonista da peça pertence à família mitológica dos Labdácidas, isto é, à família dos descendentes de Lábdaco⁴⁸, a qual, em torno do momento em que se desenvolvem os eventos da peça central em tela, está às portas da extinção. Essa família sobrevivia ainda à mercê de Édipo e seus filhos com Jocasta, quais sejam Etéocles, Polinices, Antígone e Ismene. Ao final da peça, cuja fábula representa os últimos eventos que os gregos abordaram acerca do ciclo tebano, dessa família esfacelada restará viva unicamente Ismene, pois Édipo teria morrido em Colono (evento referido em *Édipo em*

⁴⁸ Terceiro rei de Tebas, Lábdaco era o principal responsável por estabelecer e estruturar a cidade, à qual também promoveu grande prosperidade (GRIMAL, 2005, Lábdaco, p. 301).

Colono, de Sófocles.), Etéocles e Polinices ter-se-iam reciprocamente assassinado na guerra movida por este contra Tebas (evento referido em *Sete contra Tebas*, *Ésquilo*. 467 a.C)⁴⁹, e Antígone havia expirado na decorrência perversa da pena de execução decretada pelo rei Creon (evento referido em *Antígone*).

Nos eventos que determinam a infelicidade das últimas gerações dessa estirpe, figura Laio⁵⁰, um filho do rei Lábdaco, de Tebas, que morreu prematuramente e deixou o reino para Lico⁵¹, o qual criou Laio. Lico, contudo, foi deposto por Zeto e Anfião, e Laio, refugia-se junto à região da Élide, no reino de Pélope, onde obtém asilo. Os eventos narrados em *Antígone* enraízam-se depois dessa acolhida, nas relações homoafetivas mantidas entre Laio e Crisipo, filho de Pélope. Na sequência, Laio rapta Crisipo e involuntariamente causa sua morte, pelo que Pélope vota-lhe a danação, e, também, à sua descendência: na trajetória maldita dos Labdácidas, Laio deveria ser assassinado pelo próprio filho (esse que, além disso, haveria de manter relações sexuais com a própria mãe e com a qual geraria filhos) e sua família teria um triste fim de infortúnio inevitável. Nas origens da família, Agenor, rei de Tiro, tivera seis filhos: Fênix, Cilix, Taso, Fineu, Cadmo e Europa.

Europa é muito bela e, não demora, desperta a paixão de Zeus. Quando Europa encontrava-se na cidade de Sídon, na companhia de algumas amigas ninfas, Zeus, vendo-a a brincar numa praia, decide raptá-la para tê-la como objeto de seus amores. Para isso, metamorfoseia-se em um magnífico e cintilante touro branco e procura aproximar-se da bela jovem. As ninfas, deparando-se com o imponente animal, ficam assustadas e fogem. Europa, contudo, sente atração pelo touro, que julga manso a ponto de poder acariciá-lo. Zeus, por meio desse disfarce, obtém sua confiança e rapta-a, fugindo mar adentro e levando-a até a ilha de Creta. Lá chegando, Zeus revela sua identidade a Europa e a fá-la esposa sua, tendo dessa união resultado três filhos: Mínos, Radamanto e Sarpedão.

⁴⁹ Traído em Tebas por Etéocles, Polinices fugiu para Argos e casou-se com Argia, filha do rei Adrasto. Com a ajuda desse rei de Argos, mais outros cinco líderes militares (Anfiarau, Capaneu, Hipomedonte de Argos, Partenopeu de Arcádia e Tideu de Caldon), organizou um grande exército a fim tomar as sete portas de Tebas e recuperar o poder da cidade.

⁵⁰ Rei de Tebas e pai de Édipo.

⁵¹ Com a morte de Lábdaco, Laio não poderia assumir o trono em razão de sua idade, ficando a encargo de Lico, da família, que assume a regência da cidade tebana até que Laio pudesse assumi-la, contudo é assassinado brutalmente pelos seus sobrinhos Zeto e Anfião.

Com o desaparecimento da filha, a fim de encontrá-la e resgatá-la, Agenor espalha seus cinco filhos pelo mundo para a sua busca. Cada um deles, contudo, em sua própria trajetória, a partir disso dá origem a uma nova família real.

Cadmo, de sua parte, não descurou das ordens de rastreio de Europa ordenadas pelo pai, mas, ainda que muito buscasse a irmã, não logrou êxito em suas tentativas. Por isso, em dado momento de suas investigações, decide consultar o oráculo de Delfos, que o aconselha a seguir os passos de uma novilha: deveria ele fundar uma cidade onde ela caísse de cansaço. Assim se empenhando, Cadmo, nesse local, funda Tebas.

Para obter água, Cadmo enviou companheiros a uma fonte próxima, os quais, contudo, foram mortos por um dragão que guardava a fonte e pertencia ao deus Ares. Cadmo, seguindo o conselho de Atenas, semeou os dentes do dragão morto e deles surgiram homens armados, chamados Espartanos. Dentre eles, destacou-se Equión, que, depois, se casaria com Agave, filha de Cadmo.

Esse evento, do bosque, marca o início dos problemas da família de Cadmo, pois o primeiro grande pecado fora matar o dragão de Ares, animal sagrado do deus da guerra, o que vem a penalizar a família de Cadmo, obra de várias gerações. Assim, a morte do dragão teve de ser expiada, e Cadmo, durante oito anos, por esse motivo, serviu ao deus como escravo. Ao fim desse prazo, com sua dívida divina quitada, Zeus concedeu-lhe como esposa a deusa Harmonia, filha de Ares e sua amante Afrodite, casamento do qual nascem os filhos Ino, Polidoro, Autônoe, Agave, Sêmele e Ilírio. E, desses filhos, destaca-se Polidoro que, casando-se com Nigteia, gera o filho Lábdaco e dá origem imediata à família dos Labdácidas.

Laio, tornando-se o rei de Tebas, casa-se com Jocasta, mas, numa consulta que o casal faz ao oráculo de Delfos, fica sabendo que, em decorrência de sua antiga relação com o jovem Crisipo, gerar um filho com essa esposa haveria de custar a própria vida do rei, pois seria seu destino maldito que esse filho o assassinasse, além de ele próprio, o herdeiro, acabar se casando com sua mãe Jocasta.

Laio e Jocasta, no entanto descuidados, logo têm um filho, o qual, por causa do medo relativo à maldição conhecida pelo casal, é entregue a um serviçal escravizado para que fosse exposto e encontrasse seu fim. A criança, contudo, sobrevive pendurada pelos pés que lhes havia perfurado quem fora incumbido de matá-lo. Um outro serviçal escravizado, de família diferente, salva-a da morte e entrega-a para o rei de Corinto,

Pólibo. Esse acolhe-a e adota-a, uma vez que com sua esposa não conseguiria gerar um filho natural. Essa criança seria chamada por seus pais adotivos de Édipo, nome que lembrava as circunstâncias em que fora encontrada⁵².

Édipo cresce como príncipe de Corinto, sem exatamente conhecer suas origens, além de acreditar ser filho do rei. Contudo, em meio a uma querela fortuita com um bêbado num banquete, como afronta ele lhe lança em rosto que não era, de fato, filho de sangue de quem acreditava ser seu pai.

A fim de conhecer a verdade, Édipo busca ouvir o oráculo de Delfos, o qual, no entanto, não só não revela quem seriam seus pais, como ainda anuncia a maldição que sobre ele pairava, isto é, que assassinaria seu próprio pai e se casaria com sua mãe.

Acreditando ser filho natural de Pólibo e com grande receio de que se cumprisse a impiedosa maldição da qual seria o agente principal, decide não mais voltar à cidade de Corinto, o que o impediria de ser o autor dos crimes a que estava destinado a cometer e sofrer os infortúnios deles decorrentes. Segue para a cidade de Tebas, a caminho da qual se depara com o rei Laio, seu verdadeiro pai biológico. Laio viajava no sentido oposto daquele tomado por Édipo, pois desejava visitar Delfos a fim de fazer uma consulta sobre gravíssimo problema que assolava Tebas, qual fosse, o monstro conhecido por Esfinge e o flagelo enviado por Hera contra sua cidade, ainda como punição pelas relações pederásticas mantidas outrora com Crisipo. Ocorre que não somente aquela estrada era estreita demais para a passagem simultânea da comitiva de Laio e o animal cavalgado por Édipo, como também ambos, rei e príncipe eram suficientemente soberbos para não dar passagem a qualquer outro que viesse em sentido contrário. O rei e o príncipe, forçando a passagem, fazem irromper o conflito no qual se batem até que a primeira parte da profecia de Édipo se cumpre e o filho tira a vida de seu próprio pai.

Após desbaratar a comitiva de Laio, Édipo continua seu caminho até Tebas. À entrada da cidade, depara-se com a Esfinge, que aterrorizava a cidade. Seu enigma mortal, chave para manter-se vivo, Édipo decide enfrentar, solucionando-o⁵³. A vitória sobre o

⁵² Segundo Kury (2009, “Édipo”, p. 148), “Laio abandonou Édipo logo após o nascimento, mandando atá-lo pelos tornozelos com uma correia; dessa crueldade resultou o defeito que deu origem ao seu nome (em grego, Oidípous = “pé inchado”).”

⁵³ O enigma da esfinge era, “Qual a criatura que pela manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois e à noite tem três?” A resposta de Édipo foi, “o homem, que engatinha quando criança, anda sobre duas pernas quando adulto e usa uma bengala na velhice”.

monstro, que livrava Tebas de uma grande maldição, rendeu a Édipo o domínio sobre a cidade, pois, em sinal de agradecimento, não somente os habitantes, mas também o rei em exercício, Creon, ofereceram-lhe tanto o poder supremo como o casamento com a viúva do recém-falecido rei Laio, a rainha Jocasta. E dessa união com a rainha resultam os filhos Etéocles, Polinices, Antígone e Ismene.

A fábula de *Édipo Rei* inicia-se quando já se haviam cumprido completamente as condições que levavam à maldição que pairava sobre Édipo. E pelo assassinato perpetrado contra Laio, acresce que se enfurecem os deuses, os quais amaldiçoam Tebas com o acometimento de uma peste que condenava a terra a permanecer sem frutos, sem colheita e sem animais férteis. A população insta-o a uma solução. Por essa razão, Édipo incumbe o cunhado Creon de consultar o oráculo de Delfos. O atual rei de Tebas descobre, então, que a praga não cessará enquanto não se houver vingado o assassinato do antigo rei Laio. De sua parte, Édipo lança contra o assassino do rei uma maldição que, na sequência, acaba por recair sobre ele mesmo, pois ela faz parte da série de infortúnios que haviam começado com Cadmo e que darão cabo de sua estirpe.

Mas, se, por um lado, Édipo decide descobrir o responsável pelo assassinato e expulsá-lo de Tebas, por outro lado, no entanto, com o passar do tempo, sem resposta, a cidade continua a sofrer. Creon, alternativamente, sugere a Édipo que chame o adivinho Tirésias, a fim de que se esclareçam os difíceis impasses.

Tirésias alerta Édipo de que a verdade não lhe convém e esquivava-se de revelar o que, em sua condição, somente ele conhecia. Na escalada das tensões, não satisfeito com as negativas do adivinho e, por isso, ameaçando-o, o rei faz com que o adivinho revele-lhe ter sido ele próprio, Édipo, que assassinara o monarca Laio, seu pai, e casara-se com Jocasta, sua mãe. Desconfia, no entanto, haver ali alguma fraude de Creon em conluio com Tirésias e desabona tais explicações, que são de uma vez esclarecidas com intervenções externas, seja de notícias vindas de Corinto, que tragam o conhecimento do falecimento do pai de criação, seja do testemunho do próprio serviçal escravizado, que trouxera essas notícias e que conhecia o caso daquele filho desaparecido de Pólibo e sua chegada junto aos reis de Corinto. E Tirésias ainda reforça a verdade, chamando às falas a pessoa responsável à época por executar o bebê Édipo, a qual não nega aquela situação. Por sua vez, Jocasta, sabendo que, mesmo involuntariamente, gerara uma prole por meio da conjunção carnal com seu próprio filho mais velho, suicida-se.

Ao final, tudo culmina na ação desesperada de Édipo no surto de seu penoso autoconhecimento: ele decide que se exilará de Tebas, deixando à própria sorte a prole que com Jocasta gerara, não sem antes cometer a célebre automutilação de vaziar os olhos.

A partir daqui, no encerramento da fábula da peça de *Édipo Rei*, bifurca-se a trajetória em que se conhece a extinção dos Labdácidas. De um lado, na continuidade dramatizada em *Édipo em Colono*, o rei tebano dirige-se em autoexílio à pequena cidade da Ática nos arredores de Atenas, onde será acolhido pelo rei Teseu, mas, em breve perecerá. Aspecto importantíssimo é o fato de que, amaldiçoado pelos filhos homens, Édipo será apoiado e auxiliado pela filha Antígone, que o conduz nesse difícil momento de sua trajetória. Quanto a Ismene e seu destino, pouco se sabe. Grimal (2005, “Ismene”, p. 192) informa que, “segundo uma tradição obscura, Ismene foi amada por Teoclímeno, um jovem tebano e, num encontro com ele, foi morta por Tideu em decorrência de instigação de Atena.”⁵⁴.

De outro lado, em Tebas, Etéocles e Polinices buscarão dar continuidade ao exercício do poder da família. Eventos relativos a essa continuidade foram abordados por Ésquilo em *Sete contra Tebas*. A decisão de alternarem-se os irmãos da parte masculina dos Labdácidas no trono de Tebas leva a uma nova e atroz disputa pelo poder, pois, embora Etéocles, o mais velho, e Polinices acordarem em se revezar anualmente no trono de Tebas, no final do primeiro ano, Etéocles recusa-se a ceder o trono para a vez de seu irmão Polinices. Esse, por seu lado, acaba se aliando ao povo de Argos, e inicia-se a guerra atroz em que ambos os filhos homens de Édipo perecerão. O detalhe mais cruel é que, para ambos, simultaneamente, fora a mão um do outro o instrumento de sua morte. E, no fim dessa vitimadora batalha, sobrevivendo Tebas, tem-se o momento em que se iniciam os eventos dramatizados na peça, e o embate contra o édito real de Creon, que durará até a morte da princesa por emparedamento decretada por ele.

Filha e irmã de Édipo, Antígone é submetida a vários sofrimentos e, a contragosto seu, testemunha os mais terríveis infortúnios. Contudo está sempre disposta a buscar a união e apaziguamento de sua família no meio trágico, e se estende até o último momento

⁵⁴ “Según una tradición oscura, Ismene fue amada por Teoclímeno, un joven tebano, y, en una cita con él, fue muerta por Tideo a instigación de Atenea”. (Grimal, 2005, “Ismene”, p. 292). Vale lembrar que Tideu fora um dos sete generais que comandaram tropas na expedição de ataque contra Tebas liderada pelo rei Adrasto de Argos.

possível em sua própria jornada pessoal, em suas últimas ações, sempre em busca de salvar a honra e a dignidade de seu irmão em *Antígone*.

Vale lembrar que, na cultura grega, a família era considerada a base da sociedade, sendo que os membros de uma família eram de tal forma unidos por laços de sangue, religião e cultura, que eles se consideravam responsáveis pelas ações uns dos outros, em qualquer âmbito, fosse familiar, civil, ou criminal, mesmo sem a participação direta nos acontecimentos.

Dessa perspectiva, a maldição dos Labdácidas envolvia a unidade familiar, a ideia de *guénos*, indivíduos ligados por laços de sangue nos quais as ações de um membro afetavam a vida de todos os outros. Segundo Brandão (1984, p. 37-8),

Se a falta é dentro do próprio *guénos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela de seu sangue e, por conseguinte, da alma do *guénos* inteiro [...]. Qualquer *hamartía* cometida por um membro do *guénos* recai sobre um *génos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes.

No caso dos Labdácidas, Brandão sugere que, após a maldição lançada sobre Laio, motivada por sua conduta pouco digna, os familiares e descendentes deveriam arcar com as consequências.

2.4.7. O trágico em *Antígone*

Não somente com *Édipo Rei*, mas também com *Antígone*, Sófocles propõe, para além do mero entretenimento, uma reflexão acerca da natureza humana. Esse dramaturgo é, sem dúvida, um modelo exemplar, pois foi a partir de suas obras que Aristóteles, na *Poética* (1979), formulou importantes conceitos sobre o gênero trágico. Essas ilações conferem às peças de Sófocles uma transcendência que as eleva a um drama atemporal, consolidando sua universalidade e assegurando seu lugar de destaque na literatura ocidental (Rosenfield, 1970, p. 08).

E, tratando-se de um texto literário, ficcional, o desenvolvimento dessa tragédia não é suficiente para que Sófocles dê uma resposta definitiva às questões colocadas, mas certamente é para mostrar as consequências trágicas de o homem ignorar o equilíbrio

entre essa a justiça do Estado e a justiça dos deuses. Naturalmente esse desenvolvimento dá-se por meio da articulação de elementos basilares (enredo, personagens e unidade de ação), os elementos estruturais específicos da peça (prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo) e os incapturáveis⁵⁵ (dicção, melodia, espetáculo), visto que a tragédia é apresentada por meio da dramatização, geralmente no palco, envolvendo atuação, diálogo e ação. Sobre a questão dos efeitos sonoros nos espetáculos gregos, Motta (2012, p. 141) aponta que

Pelo menos em Ésquilo, a partir do que Aristófanes nos informa em *As rãs*, o material sonoro vinha de materiais prévios, estilemas de performances rituais já conhecidas. Se assim não fosse, não haveria lugar para as paródias dramático-musicais de Aristófanes. Ouvir no teatro os sons de fora do teatro era um recurso fundamental da dramaturgia ateniense. E responder a eles seria produzir uma ação física a atos físicos realizados em cena pelos agentes dramáticos.

A ação da peça refere-se ao contexto das nefastas consequências do desatino do rei Creon — claro, segundo entende Antígone —, o qual não respeita os desígnios divinos. O conflito central da peça gira em torno das ações decorrentes do desafio da princesa ao decreto do rei Creon: ela decide-se por enterrar com ritos fúnebres seu irmão Polinices, indo contra uma prescrição real agravada pelas funções públicas de Creon, segundo o que lembra Figueira (2018, p. 15):

Ao proclamar-se magistrado e governante de Tebas, Creonte, passa a ser representante da religião pública onde os deuses da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado, possuindo inclusive o dever de fazer respeitar seu mando e a lei que proclamou.

O contexto, isto é, a situação imediatamente anterior à de *Antígone*, foi desenvolvido pelo dramaturgo Ésquilo (2009) em *Sete contra Tebas* (que constitui consequência das ações expostas em *Édipo-Rei*, cuja dramatização, que se conhece sob os cuidados de Sófocles, expõe as condições sob as quais o poder de Tebas será legado aos herdeiros masculinos do rei Édipo)⁵⁶ no relato da luta entre os dois irmãos Etéocles e Polinices, netos de Laio e filhos de Édipo e Jocasta. Com a morte de Édipo, filho e

⁵⁵ A incapturabilidade é o termo com que Dubatti (2016) designa certas práticas teatrais, como a dança, que em sutileza não se registra por meios escritos ou, mesmo que registradas por outros meios, não alcançam os efeitos provocados na plateia em sua exata medida no momento da fruição. Compreende-se por esse viés a questão da música e outros efeitos sonoros, bem como dicção e espetáculo com que contava a peça teatral grega, da qual poucos registros são mantidos, na técnica que, simultaneamente, combinava diversas formas de apresentá-la, como texto, sons, imagens de cenário e maquinário.

⁵⁶ A fábula da peça *As fenícias*, de Eurípides, também se desenvolve no contexto dessa guerra, com detalhes bastante particulares e horizonte temático distinto do de Ésquilo.

assassino de Laio, Etéocles passou a reinar em Tebas, sob a condição de alternar-se com o irmão no comando da cidade. Etéocles, contudo, quebrou esse contrato de confiança que travara com seu irmão ao decidir manter-se no poder mesmo quando deveria transmiti-lo em alternância com Polinices, o qual, inconformado, cercou a cidade de Tebas chefiando o exército aliado da cidade inimiga de Argos. Esse exército foi rechaçado pelos tebanos, mas os dois irmãos, sobre os quais pairava a maldição do pai Édipo, perecem em combate, mortos um pelas mãos sangrentas do outro. O resgate dos corpos desses irmãos trará grandes problemas, pois o rei de Tebas, que então é Creon, impusera que apenas mereceria ritos fúnebres o corpo de Etéocles, que teria defendido a pátria durante a guerra, enquanto o cadáver de seu irmão deveria ser exposto aos cães e abutres, sem qualquer recomendação religiosa, dado que Polinices se voltara contra a própria Tebas.

Testemunhando dois extremos da trajetória humana, a plateia de *Antígone* encontra-se entre um Estado que quer comandar até mesmo a fronteira final da morte, situação expressa pela condenação ao corpo já sem vida de Polinices, e a singularidade mais pessoal de um indivíduo, situação expressa pela crença nos deuses e na devoção familiar de Antígone. Nessa oposição concebe-se a mimese — isto é, uma imitação, recriação da vida ou a representação da realidade pelo ser humano — como a essência da criação artística, segundo a entende Aristóteles (1979, p. 110), que assim aponta a tragédia como uma representação de ações sérias, completas, de grande importância e com significativas consequências. Em *Antígone*, praticamente se fecha o ciclo dos Labdácidas, pois de toda a família, resta apenas Ismene, cujo destino, como vimos, é obscuro parece não suscitar mais interesse na criação de outras tragédias, segundo o *cópus* da tragédia grega que atualmente conhecemos. Assim, a ação a que se assiste na peça dobra-se sobre si mesma, dado que somos testemunhas dos ideais familiares de Antígone que resultam no desafio e nas ações nefastas do próprio tio mediante um pensamento que se lhe opõe totalmente.

Em particular, a representação dessas ações está provida de uma certa extensão suficiente que lhe confere a possibilidade de dotá-la fundamental e consistentemente de início, meio e fim, como recomenda Aristóteles (1979, p.113), a que não foge Sófocles em sua criação, dado que estruturalmente a evolução da protagonista é bastante simples, iniciando-se na expressão de seu descontentamento a que logo se junta a decisão de

desobedecer a decisão do rei Creon que determina o abandono da memória do irmão Polinices. Em consequência dessa movimentação da protagonista cruzam-se os caminhos das demais personagens e se preparam as consequências extremas a que se assistirão até pouco antes do êxodo.

As personagens que se convocam para a construção da tragédia são a representação de pessoas que deveriam ter caráter elevado e nobre, como se espera de reis e heróis, mas que, ao longo das peças, nota-se em algum momento apresentarem falhas importantes — a *hamartia* — em decorrência de um impulso que sofrem gerado por seus próprios sentimentos de amor, ódio, ira, orgulho, soberba, ambição e, particularmente em *Antígone*, luto, o que, enfim, suscita os extremos trágicos. Desabam sobre as personagens Hêmon e Eurídice e Ismene as terríveis consequências do desafio de Antígone ao rei e a teimosia deste para com os pressupostos da protagonista, quais sejam, os de que as leis humanas não podem suplantar as leis divinas. E sobretudo são golpeados pelo resultado de seu entendimento e de suas ações as duas personagens que se digladiam, o rei e a princesa. De um lado, a *hamartia* de Antígone, que a leva à sua morte, pode ser vista como sua obstinação inabalável em seguir as leis divinas, mesmo em desafio às ordens do rei. De outro lado, a *hamartia* de Creon, por sua vez, encontra-se em sua rigidez, insensibilidade e orgulho, fatores que o levam a desconhecer a justiça na ação de sua sobrinha Antígone e a desprezar os avisos de prudência que emitem aqueles que o cercam, de que resultam, pelo suicídio, as perdas muito significativas de Hêmon e Eurídice

Se a tragédia parte do mito⁵⁷, e como as personagens da tragédia são recriações fundadas na natureza de pessoas de caráter elevado e nobre, suas ações deveriam ser modelares, o que levaria a recepção a entender que a tragédia tende para a imitação não de pessoas específicas, mas da ação humana em geral. Assim, dado que, conforme aponta Aristóteles, a *hamartia* é importante para a catarse suscitada pela tragédia, quando uma personagem nobre e hipoteticamente boa sofre por um erro humano compreensível, o público pode experimentar sejam sentimentos de compaixão e comiseração pelo sofrimento do protagonista, com o reconhecimento da fragilidade da condição humana e de haver a possibilidade de erros que levariam a consequências devastadoras, sejam

⁵⁷ Segundo Gual (2014, p. 13), por um lado, o mito consiste em um relato fabuloso tradicional, sobretudo de caráter religioso e protagonizado por deuses ou heróis. Por outro lado, o mito se revelaria como um relato poético cuja finalidade seria a de ilustrar uma doutrina.

sentimentos de temor e apreensão ao perceber que o destino é imprevisível e que mesmo boas intenções podem levar à desgraça. No entanto, o que acontece é que, justamente quando o protagonista julga equivocadamente que vive o auge de seu brilho, esse engano de perspectiva, como os eventos comprovarão, desfaz-se por meio da hamartia, e o estado eufórico em que se encontra a tragédia passa para disfórico no exato transe da anagnórise (momento em que se revelam dados importantes ao protagonista — e certamente não positivos, relacionados à sua própria trajetória ou à de outras personagens)⁵⁸ sucedida pela catástrofe, o que, em tese (Aristóteles, 1979, p. 110), pode levar o indivíduo da plateia, aflito, ao estado da catarse, por reconhecer e temer que também ele pudesse passar por infortúnios análogos.

A hamartia em *Antígone* é dupla, pois se, a protagonista baseada no direito divino comete o erro público de desafiar o rei⁵⁹, este comete um erro ainda maior, pois politicamente não tem o apoio da cidade e, familiarmente, seu filho é seu franco opositor quanto à sentença contra sua noiva. Entende-se que a protagonista tem assim sua anagnórise:

Antígone:

Despeço-me de Tebas, terra ancestre,
dos numes nossos.
Levam-me, a espera expira.
Olhai, primazes de Tebas,
o que sofre, e em que mãos,
a única remanescente de tuas princesas,
pia em sua piedade!
(Antígone é conduzida)
(Sófocles, 2009, vv. 937-944)

Ela manifesta sua profunda lealdade para com sua família e seus imperturbáveis princípios morais, e mostra que os considera muito superiores aos princípios da legalidade de Tebas e, como se observa nesse discurso final, identifica axialmente o desrespeito aos mandamentos divinos com a falência do Estado.

⁵⁸ Segundo Pavis (2008, “reconhecimento”, p. 332), na dramaturgia clássica, não raro ocorre que uma personagem seja reconhecida por outra, o que desenlaça o conflito, desarmando-o (no caso da comédia) ou concluindo-o trágica ou magicamente (graças ao *deus ex machina*). Para Aristóteles (*Poética*), o reconhecimento (*anagnorisis*) é um dos três itinerários possíveis da fábula. Ele sucede à falha trágica do herói (*hamartia*).

⁵⁹ É discutível a afirmação de que a hamartia de Antígone é o desafio o rei. Na verdade, a hamartia da protagonista pode residir em sua teimosia e apego inflexível às leis divinas, o que então a leva a desafiar a autoridade de Creon e a ignorar as consequências de seus atos.

A personagem Creon, contudo, tem também sua passagem de anagnórise quando carrega a túnica e a espada ensanguentadas de Hêmon e tem o Coro lamentando a queda do déspota e repreendendo-o por confundir seus poderes e direitos e a morte do herói, enquanto Tebas presenciava o avanço do inimigo (Sófocles, 2009, vv. 1215- 1278) Enquanto Creon reconhece a dor de sua lição e questiona os deuses por tal crueldade, um mensageiro anuncia a morte de Eurídice, que, da mesma forma que o filho, se suicidou. Então, arrasado, clama pelo fim de seu sofrimento e pela redenção de Tebas, ordenando que o levem para outro local a fim de que possa morrer, exposto ao tempo, tal qual penalidade aplicada a Polinices, para acalmar a ira dos deuses, na esperança de apaziguar a todos e salvar sua cidade (Sófocles, 2009, vv. 1257- 1335).

Nessa tragédia, a catástrofe, narrada pelo mensageiro, dá-se quando Hêmon, tendo encontrado morta sua noiva, condenada que fora pelo rei por sua desobediência civil, e, tomado pela dor, tenta atacá-lo com a espada e errando o golpe, suicida-se, cravando em si a lâmina e abraçando e manchando Antígone com seu sangue:

Mensageiro (a Eurídice)

A fúria revirava o olhar do jovem,
que lhe escarra na cara e cala. Saca
da espada, duplo-fio, e a lança contra
o pai em fuga ágil. Falha! Irado
consigo mesmo, pressionou então
o corpo sobre a espada, em plena pleura.
Agonizando, estende o braço lânguido
à noiva, e um jato sanguinário arroja,
tingindo, gota a gota, a face branca.
Cadáver com cadáver, o ritual
do esponsalício ocorre onde Hades mora,
mostrando que a abulia do impensar
é o mal maior que anula a humanidade
(Sófocles, 2009, vv. 1231 - 1243)

É o suicídio de Hêmon abraçado ao cadáver de Antígone marcado pelo sangue do moço: o casamento que se consume e se confunde com a morte⁶⁰. A catástrofe ainda se

⁶⁰ Completa-se aqui o que antevira Antígone, já no início da peça:

Antígone

Serei grata se morrer
amando quem me amou, concluindo ao lado
dele o rito. Mais vale o tempo no infero
do que na companhia de quem vive:
o eterno circunscreve o meu repouso.
Desestima o que os deuses sobrestimam!
(*Antígone*, vv. 71-76)

completa com um evento a mais, qual seja, a morte da rainha Eurídice, que, ao escutar em silêncio a mensagem e, sem demonstrar qualquer reação, retira para dentro de seus aposentos, e se suicida por extremo desgosto, igualmente a seu filho, com um golpe de espada no momento da máxima exposição da plateia às desgraças que cumularam as nobres personagens de *Antígone*:

Mensageiro (a Creon)

Ao mal que tens nas mãos, deves somar
um mal adicional, ó rei, que já
se descortina nos recintos régios!

Creon

Qual gravame me agrava o que é grave?

Mensageiro

Tua mulher morreu, a magna máter
do morto, mártire dos próprios golpes!
(Sófocles, 2009, vv. 1278 - 1283)

O que, na *Poética*, Aristóteles desenvolve e denomina como *catarse*, Sófocles faz provocar nos espectadores graças à unidade dramática que logra construir em *Antígone*. A *catarse* é uma ação estética e moral exercida pela tragédia sobre o receptor no sentido de este repensar sua vida e refletir sobre as consequências danosas que podem provir de erros eventualmente por ele próprio cometidos, dos quais tem como exemplos exacerbados as falhas consumadas pelo protagonista da peça (Aristóteles, 1979, p. 110). Sentimentos de piedade e de temor são o resultado de que, nas tragédias, os espectadores eram expostos a experiências extremas, mas naturais de uma condição humana mais precipitada.

E, como o escopo principal das tragédias parece ter sido o educativo, esse é o caso de *Antígone*, peça que, psicológica e criticamente, permite ao público uma autoanálise, um questionamento de suas próprias crenças e valores, tanto religiosos quanto sociais e políticos. Segundo Pavis (2008, p.40), “o efeito trágico deve deixar no espectador uma impressão de elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral”.

Diante dos ensinamentos de Aristóteles, *Antígone* alinha-se perfeitamente com as características do herói trágico, situando-se entre o meio termo do vício e da virtude⁶¹.

⁶¹ Segundo Aristóteles, na *Poética*, a tragédia visa provocar piedade e temor no público, conduzindo-o à *catarse* dessas emoções. Para isso, o herói trágico deve ser uma figura não completamente virtuosa nem inteiramente má, mas alguém que se encontre no meio termo entre vício e a virtude, e que por causa de um

Embora movida por intenções honrosas, como a lealdade ao irmão e a observância das leis divinas, sua atitude inflexível frente ao decreto real a conduz à ruína. Essa posição ambígua favorece a identificação do público, pois, a tragédia não se baseia na perfeita justiça, mas na capacidade de gerar piedade e temor. Mesmo heróis virtuosos podem sofrer de maneira aparentemente injusta, intensificando a emoção trágica. Como observa Patrice Pavis (2008, p. 418),

A regra de ouro para o dramaturgo é, seja como for, apresentar heróis nem demasiado culpados, nem completamente inocentes. Ora o tragediógrafo minimiza o alcance da falta, faz dela um dilema moral que ultrapassa a individualidade e a liberdade do herói, ora faz do herói um ser que é entregue sem piedade a um deus oculto [...] (Pavis, 2008, p. 418).

Assim, tragediógrafo busca minimizar a culpa do herói, transformando suas faltas em dilemas morais que ultrapassam a mera individualidade, elevando o sofrimento a uma dimensão universal capaz de comover a audiência.

Ainda, a heroína comete um grave erro, não por maldade, mas porque não enxerga realmente as consequências finas, não compreende totalmente, no início, as implicações de suas ações. Mesmo que perceba que a morte possa vir a acompanhar seus atos posteriores, ainda no prólogo essa possibilidade insiste em lhe parecer um tanto quanto retórica.

Todavia, contemplando-se essa possibilidade no início da peça, entende-se que a construção venha a intensificar o impacto trágico. E imediatamente leva à jornada que ela percorre, tendo autoconhecimento por meio das adversidades que sofre em decorrência de seu ato infrator. Dessa forma, a protagonista, conquistando do público uma aceitação, estabelece com ele a empatia necessária para evidenciar o seu caráter. A maneira com que Antígone lida com a circunstância ao ver-se diante da situação extrema, sua partida para a morte por emparedamento, seu assentimento resignado para com a pena que lhe é imposta, tudo é índice para uma *captatio benevolentiae*⁶². Sua boa conduta posterior à

erro seja conduzido ao sofrimento. Não faz sentido que a tragédia explore um herói muito bom que sofre, pois ela não se baseia na justiça, mas na capacidade de gerar piedade e temor. Vale destacar que o sofrimento do herói não precisa ser merecido ou proporcional; na verdade, ao contrário, o sofrimento imerecido de alguém digno potencializa o efeito trágico e o impacto emocional da tragédia sobre a plateia.
⁶² Segundo Ceia (2023), *captatio benevolentiae* é uma expressão em latim que significa literalmente “capturar a benevolência”. Na retórica, refere-se a uma técnica utilizada para conquistar a simpatia e a boa vontade do público, geralmente no início de um discurso ou texto. O objetivo da *captatio benevolentiae* é criar um clima de confiança e receptividade, tornando o público propenso a aceitar as ideias e argumentos apresentados.

condenação, demonstra toda a sua qualidade como ser humano que, tal que uma heroína, devesse intrinsecamente possuir.

Do ponto de vista da tragédia, a observação desse modo de agir da protagonista intensificaria o efeito da catarse, pois a audiência testemunharia não somente a queda do herói, mas, sua compreensão interior, o que significa incrementar uma tendência que levaria o Estado a perdoá-la.

Na *Poética*, com relação à tragédia, Aristóteles (1979, p. 114) chama a atenção para a importância de sua unidade, a começar pelo fato de que a peça deva ter uma trama principal, única e relativamente simples, o que poderia promover junto ao espectador mais facilidade de compreensão de como se desenrolam as ações, as quais progridem em um período curto de tempo e em um lugar específico, o suficiente para que a discussão do tema da peça não seja obscurecido por detalhes de menor importância ou muito complexos — nesse sentido bastariam os complicados conflitos morais, psicológicos, morais, políticos, sociais instaurados pelo teatro trágico a essa época — e que também possa materialmente se apresentar no palco em que os atores se exercitem nas dinâmicas que resultem no espetáculo teatral.

Na tragédia, apesar das consequências que acarretará, a ação central da protagonista, situada no passado mítico da Grécia, é bastante simples e consiste em um desafio ao decreto do rei de Tebas, que proibia a qualquer cidadão prestar ritos fúnebres e dar sepultura ao irmão mais novo da protagonista, o expatriado Polinices. Conforme define Aristóteles, a poesia é *imitação* da realidade (mimese), enquanto a história é *narração* dos eventos reais (diegese). Dessa forma, compreende-se que *a peça* se encaixa na primeira conceituação pois não relata fatos históricos, mas expõe uma narrativa fictícia, que representa conflitos da vida humana.

Também se manifesta na peça uma segunda distinção, denominada *unidade de ação*, pois sua narrativa concentra-se em torno do conflito entre Antígone e Creon com as alegações, de parte a parte, que recomendam ou ojerizam o sepultamento de Polinices com ritos fúnebres. Relativamente à unidade de Antígone, observa-se o incidente primário, que consiste no decreto de Creon contra o corpo de Polinices e sua desobediência desafiadora por parte de Antígone. Na sequência, a prisão e a condenação da protagonista configuram-se num pré-clímax, ao qual se segue o clímax com aplicação da pena de emparedamento de Antígone, o suicídio de Hêmon e de Eurídice e o colapso

da família real. O encerramento da peça dá-se, então, com perdas familiares e afetivas sofridas por Creon e o autorreconhecimento da culpa pelo rei.

Ainda, como é convencional na tragédia, a peça desenvolve-se de forma rápida, com o que justamente se obtém a sensação de brevidade e leveza, e mantém-se a intensidade da experiência trágica⁶³. Tudo ocorre no mesmo dia, pois a peça abre-se na madrugada do dia em que ocorrem os eventos da trama:

Ismene

Após argivos irem
noite adentro, nenhuma novidade
aliviou meu sofrimento antigo
ou agravou-me a agrura que carpia)
(*Sófocles*, 2009, vv.14-17.)

e encerra-se nesse mesmo dia, por volta do momento em que o rei Creon é inteirado das terríveis notícias sobre a morte de seus dois filhos e a iminente derrota de Tebas

Creon

Ai!
Se me ilumine a moira derradeira,
a mais bela, a jornada terminal!
Vem,
que eu rejeito mirar a luz do dia!
(*Antígone*, 2009, vv.1328-1332)

Também contribui para a *unidade de ação* o espaço limitado em que se dão as ações, o qual se situa integralmente diante do palácio real de Tebas. Creon e os demais membros da família real entram e saem desse palácio, desenvolvendo todos os seus diálogos. Assim, o cenário que recobre esse espaço é tão somente a representação da parte frontal de um palácio e, para entrar em cena, as personagens que se encontravam fora da cidade transpõem a abertura lateral da cena, que constitui o párodo.

No que se refere ao objeto da imitação, *Antígone* oferece ações humanas em seus extremos, expondo os dilemas éticos e morais. Sófocles mostra os sentimentos de todas as personagens na medida do possível: por exemplo, de um lado observam-se as emoções

⁶³ Vale lembrar que se associa à *Poética* de Aristóteles a chamada “regra das três unidades”, isto é, de ação, de tempo e de lugar. Contudo, vale esclarecer que Aristóteles desenvolveu efetivamente apenas a unidade de ação, sendo que as unidades de tempo e de lugar foram desenvolvidas posteriormente com base em leituras da *Poética* estabelecidas por estudiosos renascentistas. Em particular, em relação à unidade de tempo, Aristóteles apenas compara o tempo da tragédia ao do épico concluindo que a tragédia tende a valer-se de período bem mais curto, que dura cerca de 24 horas, ou uma revolução do sol.

representadas por Creon, ao ver seu filho morto, ao fim da peça; de outro, a desolação de Hêmon ao tentar ajudar sua amada a escapar à morte.

Relativamente a Creon, presencia-se sua evolução ao longo desse fatídico dia. De início, o rei Creon é apaziguador, quando convoca os anciãos de Tebas para anunciar a paz naquela cidade que fora vítima de uma tentativa de invasão. Ele destaca, a morte dos filhos de Édipo e aproveita para exaltar a bravura dos soldados e enfatizar a importância de se distinguirem os heróis dos traidores. Promete, garantidamente pelo que dele se conhece, que será um governante justo, respeitador dos sábios; calará quando preciso e jamais colocará interesses pessoais em posição superior à dos problemas da cidade.

Na sequência, porém, se pode observar sua soberba e a mudança de seu discurso: relata sua visão de que Etéocles morre defendendo a cidade e que, por isso, merece ser sepultado com honras, ao contrário de Polinices, que se torna um expatriado por ter ido contra Tebas e que deve ser abandonado insepulto a fim de que seu cadáver seja devorado pelos animais bravios, servindo, pois, como exemplo para a cidade (Sófocles, 2009, vv. 162-210). Contempla-se ainda sua mesquinhez não somente na longa conversa que tem com o filho pela liberdade da princesa, desprezando a opinião do povo tebano, mas também quando insiste, de forma pejorativa, na submissão das mulheres aos homens, afirmando que devem aquelas ceder ao homem que governa a cidade, pois a anarquia pelas mulheres causada destrói a ordem civil. Creon ridiculariza a ideia de ceder a qualquer vontade feminina e acusa seu filho de se submeter a uma mulher em específico, sua noiva, recusando os argumentos trazidos por ele (*Sófocles*, 2009, vv. 665-761).

Por fim, encontra-se um Creon angustiado em decorrência de haver tardiamente reconhecido os seus equívocos quando, se lamentando, expressa sua falha reconhecendo-a, assumindo a responsabilidade pela morte de seus familiares e a destruição de seu lar, sentindo-se traído pelos deuses e questionando se é merecedor da penitência divina (Sófocles, 2009, vv. 1330-1350).

Quanto a Hêmon, inicialmente é uma personagem tranquila, de uma calma afetada, a qual logo se descobre ser apenas aparente, pois, adiante, esse príncipe pode ser observado no paroxismo da dor intensa e na pungente revolta

Hêmon

Ah! Não apostes nisso! Ela não morre
comigo perto. Nunca mais teus olhos
hão de mirar o meu semblante. Vai!
Delira ao lado dos que te suportam

Coro

A cólera moveu-lhe os passos. Sói
ser grave o sofrimento nessa idade.
(Sófocles, 2009, vv. 762-767)

Ele é vitimado pelo desprezo desmedido que passara a nutrir contra o pai, e pela decisão extrema de atentar contra a própria vida, como informa mensageiro:

Mensageiro (a Eurídice)

Creon, assim que o vê, emite um grito
estígio, avança, o chama, desatina:
“O que fazes? Ensandeceste? O que
teu coração ruma? Ruína? Vem,
meu filho, sai daí, que eu te suplico!”
A fúria revirava o olhar do jovem,
que lhe escarra na cara e cala. Saca
da espada, duplo-fio, e a lança contra
o pai em fuga ágil. Falha! Irado
consigo mesmo, pressionou então
o corpo sobre a espada, em plena pleura.
Agonizando, estende o braço lânguido
à noiva, e um jato sanguinário arroja,
tingindo, gota a gota, a face branca
(Sófocles, 2009, vv. 1226-1239)

Sófocles também não se descuida quanto aos elementos estruturais específicos da peça, quais sejam, o prólogo, o párodo, os episódios, estásimos e o êxodo.

Antígone tem seu prólogo na conversa que a protagonista e sua irmã Ismene travam logo na abertura da peça. Nele, apresenta-se a história e a princesa revela sua disposição de dignificar Polinices, tendo decidido que se insurgiria, só ou acompanhada por aquela que lhe restara da família dos Labdácidas contra o decreto proibitivo de tal ação.

De início, a protagonista pede ajuda a Ismene, que imediatamente recua por temor⁶⁴. A custo Antígone aceita a decisão da irmã, pois o conflito estaria reservado para si e Creon. Com a posição tomada, revela-se a *hýbris*, ou seja, a princesa cometera um excesso em relação ao que havia imposto o rei, tendo desrespeitado tudo o que decretara Creon.

O Coro, ao descrever o erro de Antígone, indica que a princesa ultrapassara os limites que seu caráter lhe permitia, ou, no caso, aquilo que dela se esperava. Por outro

⁶⁴ Para Romilly (2008), essa situação deixa bem claro o contraste da coragem de Antígone frente a das mulheres de sua época.

lado, também como se esperava de uma protagonista, ela permanece firme em sua atitude e, mesmo diante da força superior do Estado, ela assume a ação cometida, como mostram os versos seguintes:

Antígone
 Não nego nada do que eu mesma fiz (v. 443)
 (...)
 Não sofro dessa dor. Se alguém julgar
 insano o modo como agi, bem mais
 insano que esta insana é quem me diz (vv.468-470)
 (Sófocles, 2009, vv. 443-470)

O Coro intervém, louvando a vitória da cidade de Tebas contra a Argos do rei Adrasto, antes ainda de os principais eventos da tragédia propriamente acontecerem. Apesar da baixa dos dois irmãos edipianos, o clima é de alegria, como se houvesse terminado a guerra. Sabe-se, contudo, se tratar de um engano, pois ainda as cidades travarão outra batalha, decisiva, na qual sucumbirá Megareu, filho mais velho do rei de Tebas, evento que decorre das decisões equivocadas de Creon, ainda que indiretamente. Logo a seguir a essa intervenção, o rei vangloria-se com discurso no fim vitorioso da guerra, destacando a fidelidade do povo e a proteção dos deuses, reconhecendo-se como rei de Tebas e jurando governança atenta às opiniões do Coro e do povo (Sófocles, 2009, vv. 161-190). Houvesse Creon escutado os escutado no párodo e considerado seriamente as ponderações de esquecer a guerra, enterrar os mortos tebanos e aproveitar as riquezas conquistadas com cânticos, os eventos funestos de *Antígone* não lhe teriam sobrevivido.

Quanto aos episódios, eles incluem principalmente as interações entre a protagonista e seu antagonista, o rei, e as demais personagens, os mensageiros, Hêmon, Tirésias e o próprio Coro, em que se desenvolve a cruel trajetória da protagonista, vitimada pelo emparedamento ordenado pelo rei seguido de suicídio, as mortes da família de Creon e da própria derrocada moral do rei de Tebas.

As reflexões e intervenções do Coro, contidas nos estásimos, acerca dos eventos da peça e das decisões das personagens, de seu destino e do destino de Tebas ocorrem nessa peça sofocliana, como é próprio da convenção do gênero trágico. Naturalmente, o Coro atravessa toda a peça, e o tema de seu discurso é muito variado, desde o erro de avaliação que se dá nesse mesmo párodo, quando anuncia haver terminado a guerra, até quando contradiz o rei, mais ao final. O coro discursa acerca do poder do homem. Quanto ao embate entre o rei e a princesa, discorre contra a protagonista, fala a respeito do que

poderia ser outra abordagem do problema pela inutilidade do caminho escolhido pela filha de Édipo e pela maldição dos Labdácidas de que ainda seria alvo a família, mas louva a coragem de Antígone e pondera-lhe o perdão, aconselhando prudência a Creon e argumentando em favor do direito divino.

No êxodo, movimento de conclusão da peça, o Coro realiza suas últimas reflexões sobre as consequências dos eventos e expõe pensamentos sobre destino do homem e, em particular, do destino de Tebas. Sófocles desenvolve o tema do conflito entre a lei dos deuses e a lei dos homens, que desencadeia o destino trágico não somente de Antígone, mas, de Creon, personagens que se embatem, cada qual com destinos que são a devastadora consequência de suas ações e constituem erros de julgamento, isto é, a hamartia, que corta a jornada da vida do ser humano agravando-a e transformando-a em jornada trágica.

Do lado da obstinada protagonista, o que a levou à perdição e à ruína da morte foi sua íntegra respeitabilidade de decisão e ação de desobedecer ao poder do rei de Tebas; do lado do soberbo Creon, sua hamartia consiste em desafiar o poder dos deuses ao infringir a lei por eles imposta aos seres humanos, negando-se ele a facultar digna sepultura a um ser humano, no caso, um de seus irmãos, Polinices.

Quanto à essencial peripécia, essa não falta à peça, pois Aristóteles compreende-a como o momento em que a trama inesperadamente toma uma direção que surpreende os espectadores: por um evento que muda completamente o curso da história, dá-se uma reviravolta narrativa, inversão da situação inicial. Por efeito da coerência trágica, essa reviravolta deve ser verossímil para que os acontecimentos sejam percebidos com credibilidade, plausibilidade, mesmo que surpreendentes. Em específico, a peripécia dá-se quando Creon sofre a passagem do estado supostamente superior em que julgava encontrar-se ao estado contrário, de dor e infelicidade, isto é, quando ele, acreditando ser o vencedor da guerra contra Argos e em que o povo ainda comemorava a suposta vitória, soube que Megareu se precipitara num ataque contra os inimigos e, num erro estratégico, pusera tudo a perder. Esse evento, faz parte do elo que se formara quando, para lidar com o problema da condenação de sua noiva pelo rei, Hêmon entrega o comando do exército tebano ao irmão. No encadeamento dos eventos em que consiste a vida humana, sem a condenação de Antígone, Hêmon, melhor comandante que Megareu, teria permanecido na frente de batalha e o irmão teria sido poupado pelo destino. Mas, não: era o destino

todo aquele infortúnio ser causado indiretamente pelo rei. Nesse período, em que se desenvolve o final de *Sete contra Tebas* e *Antígone*, Creon sofre a morte de seu primogênito na guerra e testemunha a perda do seu segundo filho em Tebas, por suicídio.

Como aponta Rosenfield (2002, p. 32), “O êxodo de Antígone mostra precisamente essa reversão. Se, no prólogo, Antígone e Ismena lamentavam os sofrimentos sem fim que se abatem sobre sua linhagem, o êxodo encerra a peça com os lamentos de Creon vendo a ruína de sua casa — ruína essa que se assemelha em tudo à dos Labdácidas”. Se no início de sua trajetória Antígone está viva, forte e combativa, ao final, jaz vítima de um verdadeiro assassinato, presa que fora de sua hamartia. E com Creon, de ordenador todo-poderoso como se sentia na qualidade rei de Tebas — rei interino⁶⁵, pois resta ainda Ismene que, por meio da instituição do epiclerado⁶⁶, poderia restituir a família dos Labdácidas em Tebas — passa a um pai e marido absolutamente devastado pela desgraça que ele próprio motivara por hamartia, ordens de motivações absurdas do ponto de vista cultural para com o senso humano grego. No desfecho do trágico ciclo tebano apuram-se muitas mortes. Relativamente a Antígone, extinguem-se Jocasta, Édipo, Etéocles, Polínicos, Hêmon e a própria vida. Quanto a Creon, perdem-se Jocasta, Megareu, Hêmon e Eurídice.

As soluções das situações engendradas pelos dramaturgos nas peças poderiam, como parte do efeito catárquico, auxiliar o espectador, por um lado, a compreender melhor em sua vida os seus próprios sentimentos e, por outro, a lidar com suas emoções.

Segundo Aristóteles, pois, assistir a uma tragédia provocava um efeito terapêutico ou educativo nos espectadores. No fundo, era um processo socioeducativo mesmo, pois à tragédia não cabe apenas narrar uma história, que os sentidos dos receptores levassem à imaginação das situações — que, então, poderia ser processado apenas individualmente, e não de maneira coletiva — mas compartilhar conteúdos por meio de uma atuação dramática. Esse compartilhamento permitiria que, em tempo real, os espectadores

⁶⁵ Vale lembrar, com Figueira (2008, p. 13), que “Creonte descende de uma tradição de guerreiros e conselheiros reais que muitos sacrifícios já empreenderam pela cidade, apesar de governarem apenas em situações emergenciais”.

⁶⁶ O epiclerado era uma instituição do direito ateniense antigo voltada à transmissão da propriedade familiar em casos específicos de sucessão da época clássica grega que permitia que a filha de um rei que falecesse sem ter gerado filhos parisse um herdeiro de seu pai. Nessa situação, seu marido, o pai da criança, declinaria de sua própria descendência porque a criança que nascesse pertenceria à estirpe da mãe Rosenfield (2002, p. 37)

fruísem de todos os recursos teatrais, vertente midiática que não se deve desprezar, pois, vale lembrar, supõe-se o texto da tragédia hoje ser um pálido reflexo da magnitude com que contaram os festivais teatrais da Antiguidade graças à grande quantidade e variedade de recursos empregados nas sessões de teatro quando se representavam as peças. Esses recursos iam desde a estrutura mesma dos magníficos locais de construção do palco e dos assentos até os detalhes de música, sonoridade, figurinos, acessórios, maquinário entre outros meios e dispositivos colocados à disposição de dramaturgos e produtores.

As intensas emoções provocadas pelo drama vivido pelas personagens da peça funcionavam como uma lição sobre a qual valia a pena os espectadores refletirem para que, no mínimo, não se entregassem em suas próprias vidas às possíveis e, principalmente, sérias e duras consequências que viam no palco desdobrarem-se, atingirem e fulminarem o protagonista e outras personagens a partir de seus erros, estes medidos pela escala do que seria aceitável pela vida em comunidade.

Pode-se dizer que os espectadores vivenciavam virtualmente o que lhes poderia acontecer no futuro caso incorressem em erros análogos aos cometidos na peça. Se a experiência na assistência fosse terrível, na vida, todo o terror que desabara sobre as personagens poderia ser evitado, uma vez que, depois da experiência trágica, estariam os espectadores, a comunidade, precavidos e esclarecidos quanto a um caminho a seguir.

Cientes dos problemas, alertados sobre as formas de conduta, os espectadores então experimentavam um alívio, pois em sua vida prática saberiam como agir diante de tais questões que se lhes apresentassem. O sofrimento do protagonista representava um espinho na alma dos espectadores, que os levava à compaixão — no sentido etimológico mesmo, a partir do prefixo *co-* (indicativo de parceria) e a *passio*, *-onis* (em latim, “sofrimento”) — impulso altruísta e comiserativo de simpatia, dir-se-ia espiritual ou mesmo intelectual para com a infelicidade pessoal do sofredor e se fazia cercar de um terno desejo de abrandá-la⁶⁷.

Antígone, que possui diversas interpretações considerando-se as particularidades da cultura grega antiga, transcende o tempo e o espaço gregos, ganhando universalidade

⁶⁷ A precaução acerca da infelicidade que se poderia abater na vida do espectador, evitável se se refletisse acerca da trajetória do herói trágico, levava a um desejável alívio das apreensões ao final da tragédia. Contudo, após um dia de festival teatral, quando se assistia a toda uma trilogia trágica, certamente o clima entre a comunidade resultava preocupado e tenso, o que provavelmente levava os gregos a instaurarem o desenvolvimento e apresentação de uma quarta peça ao conjunto, o chamado drama satírico. O único exemplo integral de drama satírico legado pela Antiguidade é *Cíclope*, de Eurípidés (RIBEIRO JR., 2015).

quando é lida modernamente segundo os temas inerentes ao desenvolvimento do homem em sociedade. De todo modo, o que mais aflora na leitura de *Antígone* ao longo dos séculos, perfazendo o conteúdo que recobre minimamente a estrutura trágica da peça, é principalmente em nível sociopolítico a discussão das consequências do imperativo do rei, articuladas em nível religioso à consistente e leal reação de uma das irmãs de Etéocles e Polinices, qual seja, a princesa Antígone, contra o desrespeito a sua família. Contudo, independentemente desses conflitos gerados, não se desconhecem outras leituras plausíveis, como a dos supostos desígnios de Creon, cioso de manter em Tebas o seu poder e o de sua linha sucessória como uma linhagem familiar isenta de máculas; ou uma suposta soberba da princesa, que se teria como digna representante da ascendência dos Labdácidas, bem como a ameaça que a constituiria à linhagem e à herança sucessória de Hêmon caso viesse, por intermédio de casamento, a instituir um inoportuno epiclerado. A cada leitura, essa obra pode apresentar matizes diferentes, mas certamente não lhe faltam a discussão de valores humanos como a família e os deveres religiosos e sociais para com ela e as contraposições entre justiça, lei e política.

Em *Antígone*, o dilema moral é bastante complexo, quase impossível de resolver, porque essa tragédia apresenta os argumentos aparentemente válidos de ambas as personagens. Esses argumentos não parecem ser, a princípio, desdenháveis e, por isso, o que permite que o público reflita sobre diferentes opções e perspectivas de solução, muito embora, tal como a trama da peça apresenta, a solução não existe senão como forma de sujeição de um sobre o outro. Contudo, fossem quais fossem as pretensões de Creon, somente por meio da reflexão, do discernimento e, sobretudo, da humanidade, isto é, a principal virtude de um soberano (à qual devem se misturar se piedade, clemência, compaixão), junto aos súditos é que haveria a possibilidade de uma solução dialogada em que os limites da justiça e as fronteiras do direito divino e do direito humano poderiam ser discutidos. A obra, pois, questiona não somente a natureza da lei e da justiça, mas, a responsabilidade individual dos mandatários.

Mesmo diante das pressões e ameaças, a protagonista não desiste. Desistir significaria seu aniquilamento, de qualquer forma: ela tinha o exemplo do pai que, tendo sobrevivido, teve sua vida arrancada como ele próprio fizera com seus olhos. Para Antígone, era vencer as imposições de Creon ou morrer. E ela venceu e morreu. Sua

recusa em ceder em seus princípios morais, familiares e religiosos é considerada desde sempre como exemplo de ética e coragem.

3. *ANTÍGONE*: ENTRE A LEI E A JUSTIÇA

3.1. CONCEITOS BASILARES

O direito hodierno surge como resposta às complexidades e necessidades das sociedades contemporâneas, marcadas pela interação entre diferentes correntes filosóficas e a crescente institucionalização do poder jurídico. Diferentemente das sociedades antigas, nas quais as leis eram frequentemente baseadas em costumes, religião e em uma compreensão limitada de justiça, o direito moderno busca consolidar normas que garantam a dignidade humana e o respeito aos direitos fundamentais. A partir de uma perspectiva que abrange desde o jusnaturalismo até o juspositivismo, conceitos que exploraremos neste capítulo, o direito moderno estabelece uma estrutura formal, que reflete não apenas o avanço técnico das normas, mas, a necessidade de se harmonizarem as obrigações do Estado com as expectativas de justiça social e moral. Aqui, de um lado, são analisadas as bases filosóficas e jurídicas que formam o alicerce do direito moderno, explorando-se a interação entre o jusnaturalismo e o juspositivismo, os direitos humanos e os direitos constitucionais; de outro lado, para além disso, essas questões são revisitadas e reinterpretadas à luz da leitura de *Antígone*.

O direito deriva de uma interação complexa entre diferentes escolas de pensamento, sendo profundamente influenciado pelas tradições filosóficas que normatizam a vida em sociedade. Discutir sobre as tensões que se intensificam entre o jusnaturalismo e o juspositivismo, por exemplo, é fundamental para compreender-se o desenvolvimento das normas jurídicas e os princípios que garantem os direitos humanos. Esses conceitos estão intimamente ligados à forma como as sociedades modernas concebem a justiça e o papel do Estado na regulamentação da vida civil.

A noção de justiça, no pensamento ocidental, apresenta significados diversos, condicionados pelas transformações culturais, filosóficas e jurídicas de cada época. Numa visão panorâmica, a ideia de justiça percorre distintas tradições filosóficas. Na Antiguidade clássica, Platão a define como a virtude que harmoniza as demais (coragem, sabedoria e temperança), sendo idealmente contemplada no mundo das ideias. Aristóteles, por sua vez, trata a justiça como virtude relacional: distributiva (na relação entre Estado e indivíduos) e comutativa (entre os próprios cidadãos), fundada na equidade e na

proporcionalidade. Santo Agostinho transfere a justiça para o plano da cidade de Deus, sendo o justo aquele que obedece à lei divina, enquanto Tomás de Aquino a entende como dar a cada um o que lhe é devido, ordenando o indivíduo ao bem comum. Na modernidade, Hobbes associa a justiça à ordem e à sobrevivência garantidas pelo contrato social; Kant vincula justiça à liberdade racional. Já no século XX, Kelsen exclui a justiça da ciência do Direito, propondo uma teoria formal das normas. Em contraposição, Miguel Reale propõe uma teoria do Direito concebida em três dimensões, quais sejam, fato, valor e norma, na qual reintegra os elementos éticos e sociais à compreensão jurídica. Cada uma dessas visões reflete a mutabilidade do que justiça possa significar.

O ordenamento jurídico hodierno enfatiza o respeito às Constituições e, como tal, surge como resposta às experiências históricas e políticas que se acumularam com a passagem do tempo. Particularmente as experiências vivenciadas no século XX, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, muito contribuem para as reflexões prevalentes neste século XXI. Nesse contexto, a Constituição destaca-se como o documento que estabelece os princípios fundamentais de uma nação, assegurando a proteção dos direitos humanos e a promoção de uma sociedade democrática. Tal estrutura busca reconciliar o respeito aos direitos naturais e a autoridade das normas jurídicas formais, tema que permeia tanto o debate contemporâneo quanto as reflexões filosóficas de pensadores como Sófocles e Aristóteles.

A distinção entre jusnaturalismo e juspositivismo pode ser compreendida à luz da jurisdição constitucional. O jusnaturalismo sugere que os direitos fundamentais derivem de princípios universais e morais, enquanto o juspositivismo afirma que as normas devem ser estabelecidas de forma legal e por meio de instituições formais. O modelo constitucional kelseniano, influenciado pelo juspositivismo, não só defende que a validade das normas deva ser assegurada por um Tribunal Constitucional, como também, ao mesmo tempo, reconhece que seja necessário proteger os direitos fundamentais das minorias, o que aproxima o modelo de princípios jusnaturalistas ao defender que esses direitos devam ser protegidos independentemente da vontade da maioria.

3.1.1. Jusnaturalismo e Juspositivismo

Inserindo-se na linha de estudos da recepção dos clássicos, que a tragédia antiga oferece diversos sentidos ao leitor de hoje, uma vez que cada leitor lê, entende e compreende um texto de maneira específica, influenciado por sua formação, vivências e interesses individuais, o que explica, a pervivência da literatura clássica até os dias que correm. Para alcançar um desses sentidos, é possível tecer considerações acerca dos atos da princesa Antígone e do rei Creon na peça clássica, indagando-se do texto o que é possível ensinar no que se refere às relações do indivíduo com o Estado e o que se espera do respeito às leis constituídas quando elas se chocam com as mais íntimas crenças religiosas de um indivíduo pertencente à comunidade regulada por esse mesmo código de leis.

Uma interpretação de *Antígone* voltada para os tempos atuais pode ser obtida levando-se em conta o que hoje se conhece acerca das correntes jusnaturalista e juspositivista, mesmo que esses conceitos ainda não estivessem formulados e formalizados como tais à época de Sófocles.

Assim, em busca de uma tal leitura, antes é preciso compreender na essência os conceitos fundamentais, hoje, do jusnaturalismo e juspositivismo no contexto das questões jurídicas atuais, sendo, pois, fundamental considerar não apenas a conceituação tradicional de Direito natural e positivo, mas os principais textos jurídicos contemporâneos que influenciam o debate.

Na cultura ocidental, as primeiras reflexões que se ligam ao que hoje se denomina jusnaturalismo remontam à Grécia Antiga, especialmente com os filósofos pré-socráticos, que discutiam a essência do universo e traçavam uma distinção entre as leis humanas e as leis naturais. Segundo Heráclito de Éfeso (500 a.C. - 450 a.C.), as leis e todos os instrumentos que regem a sociedade derivam de uma fonte superior, as chamadas leis naturais ou divinas, que representam os princípios universais. Sófocles, com *Antígone*, foi um dos primeiros autores a destacar a importância das leis divinas em contraposição às leis humanas. Posteriormente, seguindo a tendência da evolução da democracia para os gregos, Aristóteles concebeu o Direito Natural como inerente à natureza, entendendo

que a justiça é uma constante renovação, isto é, transforma-se no atendimento às necessidades humanas, variáveis de acordo com cada época (Aristóteles, 1991 p.112).

No pensamento cristão, séculos depois, concebia-se um direito natural absoluto, fundado na noção de igualdade entre os homens, que teriam sido moldados à imagem e semelhança de Deus. Nessa linha, ainda na Antiguidade Tardia, Agostinho de Hipona (354-430 d.C.) crê na existência de uma lei divina perfeita e imutável. E, durante a Idade Média, Tomás de Aquino (1225-1274) associou a ideia de direito natural a uma ordem divina transcendente, reconhecendo que, para chegar ao justo — na verdade, o próprio direito natural — a justiça cristã deveria ser normatizada como norteadora da sociedade, acima de qualquer legislação humana. (Bobbio, 1998, “jusnaturalismo”, p. 657).

No Renascimento, com Hugo Grócio (1583-1645) irrompe o jusnaturalismo clássico, teoria do direito natural que defende a existência de um direito universal e imutável, fundado na razão humana e na natureza social do homem. De outra parte, com Hobbes (1588-1679), precursor do positivismo jurídico, entende-se ser necessário criar um Estado com poder de garantir a segurança dos indivíduos, pois os seres humanos, egoístas, estão sempre propensos ao conflito. (Bobbio, 1998, “jusnaturalismo”, p. 657).

Na Idade Moderna, com o jusnaturalismo de John Locke (1632-1704), entende-se que a lei natural e as leis humanas estejam niveladas e que os direitos naturais devam ser anteriores ao Estado civil. (Bobbio, 1998, “contratualismo”, p. 290).

Hoje é preciso observar que os jusnaturalistas entendem ser direitos inatos dos indivíduos os direitos naturais, tendo esses uma precedência e uma prevalência hierárquica com relação ao direito positivo. Assim, manifesta-se um entendimento de que, para além do direito escrito, regulamentado pelas leis humanas, haja uma lei superior, lei divina, que corresponda ao direito justo. E, ainda, se o direito positivo se altera substancialmente a critério das mudanças e demandas sociais, o direito natural, apesar da sua transformação com o tempo, não sofre alterações drásticas ao longo de sua história, caracterizando-se, pois, por uma grande estabilidade.

Contudo, no que se refere aos princípios fundamentais — por exemplo, direito à vida e à dignidade da pessoa humana — esses valores não se alteram, pois existem pelo simples fato de estarem diretamente ligados ao âmago do ser humano, isto é, indicam aquilo que é o justo por natureza. Assim, no mundo contemporâneo, o direito natural está ligado à ideia da razão e do justo, motivo pelo qual o ordenamento jurídico brasileiro, em

especial no que tange à Constituição Federal, contempla a junção do direito positivo e do direito natural, vigentes nos ordenamentos jurídicos, têm sido empregados para solucionar conflitos em que a segurança jurídica do positivismo não alcança soluções adequadas.

3.1.2. Direitos do homem

Os direitos do homem representam hoje garantias universais inerentes à dignidade humana. A ideia de direitos universais, tal como a entendemos, começou a consolidar-se apenas no período do Iluminismo, sob severa influência da Revolução Francesa. No que toca ao contexto da produção de *Antígone*, na Grécia Antiga, a ideia de direitos estava relacionada à noção de justiça, que fazia parte da consciência coletiva do povo. Direitos não eram vistos sob uma ótica universal, mas, antes, estavam intrinsecamente conectados ao contexto social e político da *polis*, sendo aplicados de forma seletiva. Ao contrário das sociedades modernas, nas quais os direitos fundamentais são sistematicamente codificados, a Grécia contava com uma justiça que derivava de costumes e de normas não sistematizadas. Dado que os gregos não se preocupavam em propriamente codificar o direito, tal sistema torna dificultoso o estudo contemporâneo dessas sociedades devido às poucas fontes jurídicas formais. Para o entendimento do contexto jurídico da época, esses costumes e normas não sistematizados podem ser conferidos apenas por meio de fontes literárias, filosóficas e epigráficas, o que ilustra bem o quão valiosas são as peças trágicas, não só *Antígone*, para a análise em diversos segmentos do conhecimento, desde a filosofia, literatura até a ciência política e a psicanálise (Rosenfield, 2002, p. 09). Essa peça, em particular, inspira estudos e diversas interpretações em diferentes áreas do conhecimento. Como observa Carpeaux (2011, p. 204), *Antígone* atravessa os séculos, sombra comovente, e em tempos de tirania volta ao palco a fim de consolar-nos e fortalecer-nos com seu exemplo.

A peça sofocliana expõe de forma explícita a tensão entre as leis escritas, codificadas pelo Estado, e as normas divinas, que regem a respeitabilidade social. É de notar que a brutalidade do discurso de Creon e a falta de diálogo entre ele e a princesa— não se pode entender a conversa entre tio e sobrinha, ou mais precisamente entre rei e

Antígone, como um diálogo,— resalta a ausência de mecanismos formais de garantia de direitos fundamentais na sociedade grega, refletindo-se as violações corriqueiras de direitos, especialmente daqueles considerados basilares para a dignidade humana⁶⁸. Se, por um lado, o mundo moderno classifica os direitos humanos, civis e políticos em sistemas jurídicos que servem de alicerce para as sociedades democráticas, por outro, na Grécia Antiga, esses direitos estavam longe de ser universais ou formalmente garantidos. A distinção moderna entre direitos humanos, civis, políticos e do cidadão não existia, e a justiça dependia da interpretação subjetiva de normas sociais.

Nessa perspectiva, as reflexões de Friedrich Hegel (1770–1831) trouxeram um aporte inestimável para o entendimento do conflito central da peça. Em sua *Fenomenologia do Espírito*, de 1807, interpretou a tragédia como a manifestação da dialética entre a lei do Estado e a lei familiar, que simbolizava o conflito entre o ético e o moral. Argumenta ele que a tragédia antiga possui um elemento épico, que implicava o fator de o indivíduo não ser plenamente responsável por suas ações, visto estar subordinado a forças externas como o Estado, a família ou o destino. O herói trágico da Antiguidade caía não apenas por suas escolhas, mas, por estar sujeito a essas forças que moldavam sua trajetória.

Para Hegel, a tragédia *Antígone* não focaliza um embate entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, mas, sim, entre dois deveres éticos (que também são direitos) igualmente legítimos dentro de seus próprios domínios.

O destino trágico em Hegel não reside no sofrimento do herói, mas na inevitabilidade do conflito entre ordens éticas parciais, ambas válidas, ambas incompletas, ambas unilaterais, ambas enxergando na outra a impossibilidade de conciliação, da mesma forma como Sófocles põe em cena duas personagens antagônicas que entram em conflito insolúvel no mundo da peça, sem mediação possível. Para Hegel,

⁶⁸ Ainda que a Grécia Antiga não dispusesse de um sistema jurídico estruturado como o dos Estados hodiernos, é importante reconhecer que havia formas de justiça e práticas sociais que regulavam a vida em comunidade (Pereira, 2015, p. 31). Os costumes, os julgamentos realizados nas ágoras e os papéis desempenhados pelos anciãos, sacerdotes e magistrados cumpriam funções reguladoras e disciplinadoras. Contudo, essas estruturas careciam da estabilidade normativa e da proteção universal que caracterizam os direitos fundamentais positivados em constituições contemporâneas. Assim, a tragédia evidencia tanto a presença dessas formas arcaicas de justiça quanto suas limitações diante de conflitos éticos e políticos mais complexos, como o enfrentado por Antígone.

a justiça, em seu sentido ético mais alto, só se realiza quando se busca a reconciliação racional entre essas ordens em tensão.

Diante do impasse e considerando princípios humanos como a dignidade do indivíduo, os direitos fundamentais, o pluralismo de valores da sociedade, a liberdade de consciência e religião, Hegel propõe a superação por meio de integração racional e harmônica entre a dimensão da individualidade (família) e da universalidade (Estado).

Nessa perspectiva, tanto Creon quanto Antígone agiram de forma unilateral. O rei não considerou a finalidade da norma, o contexto social, a intenção ética nem o impacto de sua decisão sobre a coletividade. Faltou-lhe reconhecer não apenas que houve uma infração, mas também que, acima dela, estavam os valores invocados por Antígone — valores que conferiam legitimidade moral à sua conduta.

Hegel interpreta esse conflito como necessário ao desenvolvimento da liberdade ética da humanidade. A superação desse impasse, em sua visão, ocorre com a realização de uma vida ética mais elevada — o que corresponderia, em termos aristotélicos, à catarse. Nessa totalidade ética superior, representada pelo Estado racional moderno, a lei da família e a lei do Estado se reconciliam. Sob tal ótica, Antígone poderia ter sido submetida a uma sanção simbólica ou branda, sem que se negasse, contudo — e sob a aprovação pública sustentada pelas leis divinas — o direito à realização dos ritos fúnebres de Polínicos.

Assim, ponderando os princípios em colisão e buscando uma síntese que respeite tanto o ordenamento jurídico quanto a integridade ética da pessoa, Hegel entende que o rei, em seu julgamento, não só não teria ignorado o Estado, como também integraria a moral individual ao sistema jurídico, promovendo-se, assim, a síntese entre o particular e o universal (o qual não pode ser reduzido à aplicação mecânica da norma infracional). A conduta de Antígone não decorreria de desprezo à lei, mas, sim, de um dever ético profundo, e poderia ser absolvida não com base na negação da lei, mas com base na síntese entre legalidade e moralidade racional.

A violação da norma legal teria sido formalmente reconhecida, mas por ter havido motivação legítima, amparada por princípios que refletem a necessária dignidade da pessoa humana, dignos também teriam resultado, ao final do conflito, Antígone e Creon,

sem que as desgraças tivessem destruído a vida de todos os que se envolveram na questão, em maior ou menor grau de participação.

Como a decisão da protagonista de enterrar seu irmão Polinices, para o filósofo, está fundamentada em um dever ético respaldado pela religião e pelas leis divinas, essa escolha é uma expressão subjetiva de sua respeitabilidade individual. Hegel descreve essa decisão como uma “consciência ética”, por intermédio da qual Antígone prioriza as leis divinas sobre as humanas, não por vontade pessoal, mas por uma “essencialidade ética” — uma percepção imediata e inabalável de seu dever moral. É essa consciência que a leva a agir sem considerar conflitos ou contradições entre as duas leis, o que torna sua tragédia inevitável. A tragédia surge justamente do rompimento da “bela harmonia” entre família e Estado, refletindo a tensão inerente entre essas duas esferas no contexto do mundo grego.

Sendo necessário correlacionar a obra com o momento histórico e cultural da Grécia Antiga, a contextualização torna-se essencial para leituras apropriadas, pertinentes da tragédia grega. Sófocles viveu no auge da democracia ateniense (sec. V a.C.,) e seu trabalho é impregnado pelas tensões e transformações políticas de seu tempo. A legislação em Atenas, influenciada por figuras como Drácon e Sólon, forneceu a base para o direito grego, que, posteriormente, influenciaria a formação do direito romano e ocidental.

O embate entre Antígone e Creon, quando analisado sob a ótica do contexto histórico da Grécia Antiga, reflete questões profundas relacionadas às instituições democráticas emergentes em Atenas, que então passava por um processo de consolidação de sua organização política. Os chamados direitos individuais — como o direito à vida, à liberdade de expressão, à integridade física, à liberdade de crença, ao devido processo legal e à igualdade perante a lei — tal como os concebemos hoje, enquanto garantias universais, invioláveis e protegidas juridicamente contra abusos do poder, ainda não estavam formulados de maneira sistematizada naquele período. A punição de Antígone de desafiar as ordens do rei, portanto, revela a ausência de mecanismos institucionais de proteção desses direitos, expondo dilemas não resolvidos da época que estavam diretamente ligados às concepções de justiça, dever e autoridade que regiam a vida pública na pólis grega.

Diante desse contexto jurídico restrito, a tragédia *Antígone* sustenta-se no conflito entre duas verdades legítimas: a lei divina, que ordena o sepultamento sagrado, e a lei do

Estado, que exige obediência à autoridade. Esse embate moral, sem possibilidade de uma solução que satisfaça ambos os lados, é o que dá profundidade e complexidade ao drama. A tensão entre o dever religioso e a autoridade reflete a colisão entre dois deveres igualmente válidos. Como Hegel argumenta, não trata a tragédia de quem está certo ou errado, mas de como o confronto de deveres resulta na ruína de ambos. Se Antígone estivesse claramente certa desde o início, sem a contraposição das leis de Creon, a tensão trágica teria sido perdida. Assim, o dilema trágico emerge justamente porque ambas as partes estão justificadas em suas ações, e essa dualidade é o que constrói a dramatização dessa tragédia (Hegel, 2002, p. 302).

À personagem que se opõe ao rei atribuiu-se um nome que etimologicamente alerta para uma interpretação, pois “Antígone” remonta ao grego antigo na articulação de dois aspectos, quais sejam, *anti* (que se entende como “oposição”, “resistência”, “contestação”) e *goné* (que se entende como “geração”, “nascimento”, “formação”). A articulação desses dois aspectos, “aquela que nasce contra”, remete à áspera característica de enfrentamento da princesa Antígone. Literariamente, ainda pode haver nesse nome a exploração da semelhança da segunda parte da palavra com o termo teatral específico “ágon”⁶⁹, o que remeteria ambígua e ironicamente para o significado de “aquela que se posiciona contra a discussão” (Pereira, 2021, p. 25).

Por outro lado, também a etimologia do nome do rei, “Creon”, contribui para uma interpretação mais complexa dessa personagem. O nome Creon, derivando de um verbo no grego antigo, *krino*, que significa “julgar”, “decidir”, remete para a função do rei que, nessa peça, impõe sua decisão de priorizar uma suposta ordem social e uma indestrutível estabilidade do Estado. Na verdade, Creon aponta para aquele que julga e decide unilateralmente. Não se pode esquecer que, em *Édipo rei*, antes de o jovem Édipo assumir o poder de Tebas, era seu cunhado o rei interino, e, ao longo dessa mesma peça, a tendência de comprazimento de Creon com o poder máximo leva Édipo a temê-lo num conluio que o ligaria a Tirésias. Entende-se que o nome Creon revelaria uma forte tensão entre o papel de um líder, tal qual sugerem os aconselhamentos que o moço Hêmon oferece ao pai, e o de um déspota insensível, como assinalam as consequências trágicas de suas tomadas de decisão, seja no plano político, militar ou familiar. Tudo está errado

⁶⁹ Para Pavis (2008, “ágon”, p. 11), numa peça trágica, entende-se o ágon como uma forma de discussão intensa, em que as personagens travam como duelo verbal, mas instauram um diálogo.

na trajetória desse novo rei, obstinado em manter sua posição que conflita com tudo o que lhe seja mais caro, sejam os filhos, a esposa, ou o poder que se lhe escapa das mãos na medida em que despreza seus deveres familiares e religiosos, numa série impensável de desastres pessoais.

Toda essa interpretação, ligada ao nome da princesa e do rei, promove um entendimento mais amplo das ações da Labdácida ao longo da peça, e parece alcançar o foco dessa personagem protagonista e título da tragédia, que se opõe às imposições e ao autoritarismo de Creon em nome de seus próprios valores religiosos, morais e familiares e, por isso, representa sua resistência ao poder de um Estado que oprime os valores de sua sociedade. E, embora não haja exatamente uma conexão etimológica, se a essa interpretação se junta a sugestão de que exista uma semelhança entre *goné* e *ágon* na constituição do nome da protagonista, essa alusão a *ágon* implica que esse posicionamento da princesa contra a lei do Estado também leve Antígone a, de alguma forma, participar de uma espécie de *ágon* constituído de respeitabilidade e de ética.

A peça consistiria, nesse sentido, não só em um debate aprofundado sobre direito divino e legislação humana, mas, também, sobre retidão, autoridade, respeitabilidade e justiça. Sugere-se, pois, que Antígone não apenas se oponha à lei decretada por Creon, mas, ainda, à própria natureza do debate e da discussão que envolve as tensões entre leis humanas e divinas, isto é, para ela, nem faria sentido uma tal discussão, que seria absolutamente vazia. Essa caracterização da personagem alça-a ainda mais em sua condição da princesa, filha e irmã: em sua complexidade, ela atua num nível mais alto do que o da rebeldia, pois estaria, assim, defendendo valores que considera superiores ao da mesquinha tentativa de enquadramento social proposto pelo rei. Ela é humana.

Indiretamente a peça nesse ponto atinge a universalidade, pois passa a transitar entre valores sociais e morais do Homem por intermédio do que se pode considerar uma alegoria, que emerge de uma discussão que, de outra maneira, remeteria apenas a aspectos de fiel honra familiar de um lado e opaca tenacidade ao poder, de outro. Ao articular aspectos etimológicos e literários, a peça aponta para uma compreensão mais profunda da personagem e do conflito central da tragédia, o que ilumina a questão de que a luta entre Antígone e Creon não se dá apenas entre indivíduos concretos, que educativamente emergem à assistência, mas entre estatutos morais primordiais e indispensáveis para a vida em sociedade.

Creon, movido pelo empenho que teria em favor de manter a ordem pública, e Antígone, guiada por convicções religiosas e familiares, jamais encontram um espaço de conciliação. Esse fracasso na comunicação não apenas define o destino das personagens, mas, reflete um problema recorrente na Grécia Antiga: a ausência de garantias formais para os direitos fundamentais. Sem um sistema jurídico estruturado, conflitos morais frequentemente resultavam em eventos danosos na sociedade ateniense, como a violação corriqueira de direitos, especialmente aqueles ligados à dignidade humana. Se direitos que hoje se consideram essenciais, como o direito ao sepultamento, muitas vezes eram ignorados *in limine* em nome do poder e da autoridade estatal. Hoje, na sociedade contemporânea, constituições e tratados internacionais foram criados justamente para garantir o diálogo e proteger os direitos humanos.

A tensão entre o Estado e o indivíduo, exemplificada na tragédia, levanta uma importante reflexão sobre os direitos fundamentais e sua aplicação na Antiguidade. Essa peça demonstra que, sem mútuo entendimento e sem um sistema jurídico estruturado, os conflitos morais não encontram soluções justas, resultando em adversidade para todos os envolvidos. A ausência de uma interlocução efetiva é emblemática acerca da falta de mecanismos institucionais que possam assegurar os direitos de todos. Essa carência de comunicação também permeia outras interações importantes na peça, como as de Ismene e Antígone e Hêmon e Creon, além das advertências do profeta Tirésias a Creon.

Nas sociedades democráticas contemporâneas, as constituições e os tratados internacionais buscam justamente preencher lacunas, garantindo mecanismos de proteção que visam a dirimir incidentes análogos aos apontados na peça. Se a ausência de interlocução entre as personagens resulta em prejuízos para todos os envolvidos, em particulares casos os danos são extremos, como o de Antígone e seu noivo, ou o de Creon e Ismene: Como se viu, os últimos perdem ambos toda a família; os primeiros, suas vidas. Além disso, outras personagens, como o Coro e Tirésias, são atingidas pela brutalidade das palavras do rei. Até mesmo o público, em catarse, sofre com o temor de que algo semelhante possa ocorrer a si eles. Essa lacuna representa, a falha que permeia a sociedade grega e que, no contexto contemporâneo, pode ser relacionada à falta de mecanismos adequados para garantir o respeito aos direitos fundamentais.

Na Grécia Antiga, embora houvesse uma concepção de justiça e respeitabilidade, muitos direitos que hodiernamente são considerados essenciais — como o direito à vida,

à liberdade de expressão, à integridade física, à liberdade de crença, ao sepultamento digno, ao devido processo legal e à igualdade perante a lei — eram frequentemente desconsiderados em nome da manutenção da ordem pública ou da soberania do Estado. Esses direitos, hoje formalmente protegidos por constituições e tratados internacionais como garantias universais e invioláveis, ainda não estavam formulados ou assegurados de maneira sistematizada naquele período. Isso comprova que o Direito é uma ferramenta em constante adaptação e evolução, moldando-se às exigências éticas, políticas e culturais de cada época (Souza, 2021, p. 318).

Contudo, ao proibir o sepultamento de Polinices, é certo que Creon não apenas desrespeitava um direito sagrado — o de honrar os mortos —, mas, ignorava um valor tido como central ao pensamento moderno sobre direitos fundamentais: a dignidade humana. Não cabe, neste momento, refletir sobre qual teria sido a intenção de Sófocles, mas é inegável que, trazida para o presente, a tragédia demonstre como a ausência de uma estrutura que proteja importantes direitos básicos possa gerar consequências desastrosas.

No mundo contemporâneo, é indispensável que haja a comunicação para a mediação de conflitos, sejam de qual natureza forem, sobretudo jurídica, sob amparo de normas e sistemas que assegurem o respeito aos direitos humanos e fundamentais. No entanto, como ao tempo de *Antígone* (de fato, no tempo da plateia da peça) esse tipo de resolução de conflitos era supostamente limitado, ações como essa muitas vezes culminavam em eventos infaustos. A peça sofocliana, assim, serve como um alerta sobre os perigos de regimes que dificultam ou não permitem o diálogo ou a reconciliação entre direitos conflitantes, e sobre a importância de mecanismos institucionais que garantam a justiça.

A peça oferece um retrato muito bem desenhado da capacidade das tragédias em trazer as reais possibilidades dos problemas familiares, criminais, cívicos ligados a diversas esferas do entendimento que entre o cidadão e o Estado eclodam, e entre o divino e o humano e entre a família e a pólis. Tais questões há séculos retratadas não se encontram hoje pacificadas e tampouco solucionadas, ainda que avanços tenha havido. Perene, o debate — sob olhares modernos, mas com a discussão já empreendida desde a Antiguidade — sobre problemas relacionados a direitos humanos e justiça ainda hoje continuam. Assim, essa obra sofocliana é rica em provocações sobre o direito e a justiça, servindo como uma plataforma para uma reflexão contínua sobre temas complexos.

Por fim, não cabe à tragédia fornecer a resposta do que seja certo ou errado, tampouco Sófocles, supostamente, tivesse essa intenção, dada a abertura a que leva a leitura dos embates verbais com Creon, ora contra Hêmon, ora contra Antígone. O maior serviço que presta à humanidade o dramaturgo ateniense é o de mostrar quão necessária e quão oportuna é a reflexão contínua sobre temas complexos como herança, sucessão, crime, religião e obrigações cívicas. Por justamente não aventar soluções simples, a tragédia ilustra a necessidade clara do diálogo e da mediação. Assim, *Antígone* é importante para a compreensão da necessidade de evoluir em constantemente os direitos do homem, tanto em sua concepção antiga quanto em sua relevância para os contextos jurídicos e sociais hodiernos. A tragédia revela a importância da ponderação entre as leis humanas e as divinas, bem como a necessidade de instituições que garantam a justiça e a harmonia social.

Não obstante, é possível elaborar outras leituras de *Antígone* levando-se em conta que os princípios gerais do Direito, segundo os entendemos hoje possam ser aproximados a essa tragédia a fim de que, especulativamente, destaquemos as violações dos direitos humanos e a quebra de normas sociais e jurídicas que se dariam se os embates desenvolvidos na peça se colocassem agora em nosso presente. Em poucas palavras: que lições válidas para nós, em termos de direitos humanos, podemos ponderar e aprender com a leitura de *Antígone*?

Levando-se em consideração a legislação brasileira contemporânea, identificarão-se uma série de infrações penais e criminais as quais cada personagem terá cometido ou às quais terá sido submetida.

Entende-se que, com base no Direito hodierno, Creon cometeu, como governante, uma série de abusos que poderiam ser enquadrados como infrações e crimes. Primeiramente, ao emitir o édito proibitivo acerca do sepultamento do sobrinho, violara direitos fundamentais tanto do próprio Polinices quanto os de sua família, e poderia ser acusado de abuso de poder uma vez que utilizara seu cargo para impor leis arbitrárias que não respeitavam princípios básicos de justiça e dignidade, além de violar o direito de liberdade religiosa, dado que negava a realização de rituais sagrados e fúnebres essenciais em diversas culturas.

A peça está repleta de situações dinâmicas limítrofes da sociedade diante das quais os leitores modernos podem aventar diversas interpretações, inclusive a favor de Creon.

Especificamente, vemos na peça o conflito entre a justiça e a injustiça relativa ao sepultamento de Polinices. Com os argumentos do rei, pautados estritamente em leis, inicialmente podemos entender válido o julgamento real, que não deixa de ser legal; contudo, atentando para o que argumenta Antígone, enxergam-se razões suficientes para concordar com o posicionamento da protagonista. A tragédia seria evitada com um sistema jurídico que oferecesse o devido processo e garantias de diálogo e mediação entre o poder público e os cidadãos.

É certo que as situações que se apresentam nessa e em outras tragédias não encontraram até hoje uma solução completa, ideal, mas são tão relevantes os temas tratados por Sófocles, que atualmente ainda se justificam a leitura e a discussão das peças como promotoras de um aperfeiçoamento constante da sociedade. E esse aperfeiçoamento via *Antígone* dá-se pela reflexão acerca de um melhor sistema jurídico promovida pela leitura. A tensão entre os direitos fundamentais e as leis do Estado — ou mesmo a falta delas, voltadas para esse tema — ainda é permanente em contextos em que regimes autoritários o mais das vezes impõem suas normas à força e negam direitos básicos a seus cidadãos. Uma das interpretações para o embate que se constrói entre Antígone e Creon dar-se-ia por intermédio de uma metáfora que levaria a diversas lutas modernas por justiça, direitos humanos e dignidade — acrescente-se o emponderamento feminino — e revelaria a atualidade de Sófocles como pioneiro a abordar essas relações. Ainda, seria possível abordar várias outras vertentes legais, como a tirania de Creon e a resistência de Antígone, que se destacam como símbolos de luta pelo direito funerário, pela justiça, pela dignidade e, sobretudo, pelos direitos naturais, foco deste trabalho. Ademais, cabem também outras vertentes possíveis de estudos, como a que examina a personagem Polinices na questão de ser considerado filho de Édipo, um expatriado, ou a discussão sobre o direito à dignidade no pós-morte, ao funeral e ao reconhecimento de sua humanidade.

A omissão de Ismene para o caso de seus irmãos e a ameaça ao poder e a incitação à desobediência formuladas por Hêmon, podem, ainda que de maneira um pouco distante, ser consideradas uma omissão de socorro ou ameaça ao poder constituído. Acresce-se que, também as previsões de Tirésias podem ser interpretadas como uma coação moral sobre Creon, como ele próprio as enxerga, além do suicídio de Eurídice, que levanta questões sobre a eventual responsabilidade legal de seu esposo. Tudo chamaria a atenção

para questões que mereceriam uma análise com participação de elementos jurídicos. Ademais, essas situações podem ser reinterpretadas sob a ótica dos “direitos dos homens”, visto que, em cada caso, percebe-se não apenas a ausência de um julgamento adequado, se considerados os valores modernos, mas, uma clara falta de empatia.

Por intermédio das tragédias gregas, também é possível concluir que a segurança jurídica necessita de um componente de estabilidade e previsibilidade das normas, essencial para garantir a confiança dos cidadãos nas instituições e no sistema legal. A previsibilidade da norma é importante nesse contexto da peça, pois cria a base para que os cidadãos — Antígone, Ismene, Hêmon, Coro — saibam o que devam esperar do ordenamento jurídico e como agir conforme suas regras. Ou seja, modernamente, se essa segurança entrasse em colisão com a necessidade de uma norma justa, uma aplicação que não contrariasse princípios éticos e morais fundamentais, teria bases importantes para a resolução mais justa dos problemas. Ainda que não houvesse consenso, haveria uma maior celeridade e lógica para a resolução justa dos casos, com menor índice de erros graves, evidenciando-se um equilíbrio e uma eficácia das normas com a busca pela justiça, especialmente em casos mais complexos, nos quais o conflito entre a forma legal e o conteúdo justo fosse tornado evidente.

3.1.3. Justiça e autoridade

A tragédia sofocliana oferece um campo vasto e fértil para a discussão de conceitos fundamentais do que possa ser considerado justiça e autoridade. Por meio das interações e conflitos entre Antígone, Creon, Hêmon, Tirésias e Ismene, e outras personagens como guardas e mensageiros, emergem diversas perspectivas sobre em que consistem esses temas e como eles se relacionam.

A princesa Antígone representa a personificação do direito natural segundo procede em conformidade com as leis divinas e os deveres familiares. Para ela, a justiça deve acompanhar as tradições religiosas e o respeito aos mortos, independentemente das normas governamentais. O rei de Tebas, simbolizando a justiça do direito escrito, impõe que a estabilidade e segurança do Estado dependam do respeito aos éditos e de seu cumprimento pelos cidadãos. Para ele, a manutenção da ordem pública e a obediência às

regras estabelecidas pelo governante garantem a harmonia civil. Mas ele falha tragicamente, pois a rigidez e a falta de flexibilidade de seu governo ignoram as implicações morais e religiosas de suas decisões e acarretam um encadeamento de desgraças a todas as personagens⁷⁰. Hêmon, que representa um ponto de equilíbrio da contraposição entre Antígone e Creon, em vão tenta mediar a autoridade de seu pai e a respeitabilidade defendida pela noiva: ele argumenta que a justiça deve considerar o clamor popular, advogando pela justiça que integra leis humanas com uma compreensão moral ampla, reconhecida a existência necessária da autoridade do governante, baseada embora nos valores das crenças tradicionais. O dano capital que ocorre em sua vida decorre da incapacidade de reconciliação entre as posturas conflitantes e inflexíveis das duas personagens centrais; aquela, que não tinha mais para onde vergar, e ele, que não admitia ponderações sobre seus desmandos.

Embora a peça não efetue uma proposta política direta, senão metafórica⁷¹, parece impossível traçar uma análise jurídica sobre ela sem percorrer minimamente suas rotas políticas, pois Sófocles, dentre tantas leituras que se podem fazer de sua peça, não apenas expõe o conflito trágico pela grave violação de direitos das personagens, mas, pondera severamente sobre os procedimentos autoritários do governante. Seus elementos dramáticos, que conferem ao mandatário da cidade características despóticas, isto é, de um governante arbitrário e opressor, permitem uma leitura da peça sob a ótica do Estado autoritário.

Portanto, para investigar os reflexos dessa tragédia sofocliana no universo jurídico, cumpre apreender que instâncias permitiriam o modo de agir desse rei, e como uma sociedade reagiria a uma ordenação como a que ele propõe. Além disso, refletir se e como ele exerce um regime autoritário implica, antes de tudo, por um lado e tendo por base a linguagem empregada na tragédia sofocliana, investigar como se identificam e como se mantêm as condições principais para a instauração de tal regime. E, por outro

⁷⁰ Diretamente relacionados ao fato de Creon haver proibido os rituais fúnebres a Polinices estão os destinos de Antígone, que morre emparedada e de Hêmon e a mãe, Eurídice, que se suicidam. Ismene e Creon são personagens que sobrevivem às desgraças, mas também não são menos afetadas, pois ao rei e à princesa cabe lamentar os entes familiares que perderam. E na família dos Labdácidas, segundo o que se sabe dos dados com que trabalhou Sófocles, contem-se ainda Etéocles e Polinices, além do filho mais novo de Creon, Meneceu, que morre na batalha contra Argos.

⁷¹ As tragédias não se debruçam apenas sobre a realidade imediata à fruição contemporânea à sua produção, como fazem as sátiras, mas, antes, abstraem a conformação do que constitui a alma do ser humano, motivo pelo qual se atribui um caráter atemporal à tragédia grega.

lado, implica indicar os traços teóricos e elementos circunstanciais que exponham um governo que decide as demandas da sociedade de forma autoritária, interferindo nas liberdades individuais e utilizando artifícios de manipulação para obter o que almeja.

As condições prévias do governo de Creon são conhecidas, isto é, sabe-se que Tebas vivia uma conflituosa instabilidade social e encontrava-se em um severo estado de alerta após a guerra contra Argos⁷², influenciada pela morte de Édipo e motivada pela luta particular de seus dois filhos em busca do trono. Nessa situação, o sucedâneo dos Labdácidas tem um terreno fértil para emergir como um líder promissor, comprometido em oferecer ordem e segurança para a população. No entanto, logo se percebe que, se fosse preciso, a população arcaria com os custos de tal liderança, cobrados por um governante que não demora em empenhar em proveito próprio a liberdade individual dos cidadãos. Nesse momento em que vivencia o caos de uma guerra, a sociedade naturalmente não tem condições de se opor a essa autoproclamação do rei como figura autoritária⁷³, um líder infalível e salvador de Tebas e que busca, rapidamente, consolidar sua autoridade por meio de decretos intolerantes, de que é exemplo a proibição ao enterro de Polinices, membro da Casa real. Impõe-se no poder o mandatário que propaga e difunde o medo numa cidade de acabrunhada atmosfera, contra o qual a sociedade não conhece alternativa. Por isso, a cidade a ele se submete. Sua concepção e prática autoritárias legitimam-no ao trono, expondo claramente seu despotismo rigoroso e inflexível, em que megalomania a sede de poder misturam-se como características típicas de um líder prepotente e opressor. Cria-se um culto de obediência ao soberano e se o exige dos cidadãos. Aos que eventualmente descumprem suas ordens, tal como insiste a sobrinha, que o desafia, é certa a captura seguida por uma severa e ilimitada punição, isto é, a pena capital.

Imediatamente à primeira chance que tem de monocraticamente alçar-se ao poder central, Creon insere na sociedade uma divisão que cria inimigos comuns, quais sejam, por primeiro, Polinices, a pretexto de que este atentara contra a própria pátria, e, logo em

⁷² Argos desempenha um papel significativo como uma cidade-estado rival de Tebas. A ela associam-se figuras como a do rei Adrasto e a de Polinices, que lideraram em *Sete contra Tebas* a frustrada tentativa de invasão da pólis tebana.

⁷³ Destaca-se que, de início, Creon não se configura exatamente como despótico, mas seu discurso e seus atos sem hesitação se alteram no decorrer da peça.

seguida, a irmã, que antes acompanhara Édipo a Colono⁷⁴, sob a acusação de haver ela desobedecido as ordens reais. O mandatário restringia, dificultava, impedia a inserção daquela princesa — que abertamente fazia-lhe oposição — naquela nova ordem social que se criava sob seu despotismo. Consolidando seu poder, o soberano simbolicamente purgava a cidade da ameaça da descendência de Édipo, a qual praticamente findava-se nos estertores da extinção, em busca de minar qualquer tentativa de recuperação ou fortalecimento de um possível — e temido — oponente.

Na Antiguidade, algumas civilizações mantiveram governos centralizados severamente autoritários em períodos em que o poder se restringia a um pequeno grupo de indivíduos ou conjunto de famílias (de maneira mais ou menos organizada e aceitando ou não mais de uma sucessão) ou, principalmente, a uma figura monocrática cujo poder não raras vezes se transmitia dinasticamente⁷⁵.

E ainda é possível observar no texto sofocliano um conformismo coletivo que facilita a aceitação de discursos demagógicos — como os de Creon —, segundo se observa nos seguintes versos:

Creon (ao Coro)

Durante o tempo em que reinou em Tebas,
Édipo mereceu apreço idêntico,
sentimento mantido por sua prole,
quando morreu. Agora, a moira dupla
levou seus filhos homens num só dia,
agressor e agredido, que mãos duplas
maculam. Coube a mim o trono e o cetro,
por nossa relação de parentesco.

[...]

Creon (ao Coro)

Minha amizade nunca
há de ter quem renega a própria terra,
sabedor como sou de que os amigos
se formam navegando em urbe reta.

⁷⁴ Creon também tenta envolver Ismene no processo, sem, contudo, obter êxito; decorrem dela uma tal passividade e um tal conformismo que eram suficientes para o rei desprezar qualquer tentativa de sublevação da parte dessa irmã.

⁷⁵ Segundo Coulanges (2011), por exemplo, Esparta era governada por uma diarquia, que consistia em um sistema de governo único na Grécia Antiga, onde o poder era exercido simultaneamente por dois reis (pertencentes a duas linhagens hereditárias distintas: a dos Ágidas e a dos Euripôntidas), ainda que, de algum modo, limitada pela Gerúsia (um grupo de anciãos que representavam uma oligarquia militar aristocrática). Conforme Cari (1957, *Cleopatra VII*, p. 201), no Egito ptolemaico (depois de Alexandre, com Cleópatra, por exemplo), também seguiam a fórmula de poder dinástico e absolutista. Em Roma, de acordo com Giordani (2012), o Senado romano (sobretudo no período republicano) era dominado por famílias nobres, os patrícios, que mantinham o controle do Estado. E, ainda em Roma, já no período imperial, cite-se como exemplo de famílias detentora do poder a dinastia júlio-claudiana.

É só nesse alicerce que arboresce.
 Fiel a tal princípio, decidi
 sobre os dois mortos [...]
 (Sófocles, 2009, vv. 166-192).

É notável que a manipulação e a massificação da população sejam subterfúgios do poder. As práticas políticas demonstram que é plano fundamental implementar a ideologia dos grupos dominantes, obtendo-se um grupo numeroso e com os mesmos pensamentos que não questionem a doutrina oferecida e imposta. Sófocles retrata essa situação ao dramatizar a forma como, motivados pelo discurso salvacionista de Creon, os tebanos acreditam e aceitam as ordens e as condições propagadas sobre o seu modo de governo, pois estão cansados da situação miserável com que haviam convivido e com a qual ainda conviviam. E, na obediência absoluta às suas leis, independentemente de justiça ou respeitabilidade, em um contexto de crise e desordem após a guerra, a fim de supostamente assegurar a ordem e a estabilidade, no episódio da filha de Édipo, o custo dessa estabilidade é a supressão dos direitos da família Labdácida, de que cuida o rei Creon sem perda de tempo. Contudo, uma vez suprimidos os direitos dessa família, qualquer indivíduo em Tebas poderia ser alvo do mesmo abuso: eis uma crítica político-social de Sófocles quanto aos riscos de uma comunidade aceitar regimes de exceção. Com seus procedimentos, ele justifica seu poder por meio da ideia de que a obediência a seu édito é meio garantidor da paz tebana, sob o pretexto de o Estado ser o bem maior:

Pois eu — e seja testemunha o grande Zeus
 onividente — não me calaria vendo
 em vez da segurança a ruína dominar
 o povo, e nunca trataria os inimigos
 de minha terra como se fossem amigos. 215
 A salvação de Tebas é também a nossa,
 em minha opinião; se navegarmos bem,
 com a nau a prumo, não nos faltarão amigos.
 Com semelhantes normas mantereí intacta
 a glória da cidade, e pauta-se por elas 220
 o édito que mandei comunicar ao povo
 há pouco, relativamente aos filhos de Édipo:
 que Etéocles, morto lutando pela pátria,
 desça cercado de honras marciais ao túmulo
 e leve para o seu repouso eterno tudo 225
 que só aos mortos mais ilustres se oferece;
 mas ao irmão, quero dizer, a Polinices,
 que regressou do exílio para incendiar
 a terra de seus pais e até os santuários
 dos deuses venerados por seus ascendentes 230
 e quis provar o sangue de parentes seus
 e escravizá-los, quanto a ele foi ditado
 que cidadão algum se atreva a distingui-lo

com ritos fúnebres ou comiseração;
 fique insepulto o seu cadáver e o devorem 235
 cães e aves carniceras em nojenta cena. 211-236
 (Sófocles, 2009, vv. 211-236).

Nesse sentido, os indivíduos de uma sociedade, diante da crise de poder, causada pelo exílio de Édipo e a morte dos irmãos Labdácidas, e sobretudo do ataque estrangeiro do rei Adastro de Argos, aceitam um discurso autoritário que lhes promete segurança e ordem, mas que, em contrapartida, exige a submissão total às leis do Estado, independentemente de sua respeitabilidade. Essa concepção atende perfeitamente à forma como o despotismo daquele substituto forçado dos descendentes de Édipo consegue se estabelecer, na medida em que explora a desordem social e a desesperança popular para consolidar um poder absoluto e inquestionável.

Além disso, outra marca de um governo autoritário é a existência constante do perigo de um suposto grande inimigo (Arendt, 1998, p. 266), criado e disseminado pelo próprio governo sob o entendimento de que se trata de uma ameaça para o sistema da pátria. A população engaja-se nesse discurso, que se vai repetindo, renovando-se e reinventando-se ao longo da duração do governo despótico, o que resulta na crença dos indivíduos de que é imprescindível fortalecer o governo a fim de neutralizar o suposto perigo, o que concede ao líder a confiança do povo e a segurança em seu poder.

De modo geral, é comum aos regimes despóticos a tendência à homogeneização de pensamentos, crenças e valores da sociedade, de modo que se destrua a individualidade dos cidadãos. Em ações mais pragmáticas, não é incomum se observar a perda da segurança física individual juntamente com a eliminação dos indivíduos que não atendam às expectativas desses mesmos governos despóticos.

Esse substituto concentra nas mãos o poder sem um exato consentimento da tradição, que o reservaria para o marido de uma das filhas de Édipo quando uma delas se casasse, ato garantido pela figura do procedimento de sucessão denominado epiclerado. Assim, como mandatário interino de Tebas, dada a vacância na linha sucessória em decorrência da morte de Etéocles e Polinices, ele usurpa o poder por meio do atalhamento das liberdades civis e políticas de suas sobrinhas, exercendo controle absoluto sobre o governo. Também, ele exerce seu governo com o uso da força e da repressão, com o que silencia a oposição que lhe faz primeiramente a princesa Labdácida e, em seguida, seu filho (esse submetido pelo poder familiar imposto pelo pai). A oposição que lhe faz a filha

de Édipo é punida severamente com uma lei que seria considerada comunal, que emanaria do Estado, mas que se justifica também por seu desejo de manter-se no poder, manipulando o direito do regente sobre a vida dos outros.

Além disso, de forma extrema enfeixa a respeitabilidade, os costumes, a religião e a crença unicamente sob seu domínio e decisão, pois suprime a instituição social, aqui fundamental, de natureza religiosa, do dever para com os mortos, sujeitando-a ao controle estatal e não familiar, como prega a proposição de Antígone. Identifica-se com facilidade o despotismo na peça, quando o soberano estabelece leis rígidas e mortalmente punitivas. De antemão, encontra ele em Polinices, um homem morto, seu primeiro inimigo comum, o qual quer fazer supor que comprometa a ordem e segurança de Tebas. Em seguida, inclui a protagonista como um novo perigo que ronda o Estado, alardeando que qualquer um pode ser considerado traidor se contrariar o poder estabelecido por vias despóticas. Essa opressão leva a um estado de medo e conformidade, dificultando e impedindo resistências ao governo de Creon. A tendência ao aparecimento de um terceiro inimigo comum tem continuidade e vai tomando o formato do general e príncipe Hêmon, filho do rei. Essa suposta ameaça, contudo, é interrompida em decorrência de sua morte, causada, em última instância, pelos desmandos do pai.

Estabelecido o inimigo, por meio de um discurso astucioso, a população apega-se a seu salvador, qual seja, aquele que realizou o discurso do opositor comum. Assim, na situação da peça, quem teria o dom de garantir a segurança e a ordem social é Creon, que seria capaz de extirpar o mal da sociedade, materializado nas figuras de Polinices e sua irmã, a protagonista. Contudo, por meio de pequenos indícios que, pulverizados, compõem sobretudo ao discurso de Hêmon, embora a população de Tebas não seja o foco nessa tragédia, observa-se que ela não se encontra completamente confortável ante esse cenário segundo se menciona acima, acerca da massificação da população. O mandatário, aproveitando-se de seu momento de auge no cenário político de Tebas, como jamais alcançara antes e com a intenção de ressaltar sua imagem diante do povo, assumindo a figura de um salvador de Tebas e, precipuamente, o sublime defensor da ordem cívica. Vangloriando-se de sua patente militar, de seu histórico de fiel e confiável cidadão de Tebas, o soberano aparece diante de seus súditos como o comandante máximo dos destinos da cidade e o único cidadão capaz de coordenar as ações que estabilizariam a vida do povo. Persuadida por esse discurso real, elaborado e pronunciado evidentemente

apenas em favor dele próprio, a população cede à sua liderança, o que a leva a atribuir a qualidade de lei à vontade daquele que governa. De forma sintomática, não figuram juízes em *Antígone*, tão contrariamente ao que se propusera na época de Sólon e à formação do tribunal da Helieia: Sófocles parece, pois, apontar para o perigo antidemocrático que rondava Atenas caso as decisões de justiça se dessem de maneira autocrática, como se dera na peça.

3.1.4. Direito escrito e Direito costumeiro

A peça *Antígone* frequentemente serve como objeto de estudo em discussões sobre o Direito, em especial no que tange ao confronto entre o Direito Natural e o Direito Positivo. É evidente que esses conceitos modernos não estivessem formalmente estabelecidos na época da criação da tragédia, mas hoje, graças ao teor humanístico de seu conteúdo baseado nos interesses, potencialidades e faculdades do ser humano, a obra presta-se como um valioso referencial para entender a gênese desses debates.

É preciso reconhecer, no entanto, que o contexto da peça não permite uma aplicação direta das terminologias jurídicas contemporâneas. A mais adequada aproximação conceitual seria a distinção entre o “direito escrito” e o “direito costumeiro”, na concepção de que o Direito Escrito é aquele produzido formalmente pelo Estado, registrado em documentos oficiais, como constituições, leis, decretos e códigos, e o Direito Costumeiro, aquele que emerge do uso constante e da aceitação social e que, embora não seja escrito inicialmente, adquire força obrigatória pelo costume da sociedade (Bobbio, 1996). A peça, pois, destaca a tensão entre a lei formal, representada pelo decreto real, e as tradições imemoriais. Essa tensão jurídica não se esgota em sua dimensão legalista, pois o embate entre as duas personagens principais também abre espaço para uma análise sob o prisma do conflito político e social. Mais do que uma simples desobediência, ela simboliza a resistência individual e a lealdade familiar contra a imposição autoritária do Estado. O ato da protagonista, o qual se fundamenta em leis humanas, não apenas desafia a ordem figurativa positivista do rei, , mas reivindica uma justiça superior, baseada em princípios transcendentais. Essa luta, por um lado, expõe a

rigidez e a crueldade de um governo que ignora a respeitabilidade em nome da ordem, e, por outro, ilustra a busca pela liberdade plena, ainda que à custa da própria vida.

O rei tebano, de início, tenta se garantir demandando a lealdade dos anciãos e, prevendo o problema que criaria (*Creon: Sede implacáveis com os rebeldes ao édito*)⁷⁶, ainda justifica seu édito extremista ao argumentar que não seria justo dar ao homem de bem, Etéocles, um tratamento igual ao de um criminoso, Polinices, reiterando sua crença na aplicação rigorosa da lei. Para ele, qualquer cidadão que viole a lei, seja por orgulho, seja por arrogância, e queira se sobrepor aos que governam, não merecerá sua clemência, salvaguardando-se, assim, a ordem em Tebas. Rejeitando a ideia de que a cidade possa ser governada por alguma força além de suas próprias leis e acreditando que a pólis deva cega obediência às suas ordens, afirma que comandar implica impor sua vontade, não devendo a cidade nem ditar suas leis, nem se nortear pela opinião dos cidadãos, como se observa no seguinte diálogo seu com o filho:

Creon:

Existe mérito em louvar rebeldes?

Hêmon

Não é do meu feitio louvar o vil.

Creon

Mas ela não padece de ser vil?

Hêmon

Não, na opinião unânime da pólis.

Creon

E a pólis dita meu comportamento?

Hêmon

Pareces um novato no palanque.

Creon

Devo ceder meu cetro a um outro ser?

Hêmon

Não há cidade que pertença a um único.

Creon

A pólis não pertence ao mandatário?

Hêmon

Reinarias sozinho no deserto.

(Sófocles, 2009, vv. 730-739)

Como prova de sua determinação, decreta a punição cruel da sobrinha transgressora, ordenando levá-la a um local deserto e afastado de Tebas, para que ali fosse abandonada, viva, em um túmulo subterrâneo e revestido de pedra, tendo diante de si o alimento a bebida suficientes para que a cidade não fosse maculada pelo sacrilégio de deixá-la morrer de fome ou sede. Declara ele ao Coro:

⁷⁶ *Antígone*, v. 215.

Creon

Seja levada a um lugar vazio de humanos
e oculta viva numa gruta pétrea,
não há de lhe faltar comida. Mácula
nenhuma atingirá a cidadela.
(Sófocles, 2009, vv. 773-736).

Essa preocupação acerca de que a punição de Antígone não ferisse os preceitos divinos e que a condenada não percesse de fome ou de sede, constitui um indicativo de que Creon, como todo grego, conhecia as leis divinas e que, ironicamente os deuses pelo menos nessa questão. É evidente que esse respeito se observa pelo fato de esse procedimento não entrar em conflito com sua sanha de poder absoluto. Suas ordens evidenciam inflexibilidade e disposição em sacrificar até mesmo o que fosse justo em nome da manutenção da ordem. Contudo, é preciso observar que a gravidade de negar sepultamento a alguém, na visão da cidade antiga, era tal que, para punir grandes criminosos, a lei privava-os do rito fúnebre e infligia-lhes um tormento dir-se-ia eterno ao condenar sua alma a uma existência amargurada e sem descanso. Era o que entendia o rei de Tebas com relação a seu sobrinho Polinices, considerado por ele como um inimigo do Estado. Por meio desse tema, Sófocles polemiza com a cultura grega antiga, que mantinha uma profunda crença religiosa que associava o descanso eterno da alma ao sepultamento adequado do corpo. Segundo Coulanges (2011, p. 22), a alma, ao nascer com o corpo, permaneceria intimamente ligada a ele, mesmo após a morte, de modo que estes devessem continuar unidos, juntos no mesmo túmulo. Essa ligação justificava a necessária prática do enterro, visto que, sem ele, a alma não encontraria uma morada fixa no reino dos mortos. Sem túmulo, condenada a vagar sem rumo, a alma tornava-se errante, perturbada e vingativa, trazendo aos membros vivos da família todo tipo de desgraças, como doenças e desastres os mais variados. O desrespeito ao corpo, pois, teria levado Polinices a transformar-se nesse espírito erradio, pronto ao revide — existe aqui até uma certa ironia de Sófocles a considerar que o alvo dessa vingança desde logo e sempre seria o próprio Creon, vitimado no âmago de sua família. Esse entendimento tornava o enterro um dever sagrado imposto aos familiares. Ao preservar seu irmão, a protagonista comprova sua autodeterminação de lealdade e profundo respeito para com a família, como se observa em *Édipo em Colono*, quando mantém o firme propósito de ficar ao lado do pai, de não o abandonar no exílio. Por essa razão, os gregos realizavam rituais

aos seus mortos, fornecendo oferendas para uma vida tranquila da alma no mundo subterrâneo.

Além do confronto entre o direito divino e o direito estatal, *Antígone* também expõe, acessoriamente, a marginalização da figura feminina em uma sociedade patriarcal. A resistência da protagonista não desafia apenas o poder do rei, mas também o domínio masculino na estrutura de poder na pólis. Esse desafio é evidenciado na condenação que ela enfrenta quanto nas suas lamentações sobre a vida breve e os arrependimentos por não ter aproveitado sua juventude:

Antígone (ao Coro)

Sem amigo, sem pranto, sem núpcias,
levam-me rumo à rota fatal.
Impõe-se-me não contemplar
o olho sagrado que cintila,
e meu destino, ilácrimo,
nenhum dos amados o lamenta
[...]
Baseio-me em que lei?
(Sófocles, 2009, vv. 876-908)

A punição — o encarceramento até a morte — contempla não apenas a resposta a seu ato transgressor, mas, à repressão a seu ato de insubordinação como mulher, como se encontra na seguinte fala do rei:

Creon a Hêmon

Queres amar? Pois ames nos baixios!
Mulher não mandará comigo vivo!
(Sófocles, 2009, vv. 524-5).

O temor de Ismene, que se recusa a ajudar por causa do medo das consequências de desobedecer a uma lei escrita, reforça ainda mais a limitação de sua condição de mulher na sociedade grega. Diz ela para sua irmã que

Ismene

Não fomos feitas, nós
mulheres, para combater os homens.
Sob a égide dos fortes, nossa agrura
se agravara. Quem manda me constrange.
Perdão, subterreos, se me vergo ao chefe!
É pura insensatez transpor limites.
(Sófocles, 2009, vv. 62-66)

e, consciente da posição submissa, adverte a irmã das consequências de desobedecer à lei, ressaltando que elas não podem lutar contra homens e devem obedecer aos poderes superiores, mesmo que essas ordens sejam dolorosas. Ao aproximar esses pontos de vista,

a peça merece notório destaque no estudo de questões jurídicas entre os gregos antigos, pois destaca situações como a transição da ação privada para a ação pública⁷⁷, a concentração de poder, a falta de julgamento justo, a ausência do contraditório, a ausência do princípio da reserva legal, a imposição da morte como punição deliberada, o clamor social contra decisões percebidas como injustas.

A peça também suscita uma discussão sobre se as leis devessem ser cumpridas estritamente, sem qualquer questionamento, como hoje sugere o positivismo normativista da tradição kelseniana⁷⁸, ou se, por outro lado, devesse haver apoio à crença defendida por Antígone frente a Creon, optando-se pelo que se possa refletir em termos de direito natural. Dessa forma, a partir da análise de cada caso admitir-se-iam punições, mas garantindo-se um julgamento individualizado e justo.

Vale ressaltar que a postura da protagonista se alinha não diretamente com a concepção do direito natural, mas com a concepção grega arcaica, de origem divina. Por outro lado, o rei de Tebas não deve ser confundido com o defensor das leis da cidade de forma estrita, pois, na pólis grega, essa defesa era um reflexo da coletividade e não havia a separação moderna entre processos subjetivos, autonomia da vontade e objetivos, heteronomia estatal⁷⁹. Sófocles mostra que o decreto régio é direta ou indiretamente contestado por todos, refletindo a complexidade das noções de justiça na Grécia Antiga, quando na discussão entre rei e princesa se nota o diálogo:

Creon

Nenhum outro tebano vê desse ângulo.

Antígone

Veem sim, mas o pavor lhes trava a língua.
(Sófocles, 2009, vv. 508-509)

⁷⁷ A transição da ação privada para a ação pública foi um processo gradual e complexo, marcando a evolução do direito penal e da organização social. A ação privada, caracterizada pela justiça pelas próprias mãos, em que a vítima ou seus familiares buscavam retaliação contra o agressor, evoluiu para a ação pública, onde o Estado assumiu o poder de punir, estabelecendo regras e processos para a aplicação de penas.

⁷⁸ Kelsen, na *Teoria Pura do Direito* (19980), propõe estabelecer uma ciência jurídica autônoma, pura, isenta de elementos morais, políticos e sociológicos. O Direito deve ser estudado por sua estrutura normativa, ou seja, como um sistema de normas organizadas hierarquicamente, cuja validade se dá pela conformidade formal com normas superiores, culminando na norma fundamental. Assim, essa tradição valoriza a legalidade formal acima de considerações éticas ou subjetivas sobre a justiça. A “tradição kelseniana”, portanto, entende que o Direito deve ser cumprido por sua forma e procedência normativa, e não por seu conteúdo moral.

⁷⁹ Heteronomia estatal, isto é, ausência de autonomia no Estado, é um conceito relacionado ao Estado de Direito em que a *pólis* se deva submeter-se à lei.

[...]

Hêmon (a Creon)

É meu papel notar o que se diz
 e o que se faz, as críticas contrárias
 a ti. O teu olhar oprime a massa,
 a cuja voz me poupo de aludir.
 Pela penumbra escuto o pranto que a urbe
 carpe em favor da moça, e a opinião
 de que ela é vítima de uma injustiça,
 sujeita a perecer por ato nobre,
 ao rejeitar que o irmão tombado em pugna
 virasse pasto de cachorro ou pássaro,
 sem túmulo, carniça de rapina.
 (Sófocles, 2009, vv. 688-698)

Vários filósofos e juristas visitaram e ainda, nos debates atuais, revisitam essa tragédia para dela extrair novas compreensões que lhes orientem as reflexões, estabelecendo um debate que ultrapassa o contexto histórico da tragédia, conectando-se ao debate entre os Direitos Natural e o Positivo, como os demonstrados, futuramente, neste trabalho. Por exemplo, Hegel (2002) complementa e enriquece a leitura da tragédia, pois destaca a contradição central da peça condenatória da sociedade tebana, expressando a tensão entre os valores morais da cidade e os valores morais ditos naturais. Hegel introduz uma leitura dialética desse conflito, propondo que essa oposição não só é fundamental para a compreensão da peça, mas, ressoa no pensamento jurídico contemporâneo (Hegel, 2002, p. 302).

A experiência política que Sófocles acumulou ao longo da vida⁸⁰ permitiu-lhe entender com profundidade as tensões sociais e jurídicas de seu tempo, as quais se observa se difundirem em suas peças, como a dualidade entre o direito escrito e o divino. Além disso, revelando a angústia provocada pela possibilidade de privação de sepultura, não é incomum outros grandes escritores antigos, como Sólon, Heródoto, Platão e Aristóteles, descreverem, com relação ao cumprimento dos ritos funerários, um temor humano que se superava até mesmo o da própria morte⁸¹. Nessa direção, Coulanges (2011, p. 22) aponta um caso ocorrido em Atenas, quando os cidadãos decidiram executar generais vitoriosos,

⁸⁰ Por exemplo, Sófocles ocupou cargos importantes no apogeu do governo democrático de Atenas, como os de Ministro do Tesouro e Magistrado.

⁸¹ Segundo Coulanges (2011, p.30) “Esta religião dos mortos parece ser a mais antiga que existe nesta raça de homens. Antes de conceber e adorar Indra ou Zeus, o homem adorava os mortos; ele tinha medo deles, ele dirigia orações a eles. Parece que o sentimento religioso começou por aí. Pode ser que no momento da morte o homem teve a ideia do sobrenatural pela primeira vez e que ele queria ter esperança além do que ele viu. A morte foi o primeiro mistério [...]”

que, após uma batalha naval, negligenciaram o enterro dos mortos. Tal exemplo evidencia como o direito sagrado e o respeito pelos mortos estavam visceralmente enraizados na cultura grega, e como o desrespeito a esses valores poderia ser punido da maneira mais severa. Esses exemplos de profunda reverência pelos ritos funerários e pelas tradições sagradas destacam o conflito essencial na tragédia, o embate entre o direito arcaico e o divino e as novas formas de convivência legal emergentes entre os gregos.

Para entender melhor a tensão entre o direito natural e o direito escrito, é essencial compreender os conceitos de, por um lado, *oikia*, que designa o espaço privado, o lar da família, onde predomina o governo de um único senhor patriarcal (*despótes*), com relações hierárquicas marcadas pela autoridade do chefe, e, por outro lado e em contraste, a *polis*, que representa o espaço público onde ocorre a ação coletiva entre iguais, conduzida pela palavra e pela liberdade política, fundamentada na isonomia⁸² e na isegoria⁸³. Para os gregos, a pólis era o lugar onde as questões de interesse comum eram resolvidas por meio do debate público e da persuasão, como destaca Arendt (1998, p. 42) e, por isso, constituíam o epicentro da liberdade. No entanto, Creon subverte esses princípios, como se evidencia pela ausência da Assembleia dos Anciãos em seu decreto. Seu modo de agir intensifica-se ao longo do drama, afasta a possibilidade de diálogo e impõe um silêncio baseado no temor. O rei transpõe para o espaço público as relações de domínio que ocorrem no espaço privado, o que se detecta pelo conteúdo do discurso não só da protagonista como também de seu noivo, quando cada um deles revela ao soberano a insatisfação e o medo dos cidadãos tebanos. A peça, assim, explora muito consistentemente o antagonismo entre o direito antigo, o divino e o arcaico e o da cidade, emergente e democrático. Esse conflito entre a ilegalidade do poder absoluto e a justiça imutável dos deuses exemplifica a tensão entre o direito escrito e o direito costumeiro e o divino na Grécia Antiga.

⁸² Igualdade de participação no poder, isto é, a condição de que perante a lei todos os cidadãos são iguais, assistindo-lhes a conjuntura de serem submetidos às mesmas normas jurídicas.

⁸³ Igualdade de direito de expressar opiniões, isto é, conceito político que a todos os cidadãos, por meio de seus argumentos e opiniões, atribui-lhes o mesmo direito de participação na vida pública.

Objetivamente, Antígone não desafia o édito do rei, apenas demanda o direito sagrado de seu irmão⁸⁴ ser enterrado conforme os mandamentos divinos (*thémis*)⁸⁵ e na exata medida em que são comuns, ou seja, igualmente compartilhados pela comunidade humana, conforme o próprio Aristóteles (1959) aponta:

[...] de um lado, há a lei particular e, do outro lado, a lei comum: a primeira varia segundo os povos e define-se com relação a estes, quer seja escrita ou não escrita; a lei comum é aquela que é comum à natureza. Pois há uma justiça e uma injustiça, de que o homem tem, de algum modo, a intuição, e que são comuns a todos, mesmo fora de toda comunidade e convenção recíproca. É o que expressamente diz a *Antígone* de Sófocles, quando, a despeito da proibição que lhe foi feita, declara haver procedido justamente, enterrando Polinices: era esse o seu direito natural: ‘não é de hoje, nem de ontem, mas de todos os tempos que estas leis existem e ninguém sabe a origem delas (ARISTÓTELES, 1959, p. 86)

Creon simboliza a nova forma de poder adotada pelos sofistas, que veem o Estado como o detentor absoluto do poder sobre os cidadãos (Brandão, 1984, p. 54). Segundo Brandão (1984, p. 50), a tragédia contrapõe o antigo direito sagrado, representado por Antígone, à nova forma de direito emergente, personificada pelo rei de Tebas e defendida pelos sofistas, os quais, considerados mestres da retórica, acreditavam poder alcançar o sucesso e a glória por meio da arte da palavra, e adotavam uma visão do Estado como detentor de poder absoluto sobre os cidadãos, incluindo o poder sobre a vida e a morte. O despótico regente tebano age em conformidade com essa nova concepção de direito, que o autor da tragédia crítica como uma injustiça e uma ilegalidade.

Ao ser questionada sobre a desobediência do decreto, a protagonista responde convicta de que não obedecera a ordem em razão de ela não haver sido dada por Zeus e

⁸⁴ O direito de Polinices transforma-se de maneira automática e natural em dever para os seus familiares, quais sejam, as mulheres restantes na família dos Labdácidas, Antígone e Ismene. Essa consideração implica, pois, que é Ismene quem descumpra as normas sagradas ao negar-se acudir os ritos fúnebres do irmão.

⁸⁵ Os mitógrafos e os filósofos imaginaram que Témis, como personificação da Justiça, ou da Lei Eterna, era conselheira de Zeus. [...] Entre as divindades da primeira geração, Témis é uma das raras que está associada aos Olímpicos e que partilha com eles a vida no Olimpo. Devia estas honras não só às suas relações com Zeus, mas, também, aos serviços que tinha prestado aos deuses, inventando os oráculos, os ritos e as leis. (Grimal, 2005, p. 500-01).

Los mitógrafos y los filósofos han imaginado que Temis, como personificación de la Justicia o de la Ley eterna, era conselheira de Zeus. [...] Entre las divindades de la primera generación, Temis es una de las pocas que há sido associada a los Olímpicos, y comparte con ellos su vida en el Olimpo. Debía este honor no solo a sus relaciones con Zeus, sino a servicios que había prestado a los dioses inventando los oráculos, los ritos y las leyes. (Grimal, 2005, p. 500-01).

insiste que o mandamento dos deuses de enterrar os mortos deva ser cumprido acima de qualquer outra norma:

Creon

Tens o desprante de pisar em normas?

Antígone

Quem foi o arauto delas? Zeus? Foi *Dike*,
circunvizinha das deidades íferas?

Não ditam norma assim, nem penso haver
em teu decreto força suficiente
para negar preceitos divos, ágrafos,
perenes, que não são de agora ou de ontem,
pois sempivivem

(*Antígone* v. 450-456)

Argumenta ela que o édito não tinha força para sobrepujar as leis dos súperos, imutáveis e não escritas, existentes desde muito antes dos decretos humanos. Ainda, declara que, por seguir essas imposições sagradas, não temia o poder dos homens. Ela não seria punida pelos deuses por suas ações, pois nem mesmo aqueles diretamente ligados ao âmbito da pólis, quais fossem Zeus, Atena, Apolo e outros, reconheceriam tal édito contra ritos fúnebres⁸⁶, em vista de que o rito fúnebre era imposto pelas divindades e entidades íferas⁸⁷, como Hades⁸⁸ e as Moiras. Sófocles reafirma, que aos mortais não compete o poder de limitar ou abolir os mandamentos divinos, os quais, embora nunca escritos, são irrevogáveis e eternos. Em contrapartida, generalizações que afirmem o “triunfo” do direito divino sobre as leis do Estado devem ser consideradas com bastante cautela, pois embora o desfecho da peça evidencie a importância das leis divinas, a tragédia não oferece uma resposta simplista sobre a supremacia de um direito sobre outro.

⁸⁶ Tendo em vista Polinices ser considerado expatriado, por lutar contra Tebas, não seria possível que a punição fosse mantida nos limites da pólis, porém seria viável ocorrer fora das fronteiras da cidade.

⁸⁷ Jean-Pierre Vernant (2014, p.19) traz uma concepção interessante ao explicar que há outro conflito envolvido: essa dualidade mostra-se quando Creon coloca em conflito os novos deuses e os antigos. Ele não opõe a religião pura, representada pela jovem, à irreligiosidade completa, representada por Creon, ou um espírito religioso a um espírito político, mas dois tipos diferentes de religiosidade: de um lado, uma religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *philoí*, centrada no lar familiar e nos mortos — de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado. Entre esses dois domínios da vida religiosa, há uma constante tensão que, em certos casos (os mesmos que a tragédia conserva), pode conduzir a um conflito insolúvel.

⁸⁸ Senhor absoluto do mundo subterrâneo, a morada dos mortos, “Hades é um rei impiedoso para os mortos, e não lhes permite jamais voltar a ocupar um lugar entre os vivos. As Moiras, suas companheiras, representam o destino de cada um e “encarnam uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir. É a Moira que impede um deus de prestar socorro a um herói, num campo de batalha, por exemplo, desde que sua hora de morrer tenha chegado”. (Guimarães, 1993, p. 163).

Contudo, a ordem que a protagonista defende está tão enraizada na tradição e na religião que, em sua visão, nem mesmo os deuses poderiam negar a permissão ao sepultamento, o que o próprio adivinho Tirésias confirma a Creon quando disso alerta o seguinte:

Tirésias (a Creon)

Reténs aqui um morto
sem a moira dos numes soto, sem
túmulo, sem exéquias! Esse assunto
não é da tua alçada, nem dos deuses
supra. Não passas de um violentador!
(Sófocles, 2009, vv. 1069-73)

Outra tentativa de diálogo exposta por Hêmon clarifica a tensão sobre os direitos defendidos por cada um ao argumentar que o justo deve prevalecer, independentemente da idade ou da posição de quem o defenda. Seu pai, contudo, considera que essa alegação consiste num desafio à sua autoridade na posição de rei e uma afronta em nível pessoal. Isto é, a seu bel-prazer confunde o público com o privado.

No desenvolvimento do embate, negando-se Creon a observar todas as advertências contra suas monocráticas e impiedosas decisões, a tragédia atinge seu clímax com as consequências devastadoras dos éditos régios que culminam na destruição do próprio rei e na de sua família, talvez vítimas já de uma vingança ligada ao vagar da alma do insepulto Polinices, como se aventou acima.

Somente ao perceber o impacto irreversível de suas decisões é que o rei reconhece a extensão de sua culpa: é o momento da *anagnórise*, tardia para Creon, quando, na tomada de consciência, percebe não somente o erro de sua rigidez e de seu autoritarismo, mas, também, que já é incapaz de evitar as desgraças a que levaram suas decisões, confessando-se ele responsável pela morte de seu filho, como se confirma no trecho:

Creon (ao Coro)

A culpa não recai em mais ninguém,
pois que ela tem a ver tão só comigo.
Eu te... eu te matei, ô ser tristíssimo,
soletro o que é veraz: E-U! Escravos,
me conduzi daqui! Levai embora
alguém que até do nada fica aquém!
(*Antígone*, 2009, vv.1317-1325)

Essa confissão marca a derrocada definitiva do déspota, que se vê reduzido a uma sombra daquilo que tinha sido outrora, exatamente de acordo com o padrão trágico das personagens sofoclianas, que, ao final da peça, após as revelações, anulam-se quer física, quer psicologicamente. Como o Labdácida antes dele, Creon torna-se um homem

devastado pela própria arrogância e pela inflexibilidade de sua pretensa autoridade, lamentando seu destino e a ruína que trouxe a si mesmo e àqueles ao seu redor. A falência de sua autoridade despótica e do direito escrito é ainda mais salientada pela imposição simbólica do direito divino e costumeiro sobre a ilegalidade, destacada pela afirmação do Coro sobre a necessidade de sabedoria e humildade para governar Tebas, ressaltando que o orgulho excessivo e a violação dos mandamentos divinos levaram o soberano à ruína. Ao opor o embate das concepções de justiça do rei e da protagonista, isto é, compreensões diferentes de justiça, o dramaturgo ateniense oferece uma reflexão sobre a natureza do poder e da lei. O desfecho trágico do então regente, que se vê reduzido a uma sombra do que fora, sublinha a falência do poder absoluto e a importância de se respeitarem as leis sagradas e os direitos divinos básicos.

A prevalência final do direito divino sobre a autoridade normativista tirânica destaca a fragilidade do poder despótico e reafirma a necessidade de que se preservem os valores da justiça segundo o contexto em que se insere. Em *Antígone*, Sófocles expressa confiança na ordem democrática e no direito da pólis — justamente o cerne do pensamento da protagonista Labdácida —, o que representaria não somente uma vitória de seus princípios civis, mas revelaria a importância atribuída à participação cidadã e ao controle social sobre o poder do Estado, indicando ser eles essenciais para a sobrevivência da cidade e dos homens. O conflito entre o direito escrito e o costumeiro, entre a autoridade tirânica e a justiça divina, permanece relevante, refletindo as tensões permanentes entre o poder do Estado e os valores morais que governam a consciência individual.

E se, no âmago de suas decisões, Antígone mostra-se correta no enfrentamento da injustiça do poder de Creon, a tragédia além de desenvolver a contínua desintegração de uma família amaldiçoada, coloca em xeque as estruturas de poder patriarcais, masculinas, sugerindo e atribuindo simbolicamente grande valor à afirmação do feminino e à igualdade democrática e uma defesa dos valores eternos contra os abusos do poder despótico. Em suma, essa tragédia mostra-se socialmente um texto atemporal, pois, como a história dos Labdácidas exhibe repetidamente, déspotas surgem, caem e desaparecem. A peça sofocliana não só explora as complexidades do direito e da justiça, mas, desafia as estruturas de poder e promovendo uma indispensável reflexão para a sociedade acerca da respeitabilidade e da resistência e da opressão. *Antígone* ainda ecoa profundamente nos

debates contemporâneos. Além disso, a análise do conflito presente na obra revela a tensão entre diferentes forças normativas e vontades individuais, que são inevitavelmente produzidas na vida em sociedade. Essa tensão, longe de ser simplesmente destrutiva, representa um impulso necessário para o aperfeiçoamento da política e das instituições da pólis. A tragédia de Sófocles, assim, além de expor a complexidade das relações entre direito e justiça, também sugere que o reconhecimento e a transformação dessas tensões sejam fundamentais para o progresso da vida em comunidade.

3.2. ANTÍGONE E OS DIREITOS DOS HOMENS

Entende-se que o mundo palmilhado por Sófocles em *Antígone* não seja um mundo ideal, mas um mundo necessariamente criticável, o que é um dos objetivos da tragédia. O texto aborda como Creon, ao impor sua vontade sobre o corpo de Polinices e condenar a princesa à morte, exhibe uma forma de autoritarismo mais complexa do que simplesmente o abuso de poder estatal. A tragédia questiona a respeitabilidade e a legitimidade do poder do rei de Tebas, sugerindo que seu despotismo não seja apenas institucional, mas, pode ser encontrado em comportamentos individuais, em que a inflexibilidade e a obsessão por controle surjam em várias esferas da vida.

A sociedade necessita, pois, de limitadores — sistemáticos, no sentido da eficiência, mas humanizados, no sentido da vida — que diagnostiquem e proponham soluções para os impasses. Numa das leituras possíveis, a peça pode ser entendida como uma discussão sobre o direito à dignidade, ao funeral, ao reconhecimento da humanidade de Antígone e Polinices, temas que o leitor moderno poderia entender que tocam na questão dos direitos..

Sob a ótica dos direitos fundamentais, o texto reflete sobre o direito ao luto e a importância de rituais fúnebres para a dignidade humana. É uma questão ainda de interesse à contemporaneidade, pois no mundo moderno, assim como no tempo de *Antígone*, há um embate entre a lei e sua condução com humanidade. Objeto de reflexão desde os tempos da Grécia Antiga, a tensão entre segurança jurídica e correção no Direito é uma das contraposições mais pretéritas e persistentes na teoria jurídica. Se considerarmos a existência de direitos análogos a direitos humanos na época da tragédia,

as demandas de Antígone não apenas se entenderiam centradas no cumprimento de ritos religiosos e na lealdade familiar, mas, em direitos fundamentais, como o direito à dignidade, ao respeito às crenças individuais e à igualdade perante a lei. Da mesma forma, o poder de Creon, se submetido a uma perspectiva de direitos humanos, estaria limitado pela necessidade de garantir o equilíbrio entre a autoridade estatal e os direitos básicos de seus cidadãos, desafiando a ideia de que a vontade do soberano deva prevalecer sobre todas as outras considerações.

De qualquer maneira, *Antígone* é a peça da dualidade, a qual se expressa com frequência por um par de personagens que debatem nos agones da peça (Antígone X Ismene / Creon X Antígone / Creon X Hêmon / Creon X Tirésias). Esses agones refletem uma separação entre Estado e família e, portanto, entre público e privado, que se contrapõem (quando de fato, dever-se-iam se complementar). A peça parece enveredar pela exploração de como os direitos individuais – o direito divino pertence à esfera familiar e das leis não escritas – convivam (ou devessem conviver) com os direitos coletivos (ligados às leis da pólis, que se escrevem e se promulgam) em um contexto de separação entre a esfera estatal e esferas privadas. Tal discussão interessa à contemporaneidade, pois sua relevância atual surge da necessidade de garantir que o Estado não ultrapasse seu poder em detrimento dos direitos fundamentais dos indivíduos, como o direito ao respeito pela dignidade, à igualdade, à liberdade de expressão e à proteção contra o despotismo.

Numa leitura que investisse no entendimento da peça relacionando-a ao que hoje se concebem como direitos humanos, Creon estaria afrontando os direitos básicos de Antígone (e tudo quanto representassem no nível da sociedade), como o direito à justiça e à liberdade religiosa, tanto ontem quanto hoje.

Segundo Bobbio (1989, p. 83), isso se alinha ao debate atual de como os Estados seriam capazes de exercer poder sem infringir os direitos humanos, valorizando ainda mais as discussões acerca do conflito na peça como uma complexa fonte para o debate contemporâneo e sua necessidade de equilíbrio entre a ordem estatal e a proteção dos direitos individuais. Seria atual a polêmica sobre como os Estados exercem seu poder devendo observar a prevalência dos direitos humanos para o que o conflito dessa tragédia figure como uma metáfora expressiva para o estabelecimento do debate contemporâneo

que discuta a necessidade de equilíbrio entre a ordem estatal e a proteção dos direitos individuais.

De forma ingrata, mas arguta, Sófocles coloca Antígone em trágica situação, na qual a princesa ou desafia o Estado ou abre a passagem de Polinices para o mundo dos mortos e perde ela própria a vida, como de fato aconteceu, ou desiste de reconciliar suas obrigações para com a família e seus deuses, atende às imposições políticas do Estado (ou pessoais de Creon) e transforma-se exatamente numa criatura anódina como sua irmã Ismene, peso morto, indigna dos valores humanos da mais provecta tradição, relativos aos tebanos, e que aceita calada a ruína histórica e moral dos Labdácidas. O desfecho de Antígone é que não resta solução para a continuidade de sua vida: não importa qual trajetória de ação eleja, não pode ser salva. Assim, a princesa parte da esfera familiar e chega a agir em nome da justiça: ela apresenta um conflito aparentemente insolúvel, que continua a ser relevante para o debate sobre direitos humanos, especialmente sobre como valores universais possam ser colocados em oposição a leis estatais.

3.3. ECOS DE *ANTÍGONE* NA ATUALIDADE

A tragédia clássica oferece muitos elementos para comparações com situações hodiernas. Por exemplo, em favor de uma proximidade com a temática deste trabalho, encontramos semelhanças que podem ser colocadas em discussão acerca do direito ao luto e ao sepultamento dos falecidos. Não somente a tragédia é capaz de trazer à tona graves problemas dessa natureza. Na tradição da literatura, já a *Iliada* narrara a vontade dos deuses com relação ao vilipêndio dos mortos:

Anima-te, ó Príamo Dardânida, no espírito; não tenhas medo.
 Não é para te trazer a desgraça que aqui chego,
 mas com boa intenção. Sou mensageira de Zeus,
 ele que por ti sente grande preocupação e piedade.
 O Olímpio ordena-te que vás resgatar o divino Heitor; [175]
 leva oferendas para Aquiles, que lhe aplacarão o coração,
 sozinho: que nenhum outro dos Troianos siga contigo.
 Um arauto idoso poderá acompanhar-te, para guiar
 as mulas e o carro de belas rodas e para trazer de volta
 à cidade o morto — aquele que o divino Aquiles matou. [180]
 Que não te preocupe a morte nem o terror,
 pois dar-te-emos como guia o Matador de Argos,
 que te levará até chegares junto de Aquiles.
 E depois de ter te levado para a tenda de Aquiles,
 este não te matará e impedirá todos os outros que o façam. [185]

Ele não é desprovido de siso, nem desatento nem facinora: pelo contrário, compassivamente poupará o suplicante. (HOMERO, 2013, vv.171-187).

E o próprio Aquiles de pés velozes, furioso e orgulhoso como era, cedera, nessa outra situação limite da poesia épica, o corpo do filho Heitor para que o pai Príamo prestasse-lhe as últimas providências. Dessa perspectiva não era Aquiles um desumano, como o fora Creon para com as derradeiras Labdácidas.

No contexto da emergência sanitária que se instalou em decorrência da epidemia mundial da doença infecciosa COVID-19, em diversos locais deu-se, por recomendação do Ministério da Saúde e Secretarias Estaduais da Saúde, a privação ou restrição dos rituais fúnebres, as quais causaram agravo, pelo menos em alguma medida, à dignidade dos indivíduos e famílias, conceitos que Antígone desafiou no plano dramático antigo e que ainda ressoa com ímpeto em dilemas modernos. Foi o caso narrado pela reportagem de *O Globo* acontecido em 2020, na Favela da Rocinha no Rio de Janeiro, quando uma família não pode realizar os ritos fúnebres de sua matriarca, Maria Luiza Santana do Nascimento, morta em decorrência de ter sido infectada pelo coronavírus. Os familiares foram formalmente impedidos de oferecer as exéquias à falecida, como relatou Raquel Lobão, sua nora: “Não podemos nem ter o luto. Teremos que vivê-lo outra hora. O corpo não pôde sequer ser levado para o IML (Instituto Médico-Legal)”⁸⁹.

Outras situações semelhantes de privação ou restrição dos rituais fúnebres não são infrequentes. Em 2017, por exemplo, o Estado do Rio Grande do Sul foi condenado a indenizar um detento, David, após impedir sua participação no funeral do próprio pai, Luiz, falecido enquanto estava sob custódia estatal (Processo nº 001/1.09.0253324-3 do Foro Central de Porto Alegre). Apesar de ter obtido autorização judicial para acompanhar a cerimônia, a administração do presídio alegou indisponibilidade de recursos humanos para realizar o deslocamento, privando-o desse direito fundamental. A Justiça reconheceu que a ausência no funeral configurou violação à dignidade. O episódio ilustra, de maneira análoga ao ocorrido em *Antígone*, como a omissão do Estado, esse na figura de Creon, no cumprimento, respeito de obrigações básicas⁹⁰. O reconhecimento judicial desse tipo de

⁸⁹ <https://oglobo.globo.com/rio/nao-podemos-nem-ter-luto-diz-parente-de-mulher-de-70-anos-morta-com-suspeita-de-coronavirus-na-rocinha-1-24341145>.

⁹⁰ <https://www.conjur.com.br/2019-abr-29/rs-paga-dano-moral-detento-impedido-ir-enterro-pai/>.

violação reforça que o poder central, incapaz de preservar esses direitos, comete uma grave omissão que fere os pilares do Estado Democrático de Direito.

Assim como a obra de Sófocles ilustra o conflito entre o poder estatal e os direitos individuais com relação ao luto e ao sepultamento, um caso ocorrido em 2011 na cidade de Jaraguá do Sul, em Santa Catarina, evidencia mais uma vez que, mesmo nos dias de hoje, a violação dos direitos *post-mortem*, como a proteção da honra e da memória, deve ser tratada com o máximo rigor, pois envolve não apenas questões jurídicas, mas, valores éticos e sociais profundamente enraizados na população. Nessa cidade a cunhada de duas irmãs foi sepultada no jazigo do pai das moças sem autorização, violando direitos funerários. O Tribunal de Justiça condenou o município por danos morais e materiais, criticando a negligência das autoridades, que aceitaram um pedido verbal de sepultamento. O caso ressaltou a importância do respeito à dignidade dos mortos e ao direito das famílias de decidir sobre o destino de seus entes queridos⁹¹.

A falta de consideração para com esses direitos pode e deve resultar em decisões judiciais que reforcem a necessidade de proteger-se a dignidade dos mortos e de suas famílias. A observação desses casos, com seu desenlace, demonstra a importância de refletir-se sobre a aplicação das tragédias clássicas no contexto contemporâneo como fossem verdadeiras matrizes de pensamento da cultura ocidental, modelos de comportamento aos quais se recorre quando se atendem a questões de justiça e respeito à memória: elas permanecem centrais para a construção de uma sociedade mais humanizada e atenta às suas obrigações morais e legais.

Outro evento é o caso de Manoel Moisés Cavalcante, ocorrido em Recife, Pernambuco, em 2019. Manoel faleceu enquanto trabalhava no supermercado que o empregava e a negligência a seu corpo e a sua memória por parte dessa empresa e das autoridades e instituições envolvidas trouxe à tona questões sobre o respeito aos mortos. Assim como Polínicês, cujo corpo foi abandonado insepulto e exposto às feras carniceiras por Creon, o tratamento dispensado ao corpo de Manoel também foi marcado pela máxima insensibilidade. Em pleno salão de vendas do supermercado, com uma exposição ostensiva ao público consumidor, o corpo do funcionário não contou minimamente com o resguardo e respeito que a situação requeria. Os encarregados do supermercado isolaram

⁹¹ <https://www.tjsc.jus.br/web/imprensa/-/municipio-tera-que-indenizar-filhas-em-r-10-mil-por-violacao-de-tumulo-do-pai>.

o corpo de Manoel com gradis de vasilhames de cerveja e, também, o cobriram com guarda-sóis de praia a fim de se evitarem olhares curiosos. E o supermercado, numa atitude vexatória, continuou suas atividades normalmente, como se a morte de um funcionário naquele local durante o expediente fosse um fato banal e aquele falecimento não merecesse mais que o aguardo pela retirada do cadáver. Contudo, é importante lembrar que existe legislação que reflete a necessidade de tratar os corpos com respeito e dignidade, assegurando que, no contexto contemporâneo, a defesa da dignidade humana deva ser um princípio inegociável⁹². O acontecimento em questão tem tipificação de “vilipêndio de cadáver”, previsto como crime no artigo 212 do Código Penal Brasileiro, com pena de detenção de um a três anos e multa para quem menosprezar, ultrajar ou desrespeitar cadáveres ou suas cinzas.

Entre outros exemplos contemporâneos que refletem os dilemas presentes em *Antígone*, é notável o incidente ocorrido em 19 de janeiro de 2008 no Município de Santa Rosa, no Rio grande do Sul, e que envolveu a Comunidade Nossa Senhora Imaculada Conceição⁹³. A entidade religiosa, que possui um cemitério próprio, recusou-se a permitir o sepultamento de um falecido no jazigo familiar, alegando que apenas parentes de primeiro grau ou cônjuges dos sócios poderiam ser sepultados sem custo. No entanto, o que agravou o caso foi a recusa da Comunidade em aceitar o pagamento oferecido pelos familiares do falecido, via cheque, o que gerou constrangimento e atrasou o sepultamento em quase 22 horas. A família só conseguiu realizar ao enterro após obter uma liminar judicial.

Por fim, mas nem de longe menos importante que os casos acima mencionados, salienta-se o caso de Zuleika de Souza Netto, que lutou pelos direitos humanos ao exigir um ritual fúnebre digno para seu filho Stuart Edgar Angel Jones, morto pelo regime militar⁹⁴. Assim como Antígone, Zuzu Angel (pseudônimo de Zuleika) voltou-se contra o governo da época, o qual sem um julgamento sequer parcial, considerou Stuart um traidor da pátria e, por isso, para além de assassiná-lo nos cárceres que mantinha, tratou seu corpo com o máximo desrespeito, o que encontra paralelo na condenação de Polinices. Nos dois

⁹²<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/08/19/representante-de-vendas-morre-em-supermercado-no-recife-e-corpo-e-coberto-por-guarda-sois.ghtml>.

⁹³<https://www.jusbrasil.com.br/noticias/comunidade-religiosa-condenada-por-impedir-sepultamento/3142814>.

⁹⁴<https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/stuart-edgar-angel-jones/>
<https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/stuart-edgar-angel-jones/>

casos comparados, observa-se o conflito entre a justiça e a injustiça com relação ao sepultamento de Stuart e Polinices. O positivismo militar e o rei Creon pautam-se em uma interpretação rígida e legalista da lei. Contudo, tanto Zuzu Angel quanto Antígone, defensoras daquilo que se concebe hoje como jusnaturalismo, apresentam razões suficientes para derrubar essa aplicação cega da legalidade, em nome de valores morais e direitos humanos fundamentais.

A partir desses registros, reforça-se o entendimento de que a Literatura resgata o registro de como a sociedade vivia as questões à época dos eventos. Aprende-se, com Mário de Andrade, que “O passado é lição para se meditar, não para reproduzir”⁹⁵, e a sociedade deve tirar lições e não repetir os seus próprios enganos, ou caso eles venham a ocorrer como eventos análogos — claro que por esquecimento da lição— que possa enfrentar de maneira distinta e eficazmente, uma vez que a Literatura fornece esse testemunho para reflexão.

Assim, essa correlação decorre do fato de que Mito e Direito dividem a mesma realidade, sendo fruto de uma necessidade social. Dessa realidade e necessidade verifica-se que, Mito, Literatura e Direito são totalmente propensos a modificarem-se segundo não somente cada situação e cada época de produção, mas, a cada leitura e análise, pois se mudam hábitos, culturas, valores e, necessariamente, a recepção. Diante disso, é imperativo que a arte tanto — nesta dissertação, literatura — e o Direito sejam empregados na educação como fundamentais para a construção de um ordenamento social e jurídico articulado aos valores inerentes à humanização dos conflitos humanos, diferenciando-se, pois, justiça e legalidade, procedimento de que não fora capaz o rei Creon do alto de seu poder. Ou, como terá enunciado Cícero, “Sumo direito, suma injustiça”⁹⁶.

⁹⁵ Mario de Andrade, *Paulicéia desvairada*. “Prefácio interessantíssimo”. In: ANDRADE, Mário de. Poesias completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Mando. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1987, p. 75.

⁹⁶ *Ex quo illud* “summum ius summa iniuria” factum est iam tritum sermone proverbium” (Cícero, 2022, 1.10.33).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise interdisciplinar da tragédia *Antígone* revela-se uma importante ferramenta para o estudo do Direito e da Literatura, especialmente no que tange à discussão da relação entre o direito normatizado pelo Estado e o direito natural do indivíduo, o jusnaturalismo. Entre os gregos, a tragédia possuía, além de outras, uma importantíssima função social, qual seja, a de educar o público com a internalização de sentimentos de terror e piedade que o alertava sobre erros trágicos. Essa mesma função educativa promovia o autocontrole e a moderação no comportamento da população, princípios essenciais que também presidem o direito.

Ao longo desta dissertação, buscou-se explorar como esses dois aspectos, o humano e o religioso, se entrelaçam na peça, oferecendo um terreno fértil para reflexões sobre justiça e o papel das leis no ordenamento social. A união entre a Literatura e o Direito, como a aqui proposta, não apenas enriquece o campo teórico, mas, contribui para o aprimoramento da sociedade por meio de um viés humanístico e crítico. O que faz com que *Antígone* hoje continue a gerar tanto interesse, depois de cerca de 2500 anos a partir de sua estreia, talvez seja justamente a simplicidade de sua construção ao tratar de questões universais e profundas, como o conflito entre leis humanas e divinas, de natureza tão complexa. A habilidade de Sófocles em apresentar essas questões, com precisão e impacto, torna a peça atemporal e plena de nuances interpretativas.

Traçou-se o desenvolvimento do direito na Grécia Antiga, desde a transição do direito religioso para a razão até a consolidação de um sistema jurídico mais formal e atual. É evidente que, embora Sólon tenha mantido resquícios draconianos em sua legislação, sua proposta de inviolabilidade da pessoa foi uma inovação que trouxe um avanço significativo no que tange à reflexão sobre as liberdades individuais e ao cerceamento de abusos das autoridades, tema que efetivamente se discutem em *Antígone*.

Sófocles, com diálogos perspicazes e intrincados, ilustra como as leis, mesmo quando fundadas em princípios aparentemente bons, podem ser distorcidas para justificar o injustificável. O drama sofocliano revela como os fatos podem ser manipulados e como sistemas de poder podem subverter a respeitabilidade. Além disso, compreende-se que os fenômenos culturais, como o Mito, a Literatura e o Direito, pertencem a uma mesma realidade, todos passíveis de interpretações e adaptações conforme os valores sociais

assumidos por diferentes tempos e contextos. A integração desses sistemas permite uma renovação constante de respostas e soluções para os problemas humanos, e é nessa interação entre Mitologia, Literatura e Direito — notável concepção de Sófocles, cuja validade é comprovada por ele mesmo com *Antígone* — que reside o valor atemporal dessa tragédia. Em consonância com a proposta geral da dissertação, percebe-se que muitas leis e práticas judiciais da Grécia Antiga dialogam diretamente com as discussões contemporâneas sobre direitos humanos e justiça. Além disso, foi possível traçar paralelos entre as práticas judiciais da época e os temas presentes na obra de Sófocles, como as figuras criminais típicas (furto, homicídio, ofensa à divindade) e as penalidades aplicadas, que variavam de multas à privação de sepultura, como ocorre na peça em tela.

Na abordagem do fenômeno trágico, utilizaram-se as obras de Aristóteles e Nietzsche para fundamentar a análise da peça a fim de melhor entender sua construção e seus limites. Assim, entende-se que essa tragédia é uma peça sistemática por seguir a estrutura da tragédia clássica, em que a *mimesis* é central para representar a condição humana em suas preocupações mais elevadas por intermédio de conflitos, virtudes e falhas das personagens.

Em *Antígone*, nada é autônomo, nada é absoluto: no debate das tensões entre leis divinas e humanas apura-se que, na vida em sociedade, é necessário o dever familiar e a obediência ao Estado se interpenetrarem a fim de que medrem no convívio social a respeitabilidade, a justiça e o senso. É o momento em que a personagem da princesa tebana enfrenta mais um dilema dentre os inúmeros com que se depara. É mais um evento terrível que testa seu caráter e valor. E, resiliente, assumindo seus atos, Antígone mantém seu objetivo de sepultar seu irmão, mesmo sabendo das consequências que há de sofrer. Seu caráter é incontestavelmente elevado — o que salienta ainda mais a hamartia e o efeito catártico sobre a plateia — e ela segue suas concepções, sua religiosidade, procedimento muito superior a atender a meros desejos ou caprichos, e cujos efeitos trágicos ultrapassam a esfera do familiar e alcançam o social.

A unidade de ação e a complexidade da fábula, elementos fundamentais da *Poética* de Aristóteles, estão presentes no drama sofocliano, que desenvolve a jornada trágica da protagonista em conexão com o destino dos Labdácidas. Sófocles não só induz o leitor a refletir sobre a importância de uma abordagem racional e justa no exercício do direito ao estruturar o mito de Antígone, como também demonstra, quando explora

lacunas e falhas legislativas, como o direito deve ser aplicado com razoabilidade e profundo conhecimento das circunstâncias em que se o operam.

A noção de *hamartia* — o erro trágico que resulta da arrogância ou confiança desmedida das personagens, que as leva à ruína — permeia a obra, e a maldição familiar que recai sobre Antígone e seus irmãos estabelece uma ligação entre o erro individual e o destino coletivo, reforçando o empenho implacável e a cobrança inexorável das leis divinas. A força motriz que impulsiona as personagens a cometerem seus erros fatais consiste na *hybris*, o excesso de orgulho ou arrogância. Vê-se isso tanto no trato do rei quanto no íntimo da princesa, mas diferencia-se do caráter daqueles que a cercam: o proativo, de Hêmon; o apático, de Ismene.

O religioso efeito purificador, de acordo com a teoria aristotélica, que a tragédia provoca, a *catarse*, é importante até mesmo nos dias de hoje, dado que os públicos de todos os tempos continuam a aprender com os erros das personagens, reconhecendo os perigos de julgamentos apressados, decisões extremas, gestos irreversíveis e, sobretudo, a falta de humanidade.

Antígone vai além do conflito entre o direito natural e o direito positivo. O estudo da linhagem dos Labdácidas, cujos problemas culminam nas tragédias que assolam a família real de Tebas, expõe como a narrativa mitológica reforça a complexidade das leis e seu impacto sobre a sociedade. Ao investigar o governo autoritário de Creon, presencia-se como o abuso do poder do Estado, exemplificado em sua despótica governança, aproxima-se das definições contemporâneas de autoritarismo.

Sófocles sugere que, quando leis humanas rompem a ordem divina, o sofrimento é inevitável, reforçando a necessidade de equilíbrio entre leis divinas e humanas a fim de que se evite o caos social. Essa intersecção entre mito e lei contribui para a nossa compreensão de como o Direito não se restringe apenas ao cumprimento de normas positivadas, mas dialoga constantemente com a ética e a respeitabilidade, não somente estabelecendo uma relação indissociável entre as normas jurídicas e os valores da sociedade, mas, sobretudo, propondo uma reflexão sobre a importância da aplicação do direito de forma racional e justa, evitando erros de interpretação e garantindo que a justiça prevaleça.

Contudo, se se pode generalizar, entende-se que, no fim de tudo, Sófocles cria um texto intensamente mergulhado na questão do despotismo, identificando os riscos que a

sociedade ateniense corria caso viesse a cair sob as garras de um monarca predador, tal como é o retrato que faz de Creon, abusivo, opressivo, prepotente. E, atrelada a isso, a questão antidemocrática frente a uma vertente democrática que se vinha então firmando. Talvez seja simplismo reduzir *Antígone* a essa receita, mas certamente tais dados não estão ausentes do texto sofocliano, é seu achado político. Mas, para desenvolver essas ideias na forma de um texto literário — a tragédia — ele o recobriu com as duas roupagens que se reconhecem nas questões extremas da ordenação do Estado e a ordenação religiosa, a fim de que não restassem dúvidas e a discussão não tivesse uma solução imediata, simplesmente objetiva, mas que fosse indispensável pensar e pesar opiniões e idiosincrasias várias, sem olvidar o humanismo.

Importa ressaltar que estamos em um terreno interpretativo. Embora seja arriscado afirmar que Sófocles propôs, em *Antígone*, uma crítica direta ao despotismo ou uma defesa explícita da democracia ateniense, a caracterização de Creon como governante inflexível e a resistência de *Antígone* à ordem injusta geram um debate ético e político aberto a interpretações divergentes, refletindo, assim, sobre os limites do poder e os perigos da opressão, especialmente no contexto da pólis democrática em formação. Sófocles, ao estruturar o conflito entre Creon e *Antígone*, sugere que o rompimento das leis humanas com a ordem divina conduz inevitavelmente ao sofrimento, reforçando a necessidade de um equilíbrio entre as esferas divina e estatal para evitar o colapso social. Nesse sentido, a peça evidencia que o Direito não se limita ao cumprimento de normas positivadas, mas dialoga com valores éticos e tradições sociais, o que demonstra a importância da aplicação racional e justa da lei. Embora se deva evitar generalizações excessivas, é possível interpretar que Sófocles, de forma sutil e sem oferecer soluções fechadas, levanta questões sobre o exercício do poder e os riscos do autoritarismo. A figura de Creon, pode ser vista como um alerta às possíveis derivas despóticas que ameaçariam a ordem democrática em Atenas. Ainda que não se possa afirmar que *Antígone* seja uma peça de militância política, é plausível entender que Sófocles tensiona, de maneira trágica, os limites entre a autoridade estatal e a consciência ética individual, levando o público a refletir sobre os perigos da concentração de poder e a fragilidade das instituições democráticas emergentes de seu tempo.

A análise da atuação do Coro também revelou sua função essencial como instância mediadora entre os eventos da peça e a respeitabilidade coletiva. Apesar de sua

ambiguidade e hesitação, o Coro de *Antígone* atua como uma voz que ecoa as tensões entre a lealdade ao governante e o dever moral de zelar pelos valores coletivos da pólis. No entanto, sua omissão em momentos cruciais contribui para o desfecho trágico da obra, revelando que, embora representante da cidade, não consegue atuar consoante às leis divinas e ao princípio de justiça coletiva. Longe de uma leitura simplista da peça, esses fatos refletem a incapacidade do sistema judicial e do governo de Creon, por meio dele mesmo e do Coro, de reconhecer e corrigir seus próprios erros, agravando ainda mais o conflito entre o direito natural e o direito positivado.

Também, para encerrar as discussões, explorou-se o direito moderno e suas raízes jusnaturalistas e juspositivistas, quando foi possível contextualizar *Antígone* diante dos debates contemporâneos sobre os direitos humanos e as legislações atuais. As tensões entre essas correntes jurídicas demonstram como o direito natural e o direito positivo dialogam e se confrontam nas decisões éticas e políticas. Dessa forma, a peça de Sófocles não apenas oferece uma reflexão sobre o passado, mas continua a ser uma fonte valiosa para que se compreendam os dilemas contemporâneos relacionados à dignidade humana, ao papel do Estado e à aplicação das leis. O público de *Antígone* aprende a moderar suas convicções e expectativas ao ser confrontado com os infortúnios representados na peça, o que transforma sua maneira de refletir sobre os problemas cotidianos e jurídicos.

A ampla discussão dos reflexos do drama sofocliano sobre o universo jurídico promoveu a percepção de que as questões levantadas pela peça sejam adequadas ao contexto histórico e social atual. Casos análogos, como o de Zuzu Angel, supramencionados, demonstram que as tragédias gregas, e em particular *Antígone*, ainda ressoam no debate sobre os direitos humanos, reforçando a relevância de se discutirem tais temas em contextos educacionais e sociais. Além disso, ao longo da pesquisa, verificou-se que a confluência entre Literatura e Direito favorece e contribui não apenas para a compreensão das normas, mas, para a reflexão sobre as práticas jurídicas e suas oportunas transformações. O estudo conjunto dessas áreas ajuda a criar uma visão mais humanística do Direito, com o que se enfatiza a importância de se considerarem os valores éticos e sociais quando da interpretação e da aplicação das leis.

Assim, a Literatura quando integrada ao estudo do Direito e disponibilizada democraticamente a todos, não apenas enriquece o entendimento dos dilemas morais e jurídicos, mas, oferece ferramentas para uma reflexão crítica sobre os direitos humanos

na contemporaneidade. A interdisciplinaridade entre Direito e Literatura, portanto, não apenas amplia o horizonte de compreensão sobre o fenômeno jurídico, como promove uma visão humanística essencial para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Em suma, esta Dissertação procurou refletir sobre o estudo conjunto do Direito e da Literatura como uma ferramenta importante para o pensamento crítico e a transformação das sociedades. Ao analisar a tragédia *Antígone* sob o prisma jurídico e literário, destacamos como o diálogo entre essas disciplinas pode contribuir para a evolução da justiça e dos direitos humanos, incentivando a busca contínua por um equilíbrio entre as leis humanas e os valores éticos universais. A peça de Sófocles, ao ser revisitada e reinterpretada nesse contexto, reafirma-se como um poderoso instrumento de aprendizagem e aplicação sobre o Direito, a respeitabilidade e a complexidade das relações sociais, tanto no passado quanto no presente.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de *Paulicéia desvairada*. “Prefácio interessantíssimo”.
In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Mando. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1987, p. 75.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Mando. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1987.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- ARNAOUTOGLU, Ilias. *Leis da Grécia Antiga*. Trad. Ordep Trindade Serra e Rosileia Pizarro Carnelós. São Paulo: Odysseus, 2003
- BILLAULT, Alain. *Les 100 mots de la Grèce antique*. Paris: PUF, 2018.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. Schopenhauer, Nietzsche, a eternidade da vida da Vontade e a incólume força criadora do espírito dionisiaco. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, v. 4, n. 1, p. 03-32, 2013.
- BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C. Varriale. 11. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- BOBBIO, Norberto. *Estudos sobre Hegel: direito, sociedade civil e Estado*. Trad. Carlos Rodrigues Brandão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BOBBIO, Norberto. *Teoria do ordenamento jurídico*. Trad. Maria Celeste Cordeiro Leite dos Santos. 10. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.
- BORGES, G. R. *O direito constitutivo: um resgate greco-clássico do Νόμιμον ἔθωρ como Εὐναζία Νόμιμη e Δικαζήκη Ἄζκηζη*. Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2011.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*. Tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*. Origem e evolução. São Paulo: Ars poetica, 1992.
- CARY, M. (Edit.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford U.P., 1957.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília, Senado Federal, 2011.v.1.

- CEIA, Carlos. Captatio benevolentiae. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 02 abr. 2023. Acesso em 14/04/2022.
- CEIA, Carlos. Coro. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 21/12/2024.
- CEIA, Carlos. Deuteronista. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 21 dez. 2024.
- CICERO. *De officiis*. Disponível em <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/off1.shtml>. Acesso em 28/12/2022.
- COMUNIDADE RELIGIOSA condenada por impedir sepultamento. Jusbrasil, 2012. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/comunidade-religiosa-condenada-por-impedir-sepultamento/3142814>. Acesso em 05/02/2025.
- COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. de J. Cretella Jr. e Agnes Cretella. 2ª. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2011. Acesso em 28/02/2023.
- DETENTO QUE não pôde ir a enterro do pai será indenizado em danos morais no RS. Conjur, 29 abr. 2019. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-abr-29/rs-paga-dano-moral-detento-impedido-ir-enterro-pai/>. Acesso em 17/06/2024.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- ÉSQUILO. *Tragédias*. Estudos e traduções de J. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- FIGUEIRA, Bárbara Cristina dos Santos. Para além dos ciclos de sangue: transgressão e tragicidade em *Antígona*, de Sófocles. *Revista Água viva*. V. 3, nº 2, ago-dez. 2018.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História de Roma*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitologia griega y romana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- GUAL, Carlos García. *Historia mínima de la mitología griega*. Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental. Madrid, Turner y El Colegio de México, 2014.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. de P. Menezes. 7.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. de F. Lourenço. São Paulo: Cia. das Letras / Penguin, 2013.
- HORÁCIO, Quintus Horatius Flaccus; LONGINO, Cássio; ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. de J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 2021.
- KELSEN, Hans. *Teoria pura do direito*. Trad. João Batista Machado. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. de J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LOBO, Abelardo Saraiva da Cunha. *Curso de Direito Romano: história, sujeito e objeto do direito*. Instituições jurídicas. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2006.

MOSSÉ, Claude. *Dictionnaire de la civilisation grecque*. Paris: Editions Complexe, 1998.

MOTA, Marcus. Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da tragédia grega. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 25, n. 1/2, p. 133–148, 2012.

MUNICÍPIO TERÁ que indenizar filhas em R\$ 10 mil por violação de túmulo do pai. TJSC, Santa Catarina, 15 jun. 2023. Disponível em: <https://www.tjsc.jus.br/web/imprensa/-/municipio-tera-que-indenizar-filhas-em-r-10-mil-por-violacao-de-tumulo-do-pai>. Acesso em 17/12/2024.

NÃO PODEMOS nem ter o luto, diz parente de mulher de 70 anos morta com suspeita de coronavírus na Rocinha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 2020. Coronavírus. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/nao-podem-nem-ter-luto-diz-parente-de-mulher-de-70-anos-morta-com-suspeita-de-coronavirus-na-rocinha-1-24341145>. Acesso em 19/01/2025.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, André Luiz Gardesani. *Confluências entre mito, literatura e direito em Édipo rei de Sófocles*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2015.

PEREIRA, André Luiz Gardesani. *Recepção e horizontes de leitura do direito na tragédia grega: Prometeu prisioneiro, Antígone e as Bacantes*. Dissertação (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2021.

RIBEIRO JR., Wilson A. Notas sobre os dramas satíricos fragmentários de Eurípides, in Santos, F.B. e Oliveira, J.K. (org.), *Estudos Clássicos e seus desdobramentos: artigos em homenagem à Professora Maria Celeste Consolin Dezotti*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2015, p. 165-182.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Leonor Santa Bárbara. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles & Antígone*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona. Trad. M. G. Kury. São Paulo: Zahar, 1990.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009,

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

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

SOUZA, Cesar Augusto Neves; SILVA, Odi Alexander Rocha. *Revista Porto das Letras*, Vol. 07, Nº 01. 2021

STUART EDGAR Angel Jones. Memoriais da Ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/stuart-edgar-angel-jones/> Acesso em 09/01/2024.

STUART EDGAR Angel Jones. Memorial da Resistência de São Paulo. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/stuart-edgar-angel-jones/> Acesso em 09/01/2024.

TRABALHADOR MORRE em supermercado no Recife, corpo é coberto por guarda-sóis, e local continua funcionando. G1 Pernambuco, Recife, 19 ago. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/08/19/representante-de-vendas-morre-em-supermercado-no-recife-e-corpo-e-coberto-por-guarda-sois.ghtml>.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIAL, Claude. *Lexikon de la Grèce ancienne*. Paris: Armand Collin, 2008.