

Representações da inteligência feminina na Grécia clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona

Kathrin H. Rosenfield
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Tradução de Guilherme Mautone
Revisão Técnica Alessandro Zir

Resumo: *Pode-se entender a tragédia como um gênero que reúne formas históricas de pensamento diversas – diferentes estágios do muthos e o logos. Este artigo desvenda como se processa em algumas figuras trágicas femininas uma ruptura significativa com as antigas crenças religiosas. Não é fácil imaginar um mundo no qual os domínios religioso e científico, social e político não estavam separados. Mais difícil ainda é imaginar o desenvolvimento da inteligência e dos méritos cognitivos das mulheres que viviam à sombra dos homens e em grande parte excluídas do domínio público. Este artigo ajuda a compreender modulações inovadoras deste imaginário de base.*

Palavras-chave: *Tragédia. Herói. Figuras Femininas. Epíclerado.*

Title: *Representations of feminine intelligence in classical Greece: Clytemnestra, Jocasta, and Antigone*

Abstract: *Tragedy might be understood as a genre summoning up different historical ways of thinking: diverse stages of muthos and logos. This paper unravels how a break with ancient religious beliefs takes place through some feminine tragic figures. It is not easy to imagine a world in which religious and scientific, social and political domains were not separate. Still harder is to imagine the development of intelligence and cognitive merits of women who lived under the shadow of men and were almost excluded from the public domain. This article helps to understand innovating modulations of this basic imaginary structure.*

Keywords: *Tragedy. Hero. Feminine Figures. Epiklerate.*

O que são o saber e o conhecimento antes de Sócrates e Platão explicitarem seus conceitos, forjando uma terminologia específica para distinguir e nomear diferentes formas de cognição? Tomamos o hábito de distinguir o mundo pré-socrático como mundo do mito e das imagens, dos ritos e das narrativas, em oposição à linguagem conceitual. Para o logos, o

universo das imagens e metáforas é incerto e perigosamente ambíguo, ele carece do rigor do pensamento matemático e científico, cujas metas de medição exata e de verificação estão no centro da aventura filosófica. Sinal dos tempos por vir, a tragédia, embora pertença ao mundo do mito, produziu um herói cujo destino já anuncia a mudança de paradigma. Édipo, o herói que enfrenta oráculos e enigmas cantados pela Esfinge, já parece estar familiarizado com o vocabulário do conhecimento “moderno” do século V antes de Cristo – da arte retórica dos sofistas às práticas científicas e filosóficas:

Édipo investiga (zetein), examina (skopein), questiona (istorein), infere, ele usa a inteligência, a mente, o pensamento, ele conhece, encontra, revela, torna claro, demonstra; ele aprende e ensina; sua relação com seus companheiros é a de libertador e salvador.¹

A tragédia é, portanto, uma forma de expressão que já reúne, na mesma obra, formas históricas de pensamento diversas – o *muthos* e o logos. Mostraremos como esta ruptura com as antigas crenças religiosas se processa em algumas figuras trágicas femininas, nas mulheres que o pensamento antigo representa normalmente como dóceis e piedosas, submissas e... excluídas das aventuras da cognição.

E como fica a piedade diante das admiráveis realizações da inteligência, do conhecimento científico e empírico na época clássica? Não é fácil para nós imaginarmos um mundo no qual os domínios religioso e científico, social e político não estavam separados. Mais difícil ainda é imaginar o desenvolvimento da inteligência e dos méritos cognitivos das mulheres que viviam à sombra dos homens e em grande parte excluídas do domínio público no qual começaram a reinar as conquistas científicas, o vocabulário do conhecimento positivo, os conhecimentos da experiência prática e empírica e os discursos filosóficos e matemáticos que valorizam a cognição e o argumento racional. A

¹ ekmairesthai, gnomé, nous, phrontis, oida heurein, saphes, deloun, deiknunai, manthanein, didaskein, sôter, lysanias (KNOX, 1957, p. 117).

tragédia, entretanto, nos oferece um vislumbre mais nuançado sobre o que há de mais fascinante na conquista do reconhecimento das situações mais difíceis da vida, e em algumas tragédias as figuras femininas desempenham um papel importante – um papel que na vida real talvez fosse mais que excepcional.

Os atenienses do século V submetiam as mulheres aos homens de forma explícita e pública. Mesmo quando estavam presentes em locais públicos (por exemplo, em festivais), elas eram praticamente invisíveis e ficavam caladas. O protocolo exigia “que um homem livre não mencionasse publicamente nem se referisse explicitamente a uma mulher respeitável, a não ser que essa ocupasse um cargo público (como sacerdotisa, por exemplo)” (SCHAPS, 1977; HENDERSON, 1991, p. 146ff). Jeffrey Henderson esclarece que mulheres podiam assistir a processos nos tribunais, mas jamais se pronunciar, e que “aconselhar-se com uma mulher constituía uma atitude que poderia ser usada num processo para provar a incompetência de um oponente” (HENDERSON, 1991, p. 146).²

O que é notável na dominação dos homens sobre as mulheres em Atenas, como foi apontado há muito por Jean-Pierre Vernant, é que os homens Atenienses transformaram esse fato em tema de obras dramáticas. O drama podia ser engraçado, como no caso de Lisístrata reinando em Atenas, ou extremamente sério, como no caso de Clítmnestra governando Micenas. Mas — momento raro na história pré-industrial — dava o que pensar, surtia temor, tensões e possibilidades. A sujeição das mulheres, como tantas outras coisas na Atenas do século V, era algo corriqueiro e, ao mesmo tempo, acarretava tensões. Essas tensões relativas ao comportamento, virtude, vícios e sentimento religioso das mulheres eram discutidas (indiretamente) nas comédias e tragédias – mesmo se de uma perspectiva sempre masculina, é claro. Na tragédia, assistimos a um surpreendente desdobramento da consciência e do conhecimento positivo. Distingões racionais enriquecem as

² Citando Demóstenes, 46.16, Isócrates, 2.20.

atitudes piedosas, dissolvendo não a piedade em si, mas a superstição mágico-religiosa que é reduzida a um temor latente, um fundo esquecido da experiência racional. Não podemos nos esquecer de que os gregos não criaram fronteiras precisas entre a religião e a política. A proximidade das esferas rituais do domínio religioso e do político criou um contexto no qual a piedade estava imersa no comportamento cotidiano e nas ações práticas da vida real. Particularmente nas tragédias, que devem muito ao esclarecimento grego do século V, encontramos uma consciência surpreendentemente lúcida da diferença entre piedade usual, baseada em hábitos compartilhados e inquestionáveis, e o conhecimento lúcido, informado pela experiência empírica e o conhecimento científico: eis uma das razões pelas quais a tragédia põe em cena uma justiça sempre problemática e os paradoxos da excelência ética. A experiência dos Atenenses com a tirania e a democracia aguçou suas atitudes críticas relativas às convenções sociais e noções religiosas tais como destino e igualdade, virtude e verdade. A história documenta que os demagogos dessa época utilizavam noções e crenças religiosas como ferramentas para finalidades políticas, senão para a manipulação do demos.³ Assim, as heroínas das tragédias talvez devam ser consideradas como experimentos mentais, ficções, que permitem a espectadores e leitores refletirem sobre os valores (masculinos) da polis.

O filósofo alemão Hegel via a tragédia ateniense como já sinalizando como um passo importante em direção ao desenvolvimento do conceito de liberdade e de igualdade universal e, neste sentido, como um tímido, mas claro início da emancipação das mulheres. A discrepância entre a condição dos homens e das mulheres, atestada por um grande número de textos, parece colocar em dúvida a visão de Hegel, embora recentes estudos mostrem que havia também, por exemplo, sacerdotisas mulheres ocupando importante lugar e *status* nas

³ Sabemos das inúmeras intrigas como aquela que condenou generais vitoriosos à morte, sob a acusação de negligência impiedosa no que diz respeito ao enterro dos cadáveres de seus soldados, levados pelo mar tempestuoso (Xenofonte, vol. 1, 1.6.1-34; Diodorus Siculus, 13.98-99).

idades gregas. Em obras como a *Orestéia* de Ésquilo e a *Antígona* de Sófocles, Hegel pôde constatar uma progressão histórica da racionalidade e do reconhecimento da alteridade e, portanto, da justiça. Ele chamou a atenção para o peso dramático que tem na *Orestéia* a invenção da justiça humana e dos tribunais. Tal invenção seria assegurada e validada tão somente pela intervenção da deusa Atena, cuja sedutora eloquência supera um amargo conflito com as terríveis deusas de vingança e um perigoso embate do júri humano. A tragédia preferida de Hegel, porém, era *Antígona* de Sófocles: “a mais bela e perfeita obra de arte de todos os tempos”, que tem posição central na estrutura da *Fenomenologia do Espírito* (1979, p. 322-355).⁴

Boa parte da antropologia histórica mais recente reforça o ponto de vista de Hegel – ainda que sem muita referência à tragédia Ateniense. Existe atualmente um debate intenso sobre o papel das mulheres na Atenas clássica e na vida pública religiosa da cidade. Sabe-se que o lugar da mulher era o lar, e as mulheres certamente presidiam sobre espaços religiosos bastante importantes dentro de suas casas. Mas limitar o papel das mulheres atenienses a cultos domésticos é ignorar um fato que está, como a carta roubada de Poe, escondido em plena luz do dia: Atenas teve tanto deusas como deuses, cada uma com templos e cultos públicos, e as guardiãs das deusas atenienses eram sacerdotisas – mulheres. Joan Breton Connelly, que nos oferece muitas novas descobertas organizando fatos desconexos num quadro coerente, afirma que as sacerdotisas de Atenas eram figuras públicas desempenhando papéis relevantes. Ela comenta que elas eram “agentes dos cultos femininos que tiveram mais ou menos o estatuto de cargos públicos” (CONNELLY, 2007, p. 2).

Então, como podemos abordar a piedade e a inteligência das mulheres que viveram há dois milênios e meio atrás, em um

⁴ A análise de Hegel sobre *Antígona* mostra um progresso significativo da razão. Após a lógica violenta do reconhecimento mútuo nas dialéticas do mestre e do escravo, figuras como Atena e *Antígona* são passos imaginários em direção a uma elaboração mais racional das desigualdades naturais (subordinação do homem e da mulher); elas efetuam uma transição em direção ao reconhecimento mútuo *através* do reconhecimento da diferença, a qual constitui a igualdade simbólica do marido e da esposa.

mundo que não podemos imaginar realmente? Na maioria das vezes, só nos resta deduzir suas formas de comportamento das proibições regulando suas obrigações dentro de casa e restringindo seus movimentos na cidade. Feministas, antropólogos e historiadores não deixaram de notar os obsessivos, quase paranoicos, tons dos relatos (obviamente masculinos) sobre a fragilidade passional, a perigosa instabilidade e as perversões femininas (LORAUX, 1981; ZEITLIN, 1978). É nesse ponto que a tragédia torna-se valiosa. Devido à relativa ausência de informações mais imparciais sobre a natureza específica, as necessidades e hábitos das mulheres, nossas deduções dependem da representação literária das mulheres nas poesias épica e trágica (ROUSSELLE, 1983, p. 15ff., 37ff).⁵

À primeira vista, a tragédia parece reverter a concepção convencional de mulheres caladas, desinformadas e obedientes confinadas no espaço doméstico privado. A imagem idealizada de heroínas como Antígona também parece contradizer a visão masculina dos gregos em relação às mulheres como naturalmente inferiores no uso da palavra e do raciocínio. Um segundo olhar mostra, entretanto, que as grandes tragédias atenienses mais modulam as ideias-padrão do que as contradizem. Elas retratam a sujeição em enredos mais complexos e elaborados. Muitas não deixam de confirmar as suspeitas masculinas que farejam em toda parte a irracionalidade e as perversões da natureza feminina. Todavia, apesar de Ésquilo e Sófocles jamais negarem o inquietante mistério da natureza feminina, suas obras oferecem grande riqueza de informação e discernimento no que diz respeito aos modelos de conhecimento, argumentação racional e atitudes piedosas na vida cotidiana da mulher, e eles o fazem com impressionante sutileza poética.

As tragédias não explicitam o que seriam as qualidades femininas específicas, suas virtudes ou seus vícios, mas usam

⁵ Rousselle aponta a diferença no tratamento dos corpos masculino e feminino. Sabe-se muito acerca dos cuidados de saúde e formação do corpo masculino, enquanto os tratados médicos carecem de quase toda informação sobre o corpo feminino.

personagens de mulheres fortes para apontar os problemas de certos ideais políticos, que são o verdadeiro centro da sociedade Ateniense da época. Vale lembrar também que, devido à submissão feminina às regras patriarcais de pais e maridos, a piedade das mulheres tendia a se confundir com obediência doméstica; constantes gestos explícitos e implícitos de entrega demonstravam seu compromisso incondicional com uma ordem social e religiosa na qual elas eram submetidas aos homens. Exigia-se que as mulheres obedecessem e levassem uma vida bastante discreta, voltando-se silenciosamente para os seus afazeres domésticos.⁶ Expressando uma opinião, movendo-se fora do seu espaço usual, ou intervindo publicamente, elas já estavam ferindo as convenções, e corriam o risco de serem, *ipso facto*, consideradas injuriosas e ímpias. Veremos (principalmente em Antígona) que o que quer que se afigure incomum no comportamento feminino, os menores sinais de paixões ou movimentos irregulares, tudo isto tende a ser qualificado como uma falta de piedade. Creonte não hesita em apresentar Ismênia, embora apenas chore de modo suplicante, como uma rebelde que profanou as sagradas regras patriarcais da casa como se ela tivesse blasfemado a amizade que ele lhe havia oferecido no lar e, com isto, profanado o altar de Zeus no coração do Palácio. Uma simples discordância em atitudes ou palavras (ou até mesmo um pensamento divergente – no caso de Ismênia, o lamento supostamente injurioso pelo irmão morto e a irmã ameaçada) pode levar à acusação de impiedade.

O confinamento das mulheres dentro de seus espaços domésticos criou uma tensão semanticamente rica entre as suas atividades e formas de expressão e as dos cidadãos homens. Os espaços privados da casa e a família eram diametralmente opostos às esferas públicas, em que os homens se moviam livremente e se reuniam a fim de discutir os problemas da comunidade. A tragédia ao mesmo tempo contradiz e confirma

⁶ Quem está acostumado com um regime patriarcal mais recente, como o predominante no Brasil do século XIX, por exemplo, compreenderá e entenderá mais facilmente a mistura ambígua das expectativas sociais e psicológicas com as categorias éticas e religiosas. Ver Freyre, 1961, p. 63-134.

(através de um caso excepcional) o sentimento geral de que mesmo a mais devota forma de expressão das mulheres deve ser limitada ao interior de suas casas – como se sua presença emocionalmente explosiva constituísse por si só um perigo à ordem das ocupações públicas: tudo se passa como se os homens monopolizassem a inteligência e o pensamento, as mulheres as emoções. O luto pelos mortos, por exemplo, era um dever feminino, e as lamentações das mulheres durante o funeral e os contínuos sacrifícios feitos por elas nos túmulos ou altares dos falecidos eram rituais importantes. Mas elas jamais podiam perturbar a serena gravidade racional das assembleias masculinas. A ideologia prescrevia que a natureza feminina imprevisível precisava ser contida e restringida pelos cuidados vigilantes dos homens. Isso era *dever* do homem, parte de sua responsabilidade para com o espaço público, assim garantindo a lei, renovando os sagrados laços de amizades dentro da família e do clã com a ordem da polis baseada no regular e fiel ritual das alianças.

No entanto, mesmo em uma cidade como Atenas, na qual boa parte da ordem pública era regulada por leis muitas vezes escritas e expostas em lápides, boa parte da ordem dependia da tradição e dos costumes. Antigos costumes eram transmitidos pelas constantes práticas cotidianas e pela participação em rituais cuja repetição consolidava e imbricava umas nas outras as esferas privadas e públicas, o político, social e religioso (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989, p. 15). Quando hoje pensamos em “Mitologia Grega” geralmente esquecemos que esses relatos não eram “literatura”, mas faziam parte dessas convenções cotidianas como legado de hábitos tradicionais e noções morais invariavelmente repetidas. As tragédias Atenienses do século V não constituem, por outro lado, uma mera continuação dessa tradição. A novidade da tragédia reside no fato de que poetas como Ésquilo ou Sófocles introduziram nos mitos, padrões e valores tradicionais o olhar crítico de cidadãos esclarecidos, dramatizando os problemas e crises de valores que costumam acontecer numa sociedade complexa. Nela, o vocabulário da experiência racional das ciências e da matemática

e dos seus desdobramentos práticos começa a aparecer insistentemente, expressando o orgulho das conquistas tecnológicas (navegação, armas, carros de guerra “modernos” e estratégias viabilizadas pelo cálculo matemático). Tudo o que está ligado à observação disciplinada e à investigação experimental recebe o halo da veneração e... da suspeita de desmedida perigosa.⁷

Atenas era uma metrópole cosmopolita bem mais complexa do que as pequenas comunidades arcaicas nas quais surgiram os mitos gregos, e os poetas atenienses do século V utilizaram-se de suas experiências mundanas, políticas e jurídicas para questionar e rearticular as visões tradicionais do destino humano e para reorientar as crenças em leis cósmicas para concepções mais realistas e humanas do mundo. Em particular, eles distanciaram-se da visão mítica dos homens como seres guiados pelo destino, por oráculos divinos ou por deuses de comportamento imprevisível. Apesar de Sófocles e Ésquilo não terem ainda um vocabulário filosófico à sua disposição (encontramos noções específicas como livre arbítrio, responsabilidade individual ou autonomia apenas em décadas posteriores), suas narrativas criaram modelos protomodernos de pensamento. O estilo trágico – o reforço de ambiguidade deliberadamente levada a formas paradoxais de expressão – introduz estruturas de pensamento que questionam e desafiam concepções tradicionais, e então velhas convicções religiosas começam a ser percebidas como superstições (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989, Tomo 1, p. 16; WILLIAMS, 1993).

Os oráculos são peças-chave dessa mudança. Os poetas trágicos – em particular Sófocles – não os compreendiam mais ao pé da letra. Nas suas peças sentimos o espírito realista e irônico – resultado da longa experiência com as conquistas científicas, a retórica jurídica (dos sofistas) e da intensa reflexão sobre assuntos cívicos que estavam no centro da sociabilidade

⁷ As conquistas cognitivas que assim aparecem nos textos das tragédias foram discutidas em inúmeros ensaios, de B. Knox (loc. cit.) a J.-P. Vernant, entre muitos outros autores. Cf. também a síntese destas pesquisas na tese de doutorado de F. Marshall, *Édipo Tirano. A tragédia do saber*, 2000.

ateniense. Os poetas trágicos sentiram que os conteúdos das crenças míticas podem mudar e que certos valores e comportamentos “heroicos” eram incompatíveis com a cidadania democrática (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989, Tomo 2, p. 97ff.),⁸ ou até mesmo pré-democrática em Atenas (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989, Tomo 1, p. 17), que já se orgulhava de seus progressos cognitivos e científicos. Além disso, os trágicos eram os primeiros e mais patriotas Atenienses, embora tratassem abertamente das incongruências opondo as novas formas de pensamentos às tradições legadas de uma época anterior. As tensões e ambiguidades das tragédias refletem a própria reflexão dos homens políticos sobre o conflito entre as novas e antigas leis da cidade, pois as atitudes esclarecidas dos famosos cidadãos (como Temístocles e Péricles) não eram necessariamente consideradas como legítimo direito pela totalidade dos cidadãos (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989, Tomo 1, p. 25, 33-35). Os poetas trágicos procuraram trabalhar com essas tensões. E uma das mais agudas tensões estava ligada à suposta diferença entre os sexos. Ela aparece nas transgressões femininas dramatizadas nos múltiplos e complicados nós das tragédias do século V (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989, Tomo 2, p. 108-9).⁹

Iniciemos com algumas observações sobre Clitemnestra de Ésquilo, e posteriormente nos focaremos em duas heroínas de Sófocles – Antígona e Jocasta – cujas trajetórias desafiam, mas também confirmam as expectativas convencionais.

A astúcia dos trágicos responde pela astúcia feminina: Clitemnestra VS. Athena

⁸ A seção “La Democratie Tragique” mostra o funcionamento da tragédia dentro da democracia ateniense. Os heróis não são modelos, mas problemas; cidadãos devem aprender a evitar os extremos da vontade própria, que os heróis, por sua conta, exibiam.

⁹ Nota-se especialmente: “O paradoxo das mulheres que assumem a cidade nos leva a refletir que, embora a cidade grega não fosse a única a excluir as mulheres da vida política, foi a única sociedade que nunca transformou a sua exclusão no material do drama...” Ver também Loraux (1981) e Zeitlin (1978).

A *Orestéia* de Ésquilo dramatiza a conquista de uma nova forma de legislar. O enredo reflete o orgulho dos Atenienses do século V pelas leis e pelos tribunais regrido a vida cívica e abrandando os conflitos com o mínimo possível de violência e guerra. A lei e a ordem eram aceitas por serem invenções exclusivamente masculinas, baseadas em cálculos racionais que (segundo a ideologia reinante) apenas homens poderiam fazer. Esta concepção aparece claramente na *Orestéia*, embora, à primeira vista, seja uma deusa, Athena, quem consegue resolver o conflito aparentemente indissolúvel. Não podemos esquecer que Athena é a filha mais viril de uma ascendência exclusivamente viril. Ela desconhece o que pode ser uma mãe – pois nasceu da cabeça de seu pai Zeus. Burlando a astúcia de Metis, mãe de Athena, Zeus engole sua amada, absorvendo suas qualidades e transmitindo-as à sua maneira – viril – à filha. Esta então se refere à sua herança materna, a destreza de Metis, como se fosse uma das qualidades viris de seu pai.

Com a figura de Athena, a astúcia feminina, supostamente tortuosa e oblíqua, torna-se reta e franca, legítima e honesta – isto é, em termos gregos, viril. A inteligência de Athena combina o cálculo racional com os aspectos éticos da lealdade. O poder persuasivo de sua eloquência não é apenas mais um sedutor truque de palavras, mas o poder de imparcial justiça e sabedoria reconciliadora. Ela encontrou uma nova ordem, flexível, mas límpida, forte o bastante para conter as paixões titânicas de ira, ódio e vingança encarnadas pelas Erínias, as cadelas sanguinárias do mundo subterrâneo. A combinação de razão (masculina) e astúcia (feminina) de Athena assegura o triunfo dos deuses da cidade sobre as assustadoras emoções das arcaicas deusas da vingança. Em outras palavras, Athena é a melhor – e a mais obediente – aliada de Zeus, muito melhor que o outro (mais rebelde) acólito, Prometeus.¹⁰

¹⁰ No Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, o herói é tão forte e intelectualmente móbil como Athena, mas mais obstinado na oposição ao patriarcado e aos ajustes ditatoriais de Zeus. A obstinação de Prometeu cria fortes tensões entre as tendências irracionais e tirânicas dos olímpicos e a resistência astuta do Titã inteligente, cuja métis está inscrita em seu nome.

E Clitemnestra? Ela é, sem dúvida, uma das personagens mais fortes da literatura. Ela argumenta como um homem, avalia, decide e julga como um homem. Ela governa com tanta inteligência que o coro de homens velhos e experientes se surpreende e cala, admirado. À primeira vista, ela até mata com determinação quase masculina (apesar de a armadilha ser um detalhe perturbador, lançando de imediato uma sombra escura sobre suas ações). E apesar de seus argumentos contundentes, que parecem, até certo ponto ser justificados (afinal, Agamenon a enganou com a perspectiva de um glorioso casamento para Ifigênia, somente para sacrificar a própria filha), Ésquilo, que criou sua força viril, a estigmatiza com os traços da perversidade feminina. Ela apenas *parece* argumentar e simula as razões como um homem inteligente quando diz que deve vingar a morte da filha, Ifigênia, cujo sacrifício ela declara ser uma blasfêmia por parte de Agamenon. Olhando-a por um outro ângulo, igualmente viável no mesmo texto, pode-se ver sua ira como ressentimento contra o marido, ressentimento intensificado pelo poder que ela teve no palácio durante a ausência de Agamêmnon, para não falar dos prazeres do leito proporcionados por Egisto, o pior dos inimigos dos Átridas. Longe de servir aos deuses e à justiça do mundo subterrâneo, ela encarna também a astúcia emocional perigosa feminina, motivada pela ira irracional. O enredo secundário de seu adultério com Egisto torna o seu clamor por razão e justiça.

Ao matar seu marido, capturando-o em uma rede e abatendo-o, ela mesma, com um machado, Clitemnestra sem dúvida levou em consideração a importância de seu papel religioso e social no espaço privado do palácio. Pois a casa como um todo – o lar, o berço onde nova vida é entregue e criada, e a câmara fúnebre, em que os corpos dos mortos são lavados e ungidos e lamentados pelas mulheres ao redor – é o domínio *par excellence* das emoções femininas. Ela não hesita em defender Egisto publicamente com o argumento que ele lhe proporciona prazer. Assim, sua inteligência viril “involui” voltando-se exclusivamente para o espaço e os (vergonhosos) sentimentos domésticos. É claro que este tipo de razão é incapaz de legitimar

sua vingança. A tragédia seguinte da trilogia revela que o reino das mulheres no espaço privado da casa não é absoluto; o espírito de Agamenon, que ela tentava enfraquecer quebrando os membros do cadáver, retorna e atormenta os sonhos da rainha (início da *Coéforas*). Em outras palavras, Ésquilo mostra que há um direito mais universal que pode invalidar os privilégios femininos quando estes se tornam exorbitantes. A insistência de Clitmnestra na primazia da inteligência feminina e da (sua) piedade doméstica – voltada para o prazer feminino – apresenta uma inaceitável provocação à piedade pública e à razão cívica. A *Orestéia* dramatiza e celebra no fundo a vitória da inteligência e da razão masculinas, que as mulheres podem excepcionalmente assumir – porém com grandes riscos.

Essas tensões entre inteligência masculina e feminina também se tornam evidentes no choque dramático entre diferentes formas de lei – a escrita e a não escrita. Na *Orestéia*, as Erínias personificam a justiça violenta, arcaica e irracional do mundo subterrâneo. Elas nem sequer sabem articular as palavras humanas. Elas urram e uivam, assinalando o reino das paixões, a sede de vingança e sangue. Seu venerável direito antigo segue a lógica emocional da *vendetta*. A única coisa que importa para elas é que Orestes é o laço sagrado com a mãe; elas ficam surdas e cegas com respeito às perversões da ordem cívica que esta mãe protagonizou e que Orestes teve obrigação de punir. Apesar do mandamento de Apolo, o deus diurno do Olimpo que as deusas noturnas do submundo não entendem, Orestes está ameaçado de ser punido de modo cru e horrendo. No entanto, em nome da ordem patriarcal – uma ordem mais “moderna” e racionalmente articulada de acordo com a predominância masculina (em comparação com o companheirismo mais equilibrado dos tempos arcaicos¹¹) – Apolo desafia a ira das Erínias. Desafia-as, mas não

¹¹ Em Homero, vemos mulheres muito mais independentes, o que indica a importância das mulheres na divisão do trabalho e na economia doméstica da época histórica anterior; mais frugal, menos complexa do ponto de vista econômico (o comércio externo é um fenômeno mais recente), a sociedade arcaica parece valorizar mais as mulheres, já que grande parte de sua riqueza e bem estar estão baseados nos esforços compartilhados de homens e mulheres.

é capaz de apaziguá-las. Apolo apenas impõe as regras patriarcais da polis e do Olimpo, submetendo filhos e filhas à autoridade paterna, enfraquecendo e descartando os privilégios matriarcais. Ele jamais seria capaz, entretanto, de obter uma conciliação com as Erínias. Elas denunciam a arrogância do deus petulante e convicto dos privilégios de sua retórica racional; preveem as calamidades provocadas por este jovem frívolo, descendente de um soberano apenas recentemente instalado no Olimpo. Exaltam-se com o desprezo que mostra para com os mais veneráveis costumes antigos, e declaram em alto e bom tom que tal prepotência arruinará completamente a Justiça. Por mais que Apolo as despreze, seus argumentos são fortes e bem fundadas. Pois a máquina da razão não elimina, nem aplaca as emoções, como tampouco impede a maldade a se impor. Bem diferente da petulância masculina de Apolo, Ésquilo ressalta, na ponderação de Atena, a flexibilidade da inteligência feminina. Ela sabe navegar entre as razões masculinas e femininas, entre as leis arcaicas e as modernas, entre valores racionais e emocionais. Ela reconhece também o valor da força bruta na difícil tarefa de assegurar a justiça retributiva e usa sua eloquência (herdada da mãe Metis) para convencer as terríveis Erínias a modular levemente suas práticas sanguinárias. Com doces palavras, Atena as seduz para aceitarem um altar na cidade luminosa de Atenas, onde residirão por um tempo do ano para receberem sacrifícios diurnos e vegetais, para, depois, retornarem à sua antiga residência subterrânea. Atena reconhece que também a razão desconhece qualquer limite, e que apenas a força ameaçadora das Erínies podem impelir a humanidade a se abster da violência mais exorbitante.

Razão e (im) piedade de Jocasta

De Ésquilo a Sófocles modificam-se os enredos voltados para os grandes feitos divinos e a celebração das instituições míticas da justiça. Um pouco mais jovem que seu famoso antecessor no teatro ateniense, Sófocles construiu um relato mais realista em torno de personagens exclusivamente humanas. Entre elas, a

rainha de Tebas, Jocasta. Críticos têm reconhecido esse realismo Sofocliano desde o século XIX, analisando-o de duas maneiras opostas (embora igualmente convencionais). Em geral, os críticos do século XIX (Schlegel, Willamowitz, Bruhn), descreveram Jocasta como um caráter inconsistente, como mulher fraca e frívola – obviamente se referindo ao seu desinteresse pela verdade, que contrasta com a incessante busca de seu marido. A inteligência da rainha seria, nesta perspectiva, regida por um egoísmo hedonista que se acomodaria até mesmo com um regicídio e um incesto para assegurar a continuação de um lar e de um reino confortáveis. Em 1930, no entanto, Karl Reinhardt reinterpreto a suposta ausência de sentimentos morais de Jocasta como “alterações e flutuações” que constituiriam um *pathos* trágico especificamente feminino (1971, p. 63). O grande crítico (admirado por Heidegger e Lacan) sustenta que a ambivalência da personagem, sua “inconsciência e ansiedade, incompreensão e descoberta, hesitação e convicção” de Jocasta seriam qualidades especificamente femininas, resultado do “mais forte instinto da mulher que tenta se opor ferozmente à teimosia do pensamento [descontrolado de Édipo]” (REINHARDT, 1971, p. 165). Ao invés de rejeitar, como o fizeram críticos anteriores, o pendor de Jocasta de aceitar os jogos obscuros de enganos e aparências da vida, Reinhardt (e depois dele muitos outros críticos, em particular Heidegger, Beaufret e Lacan¹²) elogiaram “sua disposição em acolher a aparência, e mesmo *essa* aparência, (a máscara da imaginação, como em um sonho, lançada sobre o ato incestuoso) na intenção de preservar a vida de seu marido” (REINHARDT, 1971, p. 172).

Sófocles, de fato, sempre reavalia motivos tradicionais dentro de situações específicas – porém talvez não exatamente no sentido assinalado pelos críticos que acabamos de citar. Escutando as sugestões nas entrelinhas, o poeta grego não parece seguir a polarização conceitual do ser e da aparência, mas sua ficção transforma Jocasta em uma figura dramática, complexa e psicologicamente verossímil. Nem frívola nem santa, nem mais

¹² Cf. Heidegger, 1966, p. 82ff; Beaufret, 1965; 2005, p. 16-25; Lacan, 1986, p. 331ff.

sábua nem mais intuitiva do que Édipo, ela dispõe das mesmas potencialidades psicológicas e morais dos homens, mas Sófocles mostra que ela faz delas um uso bem diferente do de Édipo. Na linguagem da psicologia moderna, o raciocínio e os sentimentos de Jocasta poderiam ser vistos como mecanismos de defesa contra lembranças vergonhosas recalcadas: afinal, nenhuma mãe grega gostaria de se lembrar ou de ser lembrada do fato que ordenou ao seu escravo de expor o filho nas montanhas; e como qualquer outro cidadão grego ela precisa reprimir o medo difuso do retorno do espírito deste ser que foi suprimido (senão do filho ele mesmo). Na sequência destes sombrios acontecimentos num passado remoto, ela também se tornou culpada de não ter enterrado o marido defunto – talvez para esquecer de modo mais eficaz todas as pesadas lembranças vinculadas com o reino de Laio. Nesse sentido, ao invés de vê-la como um padrão caracterial – o da “mulher dedicada às infinitas aparências da vida vivida” (que contrastaria com a busca da essência de Édipo), deveríamos olhar para o que impulsiona seus sentimentos, para o modo como ela navega entre os terrores de seu marido e os seus próprios. O primeiro passo importante nesta direção é perceber que existe algo compulsivo e redundante em seu discurso – um refrão que sempre parece levar de volta a imagens de violência espantosas, mas silenciadas.

Esses desejos e ansiedades silenciados imprimem traços estranhos aos seus gestos e sinais contraditórios ao seu discurso. Consideremos, por exemplo, a importância que ela deu para o assassinato de Laio. Creonte, irmão dela, também descreve o assassino – que nenhum deles havia visto – e as contradições de ambas as versões são tão óbvias que Charles Segal as chama de “erros de construção” da parte de Sófocles (2001, p. 55).¹³ Essas surpreendentes incongruências são, antes, parte de uma estratégia ativa de silenciar o que quer que se refira ao reino condenado de Laio. Nem sua vida nem as circunstâncias de sua morte jamais foram mencionadas para Édipo. Parece haver uma estratégia de

¹³ Segal lista oito supostos erros, que são, na nossa visão, incongruências devidas ao encobrimento operado por Creonte e Jocasta das reminiscências vergonhosas no passado (tanto a morte de Laio como a exposição da criança).

esquecimento deliberado dos dois membros sobreviventes da tríade dominante de Tebas.

É bastante surpreendente que a crítica não tenha assinalado nem a falta de lógica, nem o estilo redundante e compulsivo da Rainha. A maioria dos críticos contentou-se em assinalar, seguindo Aristóteles, que o discurso de Jocasta é uma *peripetéia*, isto é, um episódio que constitui em si mesmo uma “reviravolta trágica”, que anuncia a queda do herói. No entanto, esse episódio revela muito mais do que o verter da fortuna de Édipo. Revela, também, a intriga palaciana que brotara, há tempos, da ansiedade oculta da rainha.

A ambivalência de Jocasta é ironicamente reforçada por um trocadilho que confunde as opiniões do povo com a verdade do oráculo (715-6 usando o termo *phatis* que significa tanto a voz do deus como o ouvir-dizer da boca do povo, o rumor):

“Como quis o oráculo/rumor, ele morreu [isto é: da mão do filho, não]
Da mão de ladrões estranhos”.¹⁴

Devido ao *enjambement*, o verso 715 diz que Laio morrera tal como previu a profecia, da mão do filho. Apenas o verso seguinte trará, tarde demais, a retificação.

Sófocles reconstrói a antiga necessidade mítica, mostrando uma inquietante analogia entre as verdades ‘divinas’ e a lógica corriqueira do medo e da angústia. Até para a psicologia cotidiana são verossímeis as estratégias retóricas e os “não-ditos” que deixam entrever, entre as linhas, os comprometimentos éticos angustiantes, assolando a mente da mãe-assassina. Como vimos no caso da Atena de Ésquilo, que respeita até um certo ponto a voz das emoções violentas das velhas deusas da vingança, também Sófocles encena o retorno do recalcado: mas ele o faz de modo mais moderno e realista, dando ao medo de Jocasta os traços da verossimilhança psicológica em padrões menos míticos e mais humanos.

¹⁴ Segal assinala a ironia desse trocadilho (89).

Os deslocamentos do saber arcaico e a estratificação dos saberes na Atenas clássica

Pode-se dizer que o saber tradicional tendia a confundir, antes do iluminismo clássico, saberes como a memória, a capacidade intelectual de inventar e a vidência. Os avanços dos pensadores iônios na matemática, na geometria e na física abrem uma nova via – mais científica e racional. Os cidadãos educados começam a distinguir diversos tipos de conhecimento e, além disso, as práticas democráticas da polis (como o treinamento retórico e jurídico) refinam o raciocínio que começa a perceber e nomear as diferentes operações que diferenciam o cálculo matemático da experiência empírica e um experimento científico das intuições poéticas e do saber mântico.¹⁵

Apoderando-se destes novos modos de pensar, discriminar e avaliar, as heroínas trágicas transcendem as limitações costumeiras da existência feminina. A Clitemnestra de Ésquilo age simultaneamente em ambos os espaços, público e privado, e seu comportamento viril, racional e competente, autoriza-a a se sobressair e matar seu marido. Mas por mais admirável que sua viril inteligência possa ser, seus gestos vagam perigosamente na atmosfera muito ambígua da destreza e dissimulação femininas.

A Antígona de Sófocles apresenta um problema muito mais intrincado e sutil. Entre outras coisas, ela joga com as sutilezas mais ambíguas da inteligência e da piedade femininas, o que lhe confere feições extraordinariamente paradoxais. Muito além do pendor nítido com que Ésquilo confirmava a superioridade da ética e da razão masculinas sobre as formas de inteligência feminina, Sófocles confere a sua heroína um leque admirável de qualidades intelectuais, éticas e emocionais bem matizados.

¹⁵ As abordagens estruturais da tragédia esclareceram a trama de representações específicas que ordena o imaginário do saber, do poder e do desejo e elaborara o sistema de oposições do pensamento grego clássico (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 1989). Para uma apresentação sintética do novo vocabulário que polariza o saber profético e o conhecimento empírico e científico em *Édipo Rei*, cf. Francisco Marshall, 2000, cap. 1.

Nicole Loraux chamou atenção para o milagre estético criado por Sófocles ao final da peça: a morte de Antígona é representada por uma série de imagens serenas que nos dão a impressão de uma partida sutil e enigmática mais do que de um suicídio.¹⁶ Sua morte, possivelmente benéfica a seu povo, difere significativamente dos suicídios de outros membros de sua família (Jocasta, Polínicos, Etéocles), isto é, dos gestos violentos que criam novos miasmas. Mas não se restringe ao final da peça o artifício poético de Sófocles, que deixa Antígona retirar-se isenta da ira ressentida de outros heróis suicidas. Há inúmeras passagens nas quais a heroína se mostra extraordinariamente espirituosa, comprovando uma inteligência aguda na avaliação da situação desesperadora e nas decisões que toma para afirmar, pelo menos simbolicamente, o papel jurídico e religioso que lhe cabe na sucessão. É a combinação de inteligência, ousadia e força, de paixão violenta e juízo que dão ao nome Antígona o brilho de uma beleza enigmática. É importante perceber e sentir mais detalhadamente o que está em jogo nesta excepcional variação de heroísmo feminino e piedade trágica.

Antígona, para Hegel e muitos leitores modernos, representa nada mais do que a piedade estereotipada da mulher grega, que exerce suas devidas funções dentro da esfera familiar e com relação aos deuses subterrâneos. Consequentemente, na interpretação de Hegel, Creonte se torna um personagem igualmente previsível: um simples representante do Estado. Como tal, ele privilegiaria as honras públicas devidas aos deuses do Olimpo, cultuados pelos homens da polis, ignorando os deuses do mundo subterrâneo, cultuados pelas mulheres no espaço doméstico. Ao longo do tempo, os adeptos da leitura hegeliana achataram o conflito trágico, omitindo a importante ressalva do filósofo: ambos personagens deveriam reconhecer a importância substancial das ações respectivas. As leituras (hegelianas) atuais terminaram por polarizar excessivamente a dialética hegeliana, aproximando a heroína grega de um mártir cristão e Creonte de um governador romano. Reduz-se a

¹⁶ Loraux, 1986, p. 137. Ver também Loraux, 1985, p. 31-66.

narrativa a uma colisão entre piedade religiosa e poder do Estado. Todavia, este tipo de polarização é anti-trágica.

Além de anacrônica, esta abordagem conduziu também a uma deficiência mais séria, compartilhada pela maioria dos leitores de hoje: ignora o papel público que Sófocles atribui a sua heroína. Como Clitemnestra, Antígona é ativa e direta, expressando-se através de uma eloquência viril e autoconfiante. Antígona, no entanto, ao contrário de Clitemnestra, tem o direito de se comportar como o faz. Não se trata do caso de uma mulher tentando alcançar seus objetivos privados por meios viris e públicos. Ela é uma figura pública de direito próprio, injustiçada por Creonte tanto em sua dimensão pública como em sua esfera privada.

Leituras convencionais da peça, muito influenciadas pela sensibilidade cristã, tendem a superenfatizar a piedade meramente religiosa de seu gesto. E a história de Antígona é tão similar a muitas lendas de mártires femininas, condenadas por governadores inexoráveis, que o erro é quase inevitável. Num contexto grego, no entanto, atuando como uma heroína grega do século V, seu ato de enterrar Polinices tem também efeitos genealógicos e políticos. Sófocles insiste no duplo significado do enterro – religioso e político –, na maneira como ela desobedece o decreto de Creonte. Antígona é bastante consciente – e desde o início do prólogo – de seu *status* no palácio de Tebas. Com efeito, os atenienses na audiência eram certamente sensíveis à trama genealógica subjacente à construção da trama de Sófocles. Eles entenderam de imediato que havia várias razões levando Antígona à transgressão do decreto (não somente um dever religioso): ela é uma princesa e penúltima representante de uma linhagem monárquica. Os contemporâneos de Sófocles conheciam todos a instituição ateniense do epiclerado – a lei que investe a filha de um rei defunto sem descendência com a função de produzir um herdeiro para o pai morto. Esta lei obrigaria Creonte a casar a filha epicler com seu mais próximo parente (no caso Hemon), para que este, num casamento invertido, produzisse filhos para Édipo (não para sua própria linhagem). Sófocles não necessita ressaltar o ponto que esta obrigação

inquieta Creonte sobre maneira – e não o faz. Ele apresenta Antígona, simplesmente, como uma noiva prestes casar-se com Hêmon, filho de Creonte, sem especificar as circunstâncias de seu noivado. Contudo, Antígona ocupa, claramente, a posição da filha que “segue o *kleros* (herança) de seu pai” e ela assinala com orgulho esta sua posição, tratando o “bom Creonte” como um aspirante desprezível ao trono, um usurpador.¹⁷

Há menos *hubris* em sua altivez para com Ismênia e Creonte do que pensam os críticos. Quando nossos críticos criticam o egoísmo mórbido de Antígona, eles desconhecem, na verdade, o caráter régio que Sófocles conferiu à heroína.¹⁸

Nessa tragédia, os gestos de Antígona assinalam sua inteligência de seu *status* político, além de uma refinada estratégia de fazer valer sua posição genealógica apesar das manipulações de seu tio, que convence os anciãos de Tebas de necessidade de uma troca de linhagem. Creonte não é um monarca hereditário. Ele pertence a uma linhagem de conselheiros, regentes e, no início da peça, ele é simplesmente um líder militar que alcançou o trono (ou a regência) por uma série de casualidades e está tentando fundar uma nova dinastia.¹⁹ Antígona é a descendente e a “última raiz” da dinastia legítima, dos Labdácidas.²⁰ Ela se afirma, sem medo e com espirituosas

¹⁷ *Epicler* significa a filha que “segue o *kleros* (herança) de seu pai”. Ver Rosenfield, 2003.

¹⁸ O poeta alemão Hölderlin, cuja tradução de Antígona, de 1804, é o comentário mais perceptivo já feito da peça, foi o primeiro a perceber a dimensão política do desafio de Antígona. Sua abordagem situa-se no extremo oposto das leituras de hoje, as quais tendem a transformar a figura-mártir em uma personagem psicologicamente estranha – cf., por exemplo, a ideia de Martha Nussbaum de que Antígona, teimosamente, escolhe *Nekros* e negligência seus deveres de noiva ou esposa, em função de uma paixão narcisista pelos mortos e a morte (1986, p. 63-65). Uma imagem diferente de Antígona, como uma “Rainha” de importância ética e política, pode ser percebida na versão de Hölderlin de *Antígona e Édipo-rei*. Ver Hölderlin, 1994, p. 783-920.

¹⁹ Quanto aos diferentes status das linhagens de Édipo e Creonte no mito, ver Vian, 1963.

²⁰ A edição de Oxford de *Antígona* (versão de Kitto) traduz o termo grego “última raiz” pelo “a última de sangue real” (v. 599).

alfinetadas como uma princesa, absolutamente consciente de que fala no palácio de seus ancestrais, a última de sua linha, sozinha diante de um usurpador da coroa. Ela não se deixa aprisionar nem pela vergonha convencional que pesa sobre sua família devido aos sucessivos miasmas – incesto, parricídio e, mais recentemente, o fratricídio dos irmãos. Esse sentimento de vergonha, que Creonte reforça para mostrar a importância de sua própria linhagem para o futuro de Tebas, mantém Ismênia aflita, dócil e calada, propensa a obedecer seu tio de modo submisso. Mas a inteligência de Antígona não se rende a esses raciocínios: sabe discernir a todo momento que até no infortúnio há modos honrosos de agir, embora possam exigir um sofrimento extremo – e a morte.

É importante notar, no entanto, que Creonte, geralmente retratado como um vilão odioso, tem também boas razões para agir em favor de uma troca de linhagem. A família de Antígona sofre, afinal de contas, de uma maldição, que se repete a cada nova geração, e cuja poluição religiosa trouxe desastres recorrentes à cidade de Tebas. Além disso, o miasma permanente contaminou os laços sagrados dentro da família e as alianças políticas dentro e fora de casa. Já não há clareza a respeito das posições e dos papéis que cabem aos respectivos membros da família real: o marido é o filho da própria esposa, seus filhos são netos da própria mãe... É fácil ver por que Creonte considera que a linhagem poluída dos Labdácidas deve ser interrompida e eliminada do trono, e ele tem boas razões religiosas para fazer avançar a si próprio e a sua linhagem, como um substituto mais puro. Uma nova família, livre de maldições, pode libertar a cidade constituindo um exemplo para uma restituição da ordem nos termos de uma nova comunidade sólida e piedosa, dignificada e amada pelos deuses.

No início da peça, antes de realizar seu plano, Antígona se refere ao seu feito com a expressão oxímora “Cometerei a Santa Vileza (*Hosia panourgesasa*)...” Sentimos que Antígona é consciente de que ela não está agindo de acordo com uma regra clara e inequívoca. Qual é o significado da ação sagrada e vil de

Antígona? Por que ela diz: “Farei uma coisa sagrada, cometendo um crime vil”?

A fórmula “*Hosia panourgesasa*” articula paradoxalmente uma nobreza de tipo altamente sagrado (*hosios*) a uma lúgubre e degradante vilania. Aqui, de novo, Hölderlin é útil. Ele evita uma tradução literal da frase de Antígona, substituindo-a por uma construção sugestiva, que expressa ao mesmo tempo o amor fraternal pelo irmão e a paixão carnal:

Vou deitar-me junto a/com você, como uma amante
Depois de realizar o ato sagrado.²¹

Na tradução alemã de Hölderlin, a repetição sonora de “*lieb-lieg-Lieb*” (amante, deitar-se, amorosamente) sugere uma intensidade física e amorosa, que tem pouco a ver com “santidade”. Poucos versos depois, Ismênia chama a atenção da irmã quanto a isso. Ela acusa Antígona de agir de forma calorosa com “os que são frios” (os mortos): “sua alma se acende pelos que são frios”.²² Antígona reage violentamente à insinuação da irmã. Ela já não pertence ao mundo dos vivos. Está inteiramente absorvida pela missão que lhe é imposta por seu eminente *status*. Ela alega valorizar mais a boa opinião dos mortos do que aquela dos vivos, e repele a irmã, explicando suas próprias preocupações através de uma torrente confusa de sentimentos e convicções que são claramente inadequados. Mas seria um erro saltar para a conclusão moral evidente, de que a apreensão de Ismênia denuncia algum excesso impiedoso no plano de Antígona. A grande valorização que ela dá aos mortos é um tipo de veneração compreensível para uma filha que deve seu extraordinário *status*, como herdeira *epícleros*, aos membros mortos de sua família.

É importante não perder de vista os aspectos inquietantes que pairam em torno da heroína durante a peça. Antígona realiza um ato piedoso, mas sua piedade não é de um tipo convencional.

²¹ Ahl, 1992, 75-6.

²² *Antígona* H 90. Na tradução de Hölderlin de Antígona, o número do verso é 90. Na edição de Oxford, H 90 corresponde ao v.88.

Sua atitude de desprezo em relação a Creonte, tanto na ausência como na presença dele, conferem a ela a força e coragem de um herói fundador. Apesar de sua pouca idade e de sua posição vulnerável como descendente feminina, ela agora incorpora os esforços infelizes e “a crueza” do pai para superar os miasmas da cidade. Não é em vão que o coro usa estes adjetivos quando os anciãos salientam as similaridades entre Édipo e Antígona. Ela, realmente, encarna a sucessão heroica: as reivindicações do seu *status* legal estão eticamente ofuscadas por falhas e ambiguidades de seu nascimento incestuoso. Não admira o fato de que a selvageria inquietante dos Labdácidas (os quais se atreveram a matar um filho, um pai, um irmão) retorne também em certos gestos da admirável princesa. Por exemplo, quando ela afirma, explicitamente, que o enterro de Polinices foi um compromisso para com seu irmão e seus íntimos laços de sangue – e que ela não se arriscaria da mesma forma por um marido ou seus próprios filhos.

Se a crueza deve ser evitada no interior da sociedade humana, qual seria o paradigma do comportamento “cozido”, ou seja, refinado, piedoso? Para um cidadão convencional do século V, Ismênia teria sido o modelo de uma jovem mulher piedosa (ou seja, submissa). Em uma situação real, o reconhecimento passivo dela, acerca do decreto de Creonte, não teria sido visto como uma falha, mas como uma obediência louvável às leis e ao respeito piedoso pela ordem sagrada da sociedade. Seu pranto, suspiro e lamento impotente teriam sido sentidos como a adequada expressão emocional da docilidade feminina, que é um importante pré-requisito para a observância da piedade social e religiosa. Se Antígona parece comportar-se como uma natureza rude e crua, cujos gestos são demasiado reminiscentes da esfera sub ou supra-humana, as reações e as atitudes de Ismênia parecem ser, delicadamente, preparadas por requisitos sociais, cozidas e temperadas no vapor das convenções sociais e religiosas. E apesar de tudo, o poeta grego nos faz sentir que há algo na crueza de Antígona que é mais fascinante e digno do que toda a excelência delicada de Ismênia.

Conclusão

Os atenienses, no período clássico, inventaram o drama trágico e o usaram para resolver tensões sociais e religiosas num fórum público, patrocinado pelo Estado. Como todas as sociedades antigas – mais, de fato, do que muitas –, a Atenas clássica era dominada por homens e mantinha as mulheres em sujeição estrita. Mas os atenienses não eram avessos a conflitos, e é notável que a tragédia ateniense tenha feito do(s) papel(is) das mulheres uma fonte de conflito trágico. Porque personagens atenienses, como Clitemnestra e Antígona, são mulheres fortes agindo com autonomia, muitos comentadores imaginaram que os autores das tragédias defendiam uma maior liberdade e concessão de poderes políticos às mulheres. Isso é, infelizmente, não é verdade. Os grandes dramaturgos atenienses descrevem a sujeição das mulheres como parte da ordem vigente do mundo, e as grandes personagens femininas da tragédia ateniense cumprem seus destinos como todos os protagonistas trágicos o fazem: seja rebelando-se contra o papel estrito que lhes é atribuído (como Clitemnestra), seja assumindo esse papel (como faz Antígona).

Como podemos entender a discrepância entre a submissão feminina normal e esperada e a beleza heroica dessas heroínas? Deve ter havido algum modelo de soberania subjacente às personagens de Sófocles e Ésquilo. Esse modelo é, muito provavelmente, a figura da sacerdotisa grega. A erudição moderna está descobrindo que as mulheres gregas, em Atenas e outras cidades, tiveram uma vida religiosa altamente visível e pública. A tragédia confirma isto. A tragédia toma como certo o fato de as mulheres aparecerem em público, falarem livremente e executarem os rituais religiosos em lugares públicos. E as grandes personagens femininas da tragédia, sobretudo Clitemnestra e Antígona, mostram que os poetas trágicos podiam imaginar mulheres de imensa força, e que suas audiências (principalmente, embora talvez não totalmente masculinas) apreciavam a experiência de vê-las e ouvi-las, levando a sério as questões que elas levantavam.

Referências

AHL, Frederick. *Sophocle's Oedipus*. Evidence and Self Conviction. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1992.

BEAUFRET, Jean. *Hölderlin e Sófocles*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUFRET, Jean. *Hölderlin et Sophocle*. Paris: Gallimard, 1965.

CONNELLY, Joan Breton. *Portrait of a Priestess*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

HEGEL, G.F.W. *Phaemonologie des Geistes*. In *Werke in zwanzig Baenden*. Vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.

HENDERSON, Jeffrey. Women and the Athenian Dramatic Festivals. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 121 (1991), p. 133-147.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*. vol. 2. Frankfurt am Main: Bibliothek Deutscher Klassiker, 1994.

KNOX, Bernard. *Oedipus at Tebes*. New Haven: Yale University Press, 1957.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire VII. L'Éthique dans la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

LORAUX, Nicole. La main d'Antigone. *Mètis*, vol. 1, n. 1-2, 165-96, 1986.

LORAUX, Nicole. *Façons tragique de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985.

LORAUX, Nicole. *Les Enfants d'Athena*. Paris: Maspéro, 1981.

REINHARDT, Karl. *Sophocle*. Paris: Minuit, 1971.

MARSHALL, F. *Édipo Tirano. A tragédia do saber*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

NUSSBAUM, Martha. *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ROSENFELD, Kathrin H. *Antigone—de Sophocle à Hölderlin*. Paris: Galilée, 2003.

ROUSSELLE, Aline. *Porneia*. Paris: PUF, 1983.

SCHAPS, D. The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names". *Classical Quaterly* 27 (1977), p. 323-30.

SEGAL, Charles. *Oedipus Tyrannus, Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. London and New York: Oxford University Press, 2001.

SICULOS, Diodorus. *Library*. Trad. C.H. Oldfather. Cambridge, MA: Harvard University Press 1970-89.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et Tragédie*. Paris: Éditions la Découverte, Tome I, 1989.

VIAN, Francis. *Les Origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. Paris: Klincksieck, 1963.

WILLIAMS, B. *Shame and Necessity*. Los Angeles and London: University of California Press, 1993.

XENOFONTE. *Hellenica*. Trad. Carleton L. Brownson, 3 vols. London: Heinemann, 1918-22.

ZEITLIN, Froma I. The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia. *Aretusa*, 11 (1978), p. 149-189.