CC BY NC

Recebido em 12/05/2025
Aprovado em 20/07/2025



Ira e vingança no *Ájax* de Sófocles

Anger and revenge in Sofocles' *Ajax*

Christian Werner[1]
https://orcid.org/0000-0001-8948-6825
crwerner@usp.br

DOI: https://doi.org/10.25187/codex.v13i1.69116

RESUMO: No *Ájax* de Sófocles, a vingança desejada pelo protagonista homônimo é um elemento importante do enredo, mas tem algo de secundário, já que a ação mesma ocorre antes do início do drama e ela fracassa, pois Ájax está delirante quando acredita punir seus inimigos e não há uma segunda tentativa. Mais interessante, porém, é que a energia mesma manifestada na violência vingativa circula pela tragédia como um todo, de forma mais evidente no terço final do drama, quando são Menelau e Agamêmnon que tentam se vingar do antigo aliado e, por tabela, de seu protetor Teucro. Antes disso, porém, essa força destrutiva já está presente nos discursos do protagonista após recuperar sua consciência, incluindo-se até mesmo seu último discurso antes do suicídio. Ainda que a maioria das leituras dessa tragédia defenda a presença de um processo catártico em suas últimas cenas, sobretudo por meio da estrutura da compaixão (*eleos*), insiste-se aqui nas multiformas poéticas e afetivas da energia da vingança sobressair sempre de novo ao longo de toda a tragédia.

PALAVRAS-CHAVE: vingança; Ájax; ira; Sófocles.

ABSTRACT: In Sophocles' *Ajax*, the revenge desired by the protagonist of the same name is an important element of the plot, but it is somewhat secondary, since the action itself takes place before the drama begins and it fails, since Ajax is delirious when he believes he is punishing his enemies and there is no second attempt. What is more interesting, however, is that the very energy manifested in this vengeful violence circulates throughout the tragedy as a whole, most clearly in the final third of the drama, when it is Menelaus and Agamemnon who try to take revenge on their former ally and, by extension, his protector Teucro. Before that, however, this destructive force is already present in the protagonist's speeches after he regains consciousness, including his last speech before his suicide. Although most readings of this tragedy argue for the presence of a cathartic process in its last scenes, above all through the structure of compassion (*eleos*), we insist here on the poetic and affective multiforms of the energy of revenge, which stands out again and again throughout the tragedy.

KEYWORDS: revenge; Ajax; anger; Sophocles.

[1] Professor associado de Língua e Literatura Grega na Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. http://lattes.cnpq.br/3824273016503909

Introdução: a ira de Ájax e de Aquiles

O clímax da ação dramática do *Ájax* de Sófocles é o suicídio do protagonista, mas isso não torna as cenas seguintes menos tensas, sobretudo a intervenção de Odisseu no êxodo, estrutural e tematicamente, em boa medida, comparável à cena, quase no final da *Ilíada*, que compartilham o melhor dos aqueus, Aquiles, e o mais venerável troiano, Príamo, cena que se constitui num contraponto ao clímax da narrativa, a morte de Heitor.

Aquiles se vinga duas vezes no poema, nas duas, com sucesso, mas a um custo alto: contra Agamêmnon, o custo é a morte de Pátroclo; contra Heitor, a própria vida.[2] Em Sófocles, Ájax fracassa. Sua vingança mal sucedida contra os Atridas e Odisseu, já ocorrida quando inicia a ação dramática (*Áj*. 9–10, 21–22, 44–45), é sua segunda desgraça em sucessão, a primeira, ter perdido as armas do defunto Aquiles para Odisseu (41).[3] O desejo que faz Ájax ir atrás dessa vingança, porém, perpassa toda a tragédia.[4] Ele se manifesta, tão vivo como no início, no discurso de suicídio e mesmo, pode-se argumentar, nas performances discursivas de seu meio-irmão Teucro, filho bastardo de Télamon, as quais compõem o vetor dramático principal da segunda parte da tragédia.

Tanto o *Ájax* como a *Ilíada*, todavia, são costumeiramente lidos numa chave que, na esteira da recepção da *Poética* de Aristóteles, podemos chamar de catártica (*v.g.* Munteanu, 2012). Na *Ilíada*, o ódio vingativo de Aquiles contra Agamêmnon começa a perder seu gume no canto 9 e, sobretudo, no 16 com a intervenção de seus *philoi* mais próximos, naquele canto Ájax, neste Pátroclo.[5] Com a morte deste último, a energia destrutiva[6] de Aquiles direciona-se para outro alvo, os troianos, sobretudo Heitor (*Il*. 18.98–126), cuja morte, contudo, não é suficiente para apaziguar Aquiles (*Il*. 24.1–18).[7] Na chave catártica, somente no encontro com Príamo, por meio da compaixão (*Il*. 24.516) que sente pelo ancião ao lembrar-se do pai (509–12) e pela consciência aguda da própria morte

[2] Ele próprio tematiza esse custo em *Il*. 18.73–104.

[3] "*Ájax* é um drama que não começa antes da catástrofe, mas com ela ou depois dela.(…) Temos aqui uma espécie de drama de catástrofe, que indica ao homem, desde o começo, como devem se conformar com seu destino, o qual está decidido. Não obstante, de modo algum tal sentido e construção são algo comum ao teatro ático. *Ájax* é a única tragédia dessa espécie que chegou até nós" (Reinhardt 2007, p. 19, grifo do autor; tradução levemente modificada com base em Reinhardt 1947).

[4] Primeira menção no verso 50: "Como reteve a mão ávida (*maimōsan*) de sangue?". A tradução é de Jaa Torrano, publicado em Sófocles (2022). Abaixo, sempre que fizer referência a essa tradução será apenas por meio do sobrenome do tradutor. Quanto ao texto grego, seguiu-se Finglass (2011).

[5] Na *Odisseia* esses dois, junto com Antíloco, são destacados nessa mesma qualidade como companheiros de Aquiles no Hades (*Od*. 11.467–70). Cf. também *Od*. 3. 108–12.

[6] Werner (2019) discute essa energia como parte do tema da saciedade (*koros*) de sangue do guerreiro iliádico. Para uma contextualização dessa energia no poema como um todo, sobretudo em seu terço final, cf. Werner (2022) e (2024b).

[7] Liebert (2017, pp. 98–100) e Telò (2020, p. 29) discutem a espiral (auto)destrutiva inscrita na tentativa de Aquiles conspurcar o cadáver de Heitor.

(538–40), Aquiles perceberia que é, antes de tudo, humano (Schein, 1984, pp. 158–62; Munteanu, 2012, pp. 122–24).

No *Ájax*, o vetor principal dessa função apaziguadora ou catártica seria Odisseu, e isso já no prólogo, ao não rejubilar com a vitória de Atena sobre seu inimigo, mas pontuar que ambos são humanos (125–26). E no êxodo, para arrematar a vitória da prudência e da moderação sobre a desmedida cega ou estúpida, Odisseu intervém na briga entre Teucro e Agamêmnon (1318–1401), que, na esteira de Menelau, tenta impedir o funeral de Ájax. Como na epopeia, então, a representação do funeral do maior herói de uma coletividade permitiria um fechamento minimamente apaziguador.

O que proponho, todavia, neste texto é explorar formas da energia destrutiva de Ájax ao longo da tragédia, o combustível de sua vingança contra os responsáveis pela sua derrota no julgamento das armas. Assinale-se, de partida, que essa mesma energia se manifesta em boa parte das tragédias que conhecemos. Parafraseando o Platão da *República*, não interessaria ao público um drama no qual o protagonista fosse o Odisseu dessa tragédia, ou seja, um drama cuja ação central tivesse como motor a prudência, moderação e justiça demonstradas por essa personagem.[8] Em Sófocles, Ájax reitera seu desejo de vingança até mesmo na cena de sua morte (835–44):

> E invoco, para ajuda, as sempre (*aei*) virgens, 835
> que sempre (*aei*) veem todos os sofrimentos dos mortais,
> veneráveis Erínias de largos passos: saibam (*mathein*)
> como pelos Atridas sou destruído, miserável. 838
> Vinde, ó rápidas (*takheiai*) e vingadoras Erínias, 843
> saboreai, não poupeis o exército inteiro.[9]

Embora no monólogo do qual faz parte esse trecho as Erínias sejam a terceira divindade numa lista de quatro das quais Ájax solicita favores específicos, a repetição do advérbio "sempre" (*aei*) as aproxima dele no momento em que as torna suas representantes na terra ao se dirigir ao Hades. A sequência de vocais do nome *Aias* é explorada exaustivamente em toda a tragédia, como sempre de novo notaram os comentadores (*v.g.* Loraux, 1999, pp. 58–66). Na passagem em tela, além disso, a sequência *a-ei* reparece no infinitivo *mAthEIn* (837): uma vez sabendo de sua destruição, a vingança das Erínias deve não apenas ser rápida (*tAkhEIAI*, 843), mas se dirigir contra todo o exército. Nas palavras de Jean Starobinski, Ájax invoca as Erínias "pois ele morre irreconciliável; seu ódio resiste à lei da mudança; ele não fez as pazes com seus inimigos: pelo contrário, deseja que seu cadáver seja

[8] O *ēthos* e a *psukhē* dos heróis da mimese poética são explorados sobretudo em *República* 2, 3 e 10.

[9] Tradução modificada de M. L. Resende, em Sófocles (2013). Abaixo, sempre que fizer referência a essa tradução será apenas por meio do sobrenome da tradutora. Quanto aos vv. 839–42, contemporaneamente, há consenso em se deletá-los; cf. Finglass (2011, p. 384), com bibliografia suplementar.

fatal para eles. Invoca o desastre sobre todo o exército. Como tantos suicidas egocêntricos, quer que sua morte signifique a desgraça para aqueles que odeia" (Starobinski, 1974, p. 59).[10]

Pode-se defender que a maldição representa a entrada de Ájax no universo ctônico próprio do culto aos heróis na *pólis* do século V AEC (Henrichs, 1993, p. 168), mas isso não mitiga a expansão do desejo de vingança. Os paralelismos sonoros que estruturam o verso 844 (γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ) reforçam o que ele tem de chocante, incluindo a ampliação máxima do escopo da vingança para abranger todo o exército. Segundo Finglass (2011, p. 385),

> *geuesthe* sugere uma imagem monstruosa das Erínias alimentando-se de suas vítimas (…) enquanto o violento *pheidesth*e (…) inverte uma fórmula familiar para orações (…). O assíndeto dá mais força aos imperativos, como ocorre com frequência nas maldições. Mas o pior horror é guardado para o sintagma final, no qual Ájax estende a maldição dos Atridas a todo o exército grego; a hostilidade mútua explica, mas dificilmente justifica, seu desejo amargo de carnificina em massa.

Proponho que, além disso, essa última formulação de Ájax de sua vingança remete o ouvinte ao primeiro momento da tragédia na qual ele é aproximado do Aquiles iliádico, entre outras razões, porque essa vingança desmedida, ou seja, para além da equação "dente por dente, olho por olho", é o que pedem tanto Crises em sua prece a Apolo no início da *Ilíada* quanto o próprio Aquiles ao ecoar a dupla formada por Crises e Apolo em seu pedido a Tétis na sequência do canto 1. Diz Crises (*Il.* 1.37–44):

> Ouve-me, Arco-Prateado, tu que zelas por Crises
> e pela numinosa Cila e reges Tênedos com poder.
> Esminteu: se te agradei ao cobrir tua morada
> ou se uma vez te queimei gordas coxas
> de touros e cabras, realiza-me esta vontade:
> com tuas setas paguem os dânaos pelo meu choro".
> Falou, rezando, e Febo Apolo o ouviu
> e partiu dos cumes do Olimpo, irado no coração (…)[11]

E Aquiles (407–12):

> Lembra-o disso agora, senta ao lado dele e agarra-lhe os joelhos
> na expectativa de que queira acudir os troianos
> e encurralar os aqueus nas popas das naus na praia,
> eles sendo mortos, para que todos desfrutem o rei,

[10] Quando não informado, a tradução é minha.

[11] Traduções da *Ilíada*, aqui e abaixo, em Homero (2018).

> e também o Atrida, Agamêmnon extenso-poder, perceba
> seu desatino, pois não honrou o melhor dos aqueus.

Tétis, aliás, em sua resposta, enfatiza que a cólera (*mēnis*) de Aquiles é contra todos os aqueus (422).

Ájax inicia com um diálogo entre Atena e Odisseu cuja atmosfera remete antes aos diálogos entre deuses e mortais na *Odisseia* que na *Ilíada*.[12] Somente quando a deusa confirma que o autor da ação noturna contra os rebanhos aqueus é Ájax e Odisseu lhe pergunta o motivo do ato desarrazoado, a resposta de Atena nos lança de chofre para o universo da *Ilíada* (41): χόλῳ βαρυνθεὶς τῶν Ἀχιλλείων ὅπλων, "opresso da ira pelas armas de Aquiles" (tradução de Torrano, modificada). Colocar Aquiles e *kholos* na mesma frase evoca o conhecido poema no qual a ira é intrínseca a Aquiles, sugerindo algo homólogo para o Ájax dessa tragédia. Repare-se que a mesma sequência de consoantes de *KhoLōin*, dativo de "ira", reaparece no início do adjetivo cognato de Aquiles, *aKHiLLeiōn*, e as vogais (*khOlŌin*), em "armas" (*hOplŌN*), reforçando as contiguidades propostas. Se os aqueus negaram a Ájax o reconhecimento público de sua semelhança com Aquiles por meio das armas, essa será demonstrada pela tessitura dramática por meio de outra marca distintiva, a ira.

O discurso de suicídio de Ájax, portanto, reitera a aproximação entre esses dois heróis e suas cóleras que o início da tragédia havia colocado em circulação. Antes, porém, o próprio Ájax parece conceber uma forma de interromper esse círculo vicioso. Trata-se do discurso conhecido na crítica como Trugrede (646–92) ou "discurso enganador", no qual Ájax afirma que irá se purificar e acalmar. Embora não seja possível resumir a história das interpretações divergentes desse belo e complexo discurso, quero pelo menos indicar como ele alude à *Ilíada*, problematizando, porém, a relação intertextual. Passo então a um comentário dos versos que me interessam.

A espada e as "duras leis do pai"

Logo após mencionar a passagem do tempo e sua responsabilidade por revelar e esconder todas as coisas, Ájax refere-se indiretamente ao seu caráter (648–52a):

> Nada é inesperado, mas pode ser superada
> tanto a jura terrível (*deinos*) quanto a mente enrijecida (*periskeleis*).
> Eu, que antes qual ferro temperado
> resistia (*ekarteroun*) terrível (*dein'*), afeminei a palavra
> por esta mulher.[13]

[12] Contraste *Od.* 13.219–440 e *Il.* 1.188–222, com Pucci (1986) e Clay (1997, pp. 186–212).

[13] A tradução dos vv. 648–9 é de Resende com modificações; 650–2a, de Torrano.

"Enrijecido" (*periskelēs*) é um adjetivo que, em *Antígona*, Creonte usa para sua adversária por meio de uma metáfora que desenvolve a imagem do ferro temperado, que quebra mais facilmente (*Ant*. 473–75). Em *Ájax*, a ideia de que tudo muda ciclicamente voltará no fim dessa primeira parte do discurso por meio da retomada do que qualifica o caráter de Ájax, desta vez, porém, introduzindo uma série de fenômenos naturais: "Até os terríveis (*deina*) e os mais duros (*karterōtata*) cedem/ às honras" (669–70, Torrano). Portanto, o temperamento de Ájax indicado aqui é aquele que Bernard Knox definiu como típico do herói sofocleano, e cuja matriz épica ele identificou sobretudo em Aquiles (Knox, 1964). Com efeito, em Homero a rigidez do ferro é usada metaforicamente por Heitor para Aquiles, ao refletir que esse não poderia ser persuadido (*Il*. 22.357).

Todavia, se na *Antígona* e na *Ilíada* o que se tem é uma metáfora, no *Ájax* o ferro é real. Trata-se da espada que o herói recebeu de Heitor e não apenas vai ser tematizada dali a poucos versos, mas, como defendido por Melissa Mueller, ocupa a atenção do espectador desde muito cedo na tragédia (Mueller, 2016, pp. 15–41). Já na fala de abertura, Atena alerta para a espada ao qualificar as mãos extenuadas de Ájax como *xiphoktonous*, "que matam por meio da espada" (10). Não demora e Odisseu a menciona também, desta vez acompanhada por um epíteto: "Uma testemunha, ao vê-lo saltar sozinho (*monon*)/ na planície com a espada ensopada em sangue (*neorrantōi xiphei*),/ me contou e revelou isso" (29–31; tradução de Resende, modificada). Que o único companheiro de Ájax seja a espada, isso é a impressão sobretudo do receptor acostumado com os heróis sofocleanos marcados pela solidão e singularidade, entre outros aspectos costumeiramente enfatizados por *monos*.[14] Quanto ao epíteto *neorrantos*, ele voltará no discurso do suicídio para qualificar como ficará a espada quando o herói sobre ela pular (828), outro elemento que aponta, portanto, para a espiral de violência da qual Ájax não sai.[15]

Quando Ájax aparece pela primeira vez em cena, ainda no prólogo, não é possível garantir que ele carregue algum objeto cênico — talvez o chicote com o qual torturava quem pensava ser Odisseu (110). Em sua segunda entrada, porém, abre-se a casa e Ájax sai, segundo os comentadores, por meio de um *ekkuklēma* (Finglass, 2011, p. 241). Para Mueller (2016, p. 20), "a primeira aparição visível (*sc*. da espada) é provavelmente em 346, onde a espada pode ter ficado entre os detritos que cercavam Ájax. Um estudioso nos diz que ele está no *ekkuklēma*, uma plataforma com rodas que, quando trazida para fora, fornece aos espectadores acesso visual ao que acabou de acontecer lá dentro, dando-lhes uma visão do interior. Muitas vezes, o que eles veem são cadáveres, as consequências de

[14] Acerca da forma como monos expressa um tema nessa tragédia, cf. de Jong (2006, p. 77).

[15] Mesmo que não se concorde com de Jong (2006, p. 77) que o uso de "saltar" (30, πηδῶντα) sugere uma forma de loucura, é relevante que sua raiz retorne no discurso do suicídio em referência à forma como Ájax se lançará sobre a espada (833). Como nota a autora, a raiz desse verbo só aparece três vezes nessa tragédia e em nenhuma outra de Sófocles.

atos violentos. No caso de Ájax, o *ekkuklēma* oferece uma visão do herói enquanto ele ainda está vivo, embora cercado pela morte".

Tão importante quanto a presença física da espada é a simbiose entre ela e o herói. Isso é quase que explicitado na reação do coro quase ao final do primeiro episódio, no qual Ájax, por meio de dois discursos, deixa bem clara sua intenção de se matar. As últimas frases de seu segundo discurso, já indo em direção à cabana, são: "Fecha-a rápido (*sc*. a porta). Não cabe a médico hábil/ entoar lamentos feito feitiços sobre flagelo a ser cortado" (tradução minha). E o corifeu se expressa de um modo que só o desenrolar da tragédia mostrará não ser metafórico: "Sinto receio ao ouvir essa tua obstinação (*prothumian*)./ Não me agrada a tua língua aguçada (*tethēgmenē*)" (583–84, Resende). Repare-se que a repetição da mesma sequência de sons consonantais na última palavra em cada verso (*proTHuMiaN… teTHēgMeNē*) reforça a simbiose entre o caráter e o discurso de Ájax e, mais ainda, entre ele e sua espada.

É grande a surpresa do público com o reingresso de Ájax em cena (646), desta vez de pé e certamente carregando sua espada. Afirma Mueller (2016, p. 21):

> Os leitores da peça, para os quais a ação é transmitida em sua forma textual, não terão conhecimento do tipo de entrada que Ájax faz com a espada na mão. Mas um público ao vivo notaria a espada de imediato (…) Em geral não se menciona o fato de que as palavras da personagem teriam sido ditas por um ator manchado de sangue e empunhando a espada, aparência que deve ter sido claramente perturbadora.

Ájax de pronto se põe a falar, anunciando que mudou sua forma de pensar, e, em versos já citados acima (650–52), usa *stoma* ("boca") em referência a seu discurso, termo que, indiretamente e por meio da menção ao ferro temperado, também remete a sua espada. Segundo Hesk (2003, p. 77),

> temos um significado literal, 'feminizado na boca', e um significado metafórico, 'amolecido no gume'. A ideia de que sua fala/gume foi abrandado lembra a imagem da faca do médico e a súplica de Tecmessa para que ele 'se abrande' (582–4, 594). Mas também nos leva à sensação do próprio Ájax de que seu destino está ligado à lâmina que ele está brandindo no momento — o presente de seu amigo-inimigo Heitor.

Mueller (2016, p. 22) é ainda mais contundente:

> Ájax evoca para o público o seu antigo eu como uma espécie de duplo da espada (…) A escolha de Ájax de um símile para o seu antigo eu também encoraja os ouvintes — o público externo em particular — a conectar esse Ájax metaforizado do passado com a espada real e material que ele agora segura em sua mão. Seu plano de enterrar esse objeto será anunciado em breve, o que só reforça a assimilação da

> arma amaldiçoada como ferro temperado à versão passada de si mesmo que Ájax está repudiando aqui.

Não é isso o que ocorre com o Aquiles da *Ilíada*. Se dependesse dele, o ultraje ao cadáver de Heitor continuaria indefinidamente.[16] O poeta não nos comunica nenhuma razão para ele atender ao pedido de Zeus que entregue o corpo a Príamo (*Il*. 24.120–42). Sua têmpera é selvagem como a de um leão tanto para Apolo (41) no início do canto 24 quanto para o narrador quase ao final do resgate do cadáver (572). A imagem que Aquiles utiliza para encerrar seu último grande discurso no poema e que tem como finalidade pragmática imediata convencer Príamo a comer antes de partir no fim da noite — a de que até Níobe encerrou seu choro para comer — também evoca essa mesma selvageria.[17] Pátroclo, ao fazer um pedido encarecido a Aquiles no canto 16, lhe diz que seus pais não eram Peleu e Tétis, mas a rocha e o mar. Essa mesma combinação — rocha e rio, pedra e água — reflete para todo o sempre a dor extrema de Níobe causada pela ação de Apolo e sua irmã (*Il*. 24.614–17):

> Agora, acho, nos rochedos das montanhas solitárias
> em Sípilo, onde, dizem, fica o pouso de deusas
> ninfas, que, nas duas margens do Aquelésio, ondeiam,
> lá, embora de pedra, Níobe digere as agruras dos deuses.

O início do discurso de Ájax, porém, aponta para um outro "impossível"[18] iliádico, qual seja, que Heitor tivesse dado ouvidos ao conselho de Andrômaca no canto 6 motivado por compaixão por ela e pelo filho. De fato, se o Aquiles iliádico é a figura épica referencial desde o início da tragédia, no mínimo a partir do discurso de Tecmessa (485–524), a representação de Heitor na *Ilíada*, sobretudo no canto 6, passa a constituir um pronunciado intertexto na representação de Ájax, como já notado diversas vezes na crítica (*v.g.* Easterling, 1984). Veja-se por exemplo como Tecmessa formula sua perspectiva de futura escravizada (500–5):

> Um dos donos dirá amargo apodo,
> atirando falas: "Vede a concubina
> de Ájax, que foi o maior (*megiston*) da tropa,
> que serviço em vez de causar inveja".
> Assim se dirá; banir-me-á o Nume,
> e falas te darão vexame e aos teus. (Torrano, com modificações)

---

[16] Acerca dos elementos que apontam para essa estrutura, cf. os textos citados supra, nota 7.

[17] Algo paradoxalmente, a selvageria do próprio Apolo, um dos executores da morte dos filhos de Níobe, afinal fora Apolo quem primeiro criticara a selvageria de Aquiles.

[18] "Nada é inesperado (*aelpton*), mas pode ser superada (…)" (*Áj*. 648; citação completa acima).

Metonimicamente, Sófocles é bastante preciso e eficaz ao escolher a preocupação obsessiva de Heitor com sua fama futura, que costuma expressar por discursos anônimos futuros (*v.g. Il.* 6.459–62).

Outro momento icônico que cimenta essa aproximação se dá pela evocação da cena iliádica envolvendo Heitor, Andrômaca e Astíanax. Quando Tecmessa finaliza seu discurso, o coro pede a Ájax que manifeste "compaixão" (*oiktos*, 525–26). Nas palavras de Munteanu (2012, p. 196), "embora Tecmessa dirija sua súplica a Ájax, ela primeiro recebe uma reação do coro", o que é convencional nesse tipo de cena. E a autora continua: "De fato o coro responde ao seu discurso de pronto sentindo pena e deseja que Ájax tenha a mesma reação". A reação de Ájax, porém, é estranhar que Eurísaces não esteja presente, ao que Tecmessa responde que o manteve longe para que o pai não o matasse.

Ájax, em seu segundo discurso, no qual reage à tentativa de persuasão de Tecmessa, louva a semelhança do filho com ele, ou seja, proclama que haverá permanência do que percebe como sua identidade. Trata-se de uma clara despedida do filho, ao mesmo tempo revelando que a fala anterior de Tecmessa não foi ignorada, pois procura fazer arranjos que protejam minimamente seus *philoi*, embora não indique nem como Teucro cuidará de Eurísaces, nem como o filho cuidará dos avôs. Anuncia, porém, que todas suas armas, salvo o escudo (arma importantíssima do hoplita!), devem ser enterradas com ele, ou seja, revela que o objetivo principal de Tecmessa não foi alcançado, pois ainda está decidido a matar-se.

Ájax muito provavelmente continua sobre o *enkuklêma* (Finglass 2011, p. 294) e inicia sua fala pedindo que coloquem o filho junto dele, ensanguentado no meio dos animais mortos (545–49):

> Ergue-o, ergue-o até aqui. Ele não terá medo (*tarbēsei*) 545
> ao olhar para (...) a chacina de há pouco
> se justamente é meu quanto ao paterno.
> Mas de pronto que a ele se dome nas duras leis do pai
> como a um potro, e que se assemelhe (sc. ao pai) quanto a sua natureza.[19]

O contraste com a cena iliádica na qual Heitor reage ao medo de Astíanax é evidente e não precisa ser resumido aqui (*v.g.* Hesk, 2003, p. 70). Proponho, em adição, que Ájax explicita a ambiguidade do paralelo iliádico ao informar enfaticamente, já no primeiro verso, que Eurísaces não terá medo (*tarbēsei gar ou*, 545) usando o mesmo verbo usado pelo narrador iliádico ao descrever a reação de Astíanax ao gesto paternal de Heitor quando esse faz menção de pegá-lo (*Il.* 6.467–70):

> a criança, porém, no colo da ama acinturada

[19] Minha tradução, com algumas opções tomadas de Resende em Sófocles (2013).

> retraiu-se, berrando, apavorada com a visão do caro pai,
> com medo (*tarbēsas*) do bronze e da crina de cavalo,
> ao percebê-la, terrível (*deinon*), agitando-se na ponta do elmo.

Proponho que o pedido de que o filho seja erguido até ele evoca o gesto de assimilação da tragédia em relação a seu "pai", a epopeia.[20] Ao mesmo tempo, contudo, o vínculo é negado por meio da forma enfática como Ájax força a presença de seu caráter no filho, começando pela afirmação de que ele não terá medo. Repare-se, por outro lado, no adjetivo que qualifica a crina de cavalo na *Ilíada* (*deinon*) e que é usado não apenas no *Ájax* mas alhures em Sófocles em relação à têmpera de seus heróis (Knox, 1964, pp. 23–24). É quase como se a *Ilíada* estivesse momentaneamente propondo a separação entre o universo familiar e o bélico, entre Heitor guerreiro e Heitor pai-e-marido.

Ambas as cenas, porém, tanto a iliádica como a trágica, reforçam uma dinâmica de gênero (*gender*) que a sequência da ação irá problematizar.[21] "Se é justamente meu quanto ao paterno" (547) traduz o grego εἴπερ δικαίως ἔστ' ἐμὸς τὰ πατρόθεν.[22] Ájax não só tem certeza de sua paternidade[23], mas reforça, pela duplicação, aquilo que é idealizado como masculino em sua linhagem de homens-heróis, literalmente "ele é meu de acordo com a ordem das coisas, vale dizer, com o que, na minha família, se transmite de homem para homem".[24]

Os dois versos seguintes (548–49) ao mesmo tempo dobram a aposta e criam um curto-circuito, uma tensão entre o que é natural (ou "genético") nessa família de conquistadores de Troia e o que é algo distinto disso: "Mas de pronto que a ele se dome nas cruas leis do pai/ como a um potro, e que se assemelhe (sc. ao pai) quanto a sua natureza". Garvie (1998, p.175), na esteira de outros autores, resume o problema da seguinte forma:

> a metáfora envolve um paradoxo: um cavalo é domado para ser domesticado, enquanto Eurísaces deve ser treinado na selvageria. (...) O paradoxo é reforçado pela incongruência dos "modos selvagens", literalmente "leis selvagens", em que o substantivo sugere a sociedade civilizada, o oposto de selvageria, e, como V. Liapis me aponta, a antítese sofística usual com a natureza.

---

[20] Para formas equivalentes do que poderíamos, talvez, chamar de "gestos" intertextuais na literatura grega arcaica, cf. Currie (2016).

[21] Por falta de espaço, não poderei desenvolver como isso ocorre na *Ilíada*; cf. Warwick 2019 e Werner (2024a, pp. 212–15).

[22] Segundo Jebb (1907, pp. 88–89), "*ta patrothen* é redundante, mas não inútil; as qualidades derivadas do pai prevalecerão sobre quaisquer qualidades mais fracas derivadas *metrothen*".

[23] No verso 547 citado, *eiper* se aproxima de um "*since*" (Finglass, 2011, p. 296).

[24] Nesse sentido, a posição de "pai" (*patros*) no fim do verso seguinte (Ἀλλ' αὐτίκ' ὠμοῖς αὐτὸν ἐν νόμοις πατρὸς, v. 548) não é por acaso, como se verá abaixo.

Finglass (2011, p. 297) é mais preciso no que diz respeito à linguagem empregada: "O processo muitas vezes violento de domesticar um cavalo pode ser usado metaforicamente para referir-se às relações humanas que envolvem dominação: a brutalidade será a marca registrada da educação de Eurísaces".[25]

Goldhill (1986, p. 187) já havia insistido no uso que Sófocles faz do adjetivo *ōmos* ("cru"), aqui usado com "leis", para expressar a natureza selvagem que une Antígona e Édipo, pai e filha, em *Antígona* 471–2.[26] No caso da passagem do *Ájax*, são "as 'leis cruas' antissociais de sua total autossuficiência que Ájax deseja propagar por meio de seu filho nesse momento de autojustificação" (*id. ibid.*). Acrescento que a sequência de sons do adjetivo (*ŌMOIS*, "duras") ecoa no substantivo (*nOMOIS*, "leis") e nos verbos subsequentes (*pŌlOdaMeIS*, "se dome como a um potro", e sobretudo *exOMOIouSthai*, "se assemelhe"), reforçando a fantasia de uma essência do pai que se repete no filho (*phusis*) e que precisa ser forçada nele (*pōlodamnein*).[27]

Volto, então, ao discurso no qual Ájax revê sua posição, ou seja, o suposto discurso enganoso. Explorou-se acima o trecho em que o herói afirma ter feminizado seu discurso (e/ou o fio da espada). Na sequência, ele dá a razão: "Dói-me deixá-la/ viúva entre inimigos e órfão o filho" (652–53, Torrano). Não só Ájax, portanto, não mais se comporta como Aquiles, mas também se diferencia de Heitor. Eis que entram em foco dois elementos que lançam o receptor para o início da tragédia (654–59):

> Mas vou a banhos e prados litorâneos
> para que purifique a minha sujeira
> e escape da pesada cólera (*mēnin*) da deusa.
> Irei aonde encontre intacto o local,
> ocultarei esta espada, a mais odiosa das armas,
> ao cavar a terra onde não será vista. (Torrano, com modificações)

"Pesada cólera" remete à cólera do próprio Ájax tal como referida por Atena no verso 41, que se explorou antes, mas *mēnis* (no acusativo!) como primeira palavra de um verso (μῆνιν βαρεῖαν ἐξαλεξωμαι θεᾶς) alude não apenas ao primeiro verso da *Ilíada* (μῆνιν ἄειδε θεὰ...), o que o próprio

[25] Escreve Fantuzzi (2020, p. 242) ao comentar a forma verbal *pōlodamnēsas* empregada no verso 187 do *Reso* atribuído a Eurípides: "novamente de cavalos em 624 num sentido ligeiramente diferente, e metafórico ('educar') em Sóf. *Áj.* 549; técnica de quebrar cavalos 6x em Xen(ofonte)". Eu acrescento que, em que pese o verbo *pōlodamneō* aparecer em Xenofonte e duas vezes no *Reso* (187, 624), isso não significa necessariamente que o termo composto, primeiramente atestado no *Ájax*, remeta ao uso do verbo *damnazō* quando empregado para indivíduos do sexo masculino na *Ilíada*, implicando uma morte violenta (Stocking, 2023, pp. 167–208).

[26] Griffith (1999, p. 204) nota, acerca de Antígona, que "*ōmos* é um termo muito forte para ser aplicado a qualquer pessoa, especialmente a uma mulher jovem". Alhures na tragédia, é usado apenas para homens.

[27] Como já se notou acima, patros ("do pai"), no final do verso 548, retoma e reforça *patrothen*, "dos antepassados (*patrilineares*)", no final de 547.

verso 41 já tinha feito, mas, de forma mais aguda, ao tema mesmo do poema épico.[28] A menção ao ritual de purificação na praia, porém, por ser feito nessa mesma toada, talvez sugira ao receptor a forma como Apolo é ritualmente apaziguado no início da *Ilíada* (*Il.* 1.314–19), uma sequência de ações interligada àquela na qual se cristaliza não apenas a ira de Aquiles, mas a forma de sua vingança.

E então o terceiro elemento entra na equação, a espada, ressemantizada como a mais odiosa das armas. Ájax deseja que "Noite e Hades a preservem nos ínferos!" (660, Torrano) e reconfigura sua história recente sob a perspectiva do objeto e de seu antigo dono, Heitor: "Desde que em mãos recebi este dom/ de Heitor, o meu maior inimigo, não/ obtive mais nada de bom dos argivos" (661–3). O mínimo que se pode dizer é que o alvo principal, consciente, de seu ódio nesse momento é Heitor, e sua metonímia, a espada. Assim, a solução é sua "morte" simbólica, a da espada. O problema é que essa é impossível: a existência canônica da *Ilíada* jamais deixará que o duelo entre Ájax e Heitor continue, ou seja, que a espada desapareça por meio de uma vitória de Ájax.

Teucro e Télamon

Após ouvir rumores da morte de Ájax, Teucro entra em cena (974), provavelmente representado pelo mesmo ator que fez Ájax (Hesk, 2003, p. 107), e, após o coro confirmar o que temia, lamenta sua "pesada sorte" (βαρείας ἆρα τῆς ἐμῆς τύχης, 980), contemplando o cadáver. A dor de Ájax, então, passa a ser a de Teucro: "quantas dores (*AnIAS*) me semeias ao morreres" (1005, Torrano). E, de fato, a morte de Ájax semeou um novo Ájax (*AIAS*), como faz ecoar o termo grego para "dores". Teucro não estava junto do meio-irmão quando este precisou dele, e agora não tem mais lugar no mundo (1006–7). Esse equacionamento recupera a primeira ação de Ájax — a vingança —, que justamente o levou a uma situação sem saída, e assim Teucro é irônico quanto a sua futura recepção por Télamon ao retornar (1008–10). Com efeito, com o suicídio, Ájax deslocou seu problema para Teucro, com o agravante de que esse é bastardo (1010–21).

Ele imagina, assim como fizera Ájax, que Télamon vai recebê-lo da pior maneira possível (1017–18): Τοιαῦτ' ἀνὴρ δύσοργος, ἐν γήρᾳ βαρύς,/ ἐρεῖ, πρὸς οὐδὲν εἰς ἔριν θυμούμενος ("Tal dirá o varão irascível, ancião/ severo, por nada furioso em rixa"; Torrano). Assim como manifestações de cólera sempre de novo ressurgem nessa tragédia, o som /r/, brilhantemente recuperado por Torrano em sua tradução, determina a cadência dessa frase, voltando sempre de novo. Télamon é quase a personificação de *eris* ("rixa"); o que fala tem ela em vista, passionalmente.[29] Interpretar esses

[28] Para o peso temático-poético de um tal acusativo em primeira posição no verso na tradição hexamétrica, cf. Kahane (1994). Para a centralidade de *mēnis* na *Ilíada*, cf. Muellner (1996).

[29] O verbo *thumoomai* pode ter o sentido to be passionate, além de "estar enfurecido" (Diggle, 2021, p. 695), embora nessa acepção se refira ao "coração".

dois versos como a formulação de um clichê ligado à velhice fica aquém da densidade poética da passagem e de sua relação com o restante da tragédia.

Alguns termos desses versos aparecem em críticas dirigidas a protagonistas irados em outras tragédias de Sófocles, em geral com mais de um termo enfatizando o mesmo afeto concentrado,[30] e o verbo cognato de *barus* ("severo") define a cólera de Ájax já no verso 41. Talvez esse termo possa ser comparado ao uso de *kakos* no *Ájax*, muito usado mas às vezes como qualificação de um agente ("covarde", por exemplo), e outras, como sinônimo da desgraça que atinge alguém; em algumas passagens, além disso, seu sentido como que abrange os dois usos.[31] Esses dois termos, *kakos* e *barus*, inclusive, aparecem juntos. Quando Tecmessa narra quanto Ájax sofreu ao descobrir o que fez, informa que ele sempre foi crítico em relação a certa forma de lamentação (319–20): πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους/ τοιούσδ' ἀεί ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν ("de varão vil e sem ânimo lamentos/ desse jaez sempre expôs ser"; minha tradução). Escreve Finglass (2011, p. 232) sobre *barupsukhos*: "não atestado até o período imperial, denota um traço de caráter permanente, o de desânimo (...); literalmente 'pesado de alma'".

E assim chegamos à relação entre Ájax e o pai, desenvolvida no primeiro discurso em trímetros jâmbicos de Ájax (430–36):

> *Aiai*! Quem suporia que tão epônimo
> meu nome condiria com meus males (*kakois*)?
> Agora estou podendo bisar meus ais (*aiazein*)
> e até triplicá-los, em tais males (*kakois*) estou.[32]
> O meu pai, daqui desta região de Ida (*Idaias*),
> ganhou os primeiros prêmios da tropa
> e voltou para casa com toda a glória. (Torrano)

Por um lado, Ájax, descobre que a essência de sua pessoa, expressa pelo seu nome, é sofrer males (*kaka*). Nesse sentido, ele é uma *vítima*: os males vêm de fora. "Dentro" ele não é "covarde" (*kakos*), e isso é uma inscrição paterna no mesmo grau em que seu nome está inscrito na terra troiana (*idAIAS*, 434), já conquistada pelo pai no passado. Seu mandamento é ser igual ao pai, e esse também dirige a Eurísaces; só assim nenhum deles será *kakos*. Nesse sentido deseja ao filho boa sorte, a única coisa que lhe faltou (545–51).

Não se trata, porém, somente de azar. O nome "Ájax" também está inscrito no prazer que lhe advém de torturar os animais que acredita serem seus inimigos, o que já transparece no uso do

[30] Cf. *v.g. dusorgos* em *Fil*. 377, *Traq*. 1118. e *Éd. T*. 343–44.

[31] Cf. *barus*, tanto o adjetivo como cognatos ou palavras compostas: 199 e 980 (em referência a algo que o agente sofre); 41 e 759 (para reforçar uma emoção). Quanto a *kakos*, cf. *v.g.* 60, 109, 123, 133, 243, 264 e 456.

[32] Torrano não coloca entre colchetes sua tradução dos versos 433-34, apenas os versos gregos correspondentes.

verbo *aikizein* no prólogo (65): καὶ νῦν κατ' οἴκους συνδέτους αἰκίζεται ("e agora em casa os tortura encadeados", Torrano). O prazer com o sofrimento alheio não é apenas o de Ájax nessa cena, mas é replicado por Atena diante de Odisseu, que tenta bloqueá-lo ou ressignificá-lo. Que, ironicamente, Atena tenta fazer Ájax parar de torturar quem ele acha ser Odisseu, isso apenas acentua a dinâmica perversa: Μὴ δῆτα τὸν δύστηνον ὧδέ γ' αἰκίσῃ ("Não, não tortures tanto assim o infeliz", Torrano). A resposta que Ájax lhe dá explicita o prazer que o move, e isso por meio de um verbo cujo primeiro som vocálico é o ditongo que compõe a primeira sílaba de seu nome e vemos repetido *ad nauseam* na tragédia: "Compraze-te (*khAIrein*) com todo o resto, Atena" (112, Resende com modificações).

Não deve mais nos surpreender que a relação entre Atena e Ájax via a tortura seja trazida pelo próprio Ájax após ele recuperar a consciência. Trata-se de uma magnífica cena entre ele, Tecmessa e o coro (348–429) na qual quem produz cantos cada vez mais pungentemente líricos é Ájax, e não o coro (Nooter, 2012, pp. 37–39; Goldhill, 2013, pp. 110–11).[33] O clímax é a terceira estrofe (394–409), na qual Ájax diz a certa altura (401–3):

Ἀλλά μ' ἁ Διός	Mas a mim a filha de Zeus,
ἀλκίμα θεὸς	vigorosa deusa,
ὀλέθριον αἰκίζει	destruindo, tortura. (minha tradução)

A sonoramente densa forma como o filho de Télamon expressa sua destruição por Atena não é diferente de sua caracterização advinda da encenação que Atena conduzira diante de Odisseu.[34] Por exemplo, a escolha do adjetivo *alkimos* ("vigoroso"), que não apenas remete à família de Ájax (os descendentes de *Aiakos*) mas também à sua principal virtude (*alkē*), direciona essa confluência.[35] Além disso, a repetição da sílaba *ki* em *al-ki-ma* e *ai-ki-zei* sugere o lado perverso inerente à coragem definidora do herói (e da deusa). Se no prólogo da tragédia o herói se acredita todo ação, metonimicamente definido pela tortura (*ai-kizein*) que aplica em Odisseu, em seu primeiro discurso ele se definirá como todo sofrimento (*aiai*, 430, verso discutido acima).

[33] Sobre a força lírica do *Ájax* como um todo, cf. Reinhardt (2007, p. 29), comentando o estilo dessa tragédia em relação às outras de Sófocles: "Todavia, nessa obra primeva, a descarga lírica é mais retumbante, mais vibrante, e revela um fôlego que não se repetirá novamente. Seu lamento é tão colossal quanto a figura do próprio Ájax".

[34] Ájax é representado como descendente de Zeus no verso 387. Cf. Bocksberger (2021, pp. 27–28) sobre Ájax como descendente de Éaco.

[35] Bocksberger (2021, pp. 32–33), com base no *Catálogo das mulheres*, fr. 203 MW = 249 Most, observa que "outro sinal da linhagem eácida de Ájax pode ser visto em sua exibição frequente de ἀλκή, uma qualidade específica dessa família de heróis, de acordo com Hesíodo".

Conclusão

Do ponto de vista da lógica da Guerra de Troia, tal como representada nessa peça, a última grande ação de Ájax é sua vingança mal sucedida contra os Atridas e Odisseu. É como se ele tivesse querido demonstrar que sua identidade independe das armas de Aquiles, expressando sua superioridade por meio de uma relação de imitação e emulação ao fazer aquilo que Aquiles *não* fez no canto 1 da *Ilíada*, matar Agamêmnon desafiando Atena. Conforme a visão de mundo bastante restrita de Ájax, é como se Aquiles tivesse sido *kakos*, obedecendo a duas figuras femininas, Atena e Tétis, duas deusas inúteis segundo a ótica de um guerreiro para quem só os fracos precisam de ajuda (767–69). O impacto negativo da manobra de Aquiles é momentaneamente tão intenso no poema homérico que até Tersites pode debochar dele (*Il*. 2.225–42),[36] um vetor jâmbico estranho na Ilíada (Nagy, 1999, pp. 243–64) emulado nas cenas finais do Ájax, envolvendo Menelau e Agamêmnon (Werner, 2004).

Ao mesmo tempo, pode-se argumentar que a tentativa noturna é uma vingança contra o pai, contra tudo o que ele representa e que se concentra na tomada de Troia. O fracasso, porém, confirma o nome Aias, o nome que o pai lhe conferiu — pelo menos em sua expressão de sofrimento e passividade. Ou não, já que é a partir desse mesmo nome que o Ájax sofocleano se tornará imortal por meio de sua performance poética entre lírica, sublime e trágica.

Referências bibliográficas

BOCKSBERGER, Sophie M. **Ajax Telamonian**: the myth in archaic and classical Greece Oxford: Oxford University Press, 2021.

CLAY, Jenny S. **The wrath of Athena**: gods and men in the *Odyssey*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.

CURRIE, Bruno. **Homer's allusive art**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

DE JONG, Irene J. F. Where narratology meets stylistics: the seven versions of *Ajax*' madness. *In*: DE JONG, I. J. F.; RIJKSBARON, A. (org.) **Sophocles and the Greek language**: aspects of diction, syntax and pragmatics. Leiden: Brill, 2006, pp. 73–94.

DIGGLE, James. (org.) **The Cambridge Greek Lexikon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

EASTERLING, Patricia E. The tragic Homer. **Bulletin of the Institute of Classical Studies** v. 31, pp. 1–8, 1984.

FANTUZZI, Marco. **The *Rhesus* attributed to Euripides**. Cambridge: Cambridge University

[36] Para uma análise desse discurso e da cena como um todo, cf. Frade (2024).

Press, 2020.
FINGLASS, Patrick J. **Sophocles: *Ajax***. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
FRADE, Gustavo. Identidade, manifestação e repressão entre os aqueus (Tersites na *Ilíada*, canto 2). **Classica** v. 37, pp. 1–20, 2024.
GARVIE, A. F. **Sophocles: *Ajax***. Warminster: Aris & Phillips, 1998.
HESK, Jon. **Sophocles: *Ajax***. London: Duckworth, 2003.
GOLDHILL, Simon. **Reading Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
GOLDHILL, Simon. Choreography: the lyric voice of Sophoclean tragedy. *In*: GAGNÉ, R.; HOPMAN, M. (org.) **Choral mediations in Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 100–29.
GRIFFITH, Mark. **Sophocles: *Antigone***. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
HENRICHS, Albert. The tomb of Aias and the prospect of hero cult in Sophokles. **Classical Antiquity** v. 12, pp. 165–80, 1993.
HESK, Jon. **Sophocles: *Ajax***. London: Duckworth, 2003.
HOMERO. ***Ilíada***. Tradução e ensaio introdutório: Christian Werner. São Paulo: SESI-SP; Ubu, 2018.
JEBB, Richard C. **Sophocles: The Plays and Fragments**. Parte VII: "The Ajax". Cambridge: Cambridge University Press, 1907.
KAHANE, Ahuvia. **The interpretation of order**: a study in the poetics of Homeric repetition. Oxford: Oxford University Press, 1994.
KNOX, Bernard M. W. **The heroic temper**: studies in the Sophoclean tragedy. Berkeley: University of California Press, 1964.
LIEBERT, Rana S. **Tragic pleasure from Homer to Plato**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
LORAUX, Nicole. **La voix endeuillée**: essai sur la tragédie grecque. Paris: Gallimard, 1999.
MUELLER, Melissa. **Objects as actors**: props and the poetics of performance in Greek tragedy. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
MUELLNER, Leonard C. **The anger of Achilles**: *mēnis* in Greek epic. Ithaca; London: Cornell University Press, 1996.
MUNTEANU, Dana L. **Tragic pathos**: pity and fear in Greek philosophy and tragedy. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.
NAGY, Gregory. **The best of the Achaeans**: concepts of the hero in archaic Greek poetry. 2a ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
NOOTER, Sarah. **When heroes sing**: Sophocles and the shifting soundscape of tragedy. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.
PUCCI, Pietro. Les 'figures' de la *métis* dans l'*Odyssée*. **Metis** 1, pp. 7–28, 1986.
REINHARDT, Karl. **Sophokles**. 3ª ed. Frankfurt/Main: Klostermann, 1947.
REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Trad.: Oliver Tolle. Brasília: EdUnb, 2007.
SCHEIN, Seth. L. **The mortal hero**: an introduction to Homer's *Iliad***.** Berkeley: University of California Press, 1984.
STAROBINSKI, Jean. L'épée d'Ajax. In: STARONBISKI. **Trois fureurs**. Paris: Gallimard, 1974, pp. 11–71.
STOCKING, Charles H. **Homer's *Iliad* and the problem of force**. Oxford: Oxford University Press, 2023.
SÓFOCLES. ***Ájax***. Tradução, introdução e notas: Maria Luísa O. Resende. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.
SÓFOCLES. ***Ájax***. Tradução: Jaa Torrano. Ateliê; Mnema: Cotia; Araçoiaba da Serra, 2022.
TELÒ, Mario. **Archive feelings**: a theory of Greek tragedy. Columbus: Ohio State University Press, 2020.

WARWICK, Celsiana. We two alone: conjugal bonds and homoerotic subtext in the *Iliad*. **Helios** v. 46, n. 2, pp. 115–39, 2019.
WERNER, Christian. A arbitrariedade do sentido e do poder em *Ájax* 1047-1162. **PhaoS** v. 4, pp. 141–57, 2004.
WERNER, Christian. O tema da saciedade e a representação do guerreiro na *Ilíada*. **Classica** v. 32, n. 2, pp. 181–97, 2019.
WERNER, Christian. O escudo de Aquiles e a tensão entre guerra e *mousiké* no canto XVIII da *Ilíada*. **Synthesis** 29.1, e115, 2022.
WERNER, Christian. Reading Diadorim in J. G. Rosa's *Grande sertão: veredas* with the Iliadic Achilles. *In*: SILVA, M. F. *et al* (org.) **Homer in Iberian-American Culture and Literature**. Newcastle: Cambridge Scholars, 2024a, pp. 192–214.
WERNER, Christian. Beauty in war? Creation and destruction in Homer's *Iliad*. *In*: BRASETE, Maria F.; MORAIS, Carlos. (org.) **Achilles beyond fury**: other faces of the hero. Newcastle: Cambridge Scholars, 2024b, pp. 13–29.