

Agón e tragédia grega: esclarecimento terminológico, formas e significações em Ésquilo, Sófocles e Eurípides

Nathalie Lemaire

RESUMO

Com este trabalho, pretendemos, primeiramente, estudar a tragédia como um confronto, não somente em sua estrutura, que opõe, em dois espaços separados, coro e personagens, mas também nas relações conflituosas dos personagens entre si. Então, em um segundo momento, pretendemos mostrar que a tragédia, como arte singular produtora de sentido, utiliza o *agón* para interrogar-se sobre situações reais fora da ficção dramática. Por fim, pretendemos afinar nosso estudo, mostrando que cada um dos tragediógrafos gregos elabora, pelas suas cenas de confronto, sua própria concepção de linguagem e de relação com a realidade.

PALAVRAS-CHAVE

Agón; tragédia grega; Ésquilo; Sófocles; Eurípides.



ntes de entrarmos em qualquer reflexão sobre a noção de *agón*, é preciso que nos detenhamos, como prolegômenos, nos sentidos do campo semântico do termo, de acordo com as informações que o dicionário de Bailly apresenta em seu verbete:

agón, onos: substantivo masculino derivado do verbo ἄγω “empurrar”, “conduzir”, “incitar”.

I Assembleia, reunião: localização, lugar, localização para uma reunião.

II Assembleia para os jogos públicos / de esportes:

1 localização para estes jogos;

2 os próprios jogos, concursos, luta;

3 objetivo proposito para os concorrentes.

III Por ext., luta, combate:

1 ação militar, batalha;

2 luta judiciária;

3 processo;

4 luta pela vida;

5 perigo;

6 por ext., momento crítico, circunstância;

7 preocupação.

Poderíamos ainda acrescentar um sentido específico em retórica, em que o *agón* se refere ao argumento principal, ao contrário do exórdio e do epílogo. No campo do drama, o termo designa uma parte da comédia antiga grega, a das cenas alternando com os cantos do coro, apresentando um debate entre dois personagens apoiando pontos de vista opostos. Muitas palavras são derivadas deste termo, como protagonista, deuteragonista, que se encontram relacionadas ao ator.

Este breve panorama terminológico mostra que esta palavra se aplica a todas as manifestações da vida inserida na cultura grega, seja no campo esportivo ou militar, em que o *agón* é um confronto físico, político, seja no campo judiciário e retórico ou ainda no mundo das artes, com as representações trágicas e cômicas.

Vamos deixar de lado, imediatamente, o estudo que abrange a luta física, em que a ação provoca graves consequências sobre o corpo, para nos direcionarmos ao *agón* que envolve o discurso articulado, a fala. Especificamente, vamos examinar as características do *agón* trágico. Nós emitiremos a suposição de que, porque o *agón* é

pronunciado no contexto particular do teatro, em discurso direto, por dois personagens (em sentido *lato* de figura que aparece no palco), ele não pode ser reduzido a um duelo verbal, um simples discurso de refutação legal ou judiciário, ou a uma disputa puramente filosófica. Jacqueline Duchemin, em seu livro que foi muitas vezes usado como um ponto de partida para a reflexão sobre a noção de *agón* no gênero trágico, examina cuidadosamente as várias tragédias que chegaram ao nosso conhecimento, a fim de formular uma definição deste elemento recorrente e central.

Se pode legitimamente usar a palavra *agón* somente se houver um debate regular, um duelo verbal real, em que a palavra é tomada sucessivamente, por cada uma das partes em que os pontos de vista são defendidos até o esgotamento dos argumentos.¹

Ela chega ao esclarecimento de critérios de reconhecimento e de identificação puramente técnicos, que apresentam esquemas métricos e linguísticos. De fato, as cenas de *agón* são reconhecidas pela sua estrutura antitética e pelo fato de serem compostas de dois discursos simétricos entre as partes em conflito, seguidos de esticomitia (respostas curtas, rápidas e alternadas). Jacqueline de Romilly não difere dessa análise, quando escreve:

Por isso (pelo *agón*), pode-se entender uma forma de confronto organizado em que se opõem dois discursos longos geralmente seguidos de uma série de verso contra verso, permitindo aos contrastes de serem mais áduos, mais tensos, mais inflamados. No *agón*, cada um defendia seu ponto de vista com toda a força retórica, num grande desenvolvimento de argumentos que, é claro, ajudaria a iluminar seu pensamento ou sua paixão.²

Em seu ímpeto de tanto querer identificar e definir o termo, ambas as autoras circunscrevem-no numa forma específica por demais restritiva, em nossa opinião. Vamos ser claros: o *agón* não é simplesmente um quadro técnico e linguístico. É a tensão constitutiva da tragédia grega antiga que acolhe e justapõe diferentes tipos de oposições, confrontos, questões.

Pretendemos mostrar que a situação de *agón* não se limita a cenas de confronto entre os personagens, no sentido *estrito*, que, ao contrário do que sugere Duchemin, a dramaturgia de Ésquilo inclui

tais cenas de *agón* e não apenas esboços, e que o tema desta tensão evolui, muda de Ésquilo à Sófocles e Eurípides.

Para um leitor ou espectador moderno, a forma mais difícil de entender, a mais surpreendente e a mais singular na tragédia grega antiga é a presença do Coro, instância cênica que praticamente desapareceu de nossas produções contemporâneas. A estrutura básica da tragédia está na alternância de cenas e cantos do coro. Especificamente, a tragédia levanta uma dualidade essencial, que coloca frente a frente duas instâncias da linguagem: os personagens e o coro. Nenhuma outra forma estética oferece essa tensão.

A questão que surge muitas vezes é a de como saber identificar a função do coro. Alguns o tomam por um personagem completo. Contudo, por esse prisma, ele seria um personagem como os outros, e não é bem assim. Qual seria, então, o ponto-chave dessa multiplicidade (o coro de *Suplicantes*, por exemplo, é um grupo de cinquenta moças) que fala em uma só voz? Outros o consideram um porta-voz das ideias atribuídas ao poeta. Por esse aspecto, o coro, então, seria reduzido a uma função puramente realista. Por fim, ainda há outros que afirmam que o coro seria apenas o portador de comentários, sendo completamente construído para a expressão das emoções em cena. É verdade que ele não age porque não atua em uma ação que leva a uma catástrofe, para usar a terminologia de Aristóteles. Assim, o coro não é, estritamente falando, um antagonista. As únicas peças que servem para fornecer um contra exemplo, entre aquelas que sobreviveram aos imprevistos da transmissão, são de autoria de Ésquilo. Em *As Eumênides*, o coro é composto por Erínias, que certamente falam de uma só voz, mas são adversários terríveis e ferozes. Em *Agamêmnon*, a partir da entrada de Cassandra em cena, o coro muda de função, respondendo indignado a reações dos personagens. Clitemnestra ameaça até mesmo a sua integridade física, antes de abordar o conflito em termos de argumento. Entretanto, o coro, mesmo que expresse emoções, é mais do que um canto de lamentação. Não é apenas uma voz falando em uníssono, e não é uma amálgama de vozes dissidentes que acabariam em consenso. Acima de tudo, ele está lá para se opor aos personagens utilizando outra forma de linguagem. O coro se define como um discurso consensual. Ao se definir assim, ele se opõe ao personagem, que se encontra em meio a uma crise, pois não pode falar a língua da

comunidade. A linguagem das normas compartilhadas por todos não mais fala a ele. Portanto, o personagem se afasta do coro, que é o representante das tradições. O uso de fórmulas de sabedoria aparece como uma tentativa de entender, de fazer sentido, de racionalizar em frente ao abominável e ao monstruoso. As ações e os discursos dos personagens fazem sentido só porque eles se contrastam e se opõem a esta norma comum. Chamamos essa tensão, essa divisão, entre o coro e os personagens, de *agón*.

Os personagens têm relações conflituosas entre si, que são o princípio básico da troca trágica. Aqui, encontramos o sentido de *agón* mais comumente utilizado, ou seja, o de confronto, de disputa verbal que opõe dois personagens. Contudo, as nossas mentes modernas, influenciadas por Protágoras e os chamados Sofistas, combinam estas palavras de confronto e de conflito com a dialética, com os duelos retóricos cuidadosamente orquestrados, com uma isonomia de tempo do discurso, com a argumentação rigorosa e lógica. Contudo, o *agón* trágico não flui em uma forma preestabelecida e, sobretudo, única. O teatro não é um tribunal, o teatro não é teoria ou filosofia. Certamente, a tragédia pertence ao seu tempo, e, por isso, ela registra os procedimentos existentes de deliberações legais, judiciárias ou políticas, mas não podemos reduzir o seu estudo à busca ou decodificação destes usos externos ao drama. A tragédia é principalmente uma prática, uma arte visual encenando situações específicas de linguagem. Nesse sentido, observemos alguns exemplos de passagens que, segundo o nosso estudo, podem ser qualificadas de *agón*.

Em *Agamêmnon* de Ésquilo, a cena esperada do encontro entre Clitemnestra e Agamêmnon é precedida por uma cena de *agón* que poderíamos chamar de topográfico. De fato, a rainha está dentro do palácio, enquanto o rei se encontra fora. Clitemnestra sai antes que Agamêmnon possa entrar. Em outras palavras, o herói, o guerreiro que ganhou a sua *timé* (*honra, estima, valor pessoal*) em Troia, o líder dos homens, permanece na entrada do palácio, e é uma mulher que o manipula. Dois lugares, dois mundos estão se olhando cara a cara. Tudo é uma surpresa neste jogo. Clitemnestra interrompe o movimento de quem normalmente o dá ou até mesmo ordena, e se derrama numa torrente de palavras que expressam sua dor, mas, de novo, notadamente, o destinatário desta logorreia não é Agamêmnon,

mas o coro. Nesse momento, são desdobrados tecidos de púrpura. Seria isso a ligação entre esses dois espaços opostos, tentativa de conciliação destes dois mundos? Em minha opinião, é exatamente o oposto: como boa governanta do palácio, Clitemnestra não deve exibir a riqueza do lar. Esse caminho desenhado por estes tecidos preciosos é então uma marca de honra desviada. É uma metáfora: a do rastro de sangue que foi derramado (com o sacrifício de Ifigênia) e do sangue que está chegando (com o assassinato de Agamêmnon). Esse rastro de sangue mistura duas escalas de tempo: ele reúne o passado e o presente (ou futuro iminente). É a representação tangível, visual (para aquele que sabe ver) do destino trágico que tece Clitemnestra, fazendo do assassinato da sua filha o evento que desencadeia a crise: Agamêmnon só morrerá por causa do que aconteceu em Aulis. Ele traiu a esfera familiar. Por isso, é no seu palácio, na sua intimidade que ele irá sucumbir. O objetivo deste encontro entre os cônjuges é, primeiramente, espacial (os personagens ficam na entrada do palácio), sendo, assim, um confronto, um *agón* espacial. Essa disputa é duplicada por um *agón* verbal, que surpreendentemente não trata de diferenças profundas e irreconciliáveis de opiniões, mas da decisão – que parece insignificante – de pisar os tecidos. A esticomitia tensa dos vv. 931-943 nunca abre a oportunidade de apresentar argumentos em um debate que orquestra as justificações justas ou não de ambos os cônjuges. Por quê? Ora, Agamêmnon sacrificou sua filha em nome da lei, usando a linguagem da justiça. Agora, ele é o detentor e o representante da lei, em sua autoridade de rei. Em outras palavras, ele tornou a linguagem da lei monstruosa. Clitemnestra, portanto, não pode justificar a sua posição, apoiando-se no direito, porque ele foi alterado e tornou-se sem sentido. Resta apenas a ela falar em uma linguagem desviada, ou seja, mentirosa. Observe que culpar as palavras pela responsabilidade de uma perda de sentido parece abusivo. Não são as palavras que seriam inerentemente incapazes de dizer ou proclamar a justiça e a lei, mas as situações e os contextos em que elas são empregadas que as desviam.

Ésquilo, como se percebe através do exemplo anterior, se diverte jogando com a ação presente na linguagem. Ele não vê um vazio negativo, mas um espaço de liberdade e de criatividade. Ele cria tensões, confrontações, tanto espaciais quanto verbais, em que

o indivíduo se afasta do grupo. O tragediógrafo, nessas cenas de *agón*, mostra que a relação entre o indivíduo e a comunidade tornou-se problemática quando se trata do direito e da justiça.

Entre o tempo de Ésquilo e o de Sófocles e Eurípides, a cultura ateniense se modificou. Nas peças de Eurípides, o *agón* tem uma forma e um alvo ligeiramente diferentes. A arte do debate tornou-se uma disciplina codificada na cidade. Os personagens de Eurípides discorrem mais dos que os de Ésquilo.

Tomemos o exemplo de *Hécuba*. Depois da queda de Troia, os gregos trazem como troféu de guerra Hécuba e outras cativas. O coro revela à velha rainha que a sombra de Aquiles exige o sacrifício de sua filha Polixena como compensação pelo sangue derramado. Durante o párodo, o coro refere-se, em estilo direto, às brigas, às cenas de *agón*, que nasceram no campo dos aqueus, que não são designadas por um termo militar (um acampamento aqueu), mas tornam-se um processo legal de deliberação (uma assembleia plenária). Essa é uma disputa ética sobre a parte de honra para celebrar Aquiles. No primeiro episódio, Odisseu vem reivindicar a vítima. Em seguida, começa uma cena de *agón* muito longa entre o dominador de Troia e a rainha caída. Depois de uma entrevista na forma de uma esticomítia, Hécuba toma a palavra. Seu discurso não é a simples oração de uma mãe que iria tentar persuadir o carrasco de sua filha, mas uma apelação rigorosa. Em um exórdio, ela começa com considerações gerais e, em seguida, lança um ataque *ad hominem* contra Odisseu que ela culpa por ser ingrato, aquele que violou as regras da justiça, transformando um mal em um bem. Eurípides afasta e joga com a tradição homérica: em *Odisseia*, apenas Helena reconheceu Odisseu, que estava espionando Troia, e ficou calada enquanto ele estava presente. Eurípides adiciona Hécuba também como alguém que o reconhece. Ela o convida a respeitar sua dívida, pois ele está realmente em débito com ela. Exige de Odisseu que ele cumpra o seu dever moral e pede a contrapartida do seu presente. Este tema homérico de presente e de contrapresente implica que um benefício não é livre. Ele liga, de uma forma quase religiosa, aquele que o recebe a quem está em dívida de um presente equivalente ao recebido. Então, Hécuba desafia o comportamento político de Odisseu e a sua busca fútil de honras, comparando assim o herói de Troia a um demagogo arrogante, que busca apenas bajulação. A ambição dele

levou-o a sacrificar sua moral pessoal por seu desejo de sucesso político e por amor da multidão. No segundo movimento do episódio, Hécuba começa uma refutação dos argumentos apresentados pelos gregos, que visam a justificar o sacrifício de sua filha. Primeiro, ela recusa o argumento religioso e denuncia a natureza perversa e corrupta do sacrifício. Falar de um *voto de assassinato*³ é politicamente absurdo. O órgão deliberativo e judicial, que representa a assembleia grega, tornou-se monstruoso. Quanto ao sacrifício, ela não põe em causa a sua legitimidade, mas a escolha da vítima. Polixena é inocente. Em seguida, Hécuba muda sua estratégia e tenta a persuasão de acordo com o ritual da súplica, que consiste em tocar no queixo ou na bochecha do implorado, enquanto se entrelaça aos joelhos para apelar pela compaixão de seu oponente.

Nesse *agón*, Hécuba argumenta como uma sofista inteligente; a expressão ἀμιλλομαι τόνδε λόγον (v. 271), *Este é o argumento que eu exponho no confronto*, é uma fórmula consagrada do debate oratório, como encontrado em duelos de retórica ou em exercícios escolares. Odisseu não se engana quando começa por um discurso simétrico com ἀντακούε μου (v. 321), *ouve-me em oposição*. Ele aborda os argumentos que acabou de ouvir ponto a ponto. Ele rapidamente desfaz o argumento forte de Hécuba: em sentido estrito, ele está em dívida só com Hécuba e recusa a ideia de uma transferência de dívida para Polixena. Em seguida, Odisseu coloca no enfoque as honras por Aquiles, o melhor dos Aqueus, pois o que importa é a glória que recebemos depois da morte. Portanto, se confrontam duas concepções de moral: Hécuba recorre a uma moral democrática, que não favorece qualquer herói particular, uma vida equivale à outra vida, enquanto Odisseu é o defensor de uma moral aristocrática, herdada da epopeia homérica, segundo a qual o melhor herói deve receber uma parte de honra superior a todos os outros. Todavia, o debate já está fechado, sendo estéril, mesmo antes de começar. Odisseu é o sanguinário saqueador de Troia, e o sacrifício de Polixena foi objeto de uma votação em assembleia plenária, sendo que Odisseu não pode se opor aos Aqueus. Na última parte deste *agón* a três, Polixena, longe de implorar para permanecer viva, reivindica altamente o sacrifício e o aceita. Assim, dá uma lição de heroísmo àquele que alega conduzir alguém à morte em nome de tais valores. Ela se sacrifica em nome da mesma moral aristocrática segundo a qual a honra é uma posição

social privilegiada. Em outras palavras, ela usa a linguagem da honra, do ideal heroico do passado, pois pretende separá-la do nome e das ações de Odisseu, que deseja utilizar tal linguagem. Então, ela morre livremente, clamando a felicidade de morrer, em vez de sofrer em escravidão e desgraça: τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος (v. 378), *Viver não belamente é uma grande punição*. A tragédia de Polixena está consumada, mas não a peça. Na linha de catástrofes, segue a descoberta do corpo de Polidoro: Polimestor, o rei da Trácia, que o hospedava, o matou para se aproveitar de sua riqueza, e jogou seu corpo no mar. Hécuba procura a justiça da parte de Agamêmnon. Mas ele, apesar dos pedidos e das súplicas, se recusa a resolver o litígio por medo das reações dos Aqueus. Portanto, qual forma de ação resta para uma mulher velha, que se tornou uma escrava de guerra, destituída de seus direitos, privada de qualquer apoio (seus filhos morreram todos)? Ela esgotou a linguagem das normas em confrontos sucessivos com Odisseu e Agamêmnon; aqueles que asseguram e mantêm a lei e a justiça tornaram obsoletos os processos judiciais. A linguagem real não é mais adequada. A velha rainha vai, assim, usar de mentiras e de violência para compensar a lesão que lhe foi infligida. Em seguida, dois discursos falsos são colocados frente a frente: o de Polimestor, que diz abertamente que Polidoro está vivo, e o de Hécuba, cujas palavras são uma isca para atrair o seu adversário e os filhos dele para a tenda onde esperam as cativas dispostas a cometer o crime. Enquanto este episódio não opõe *a priori* dois protagonistas resolvendo um conflito através de discursos de forma lógica e rigorosamente argumentada, esta cena é certamente um *agón*, uma tensão, um ponto de ruptura entre linguagens herméticas. A velha rainha, a fim de reclamar a justiça, fala a todo custo: ela se apropriou da linguagem dos homens, da linguagem das normas, mas em vão. Os gritos de horror que emanam da tenda das cativas são o resultado dessa tensão. Hécuba não premeditou a morte para Polimestor, como se a vida dele pudesse compensar a perda de seu filho, mas ela esfaqueou os filhos diante do olhar horrorizado de seu próprio pai, antes de arrancar-lhe os olhos. Em outras palavras, a última imagem que foi vista por ele foi o assassinato de seus filhos. Ela o deixa viver uma vida de sofrimento semelhante a sua, como se a violência e o horror pudessem restaurar o equilíbrio perdido, pois é realmente uma reparação dos danos que está em jogo, uma vez que

Polimestor, ainda todo ensanguentado, vem em busca de justiça. Novamente, ambos os oponentes discutem, confrontam argumentos num novo *agón* arbitrado por Agamêmnon, que dá razão para Hécuba. Em outras palavras, o detentor da justiça escuta e, especialmente, fala, mesmo que se esqueça da moral e que tolere a violência.

Sófocles, em *Antígona*, encaixa na tragédia e, especificamente, em cenas de *agón*, reflexões acadêmicas que recordam os debates filosóficos e retóricos de sua época. O exército argivo retirou-se, os dois irmãos rivais mataram um ao outro. Creonte se tornou rei e emitiu um édito: decretou a pena de morte contra qualquer um que tentasse prestar honras fúnebres a Polinices. Seu corpo permanecerá insepulto e servirá como comida para animais selvagens. O segundo episódio envolve um confronto feroz entre Creonte e Antígona. Opõem-se duas concepções de justiça e de direito. Creonte, como rei, quer ser o detentor da razão de estado: qualquer um que fizesse o funeral seria um fora da lei, porque fazer isso seria o reconhecimento cívico de um traidor, Polinice, que lutou junto aos bárbaros contra seu próprio país. Sua sobrinha, Antígona, ao contrário, defende uma ordem do mundo que faz dos deuses os únicos detentores da lei; ela deve realizar as cerimônias rituais por obrigação para com o morto, que é seu irmão. Após dois blocos de falas argumentativas, vem uma esticomitia, em que os oponentes se chocam ponto a ponto, convocando palavras de sabedoria, padrões de pensamentos gerais sobre a justiça e a lei. Em outras palavras, cada um acredita falar uma linguagem verdadeira e, por isso, lógica. Creonte faz da lei um valor universal, que se aplica a todos os homens, e, assim, Polinices não pode receber honras fúnebres. Além disso, condenando Antígona, a última descendente de uma família amaldiçoada, ele acha que terminará, logicamente, a sequência de maldição desta linhagem. Contudo, pondo fim à linhagem de Édipo, Creonte condena a sua própria. No desejo de gerenciar pessoas eleitas para seu infortúnio por meio dos deuses, observando o direito humano, geral, válido para todos, ele inicia uma transferência de males. A ironia trágica é que, na tentativa de fazer cumprir a lei, ele aciona sua queda.

Por fim, o que está em jogo no *agón*? O confronto resulta de uma incompreensão entre as instâncias de linguagem envolvidas. O Coro e o personagem, mesmo que eles não sejam antagonistas, expressam uma tensão. Por um lado, o coro tenta compreender o

incompreensível que se coloca diante de seus olhos. Ele convoca formas de sabedoria, recorre a normas estabelecidas. Por outro lado, a personagem fica em frente de uma situação impossível, sem precedentes porque a linguagem comum é insuficiente e inadequada. Ele deve usar outra forma de linguagem, que não é partilhada por todos, para gerir a crise que o oprime.

Quando duas personagens entram em conflito, há o confronto de duas normas. Todo mundo pensa ser o detentor da verdade, da norma, como se pode ver com base em todos os argumentos muitas vezes desenvolvidos. Ao falar de conflito, confronto, muitas vezes é esperado implicitamente um vencedor, alguém que poderia até ganhar um prêmio. Entretanto, a tragédia não oferece nenhum vencedor, não há vitória porque não se resolve nada. A peça *Os sete contra Tebas* termina sem conciliação, e, em *Filoctetes*, o herói concorda em ir a Troia pela intervenção de última hora de seu ex-amigo, Herácles divinizado. Todos os protagonistas raciocinam de forma lógica: Clitemnestra condena Agamêmnon em nome de uma lógica da falta (ele não deveria sacrificar a sua filha), enquanto o grande rei dos Aqueus segue uma lógica de lei segundo a qual ele não pode se opor à vontade dos gregos, sejam quais forem os danos colaterais. Quem está certo? Onde está a verdade? As cenas de *agón* nos ajudam a compreender que a tragédia não trata da verdade (pelo menos no sentido filosófico). Não há um personagem que seria o depositário da verdade, porque ele desenvolveria um discurso organizado e lógico, então verdadeiro. A tragédia não tem vocação nem filosófica, nem moral. De fato, não podemos ver como alguns personagens, com suas histórias monstruosas, poderiam nos dar lições de vida. Seus destinos são únicos, não podendo, portanto, ser transposto e aplicado ao resto da humanidade.

É nesse sentido que a tensão em ação nas cenas de *agón* é essencial: ela cria os personagens trágicos. As cenas de *agón* são o espaço e o momento em que o protagonista dessa história já conhecida por um longo tempo sofre uma crise que põe em movimento a ação, e, assim, ele sela o seu destino. Na epopeia, Hécuba é a esposa de Príamo, na tragédia – gostaríamos de dizer na *sua* tragédia – ela se torna a rainha monstruosa. Essa crise é, na maioria dos casos, o resultado da vontade dos deuses, havendo, mais uma vez, uma tensão, que irrevogavelmente separa a lógica humana da lógica divina. Os

homens pensam tomar decisões justas de acordo com o que são (pais, filhos...), de acordo com a sua função (rei, capitão...), enquanto, na verdade, eles não estão cientes de que uma decisão já foi tomada sobre seu destino, pois percebem sua cegueira quando já é tarde demais.

Nesse estudo, tentamos mostrar que havia uma perspectiva limitada de restringir a noção de *agón* às cenas calibradas de embate entre personagens e de encerrá-las dentro de limites de falas simétricas e de igual comprimento, seguidas de esticomitias. Acreditamos que o *agón* é um componente fundamental da tragédia grega antiga e assume diferentes formas e aspectos, segundo a época, autores e peças. Escolher um padrão (autor ou peça) para servir de paradigma para medir o grau de cumprimento ou ilegitimidade e mesmo de exclusão de outras peças parece pouco convincente. Enquanto estamos lutando contra a ideia de que a tragédia poderia ser um veículo recreativo de teoria, bem como a filosofia, vemos no *agón* um momento especial em que a teoria se expressa. Contudo, a teoria não tem um fim em si mesma e, muitas vezes, é impotente ou desclassificada. O *agón* é uma tensão entre as normas – aquelas de lei, de justiça, de moral... –, que, em vez de proteger ou preservar a paz, geram violência e morte. O *agón* expõe e opõe instâncias de linguagem, que se tornam inconciliáveis: a do coro e a de um personagem, a de um personagem e a de outro personagem. A estrutura básica da tragédia com sua alternância de cenas cantadas pelo coro e de cenas faladas distancia o protagonista da tradição, do consenso, e as cenas de *agón* acabam por isolar os outros personagens. É, através das decisões que estão emitindo nesses momentos de crise, que as personagens se tornam trágicas.

A tragédia e, mais genericamente, o teatro permanecem, independentemente dos séculos e dos continentes, por ser uma forma aberta, um espetáculo que se deixa ver e pensar. A justificativa do tema “*Agón e Disputatio: Múltiplas Abordagens*” do evento *XXXIII Semana de Estudos Clássicos/II Simpósio Internacional de Estudos Clássicos*⁴ fala sobre a “ocorrência do debate e da disputa nos mais diversificados contextos”. Tal texto ainda diz que as “oposições estão presentes tanto nas disputas esportivas quanto no debate sobre a realização de tais eventos num país em crise” e que “investigar essas zonas de tensão no mundo antigo nada mais é do que possibilitar uma reflexão

sobre o momento presente”. Tenhamos fé, portanto, na cultura antiga, que perante as muitas e variadas crises nunca perdeu de vista a educação dos seus cidadãos. Vamos seguir Dionísio que disse em *As Rãs* que a cultura e a arte também existem “para a cidade ser salva”.

ABSTRACT

Agón and Greek Tragedy: Terminological Enlightenment and Significations in Aeschylus, Sophocles and Euripides

With this article we intend, firstly, to study the tragedy as a confrontation, not only in its structure, which opposes, in two separate spaces, chorus and characters, but also in the conflicting relations between characters. Then, in a second moment, we intend to show that the tragedy, as a sense producer singular art, which uses *agón* to question itself about real situations out of dramatic fiction. Finally, we intend to detail our study, showing that each one of the Greek tragedians elaborate, through their confronting scenes, their own conception of language and relation with the reality.

KEYWORDS

Agón; greek tragedy; Aeschylus; Sophocles; Euripides.

NOTAS

¹ “On ne peut employer légitimement le mot *agôn* que s’il y a un débat régulier, un véritable duel oratoire au cours duquel la parole est prise successivement par chacune des deux parties où les points de vue en présence sont défendus jusqu’à épuisement des arguments” (**L’agôn dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1945. p. 39).

² “Par là, il faut entendre une sorte d’affrontement organisé dans lequel s’opposent deux longues tirades en général suivies d’échanges vers à vers, permettant aux contrastes de se faire plus serrés, plus tendus, plus crépitants. Dans l’agôn, chacun défendait son point de vue avec toute la force rhétorique possible en un grand déploiement d’arguments qui, naturellement, contribuaient à éclairer sa pensée ou passion” (**La Tragédie grecque**. Paris: PUF, 1970. p. 39-40).

³ Ψῆφον φόνου (v. 259). O termo φόνος não é a morte, mas um assassinato.

⁴ A presente conferência foi elaborada para ser proferida neste evento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOTE. **Art rhétorique et art poétique**. Traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Jean Voilquin et Jean Capelle. Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.

DUCHEMIN, Jacqueline. **L’agôn dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1945.

ESCHYLE. **Les Suppliants; Les Perses; Les sept contre Thèbes; Le Prométhée enchaîné; L’Agamemnon; Les Choéphores; Les Euménides**. Traduction nouvelle avec text, avant-propos, notices et notes para Émile Chambry. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946.

EURIPIDES. **Hecuba**. Introduction, text and commentary by Justina Gregory. Atlanta (Georgia): Scholars Press, 1999.

ROMILLY, Jacqueline de. **La tragédie grecque**. Paris: PUF, 1970.

SOPHOCLE. **Ajax; Antigone; Électre; Oedipe Roi**. Traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Robert Pignarre. Paris : Librairie Garnier Frères, 1947.