

A ação trágica em *Antígona*, de Sófocles

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso (mestrando, UFPB)

Resumo: Este trabalho se pauta numa discussão sobre a ação trágica da peça *Antígona*, de Sófocles. A partir de uma explanação acerca dos elementos constitutivos da ação trágica, à luz do que é proposto por Aristóteles, em sua *Poética*, observaremos como Sófocles constrói nessa peça os mecanismos que desencadeiam essa ação. Trata-se, essa obra, de uma tragédia de ação simples, ou complexa? Buscaremos responder a este questionamento, em nossa investigação, além de discutir sobre o comportamento transgressor que a personagem evocada no título representa, ao tentar defender seu *ethos* familiar contrariando a opressão de um governador tirânico.

Palavras-chave: Tragédia, Ação Trágica, Sófocles.

Résumé: Ce travail c'est une discussion sur l'action tragique de la pièce *Antigone*, de Sophocle. D'une explication des éléments constitutifs de l'action tragique, à la lumière de ce qui est proposé par Aristote dans sa *Poétique*, nous examinons comment cette pièce de Sophocle construit des mécanismes qui déclenchent cette action. Cette oeuvre est constitué d'une action simple ou d'une action complexe? Nous chercherons à répondre à cette question, dans notre recherche, en plus de discuter le comportement transgressif que le personnage mentionné dans le titre représente, tout en essayant de défendre son éthique de famille s'opposant à l'oppression d'un gouverneur tyrannique.

Mots-clef: Tragédie, L'Action Tragique, Sophocle.

1 – Introdução:

O que é a tragédia grega? O que é a ação trágica? Como se caracteriza, segundo Aristóteles, o conceito de ação? E na peça *Antígona*¹, de Sófocles, como se constrói a ação trágica? São estas indagações que nortearão nossa explanação neste trabalho.

Ao discorrer sobre as controversas origens da tragédia grega, deparamo-nos com a necessidade de entender como se constituía a concepção clássica do homem que, segundo Vaz (1991)², numa linha antropológica, seria dicotomizado pelo *dionisíaco* / *apolíneo*. Nesta concepção, o *apolíneo* seria (*ibidem*, p. 29) o “lado luminoso da visão grega do homem, a presença ordenadora do *logos* na vida humana, que a orienta para a clareza do pensar e do agir razoáveis”. O *dionisíaco* seria, por sua vez, o “lado obscuro ou terreno”, seria a manifestação de “forças desencadeadoras do *eros* ou do desejo e da paixão”.

¹ SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2013.

² VAZ, Henrique C. L. A concepção clássica do homem. In: *Antropologia Filosófica I*. São Paulo: Loyola, 1991.

A tragédia incorporou essa dicotomia ao longo de sua construção, como se pode constatar. A propósito, Nietzsche apresenta-nos, em sua incursão sobre a tragédia grega, um questionamento pertinente (1992, p. 14)³: “O que significa [...] o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia?”

A tragédia grega caracterizou-se, em suas origens, pela fuga à racionalidade, uma vez que fora instigada pelo louvor e adoração ao deus Dionísio – deus grego do vinho. Deveria, por este ângulo, conduzir o indivíduo à *catarse* – explosão de sentimentos, expurgação de suas emoções mais profundas.

Sobre a etimologia da palavra “tragédia” D’Onofrio afirma (2000, p. 149)⁴: “De *tragos* (“bode”) e *oidé* (“canto”), o termo grego *tragoedia* significa literalmente “o canto do bode”, com nítida referência às festividades em honra de Dioniso (Baco), o criador da uva.” Luna (2012a, p. 67)⁵, mais fundamentada em sua discussão sobre o assunto, considera que:

Diante de tantas controvérsias sugeridas pelos relatos dos próprios antigos, parece importante ponderar sobre outras questões relacionadas à origem da tragédia. Uma dessas questões diz respeito à etimologia da própria palavra grega “*tragoedia*”, donde “*tragoi*” = bode e “*aoidoi*” = canção, o que nos deixa diante de uma constatação que confirmaria a tese de Aristóteles acerca da origem satírica da tragédia, já que os coros de sátiros que interpretavam os ditirambos vestiam-se como homens-bode. Neste sentido, “*tragoedia*” poderia ser compreendida como “canção de sátiros, bodes”.

A respeito ainda da antagonia entre *dionisíaco* e *apolíneo* como processo “ideológico” através do qual a tragédia se constituiu, podemos afirmar que, posteriormente, com a tendência a racionalizar-se cada vez mais, o *dionisíaco* deu lugar ao *apolíneo*, o que fez a tragédia discorrer sobre as pretensões estéticas reguladas pelo rigor da lógica e da razão. Ela assumiu a função de conscientizar o cidadão grego, por meio de reflexões filosóficas, sobre as mudanças ocorridas na *polis*, e o modo como o indivíduo deveria portar-se ante essas mudanças.

Muitos dos valores e princípios constituintes da *polis* grega nos são apresentados por meio dessas obras. Como podemos perceber por meio delas, nos limites da vida social, a *polis* confiava a um representante maior – um governador – a sistematização, organização e responsabilidade de conhecer o universo administrativo que melhor a regularia.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsbourg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁴ D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2000.

⁵ LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2. ed. João Pessoa: Ideia / Editora Universitária, 2012.

Ésquilo, Eurípedes e Sófocles figuram como proeminentes criadores da tragédia grega. Podemos afirmar que suas obras já apontam a passagem do *Mito* – com suas concepções alegóricas e “dogmáticas” – para a *Filosofia* – com seu teor objetivo e a logicidade com que visa o conhecimento.

Apontando aspectos pertinentes ao cenário em que a tragédia teve seu nascimento e apogeu na Grécia, Nietzsche, em tom provocativo, indaga-se sobre o teor de pessimismo que constituía a tragédia grega (1992, p. 17): “De onde haveria de provir [...] o *anseio do feio*, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico [...] de onde deveria então originar-se a tragédia?”

Nietzsche (*ibidem*, p. 36) propõe que: “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”. Levados pelo “impulso apolíneo da beleza”, os gregos estariam em busca de uma continuidade existencial projetada na figura imponente dos deuses. Teria sido esta a origem da tragédia: a busca incansável por encontrar na divindade a grandeza de uma vida que poderia mostrar-se finita e inconcebível?

Nietzsche aprofunda sua incursão sobre o assunto, mas não desenvolveremos aqui suas explanações em decorrência do objetivo a que nos propomos. No entanto, parece-nos pertinente dizer, em se tratando do pessimismo a que ele aludia no trecho acima, que esse pessimismo se configuraria como uma louvável demonstração da força do povo grego, e seria conveniente por caracterizar-se como a insatisfação e a disposição que o povo traria em si de reivindicar e, conseqüentemente, transgredir as regras estipuladas.

Para uma discussão mais precisa sobre a tragédia, devemos recorrer ao que Aristóteles nos apresentou em sua *Poética*, obra em que o filósofo aborda a poesia que, considerada imitação de uma ação, possuiria meios e modos de expressão específicos.

A *Poética*⁶ apresenta, segundo Eudoro de Sousa⁷, duas partes: na primeira Aristóteles conceitua a poesia, na segunda estuda a tragédia comparando-a à epopeia. No capítulo VI, ao estabelecer a diferença e semelhança existente entre a poesia épica e a tragédia, desenvolvida com maior ênfase desde o capítulo V, Aristóteles aponta que ambas se caracterizam pela imitação da ação de homens “superiores”. Encontramos nesse capítulo a definição mais precisa sobre o gênero:

⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. 7. ed. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

⁷ SOUSA, Eudoro. História e crítica literária em Aristóteles: a poética e os escritos congêneres. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. 7. ed. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

É, pois, a tragédia imitação de uma acção (*sic*) de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua (*sic*)] não por narrativa, mas mediante actores (*sic*), e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2003, p. 110)

Na sequência, Aristóteles discorre sobre os elementos constituintes do drama. Desse modo, do ponto de vista qualitativo, temos (*ibidem*, 2003, p. 36): “espetáculo, melopeia, elocução, pensamento, mito e carácter”; do ponto de vista quantitativo temos: “o prólogo, o episódio e o êxito (partes recitadas ou dialogadas), e o coral, composto de párodo e estásimo (partes cantadas)”.

Segundo Roubine (2003)⁸, Aristóteles é insistente em sua noção de ação. Isto é, na noção de ação encontramos a base da concepção artística clássica uma vez que, segundo Aristóteles, a tragédia seria a “imitação de ações” elevadas.

Quanto aos elementos qualitativos da tragédia, Aristóteles (*ibidem*, p. 111) afirma que “as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia”. Para ele, as personagens não agem para “imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções” e sem “acção não poderia haver tragédia”.

Dada a importância da ação para a tragédia, ressalte-se que esta se constitui de dois elementos que a determinam: o pensamento – “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão” – e o carácter – “o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade”.

Para obter o efeito trágico, seria necessário à tragédia dispor dos elementos que a constitui dando ênfase, sobretudo, ao “mito ou a trama dos fatos”. Para Aristóteles (*ibidem*, p. 112), o mito “é o princípio e como que a alma da tragédia”.

Posteriormente, após apresentar com pormenores os elementos qualitativos da tragédia, Aristóteles apresenta o arranjo dos atos. Dessa feita, ele refere-se à extensão da tragédia, que deveria ser constituída de (*ibidem*, p. 113) “princípio” – “não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa” –, de um “meio” – “o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si” – e de um “fim” – “o que naturalmente sucede a outra coisa [...] e que, depois de si, nada tem” – que constituiriam, por sua vez, um todo harmônico, criando uma unidade de ação. Ele aponta também como deveria se constituir a duração de uma tragédia, ou seja, (*ibidem*,

⁸ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

p. 114) que “nas acções uma após outra sucedidas [...] se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade”.

Ao remeter-se mais detidamente à constituição do mito, Aristóteles (*ibidem*, 117) afirma que este poderia ser simples ou complexo de acordo com a ação que imita. O mito constituído por uma ação simples deveria apresentar uma ação “que, sendo una e coerente, [...] efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento”; e o constituído por uma ação complexa seria aquele que disporia de uma ação “em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente”.

Aristóteles afirma, ainda, que o mito seria constituído de três partes: peripécia, reconhecimento e catástrofe. Ele conceitua a peripécia (*ibidem*, p. 118) como “a mutação dos sucessos no contrário” que devem atentar para a verossimilhança e a necessidade. O reconhecimento seria, segundo ele, “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”. A catástrofe seria “uma acção perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”.

Após esta explanação panorâmica, que julgamos necessária para melhor compreensão da obra sobre a qual discorreremos, voltamos para o questionamento que introduziu nosso trabalho: na peça *Antígona*, de Sófocles, como se constrói a ação trágica? Acrescentamos a essa indagação a pergunta: essa tragédia é constituída de uma ação simples, ou de uma ação complexa?

2 – Considerações sobre o mito em *Antígona*

A tragédia *Antígona*, do ponto de vista quantitativo, está distribuída da seguinte forma: prólogo (p. 07 – 13), párodo (p. 14 – 17), primeiro episódio (p. 17 – 29), segundo episódio (p. 29 – 46), terceiro episódio (p. 47 – 58), quarto episódio (p. 59 – 68), quinto episódio (p. 68 – 91), primeiro estásimo (p. 27 – 44), segundo estásimo (p. 44 – 57), terceiro estásimo (p. 57 – 66), quarto estásimo (p. 66 – 77), quinto estásimo (p. 77 – 91).

No início da tragédia, ocorre o diálogo entre Antígona e Ismene, ambas filhas do casamento malfadado entre Édipo e Jocasta. Antígona conduz a irmã para a parte externa do palácio e a informa sobre o decreto estipulado por Creonte Menécio – irmão de Jocasta e atual rei de Tebas – que determina que o corpo de seu irmão, Polinice, não teria o direito de ser sepultado.

A concepção trágica, que centra seus atos a partir de uma ação ocorrida anteriormente ao mito⁹, em *Antígona* se dá pela morte trágica dos dois irmãos da personagem evocada no título da obra: Etéocles e Polinice. Eles matam um ao outro em combate, porém Etéocles é agraciado com as honras do sepultamento digno de um herói, enquanto Polinice, acusado de opor-se à pátria, é condenado, por Creonte, à desonra de não ser sepultado como os da sua estirpe. Creonte ordena que o corpo de Polinice (SÓFOCLES, p. 18) “permaneça insepulto, pasto para aves e para cães, horrendo espetáculo para os olhos”.

A ação trágica, considerada por Aristóteles como a “alma da tragédia”, procede da decisão de Antígona que se percebe enredada pelas normas tirânicas do estado – normas que ferem os costumes estabelecidos pela tradição e que, sobretudo, ferem seu *ethos* familiar. Daí se revela a decisão da personagem: ela assume a responsabilidade de sepultar o irmão contrariando, desse modo, a imposição de Creonte. Ela representa, neste contexto, nos moldes dionisíacos, a fidelidade às crenças nos deuses e as suas afeições aos membros da família. Seu comportamento transgressor assume, como poderemos constatar na sequência das ações, uma representação simbólica que nos remeteria ao discurso proferido pelo povo, cujo desejo seria o de defender o bem comum, em oposição ao discurso de um governante opressor cujas decisões privilegiassem apenas o desejo de exibir sua autossuficiência e despotismo.

A propósito, Luna (2012b, p. 51)¹⁰, em ensaio em que esta discute o papel da voz do povo na dramaturgia trágica ocidental, afirma:

Parece que Sófocles conhece bem o papel do povo no governo da *pólis*. Sabe também que a voz do povo pouco repercute nos regimes tirânicos. Aliás, tanto Ésquilo quanto Sófocles estão sempre prontos a veicular a recusa veemente dos gregos à tirania, que haviam experimentado no século anterior e que não lhes saía da memória enquanto fato sempre terrível e temível, em contraste com a louvável ideologia democrática que alimentava as mentes grandiosas do século V a.C. E se ressurgisse entre eles alguma vocação tirânica? Quem sabe se mesmo um rei intransigente poderia ser demovido de um intento cruel ao tomar conhecimento de que o povo rechaça suas atitudes e seus decretos injustos?

Antígona, cujo discurso não deixa de ser uma visível apropriação do que nos apresenta o trecho citado acima, mostra-se contrária à imposição de Creonte e

⁹ O termo “mito” é apresentado como “fábula”, em outra versão que também consultamos para nossa discussão. Optamos, no entanto, pela tradução já citada na sexta nota de rodapé deste trabalho. Conferir p. 43.

¹⁰ LUNA, Sandra. A voz do povo: o papel das multidões na dramaturgia trágica ocidental. In: *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

argumenta que a decisão dele intentaria contra o direito divino de um morto, de sua descendência, ser sepultado conforme a tradição determinava.

Sua primeira ação, portanto, é procurar Ismene e a adverti-la de que enterrará o irmão e precisará de seu auxílio. Ismene considera loucura a intenção da irmã e tenta desencorajá-la – sem sucesso.

Sua segunda ação consiste na concretização de seu plano de sepultar o irmão. Ela o realiza, mesmo sem auxílio de Ismene, o que não demora a ser descoberto por Creonte. Um guarda do palácio o procura para denunciar que alguém, às escondidas, cometera a infração de sepultar Polinice.

O conflito toma amplas proporções quando Antígona, que nunca teve intenção de esconder o que iria fazer pelo irmão, é levada pelo mesmo guarda à presença de Creonte que a interroga. Esta seria sua terceira ação: ela enfrenta Creonte sem qualquer resquício de temor. A resposta para a pergunta de Creonte sobre se de fato ela fizera o que o guarda lhe atribuía, Antígona responde (*ibidem*, p. 33): “Admito, não nego nada”.

Ao perguntar se Antígona tinha ciência da lei que ele outorgara, ela mais uma vez dá uma resposta tão incisiva quanto desafiadora (*ibidem*, p. 33): “Sabia. Como poderia ignorá-lo? Falaste abertamente”. Creonte insiste em querer saber se ela de fato quis transgredir suas leis, e obtém palavras ousadas, destemidas e contrariadoras de sua ordem (*ibidem*, p. 34):

Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou, nem a justiça com trono entre os deuses dos mortos as estabeleceu para os homens. Nem eu supunha que tuas ordens tivessem o poder de superar as leis não escritas, perenes, dos deuses, visto que és mortal. [...] Por isso, não pretendo, por temor às decisões de algum homem, expor-me à sentença divina.

Creonte vê na resposta de Antígona uma afronta intolerável ao que afirma (*ibidem*, p. 35): “Esta já se mostrou insolente ao transgredir as leis estabelecidas. Insolência renovada é orgulhar-se e rir, cometida a transgressão”. Como consequência de sua afronta, Antígona é condenada – também Ismene – à morte. Ao ouvir a que castigo seria submetida, esta se apoia na fidelidade às tradições estipuladas pelos deuses e às suas afeições familiares sem demonstrar temor ou arrependimento pela ação que empreendera. Em sua afirmação anterior à sentença de morte ela já demonstrara o seu destemor ante o poder tirânico de Creonte (*ibidem*, p. 34 – 35): “Defrontar-me com a morte não me é tormento. Tormento seria, se deixasse insepulto o morto que procede do ventre de minha mãe. Tuas ameaças não me atormentam”.

Ismene, vendo que a irmã seria de fato entregue à morte, arrepende-se por não tê-la ajudado a sepultar Polinice, e entrega-se também à morte, ao que Antígona a

repreende. Ismene, numa tentativa frustrada de fazer Creonte arrefecer sua inflexibilidade, lembra-o de que matando Antígona, ele faria seu filho Hemon – de quem Antígona era noiva – sofrer. A este respeito Creonte afirma (*ibidem*, p. 43): “Mulher desqualificada não quero para meu filho”.

Ambas são levadas para o cárcere onde deveriam aguardar o momento em que seriam mortas. Neste ínterim, surge Hemon que, como afirma Luna (2012b, p. 51), “enreda o povo em seu discurso, apelando à retórica com vistas à libertação da jovem condenada”. Ele apresenta ao pai, remetendo-se à inflexibilidade deste e à desaprovação do povo, argumentos a favor de sua noiva (*ibidem*, p. 50):

Tua imagem intimida o homem do povo que não se atreve a pronunciar palavras que não te agradariam. Eu, no entanto, ouço, às escondidas, como a cidade lamenta a sorte desta jovem, de todas as mulheres a que menos merece morte extremamente aviltante por ação inquestionavelmente bela como a de não consentir que o irmão tombado em combate sumisse insepulto, exposto à voracidade das aves e dos cães. Não seria ela, antes, merecedora de recompensa em ouro? Este rumor emerge no silêncio.

Seus argumentos mostram-se ineficientes ante a inflexível determinação de Creonte, antes este amplia sua fúria contra Antígona a quem decide enviar para uma “prisão lavrada em rocha”. Contrariado com a irredutibilidade do pai, Hemon atira sobre ele as incoerências do seu governo e retira-se de sua presença ameaçando-o de que seu rosto ele não mais poderia ver. Talvez como demonstração de que o discurso de Hemon não tenha sido de todo inútil, Creonte isenta Ismene de ser morta.

Tirésias, o adivinho, após a ida de Antígona para o claustro mortal, tenta interferir nas decisões de Creonte e este o destrata a ponto de afirmar, com intenções de tomá-lo por um oportunista, que (*ibidem*, p. 73): “A classe dos adivinhos é ávida de dinheiro”. Contrariado, Tirésias atira sobre Creonte os vaticínios que tentara não revelar (*ibidem*, p. 74): “Pois sabe que o sol não completará muitas voltas em seu carro antes que tenhas que entregar um morto saído de tuas próprias entranhas como paga por outros mortos”.

Após escutar os vaticínios de Tirésias, Creonte, finalmente, aconselhado por Corifeu, decide repensar sua conduta, mas já é tarde. Antígona realizara sua última ação: ela enforca-se com “um lenço de finíssimo linho”. Um mensageiro procura o Corifeu e dá a notícia de que Hemon, ao ver a noiva morta, tira a própria vida com uma espada, na presença do pai. Eurídice, esposa de Creonte, ao escutar a mensagem trágica, recolhe-se em seus aposentos e, com uma lâmina, também se suicida. Creonte, arrependido de sua atitude contra os deuses, lamenta sua sina e pede a morte para si

mesmo. As palavras do Corifeu encerram a peça (*ibidem*, p. 90 – 91): “A prudência é, em muito, a primeira das venturas. Contra os deuses não convém agir. Palavras altivas trazem aos altivos castigo atroz. Velhice ensina prudência”.

3 – *Antígona*: ação simples ou complexa?

Tendo em vista as ações que expusemos anteriormente, com seus pormenores, podemos afirmar que *Antígona* é uma tragédia de ação simples ou complexa? Consideremos que, segundo Aristóteles, para que uma tragédia fosse considerada como de ação complexa seria necessário que esta apresentasse, além da catástrofe, peripécia e reconhecimento.

Poderíamos responder ao questionamento considerando o seguinte: em *Antígona* há o reconhecimento? Há a peripécia? Se há, como e em que momento ocorrem na ação trágica da peça?

Antígona, no início da obra, se vê sob jugo de uma ordem imposta por Creonte. Assim como os demais cidadãos de Tebas, ela deveria manter-se na condição de passividade ante as decisões do seu governante. O próprio comportamento obstinado de Antígona, que se opõe veementemente ao que Creonte impõe, poderia caracterizar uma mudança na sucessão da trama. Atentemos para o fato de que se ela não tivesse contrariado a ação de Creonte a tragédia não ocorreria. Sua corajosa, e de certa forma inusitada, oposição ao que o rei determina já constituiriam uma espécie de peripécia na obra, uma vez que altera a sucessão dos fatos.

Acrescente-se a isso a ação que Antígona executa: ela, mesmo infringindo leis, realiza o sepultamento do irmão. Em decorrência dessas ações perpetradas por Antígona acontecem todas as demais ações da peça.

Mas o que poderia comprovar a complexidade da ação trágica em *Antígona* não são os fatos advindos diretamente da personagem evocada no título, e sim as ações executadas pela personagem Creonte, que passa a dominar as ações da peça e toma as atitudes pelas quais pagará um alto preço: infringe as leis sagradas quando decide que Polinice não será enterrado com as devidas honras, aprisiona e sentencia de modo inflexível a morte de Antígona, não escuta as argumentações do filho Hemon, ignora inicialmente os conselhos de Tirésias e, somente após os vaticínios deste, e do conselho do Corifeu, reconhece sua *hamartia*¹¹ – mas já era tarde demais.

¹¹ Poderíamos, de modo sucinto, compreendermos o termo *hamartia*, conforme nos aponta Sandra Luna em capítulo em que esta discorre com profundidade sobre o termo, um “erro trágico” que desencadeia a construção da ação trágica.

Numa tentativa de localizar a peripécia na obra, percebemos que, ao reconhecer sua falha moral, que não se dá senão por uma espécie de vaidade que o impele à inflexibilidade das ações, a sucessão dos fatos é alterada. Creonte repensa suas ações e tenta, em desespero, mudar o curso dos fatos, mas a catástrofe, advinda do seu erro, já havia ocorrido restando a ele, somente, resignar-se ante a inevitável tragédia que sob sua responsabilidade se deu.

A propósito da catástrofe, Aristóteles (*ibidem*, p. 121) afirma que: “O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cénico (*sic*), mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e é este procedimento preferível e o mais digno do poeta”. Sófocles consegue, ao deflagrar as mortes trágicas em *Antígona*, a dignidade a que Aristóteles se refere: o público, que tomará o partido de Antígona por esta defender, com veemência, o valor sagrado do *ethos* familiar, se apieda profundamente por ela. Sendo uma mulher em plena juventude, Antígona não se restringiu à condição de passividade atribuída à mulher na androcêntrica sociedade grega, e parecia representar os anseios do povo que nem sempre aceita em silêncio a inclemência de governantes tirânicos. Mesmo frágil em sua condição de mulher, Antígona não se rendeu a Creonte por ter consciência de que estava correta em seus intentos, e foi vítima de uma injustiça que o próprio Creonte posteriormente pôde reconhecer. Morrem: Antígona, Hemon e Eurídice.

Seria *Antígona*, portanto, se considerarmos o argumento anterior, uma peça composta por uma ação complexa.

Luna (2012a, p. 257) aponta para o fato de que “alguns autores desviam-se de uma interpretação situacional da *Poética*, propondo que a *peripeteia* seja interpretada como uma inversão da intenção do agente causador da catástrofe”. Por esse prisma, *Antígona* apresentaria, então, a peripécia. A autora (2012a, p. 257) menciona, no entanto, que: “Associar a *peripeteia* a uma inversão da intenção é investir em uma dimensão psicológica talvez impensada por Aristóteles em sua construção teórica que privilegia a ação na arte trágica”. Mas a autora admite que Aristóteles, ao exemplificar com o “caso do mensageiro de Édipo”, nos possibilita essa interpretação.

Retomando os apontamentos de Aristóteles, Luna (2012a, p. 239) afirma que, na tragédia, a “ação significa o arranjo dos incidentes, a *mimesis* de uma *praxis* séria, grave, e que essa ação, para ser bela, deveria observar algumas recomendações fundamentais, entre elas extensão e unidade”.

Em *Antígona* localizamos, portanto, uma extensão que se adéqua ao que Aristóteles aponta como ideal para a tragédia; encontramos um mito cuja ação é

complexa, por ser dotada de peripécia, reconhecimento e catástrofe; há uma unidade que a torna completa quanto à sucessão dos fatos de que dispõe. Com isso, concluímos que se trata, a tragédia grega de Sófocles, uma obra que pode ser considerada, sim, uma peça de ação complexa.

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. 7. ed. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2000.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2. ed. João Pessoa: Ideia / Editora Universitária, 2012.

_____. A voz do povo: o papel das multidões na dramaturgia trágica ocidental. In: *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsbourg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SOUSA, Eudoro. História e crítica literária em Aristóteles: a poética e os escritos congêneres. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. 7. ed. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

VAZ, Henrique C. L. A concepção clássica do homem. In: *Antropologia Filosófica I*. São Paulo: Loyola, 1991.