



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

JORGE WESLEY BATISTA OLIVEIRA

**ANTÍGONA E ISMENE: AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA
TRAGÉDIA DE SÓFOCLES**

CAJAZEIRAS – PB

2024

JORGE WESLEY BATISTA OLIVEIRA

**ANTÍGONA E ISMENE: AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA
TRAGÉDIA DE SÓFOCLES**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Coordenação do Curso de Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras – como requisito de avaliação para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa

CAJAZEIRAS – PB

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

O482a	<p>Oliveira, Jorge Wesley Batista. Antígona e Ismene: as diferentes representações da mulher na tragédia de Sófocles / Jorge Wesley Batista Oliveira. – Cajazeiras, 2024. 47f. : il. Bibliografia.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa. Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2024.</p> <p>1. Literatura grega clássica. 2. Tragédias de Sófocles. 3. Mulheres sofocianas. 4. Antígona e Ismene - Personagens. 5. Mulher - Personagem literária. 6. Grécia clássica. I. Sousa, Elri Bandeira Oliveira. II. Título.</p>
UFCG/CFP/BS	CDU – 821.14'02

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046

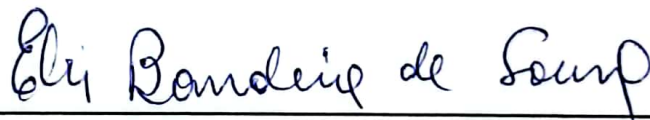
JORGE WESLEY BATISTA OLIVEIRA

**ANTÍGONA E ISMENE: AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DA MULHER
NA TRAGÉDIA DE SÓFOCLES**

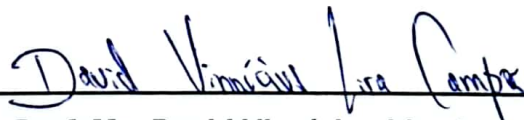
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Coordenação do Curso de Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – Campus de Cajazeiras – como requisito de avaliação para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Data de aprovação: 30/04/2024.

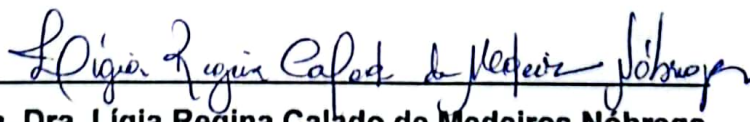
Banca Examinadora



**Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG – Orientador)**



**Prof. Ms. David Vinnicius Lira Campos
(Doutorando na UERN - Examinador 1)**



**Profa. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros Nóbrega
(UAL/CFP/UFCG – Examinadora 2)**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Aparecida e Francisco de Sousa, cujo apoio incondicional durante todos os meus estudos foi essencial para que eu conseguisse concluir o curso de Letras. Obrigado por terem sido influências tão positivas em minha vida e por terem sido meu porto seguro durante o curso.

Aos meus irmãos Álison, William e Danielle, às minha tias Socorro e Aldeir, e às minhas avós Margarida e Elodias. Família é quem se faz presente e é um prazer saber que posso contar com vocês.

Ao meu orientador, professor Elri Bandeira, cujas aulas de Literatura Clássica influenciaram a escolha do meu tema e aumentaram o meu amor pela literatura grega. Por todos os ensinamentos e recomendações, meu muito obrigado.

A todos os amigos que conheci e cultivei durante a minha graduação, em especial Kamila, Luana, Anderson, Dedice e Arthur. A vocês, agradeço pelo apoio, pelas risadas, pelo companheirismo e por terem compartilhado comigo quase todos os momentos bons e ruins desde o início do curso.

Aos amigos da vida – Daniel, Liara, Mateus e Nicole – por mais de uma década de apoio e amizade constantes. Mesmo com a nossa distância geográfica, não deixo de tê-los por perto em cada parte da minha jornada.

Às demais amigas da escola que, de uma forma ou de outra, também estiveram presentes na minha caminhada até aqui, em especial Aline, Cibelle e Rayssa.

Aos amigos preciosos que cultivei durante o curso de Letras: Ana Maria, Cecília, Ítalo, Layssa, Leandro, Neto e Tamires, obrigado por tudo que compartilhamos juntos. Também às amigas Fernanda, Jéssica, Josy e Wênia, principais responsáveis por tornar mais leves as cansativas tardes de Residência Pedagógica.

Aos meus professores de Português do ensino básico, Débora Leite e Gilson Leal, por terem feito eu me apaixonar cada vez mais pela literatura e me influenciado de forma positiva a também seguir a carreira de professor.

À professora Erlane Aguiar, pelo apoio e discussões ofertadas durante essa fase de escrita da monografia.

Ao professor Nelson Eliézer, pela orientação e parceria no projeto Ficções 21 e aos demais professores que marcaram a minha jornada no curso de Letras e meu fascínio pela literatura: Lígia Calado, Lourdes Dionízio e Marcílio Queiroga.

A todos que auxiliaram na escrita do trabalho, agradeço!

*Lobos de ventre côncavo não terão pasto
de suas carnes, ninguém espere por isso,
pois o seu túmulo e exéquias eu mesma,
ainda que mulher, providerei com os meios,
levando terra no regaço de líneas vestes
e o cobrirei, ninguém espere o inverso.
O meio de agir estará presente na audácia.
(Antígona em Os sete contra Tebas, Ésquilo).*

RESUMO

O presente trabalho analisa as personagens Antígona e Ismene, na tragédia *Antígona*, de Sófocles, que constitui o *corpus* de nossa pesquisa. Dessa forma, temos como principal objetivo compreender os papéis demarcados por essas duas personagens da citada obra. Para atingir esse propósito, discutimos a função social das mulheres gregas contemporâneas a Sófocles, com o intuito de estabelecer confrontos entre as personagens ficcionais femininas, protagonistas ou não, da obra desse autor, e as mulheres históricas da Grécia Clássica. O nosso trabalho justifica-se, então, pela observação de que, enquanto na limitada democracia da *polis* a mulher não é cidadã nem protagonista, na tragédia de Sófocles, embora não seja socialmente equiparada ao homem, é alçada à condição de protagonista, tornando-se heroína trágica. A metodologia desta pesquisa é de natureza básica, bibliográfica e qualitativa, e envolve, portanto, a consulta a obras de teor crítico e teórico e objetiva a análise e interpretação das ações e do caráter das citadas personagens. Para tanto, utilizamos como principais fontes de estudos históricos Giordani (1992), Pomeroy (1995) e Martin (1998), além de Aristóteles (1997), Lesky (1976), Jaeger (2001), Romilly (2008) e Castro (2011), como apoio teórico ao estudo da tragédia, e à análise da obra de Sófocles. Com isso, a nossa pesquisa nos proporcionou entender os papéis dessas duas mulheres sofoclianas: Antígona é uma heroína trágica, cujos grandes feitos lhe rendem amargas consequências; e Ismene, recusando-se a agir, representa a visão da mulher frágil, sem direito à cidadania, conforme os códigos políticos, sociais e ideológicos da Grécia Clássica.

Palavras-chave: Grécia Clássica. Tragédia. Mulheres sofoclianas.

ABSTRACT

This work analyzes the characters Antigone and Ismene in Sophocles' tragedy *Antigone*, which constitutes our research's *corpus*. Therefore, our main objective is to understand the delimited roles of these two characters in the aforementioned work. To reach this goal, we discuss about the social role attributed to Greek women contemporary to Sophocles, with the purpose of establishing comparisons between Sophocles' female fictional characters, protagonists or otherwise, and the historical women in Classical Greece. The relevance of our work is proved then by the observation that, while in the limited democracy of the polis the woman is not a citizen nor a protagonist, in Sophocles' tragedy, despite not being socially equal to a man, is elevated to the protagonist's condition, becoming a tragic heroine. The methodology of this research is of a basic, bibliographical and qualitative nature, and therefore involves consultation of critical and theoretical works and aims the analyses and interpretation of the aforementioned character's actions and personality. To this end, we used Giordani (1992), Pomeroy (1995) and Martin (1998) as our main sources of historical studies, besides Aristotle (1997), Lesky (1976), Jaeger (2001), Romilly (2008) and Castro (2011), as theoretical support to our tragedy studies, and to the analyses of Sophocles' work. Therefore, our research allowed us to understand the roles of these two Sophoclean women: Antigone is a tragic heroine, whose great deeds yield her bitter consequences; and Ismene, by refusing to act, represents that view of the fragile woman, with no rights to citizenship, as per the political, social and ideological codes of Classical Greece.

Keywords: Classical Greece. Tragedy. Sophoclean women.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
2 A FUNÇÃO SOCIAL DA MULHER NA GRÉCIA CLÁSSICA: UM RECORTE HISTÓRICO	11
2.1 AS MULHERES: INVISÍVEIS NA VIDA REAL E ACEITAS NA FICÇÃO?	14
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA GREGA	18
3.1 CARACTERÍSTICAS DA TRAGÉDIA GREGA.....	21
3.2 AS TRAGÉDIAS DE SÓFOCLES	24
4 INTERPRETANDO ANTÍGONA E ISMENE	28
4.1 A TRAGÉDIA <i>ANTÍGONA</i> E O MITO DO CLÃ DOS LABDÁCIDAS	31
4.2 ANTÍGONA E ISMENE EM <i>ÉDIPO EM COLONO</i>	33
4.3 ANTÍGONA: A MULHER QUE ESCOLHE AGIR.....	35
4.4 ISMENE: A MULHER QUE ESCOLHE NÃO AGIR	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Grécia foi berço de diversos campos da civilização ocidental moderna, como a política, a filosofia, as ciências e a arte. No campo artístico, é notável a contribuição percebida no teatro grego, palco de peças trágicas e cômicas que emocionaram os espectadores. A origem do teatro grego, de acordo com Aristóteles (1997), está ligada aos cultos ao deus Dionísio, o que demonstra uma forte relação entre a arte e as práticas religiosas na Grécia Antiga.

Segundo Martin (1998), uma das dimensões do teatro grego – a tragédia – atinge o seu ápice no século V a.C. Já nessa época, a mulher grega era relegada às funções domésticas e não era considerada cidadã, ou, em outras palavras, não gozava de certos direitos. Ainda assim, as mulheres apareciam nas peças como personagens (tanto nas tragédias quanto nas comédias) e, mesmo, protagonistas. É o caso das tragédias de Sófocles, que retratavam personagens femininas instigantes como Jocasta, Electra, Antígona e Ismene. Cabe ressaltar que, não sendo cidadãs, as mulheres não podiam representar os papéis femininos no teatro de então. Essa atividade era, portanto, exclusiva dos homens.

Entre estas personagens, interessamo-nos especialmente pelas irmãs Antígona e Ismene, personagens de *Édipo em Colono* e *Antígona*, tendo um maior destaque nesta última, que constitui o *corpus* da nossa pesquisa. Partindo destas duas personagens, surge então a questão que norteia a nossa pesquisa: de que maneira são representadas as mulheres nas peças trágicas escritas por Sófocles?

Com esta pesquisa, esperamos entender os papéis demarcados por duas mulheres em uma das poucas tragédias “sobreviventes” de Sófocles: as irmãs Antígona e Ismene em *Antígona*. De maneira geral, cada uma pode ser determinada por sua postura diante da ação: Antígona, como a protagonista da peça, é a personagem que escolhe agir diligentemente; e Ismene, que é uma personagem secundária, escolhe “não agir” e serve como contraponto ao caráter e ação da irmã.

Assim, o nosso principal objetivo é compreender a função dramática das personagens femininas de Sófocles, a partir de Antígona e Ismene: suas motivações e seus destinos em *Antígona*. Como as personagens de certa forma se “contrapõem” ao longo da tragédia, podemos perceber duas formas bem diferentes de representação da mulher em sua obra.

A fim de atingir o nosso objetivo geral, nós buscamos também analisar a função social das mulheres gregas contemporâneas a Sófocles, que é um dos mais importantes tragediógrafos gregos, reconhecer as mulheres que permeiam a sua obra e comparar o papel da mulher na Grécia Clássica com o papel exercido pelas personagens femininas em suas tragédias.

Dessa forma, o nosso trabalho justifica-se pela importância em estabelecer uma comparação entre a posição social da mulher na Grécia Clássica e a função das personagens femininas nas tragédias, tendo em vista a oposição observada entre estas duas situações. Além disso, faz-se importante também entender a relação entre as personagens Antígona e Ismene e de que forma ambas estão sujeitas às restrições sociais que eram impostas às mulheres neste período histórico.

Para conseguirmos abarcar a complexidade desse assunto e atingirmos todos os objetivos, utilizamos alguns autores como base para os nossos estudos. Estas fontes serviram como aporte para os estudos histórico-sociais acerca da Grécia Clássica, além de estudos crítico-teóricos sobre a tragédia de Sófocles e os papéis de gênero na ficção e na vida real.

Desse modo, entre os principais autores que fundamentam esta pesquisa, podemos citar: Aristóteles (1997), que discute aspectos gerais sobre a tragédia grega; Lesky (1976), Jaeger (2001) e Romilly (2008), que também trazem aspectos importantes sobre o gênero tragédia e sobre a obra de Sófocles; Giordani (1992), Pomeroy (1995) e Martin (1998), que apresentam pontos relevantes sobre a História e a cultura da Grécia; e Castro (2011), que discorre acerca do papel da mulher nas obras trágicas.

A pesquisa realizada é de natureza básica. A pesquisa básica, de acordo com Prodanov e Freitas (2013), é aquela que tem por objetivo gerar conhecimentos novos para a área, mas que não prevê uma aplicação prática. Além disso, ela possui cunho bibliográfico e caráter qualitativo. Também fundamentado na metodologia de Prodanov e Freitas (2013), as pesquisas são bibliográficas por serem elaboradas através de materiais previamente publicados sobre o assunto. Além disso, a abordagem é qualitativa porque parte da interpretação de fenômenos e não requer uso de dados ou estatísticas.

Organizamos o nosso trabalho em quatro capítulos, sendo este o primeiro capítulo, que apresenta as nossas considerações iniciais. Os três capítulos seguintes estão dispostos a fim de atingir cada um de nossos objetivos específicos. Eles são

sucedidos por nossas considerações finais, que discutem os resultados observados na pesquisa.

No segundo capítulo, apresentamos uma síntese sócio-histórica e cultural da Grécia Clássica. Nele, discutimos os costumes e a condição social das mulheres gregas, além de abordar os limites constituídos pelo sistema democrático da Grécia. Também apontamos a ausência da mulher como tragediógrafa e atriz (e discutimos a controvérsia de sua posição ou não como espectadora das peças), além de sua ausência na vida pública em geral.

No terceiro capítulo, por sua vez, tratamos da tragédia grega: de suas definições, aspectos gerais e principais representantes. Em um segundo momento deste capítulo, focamos especialmente em Sófocles, apresentando as características principais de sua obra e o inserindo no contexto histórico construído no capítulo anterior.

Já no quarto capítulo, realizamos a análise do *corpus* de nossa pesquisa: a tragédia *Antígona*, de Sófocles. Nele, reconhecemos as principais mulheres que são apresentadas na ficção sofocliana e discutimos acerca das características principais das personagens Antígona e Ismene, escolhidas para o nosso estudo. Enfatizamos no conflito de ideais entre as duas irmãs e na classificação de Antígona como heroína trágica, e Ismene como personagem trágica; tratando das distinções entre estes dois conceitos.

2 A FUNÇÃO SOCIAL DA MULHER NA GRÉCIA CLÁSSICA: UM RECORTE HISTÓRICO

A princípio, precisamos compreender o que foi o período histórico da Grécia conhecido como clássico. A Antiguidade grega foi dividida em diversos períodos: pré-homérico, homérico, arcaico, clássico e helenístico. O Período Clássico compreende os séculos V e IV a.C. e, no meio artístico/cultural, foi marcado pelo apogeu do teatro grego.

Foi no século V a.C. (em torno do ano 441 a.C.), que a tragédia *Antígona*, de Sófocles, foi encenada pela primeira vez. Esta tragédia, apesar de remontar à Idade Heroica da Grécia, pode ser tomada como importante documento de questões sociais do período em que foi produzida, isto é, o período Clássico.

Por conta disso, faz-se importante traçar um esboço sobre a situação social da mulher na cidade-estado, especialmente em Atenas. Neste contexto histórico-geográfico, é possível afirmar que havia uma grande disparidade entre os papéis demarcados por gênero, tanto nas esferas da vida pública quanto privada. Na vida privada, as mulheres estavam reduzidas aos papéis de mãe, esposa e filha – relações familiares que definiam a função de uma “mulher respeitável”.

Todos estes aspectos são claramente ligados ao homem – parte masculina e mais importante da família para a sociedade patriarcal grega. As mulheres eram simplesmente filhas de algum homem, até o momento em que se casavam. A partir daí, elas eram reduzidas ao título de esposa de algum homem e tinham a obrigação de gerar filhos do sexo masculino, a fim de dar continuidade à linhagem do seu marido.

Contudo, elas não eram inteiramente invisíveis na vida doméstica. Em algumas cidades gregas, as mulheres eram responsáveis por uma parte da educação dos filhos. Aquelas de classe mais elevada, cujas famílias possuíam escravos, também poderiam exercer seu poder sobre eles no que dizia respeito aos assuntos domésticos.

Já na vida pública, as mulheres não tomavam parte das decisões políticas: não tinham direito ao voto nas assembleias da Ágora, não podiam deliberar questões com os homens, nem ocupar cargos públicos. Acerca deste aspecto, Tôrres (2007, p. 49) afirma que “[...] as mulheres gregas em geral eram despossuídas de direitos políticos ou jurídicos e encontravam-se inteiramente submetidas socialmente”.

Isto não quer dizer, no entanto, que as mulheres estavam completamente isoladas da vida pública. Havia um âmbito público em que não apenas as mulheres poderiam participar, como também eram partes essenciais dele: o âmbito religioso. As festividades dedicadas aos deuses, à família e à fertilidade, por exemplo, costumavam contar com a presença das mulheres como participantes ativas na parte das celebrações.

Até o momento, foram feitos comentários gerais acerca do papel da mulher grega na sociedade clássica. Contudo, para elaborar uma análise ainda mais específica sobre estes papéis de gênero, é preciso fazer um recorte sobre a mulher em Atenas, que é uma das maiores cidades da Grécia Clássica e de onde provém um maior número de fontes e documentos a respeito. Além disso, Atenas também foi a cidade onde viveu Sófocles e onde suas peças eram encenadas.

Sabe-se que Atenas tinha como deusa patrona uma figura feminina: a deusa da sabedoria e estratégia Palas Atena. Contudo, o papel da mulher ateniense, apesar de ser completamente essencial para o movimento das engrenagens da sociedade, era desconsiderado pelos homens da época. A seu respeito, podemos dizer que:

As mulheres atenienses exerciam poder e ganhavam estatuto, na sua vida privada como na pública, através do papel central que desempenhavam, respectivamente, na família e na religião. A sua ausência da política significava, contudo, que o seu contributo para a cidade-estado podia ser ignorado pelos homens (Martin, 1998, p. 229).

Como mencionado anteriormente, nas relações familiares, o papel da mulher era o de esposa e de mãe. Nesse sentido, era mais vantajoso e desejável que um casal tivesse filhos (homens) do que filhas. Se o pai morresse sem deixar herdeiros do sexo masculino, a filha deveria se casar com o membro da família mais próximo. Ou seja, não haveria possibilidades de uma mulher herdar, sozinha, as posses e títulos de seu falecido pai.

Outra desvantagem – em relação ao nascimento de filhas – era o dote que deveria ser pago ao futuro marido para garantir um bom casamento. E caso uma mulher morresse antes de se casar e ter filhos, sua morte era lamentada “[...] especificamente por sua falha em cumprir seu papel pretendido como uma esposa” (Pomeroy, 1995, p. 62, tradução nossa¹).

¹ “[...] specifically over her failure to fulfill her intended role as a wife” (Pomeroy, 1995, p. 62).

Além do âmbito familiar, a religiosidade é a outra contribuição da mulher ateniense apontada por Martin. As mulheres participavam de boa parte dos cultos a deusas como Atena (patrona da cidade) e Deméter, deusa da terra fecundada e, especialmente, do trigo. É interessante notar que enquanto Atena era uma das deusas virgens do Olimpo, Deméter representava a fertilidade e tomou parceiros masculinos, com os quais teve alguns filhos (a mais notável sendo Perséfone).

A religião também era influenciada por questões políticas: as sacerdotisas mais importantes, por exemplo, faziam parte de famílias de grande prestígio em Atenas. Ou seja, mulheres de classes mais baixas da sociedade também não teriam um papel tão importante no alto escalão dos cultos religiosos.

Com isso, percebemos que a vida das mulheres atenienses (e gregas de uma maneira geral) era dificultada pela falta de liberdade de expressão e de participação na vida social. Logo, podemos afirmar que “neste sistema patriarcal, a cidadania e os direitos de propriedade conduziam, pois, a restrições à liberdade de movimentos das mulheres na sociedade” (Martin, 1998, p. 234).

No meio artístico, as mulheres gregas também eram invisibilizadas. Na literatura, por exemplo, elas não apareciam entre os escritores de tragédias e comédias ou entre os escritores de poesia épica (ou ao menos os seus escritos não sobreviveram até os dias de hoje). Na poesia lírica, no entanto, algumas escritoras se destacaram, entre elas a grande poetisa Safo. O que torna essa ausência das mulheres nas artes ainda mais irônica é o fato de que as deusas das artes eram as Musas, que eram representadas por figuras femininas.

Assim, com todas estas questões, é de surpreender que as mulheres tenham aparecido de forma tão expressiva nas produções teatrais da época – em especial, nas tragédias. Estas personagens femininas, porém, não podiam ser interpretadas por mulheres, cujo papel estava restrito à assistência das encenações. Dessa forma, os homens atores utilizavam máscaras – tanto na tragédia como na comédia – e davam vida a estas mulheres no palco.

Em seus estudos, Giordani (1992, p. 257) aponta: “As mulheres, que não podiam ser atrizes, podiam comparecer como espectadoras. Segundo Platão e Aristóteles, as mulheres e crianças de boa família só assistiam às representações trágicas”. Isto quer dizer que as mulheres não poderiam estar envolvidas com nenhum aspecto ativo das peças (como escrita ou atuação), mas tinham o direito de assistir às tragédias e eram personagens importantes no desenrolar das tramas.

Apesar das informações acima, a participação das mulheres como espectadoras é um pouco controversa. Enquanto alguns historiadores defendem a presença delas na audiência, outros afirmam que raramente haveria mulheres de famílias respeitáveis assistindo às representações dramáticas. De qualquer forma, sabe-se que a presença masculina neste ambiente seria massiva, enquanto a presença feminina seria bem menor ou até mesmo inexistente. Pomeroy (1995, p. 80, tradução nossa²) afirma que:

Parece provável que elas compareciam [às representações dramáticas], mas o contrário pode ser plausivelmente defendido. Os festivais dramáticos evoluíram do culto a Dionísio e todos os papéis eram atuados por atores homens; mas, como *As Bacantes* de Eurípides demonstraram, as mulheres eram participantes altamente entusiasmadas no culto deste deus.

Logo, nestas duas perspectivas, temos mulheres que eram deixadas de lado na produção dramática pelas suas contrapartes masculinas. Ainda que o teatro tenha suas raízes religiosas, o que poderia permitir a presença feminina, a presença das mulheres reais era mínima tanto no palco quanto fora dele. Então, o que estava por trás desse grande fascínio em torno da criação de protagonistas femininas nas peças trágicas?

2.1 AS MULHERES: INVISÍVEIS NA VIDA REAL E ACEITAS NA FICÇÃO?

Podemos apontar que a presença da mulher na sociedade grega clássica em oposição à presença da mulher na tragédia grega era contraditória. Essa questão pode ser identificada como: “Um aspecto importante das tragédias gregas é o facto de estas peças, escritas e desempenhadas por homens, retratarem frequentemente mulheres no papel de figuras centrais activas” (Martin, 1998, p. 226).

Com isso, a nosso ver, é interessante discutir o motivo pelo qual os dramaturgos construía personagens femininas fortes em suas tragédias, ao mesmo tempo em que as mulheres reais eram tão restritas de seus direitos na sociedade. Um dos motivos que poderiam estar relacionados a este aspecto é que:

² “It seems likely that they did, but the contrary can be maintained with plausibility. Dramatic festivals evolved from the worship of Dionysus, and all the roles were acted by male actors; but, as Euripides’ *Bacchae* demonstrates, women were highly enthusiastic participants in the cult of this god” (Pomeroy, 1995, p. 80).

A um certo nível, o frequente retrato de mulheres na tragédia permitia aos homens, habituados a passar a maior parte do seu tempo com outros homens, espreitarem para aquilo que eles imaginavam ser o mundo das mulheres. Mas as heroínas retratadas nas tragédias atenienses do século V também serviam para explorar as tensões inerentes ao código moral da sociedade [...], reagindo fortemente às violações, por parte dos homens, desse mesmo código, especialmente no que dizia respeito à família (Martin, 1998, p. 226).

Nesse sentido, na perspectiva do autor, o vislumbre do universo feminino seria um dos motivos pelos quais são encontradas tantas mulheres valorosas nas tragédias, além do fato de que eles precisavam de um personagem para retratar questões morais da sociedade grega. É o que acontece com a Antígona de Sófocles, que desafia as leis do rei de Tebas para enterrar o seu irmão, respeitando as leis divinas e indo contra os conselhos de sua irmã Ismene.

Outra hipótese que também pode ajudar a entender este mistério é a de que as mulheres assumiam um papel importante na tragédia quando não havia homens que pudessem tomar as rédeas da ação. Isto é, os homens em questão estavam mortos ou fora do espaço da tragédia, e restava às mulheres assumir o protagonismo. Acerca dessa possibilidade, podemos comentar:

As heroínas trágicas só tomam alguma decisão quando não estão mais, ou não estão temporariamente, sob os auspícios de um guardião, seja ele o pai ou o marido. Na ausência do guardião, a heroína age, isto é, fala. [...] a fala e a ação das heroínas não dizem respeito a questões de interesse nacional, mas apenas às questões domésticas, familiares e religiosas (Castro, 2011, p. 68).

Se analisarmos as tragédias que sobreviveram até os dias de hoje, percebemos que esta afirmação está geralmente correta. A maioria das personagens femininas que protagonizam (ou que permeiam) as peças trágicas agem na ausência de um herói. Além disso, seus objetivos estão comumente relacionados ao ambiente doméstico, familiar e/ou religioso (âmbitos em que a participação das mulheres era permitida).

De certa forma, estas duas hipóteses não se contradizem, mas se complementam. Os tragediógrafos poderiam retratar as mulheres a fim de tentar observar e compreender o universo feminino (Martin, 1998), mas também havia um aparente receio de dar às personagens liberdade o suficiente para realizar ações que fugissem ao esperado das mulheres (Castro, 2011).

Ainda assim, mesmo que suas ações não fossem de “interesse nacional”, as mulheres ainda eram de grande importância para a construção dramática das peças. Antígona, por exemplo, tomou uma ação contra a lei de um rei, ainda que sua motivação fosse familiar e religiosa. Analisamos melhor esta ação no capítulo 4 deste trabalho.

Contudo, apesar das evidências que apontam que a posição da mulher grega na sociedade era inferiorizada, alguns estudiosos – entre eles, Gomme, Hadas e Kitto, segundo Pomeroy (1995) – afirmaram que as mulheres não eram socialmente excluídas ou desprezadas. As fontes citadas por eles, porém, são as tragédias gregas – que, como vimos, trazem a mulher numa posição de destaque e possuidora de certa forma de poder e/ou influência. Acerca disso, podemos destacar:

O principal motivo para os dois pontos de vista reside no gênero da evidência consultada. Gomme e seus seguidores, confiando predominantemente, ou exclusivamente, na evidência da tragédia clássica e acreditando que as heroínas foram modeladas diretamente pelas atenienses do século V a.C., determinam que as mulheres eram respeitadas e não isoladas (Pomeroy, 1995, p. 59, tradução nossa³).

Ao invés de dissentir do ponto defendido aqui, estes estudos corroboram o teor da nossa pesquisa. Uma vez que as evidências utilizadas por estes estudiosos são as tragédias, percebemos que o protagonismo feminino nestas é incontestável. E, mesmo que os tragediógrafos façam uso de mitos e histórias pertencentes ao imaginário grego daquela época, as tragédias ainda são textos ficcionais. Nelas, os mitos são atualizados e artisticamente recriados de acordo com os propósitos do autor e o contexto vivido, mas não devem ser encarados como retrato fiel de uma sociedade.

Além disso, outros documentos desta época costumam apontar, como vimos anteriormente, que a posição da mulher grega não era favorável – ela era excluída politicamente e da vida pública e artística de maneira geral. Logo, podemos afirmar que há uma clara disparidade entre as mulheres na ficção e na vida real da Grécia Clássica.

Virginia Woolf (2022) dá uma atenção especial a essa contrariedade entre a mulher ficcional – escrita e interpretada por homens – e a mulher real, contemporânea

³ “The principal reason for the two viewpoints lies in the genre of the evidence consulted. Gomme and his followers, relying predominantly, or exclusively, on the evidence from Classical tragedy, and believing that the heroines were modeled directly on Athenian women of the fifth century B.C., determine that women were respected and not secluded” (Pomeroy, 1995, p. 59).

destas personagens. As atitudes femininas que eram valorizadas na ficção não eram as mesmas atitudes que se esperavam da mulher de sua época, e vice-versa. E, na verdade, eram quase diametralmente opostas.

Na imaginação, ela [a mulher] é de extrema importância; na vida prática é totalmente insignificante. Ela permeia a poesia de uma ponta a outra, mas está praticamente ausente da história. [...]. Algumas das palavras mais inspiradas e dos pensamentos mais profundos da literatura saíram de seus lábios; na vida real ela mal conseguia ser ouvida, não sabia soletrar e era propriedade do marido (Woolf, 2022, p. 79).

Este “embate”, ou simplesmente contraposição, entre estes dois tipos de mulher (a real e a imaginária) esteve presente em diversas representações artísticas e literárias ao longo da História. É especialmente notável em uma sociedade como a Grécia Clássica, que valorizava quase religiosamente a produção artística, ao mesmo tempo em que incentivava a reclusão das mulheres consideradas de boa família.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA GREGA

Após delinear algumas observações acerca da condição da mulher na Grécia Clássica, neste capítulo iremos destacar algumas características sobre a tragédia grega. Vimos anteriormente que a mulher grega não poderia participar das encenações dramáticas, nem como tragediógrafas, tampouco como atrizes. E sua presença na audiência é, de certa forma, um tanto controversa, com fortes argumentos tanto a favor quanto contrários a seu comparecimento.

O que torna este aspecto potencialmente contraditório é o fato de que o teatro se origina de celebrações religiosas – uma das únicas instâncias da vida pública em que a presença da mulher era aceita na sociedade grega. Dionísio (ou Dioniso), o deus do vinho, do entusiasmo e das festividades no panteão grego, era também o deus patrono do teatro. As encenações teatrais surgiram do culto a este deus, em ocasião da vindima, a colheita da uva.

Por esse motivo, Lesky (1976) aponta que o teatro (especialmente a tragédia) não deve ser analisado separadamente ao culto desse deus. Não só o teatro, pois todas as artes eram muito ligadas à religião na Grécia Clássica. As celebrações ao deus Dionísio, chamadas de Festas Dionisíacas ou Dionísias, eram cultos religiosos que após um tempo passaram a ser conhecidos também como um grande espetáculo civil/social. Foi provavelmente durante a tirania de Pisístrato (entre 605 e 527 a.C.) que se estabeleceu esta transformação (Castro, 2011).

Durante estas festas, especialmente em Atenas, o teatro fervilhava com novas produções. Nos palcos, os atores encenavam as ações das tragédias e comédias, e sabe-se que ambas eram avaliadas em concursos – tendo sido Sófocles o tragediógrafo conhecido com mais vitórias acumuladas, apesar da também grande popularidade de Eurípides entre os seus contemporâneos.

A competição, ao invés de sugerir a possibilidade de ‘criação artística’ informal e livre, impunha uma disciplina ferrenha aos competidores. Os que se sobressaíam eram aqueles que seguiam estritamente a forma, ao mesmo tempo em que produziam os mais belos versos dramáticos (Castro, 2011, p. 5).

Percebemos, então, que havia um certo apreço ao rigor nas produções teatrais: elas deveriam seguir as “regras” pensadas para o gênero, fosse uma comédia ou uma tragédia. Estas “regras” da forma teatral serão discutidas em um momento posterior

neste capítulo. Certamente, mesmo que os autores seguissem esta fórmula, cada um deles tinha seu modo único de criar e também possuíam seus temas preferidos. É o caso, por exemplo, de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os maiores tragediógrafos de que temos notícia e aqueles cujos textos foram capazes de chegar até nós (ou ao menos parte deles).

O critério que definiu quais tragédias conseguiram ser conservadas, segundo Thiery (2009), foi resultante das compilações realizadas por estudiosos das “melhores” peças entre o conjunto das obras do autor. Assim, como elas foram transcritas em datas posteriores, estas cópias tinham mais chances de sobreviverem à passagem do tempo que seus manuscritos originais. Infelizmente, a maior parte das peças produzidas por eles não teve esta sorte e se perdeu com o tempo. Teriam sido produzidas centenas de tragédias (podendo ter atingido uma quantidade em torno de novecentas a mil), mas só chegaram aos dias atuais por volta de trinta e seis obras integrais, além de inúmeros fragmentos de outras.

Ao retomar o tema da religião, podemos afirmar que cada um dos três grandes tragediógrafos tinha, a seu modo, uma visão sobre como abordar assuntos religiosos no texto dramático. Enquanto Ésquilo aparenta ser o mais interessado em temas religiosos, os conteúdos divinos não costumam aparecer com tanta frequência nas tragédias dos outros dois. Já entre Eurípides e Sófocles, podemos considerar que “a impiedade de Eurípides [...] é mais religiosa, apesar de tudo, que a tranquila credulidade de Sófocles” (Jaeger, 2001, p. 318).

De qualquer maneira, a devoção não deixava de ser uma peça chave na produção sofocliana. Ainda que não tenha sido tão marcante quanto nas obras de Ésquilo, as crenças também aparecem como ferramentas dramáticas em suas peças. Como veremos no capítulo 4, a devoção foi de suma importância para a consciência de Antígona e em partes foi ela, aliada à lealdade familiar, que motivou a tomada da ação.

A religião também se manifestava em um dos aspectos mais memoráveis das representações teatrais gregas: o uso de máscaras. Uma vez que o teatro tinha origem a partir dos cultos dionisíacos, as máscaras e as demais vestimentas dos atores tinham grande relação também com aspectos do culto ao deus, que era considerado o “[...] deus-máscara” (Lesky, 1976, p. 77).

Além da religião – representada principalmente pelo culto a Dionísio – podemos dizer que outro elemento básico para a tragédia grega é o mito. Mas, já que a religião

e o mito aparentam ser conceitos tão indissolúveis na Grécia Antiga, qual é a distinção que buscamos estabelecer entre estes dois termos?

A religião no teatro, como pudemos perceber, está primariamente relacionada ao fato de que as representações artísticas eram costumeiramente ligadas aos cultos religiosos na Grécia. Ou seja, as peças teatrais faziam parte das cerimônias nas grandes festas religiosas, em particular nas Festas Dionisíacas.

Já a questão do mito nas tragédias está ligada ao fato de que estas histórias eram, muitas vezes, narrativas que já habitavam o imaginário coletivo dos gregos. Dessa forma, figuras de heróis, deuses e adversários derrotados grandemente conhecidos na Grécia Antiga – e cujas histórias eram amplamente divulgadas – inspiravam a produção destas peças trágicas.

O mito em que [o poeta trágico] se inspirou era um bem comum de seu povo, história sagrada da máxima realidade. [...]. Pouco importava se não era dado a todo cidadão de Atenas acompanhar em cada detalhe o imponente andamento da linguagem trágica: [...] todos [os heróis gregos] estavam tão próximos de seu sentir, como do sentir do poeta, que os alçava a uma nova vida! (Lesky, 1976, p. 80).

“Alçados a uma nova vida”, os mitos eram recriados e atualizados pelos tragediógrafos, que incutiam a sua filosofia, as preocupações de seu tempo e o seu modo de pensar em histórias que já extensamente faziam parte do conhecimento da maioria dos gregos. É por isso que, mesmo que tratassem de um mesmo mito, as tragédias podem ser facilmente distinguíveis pelos detalhes que cada tragediógrafo escolhesse incluir ou ignorar em sua obra.

Este é o caso, por exemplo, de *Os sete contra Tebas* de Ésquilo, e de *Antígona* de Sófocles, que partem ambas do mesmo mito. Enquanto a primeira trata da guerra entre os irmãos Etéocles e Polinices e do subsequente duplo fratricídio, a outra fala do que ocorre com as irmãs deles, Antígona e Ismene – especialmente Antígona – a partir das consequências desta guerra, ou seja, trata do que fazer depois que os irmãos já estão mortos.

Além disso, o epílogo de *Os sete contra Tebas* é basicamente o resumo da trama inicial de *Antígona*. Em ambas as peças, há um diálogo entre Antígona e Ismene acerca da morte de seus irmãos. Antígona decide realizar os ritos fúnebres de Polinices – ainda que fosse contra as ordens da cidade. Enquanto a estrutura básica

se mantém, as ordens partem de fontes diferentes em cada tragédia: dos conselheiros em *Os sete contra Tebas*, e do rei Creonte em *Antígona*.

Aos tragediógrafos, portanto, era atribuída uma certa liberdade para modificar e recriar estes mitos, sempre levando em consideração o caráter cívico-religioso das representações, além de emocionar o público que assistia às tragédias. Por esse motivo, também não há tantos preâmbulos ou grande introdução aos personagens: ainda que o leitor moderno os desconheça, a audiência daquela época sabia exatamente quem eles eram.

Interessantemente, os mitos dionisíacos não figuram com tanta frequência nas tragédias gregas – é o que observamos nas tragédias que perduraram até a atualidade. Ainda assim, entre elas há uma tragédia que aborda aspectos do mito de Dionísio: *As Bacantes* de Eurípides, que trata do culto ao deus e este aparece como um personagem. Essa obra é mais uma das que conferem protagonismo a personagens femininas, o que já se enuncia no próprio título. Esta também é a mais famosa tragédia que conhecemos a inserir Dionísio como um personagem que move a ação.

Segundo Castro (2011), as fontes preferidas pelos tragediógrafos eram os mitos pertinentes à guerra de Troia, além dos que tratavam das maldições dos Atridas e dos Labdácidas. Mencionamos como *Os sete contra Tebas* e *Antígona* são peças que retomam o mesmo mito: este sendo o do clã dos Labdácidas. Além destas, podemos citar também *As Fenícias*, de Eurípides, além de *Édipo Rei* e *Édipo em Colono* de Sófocles e que, com *Antígona*, foram publicadas juntas em uma antologia chamada *A Trilogia Tebana* (2004). Contudo, elas não foram pensadas exatamente nessa ordem e essa decisão de publicá-las como trilogia é meramente editorial.

3.1 CARACTERÍSTICAS DA TRAGÉDIA GREGA

Após esse panorama acerca das origens e dos elementos fundamentais da tragédia grega, é importante definirmos quais são as principais características que estão presentes nas obras deste gênero. De maneira geral, a tragédia pode ser definida como “[...] peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte” (Pavis, 2007, p. 415).

Logo, temos como princípio básico da tragédia a ação humana que é funesta, isto é, uma ação que pressagia a morte ou que causa desventuras. Tal ação não é uma característica específica da tragédia grega e aparece neste dicionário como um aspecto das tragédias em geral. Contudo, uma vez que a tragédia como a conhecemos hoje se originou na Grécia, podemos inferir que este atributo também surgiu com a tragédia grega.

Já um dos primeiros e mais importantes estudos acerca da tragédia grega provém de Aristóteles, com seu tratado sobre a poética. Nele, o filósofo define os gêneros do que ele denomina “poesia imitativa” e se detém especialmente nas características da tragédia. Contudo, de acordo com Lesky (1976), a *Poética* de Aristóteles pode não ter sido um livro destinado à publicação, mas sim uma série de anotações tomadas por ele para conferências.

Além disso, na época em que Aristóteles viveu, a força da tragédia já não era a mesma que foi um dia em seu apogeu. Ou seja, ele analisou as tragédias com a perspectiva distanciada de alguém que não era contemporâneo aos principais tragediógrafos. De qualquer maneira, os seus estudos permanecem sendo o mais antigo e completo documento de crítica e teoria literária acerca da tragédia (ou ao menos o mais antigo a que temos acesso). Para ele,

É, pois, a tragédia imitação de uma acção 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] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles, 1994, p. 110, interpolações do tradutor).

Um dos pontos que Aristóteles destaca nesta definição do gênero trágico é a duração: as tragédias são tramas completas – isto é, com começo, meio e fim – além de ter uma “certa extensão”. Esta extensão é determinada por ele como aquela cujo tamanho é suficiente para que a trama seja verossímil ao público e a ação decorra sem nenhuma perda. Este ponto ainda não nos traz uma definição “clara” do que seria a tragédia grega, podendo ser aplicado a outros gêneros dramáticos sem tantas mudanças. Sigamos, então, para as outras características apontadas aqui.

Há duas características que aproximam e distanciam a tragédia da epopeia – e vice-versa em relação à conexão entre tragédia e comédia. A primeira delas (que aproxima a tragédia da comédia enquanto gênero), diz respeito ao fato de que ambas

fazem uso das ações dos personagens para construir uma trama a ser representada no palco – e não de narração, como a epopeia.

Em ambas, a comédia e a tragédia, são os personagens que agem e mostram ao público o desenrolar da história. Não há um narrador responsável por apresentar a sequência dos fatos. Até podemos observar, no teatro, certa função lírica e narrativa ao papel do Coro, que aparecia em todas as tragédias e cujas falas ajudavam a estabelecer questões práticas da ação, além de comentário, reflexão e apelo aos protagonistas. No que diz respeito ao narrar do Coro ou do Mensageiro, não se tratava de uma narração propriamente dita, como a que aparecia nos textos épicos de Homero, por exemplo. O Coro e o Mensageiro narravam episodicamente, quando se tratava de ações que não convinham ser representadas no palco pelos atores.

O segundo aspecto, por sua vez, é a questão de que a tragédia trata de ações de personagens com moral e condição social elevada: é o que a aproxima da epopeia e a distancia da comédia. Estes personagens, ao menos aqueles que protagonizam as histórias trágicas, são sempre dotados de um caráter heroico – mas sujeito a erros voluntários e involuntários – o que nos inspira o temor e a piedade.

Ainda que estes heróis trágicos cometam ações “más”, estas são justificadas: ou eles desconhecem a natureza desta ação, o que a torna por si só uma ação nefasta, que anuncia a tragédia; ou eles são motivados pela vontade dos deuses, o que os tornam quase isentos da culpa. Se os personagens não tivessem esse alinhamento moral tão demarcado, possivelmente as suas adversidades não nos causariam a mesma sensação de assombro e piedade. É o que aponta Jacqueline de Romilly:

Não seríamos capazes de falar de forma mais modesta do esplendor do heroísmo. Porque é disso que se trata. Com efeito, o heroísmo suscita a simpatia, portadora de piedade e de terror [...]. Esta confiança no homem, que ilumina, do interior, todas as tragédias, mesmo as mais sombrias, corresponde perfeitamente ao espírito grego do século V a.C. (Romilly, 2008, p. 178).

O que torna a tragédia distinta da comédia, neste sentido, seria o fato de que os personagens trágicos suscitam estes sentimentos de compaixão, enquanto a comédia trata de “[...] homens inferiores” (Aristóteles, 1994, p. 109), cujo caráter e ações tendem a nos provocar o riso. O sentimento de liberação ocasionado pela tragédia, através das emoções suscitadas, recebe um nome especial: é o que

podemos denominar “catarse”, ou a purificação das emoções comentada anteriormente.

Entretanto, as sensações que as tragédias provocavam nos gregos daquela época são ainda mais intensas do que as de um leitor moderno. Como vimos, esses acontecimentos relatados habitavam o imaginário dos gregos: eles conheciam aqueles personagens, os admiravam e os cultuavam.

De acordo com Gazolla, as tragédias inspiravam não apenas o sentido religioso de libertação, mas também cívico e educativo, já que todos estes âmbitos ocupavam um lugar comum na Grécia Clássica. Assim, ela afirma que “[...] não podemos alcançá-la [a catarse] em sua completude significativa, pois separamos o cívico do religioso e este do educativo mais profundo” (Gazolla, 2001, p. 41).

Já a “linguagem ornamentada”, comentada por Aristóteles, diz respeito a uma “[...] linguagem que tem ritmo, harmonia e canto” (Aristóteles, 1994, p. 110). Isso implica dizer que, além de ser estruturada em forma de versos, a tradição trágica permitia que algumas partes pudessem ser cantadas para o deleite do público, especialmente as falas do Coro, que, além de cantar, dançava. No teatro grego, este aspecto pode ser nomeado como espetáculo cênico.

3.2 AS TRAGÉDIAS DE SÓFOCLES

Uma vez que o *corpus* de nossa pesquisa é a *Antígona*, de Sófocles, precisamos destacar as principais contribuições desse autor para a tragédia grega e aspectos gerais de sua obra. Ao longo do capítulo, já comentamos um pouco sobre esse tragediógrafo, destacando o fato de que ele foi o que obteve o maior número de vitórias conhecidas. Também demos ênfase à conexão com a religiosidade e os deuses gregos que estava presente em suas tragédias, ainda que em menor quantidade em relação a Ésquilo.

Acerca de sua produção, segundo Thiery (2009), apenas sete tragédias conseguiram sobreviver até os dias de hoje (de maneira completa, e não apenas em fragmentos), sendo elas: *Ajax* (ou *Ájax*), *Antígona*, *As Traquinianas* (ou *As Traquínias*), *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Elas estão dispostas em uma ordem aproximadamente cronológica, da mais antiga (*Ajax*) até a mais recente (*Édipo em Colono*, que foi encenada postumamente).

Anteriormente, também discutimos os critérios que definiram quais tragédias tiveram a boa sorte de perdurarem, especialmente através de compilações. Isso torna o nosso escopo de análise bem menor do que poderia ser: Thiery (2009) afirma que Sófocles escreveu cerca de 130 peças, das quais mais de 20 lhe renderam títulos nas competições em Atenas. Tal fato implica dizer que não temos acesso a mais de 90% de sua criação.

Contudo, tomando como base estas sete produções a que *temos* acesso, e analisando outras produções de sua época, podemos fazer uma análise de sua escrita e trabalho como tragediógrafo. Podemos discutir quais temas lhe eram caros e o que o diferenciava de Ésquilo e Eurípides, por exemplo. A primeira característica que podemos destacar é a importância que Sófocles dava a construir personagens genuínos, com questões ao mesmo tempo humanas e nobres em sua natureza.

Talvez nada nos custe mais a compreender do que o enigma da sabedoria tranquila, simples, natural, com que ele ergueu aquelas figuras humanas de carne e osso, repletas das paixões mais violentas e dos sentimentos mais ternos, de grandeza heroica e altiva e de autêntica humanidade, tão semelhantes a nós e ao mesmo tempo dotadas de tão alta nobreza (Jaeger, 2001, p. 318-319).

Não é por pouco que Sófocles é reconhecido como o tragediógrafo que melhor soube representar figuras humanas em sua obra. Este caráter “humano” é o que torna os personagens verossímeis: conseguimos reconhecê-los e entender as suas decisões, assim justificando-os perante os nossos olhos. Mas suas atitudes não são apenas humanas, são também nobres: é este o aspecto relacionado ao caráter “elevado”, conforme Aristóteles. Há uma certa índole que impele a ação dos personagens sofoclianos.

Estes personagens não apenas agem de forma “nobre”, no que diz respeito às suas atitudes ilustres; mas também são nobres em relação à sua posição social. Os protagonistas de Sófocles sempre fazem parte da esfera mais admirada da sociedade: são reis, filhos de reis ou guerreiros. Isso reflete não apenas o pensamento de Sófocles, mas dos outros tragediógrafos gregos, que também sempre descreveram pessoas dessa classe.

Outro ponto a se destacar é o fato de que Sófocles costuma trabalhar com oposições: ele constrói personagens que defendem diferentes pontos de vista, e é a partir dessa dualidade que se monta o conflito ético de sua tragédia. No capítulo 4,

destacamos especialmente a discordância entre Antígona e Ismene, mas elas não são as únicas personagens que atestam este propósito.

Do mesmo modo que não há nenhuma peça de Ésquilo conservada onde não se encontre, mesmo no centro e comandando tudo, o problema da justiça divina, também não há entre as peças de Sófocles conservadas uma onde não seja apresentado, com toda a sua força, um problema de ordem ética, encarnado nas personagens (Romilly, 2008, p. 83).

Ésquilo, como já foi mencionado, é o tragediógrafo mais preocupado com as questões divinas, enquanto Sófocles, seu sucessor, é o que mais volta a atenção para o ser humano. É daí que parte os conflitos sofoclianos: todas as suas tragédias, de uma maneira geral, investigam estes conflitos a partir do embate entre duas forças ou dois pontos de vista – contudo, ambos são pontos de vista igualmente humanos.

Por conta desse pronunciado embate de ideias, o herói sofocliano acaba ficando sozinho: é ele o único que pode cumprir a ação. Esse fato nos mostra o quão digna é a ação do herói, mas também o deixa isolado de seus semelhantes. Esse isolamento só vai aumentando ao longo da tragédia e neste aspecto está presente parte do que torna a sua história trágica.

Além desse isolamento dos outros homens, o herói também está distanciado das figuras divinas. Em algumas de suas tragédias, o herói clama aos deuses ou segue seus preceitos, mas os deuses não aparecem, nem interagem de maneira explícita com o personagem. Castro (2011, p. 48) pontua este aspecto:

Em Sófocles, a situação é diferente. O trágico está no enigma que representa a fronteira entre o homem e o deus. Nele, a tragicidade significa a ausência e o afastamento dos deuses, que parecem não mais se importar com o destino dos mortais.

Os personagens sofoclianos também possuem o costume de se justificar e explicar a sua ação, o que não se observa na obra dos outros autores. Isto faz parte da escrita de Sófocles e da importância que ele dá aos personagens. Romilly (2008, p. 40) indica que essa “[...] nova importância dada às personagens traduz-se pelo enriquecimento da análise psicológica”. E essa é uma das renovações que Sófocles trouxe a este gênero.

Uma vez que já discutimos os temas que mais costumam aparecer na tragédia de Sófocles, é importante também destacar alguns aspectos em relação à sua técnica, que também renovaram a tragédia: ele foi o primeiro tragediógrafo, segundo

Aristóteles, a introduzir a presença de três personagens nesse gênero. Isto é, a presença de três atores simultaneamente durante a encenação (sem contar o Coro).

De acordo com Romilly (2008), este aumento no número de atores (que antes eram apenas 2), permitia introduzir ao protagonista um maior número de surpresas e pontos de vista contrastantes. Posteriormente, esta técnica também foi utilizada por outro grande tragediógrafo: Eurípides.

Outra característica presente em ambos os tragediógrafos, é o fato de que eles não costumavam aderir ao formato de trilogia. Este era um formato muito comum e o preferido dos autores trágicos daquela época. A conhecida “trilogia tebana”, de Sófocles, possivelmente não foi pensada para funcionar como uma série propriamente dita. *Antígona*, que cronologicamente é a última da trilogia, foi de fato a primeira a ser encenada (cerca de 441 a.C.). Além disso, passaram-se aproximadamente quatro décadas entre a primeira representação de *Antígona* e a primeira representação, póstuma, de *Édipo em Colono*.

4 INTERPRETANDO ANTÍGONA E ISMENE

Deparamo-nos com personagens femininas em seis das sete tragédias sobreviventes de Sófocles, em níveis diversos de relevância para a trama. Suas ações e personalidades são diferentes e facilmente distinguíveis umas das outras e, ainda que algumas delas sejam personagens secundárias, não são tratadas como personagens dispensáveis para a construção da história.

Há muito a se discutir acerca da mulher sofocliana e, apesar de nos determos especialmente em Antígona e Ismene, nos propomos a reconhecer a relevância das demais personagens, traçando uma breve introdução acerca das principais entre elas. O quadro a seguir apresenta concisamente as mulheres presentes em cada uma das tragédias de Sófocles que chegaram a nossos dias, seguindo a mais provável ordem em que elas foram encenadas.

Quadro 01 – Personagens femininas na obra de Sófocles

TRAGÉDIA	PERSONAGENS
<i>Ájax</i>	Atena, Têcmessa
<i>Antígona</i>	Antígona, Ismene, Eurídice
<i>As Traquínias</i>	Dejanira, a nutriz, Coro de mulheres traquínias
<i>Édipo Rei</i>	Jocasta
<i>Electra</i>	Clitemnestra, Electra, Crisótemis, Criada (sem falas), Coro de mulheres de Micenas
<i>Filoctetes</i>	Não há personagens femininas em <i>Filoctetes</i>
<i>Édipo em Colono</i>	Antígona, Ismene

Fonte: Elaborado pelos autores (2024).

Como podemos perceber pelo quadro e conforme aludido anteriormente, há apenas uma entre as mencionadas tragédias de Sófocles que não apresenta personagens femininas: é a peça *Filoctetes*, que aborda uma parte do mito do herói homônimo e tem como pano de fundo a guerra de Troia – por conta disso, não tratamos dela nesse trabalho.

Além dessa tragédia, outra obra de que não iremos tratar nesse momento inicial é *Édipo em Colono*, uma vez que as mulheres que aparecem nesse texto são também as irmãs Antígona e Ismene. Com isso, separamos um tópico especial neste capítulo

a fim de tratar da ação das personagens nessa tragédia, antes de analisarmos o *corpus* de nossa pesquisa, que é a *Antígona*.

A participação feminina é, então, claramente evidenciada na tragédia sofocliana. Não apenas participação, mas também protagonismo e envolvimento inequívoco na ação, o que retoma os argumentos apresentados no capítulo 2. A este respeito, Jaeger (2001, p. 328) comenta que:

É especialmente significativo que seja a primeira vez que a mulher aparece como representante do humano, ao lado do homem, com idêntica dignidade. As numerosas figuras femininas de Sófocles [...] iluminam com o maior fulgor a elevação e amplitude da humanidade de Sófocles. A descoberta da mulher é a consequência necessária da descoberta do homem como objeto próprio da tragédia.

Com isso, percebemos que Sófocles é legitimamente considerado um dos tragediógrafos que mais se dedica a figuras humanas em sua obra – homens e mulheres em semelhante medida, ainda que possamos observar uma quantidade maior de personagens masculinos. Essa característica culminou na criação de personagens genuínos, que inspiram outros autores e obras até os dias de hoje.

Logo, já que há tantas mulheres em suas tragédias, e como decidimos focar em apenas duas, a análise das demais personagens será breve e enfatiza os elementos que consideramos pontuais. Um desses elementos é o fato de que Atena é a única deusa presente em suas tragédias, e faz parte da primeira de que temos notícia: *Ájax* que, assim como *Filoctetes*, também tem como pano de fundo a Guerra de Troia.

Como vimos, Sófocles não costuma representar divindades ou assuntos religiosos em suas peças. Contudo, segundo Thiery (2009), nessa primeira fase ele se inspirava e buscava se assemelhar a Ésquilo, seu antecessor. É o que motiva, portanto, a participação de Atena em cena e o discurso de Ájax quando ele invoca os deuses. Atena é uma personagem notável, no sentido que ela é uma deusa completamente investida nos assuntos dos homens. Como Ájax pretende assassinar um de seus protegidos, ela turva a mente do herói e o faz matar o gado conquistado pelos gregos.

As *Traquínias* e *Electra* também se destacam por serem as únicas tragédias sofoclianas a apresentarem um Coro feminino, além de possuírem um forte protagonismo das mulheres – Dejanira e Electra, respectivamente. Além disso,

podemos traçar um paralelo entre a relação das irmãs Electra e Crisótemis, em *Electra*, e a relação das irmãs Antígona e Ismene, em *Antígona*. Enquanto Electra e Antígona encorajam e consideram urgente a realização da ação, Crisótemis e Ismene se amedrontam e não ousam enfrentar as figuras masculinas. Observe, por exemplo, a fala de Crisótemis no trecho a seguir:

Ainda ignoras que és mulher, que não és homem,
e tua força é bem menor que a força deles,
e que a fortuna de teus inimigos cresce
enquanto a nossa cai e se reduz a nada? (Sófocles, 2008, p. 56).

Agora, compare-a com esta fala de Ismene, em *Antígona*:

Agora que restamos eu e tu, sozinhas,
pensa na morte inda pior que nos aguarda
se contra a lei desacatarmos a vontade
do rei e a sua força. E não nos esqueçamos
de que somos mulheres e, por conseguinte,
não poderemos enfrentar, só nós, os homens (Sófocles, 2004, p. 199).

Percebemos claramente a semelhança entre a personalidade frágil e recatada das duas personagens, que se recusam a agir e a aceitar os conselhos das irmãs. Tratamos esta característica de Ismene de maneira mais detalhada no tópico 4.4, em que focamos a análise de suas ações (ou ainda inação) na tragédia *Antígona*.

Já em *Édipo Rei*, nos deparamos com a figura de Jocasta que é, ao mesmo tempo, mãe e esposa de Édipo. Aos poucos, ao longo da tragédia, tanto Jocasta quanto Édipo vão descobrindo pistas dessa relação incestuosa – que era desconhecida por ambos – e do assassinato cometido por Édipo contra seu próprio pai. Jocasta é a primeira a perceber a natureza dessa relação e, acometida pelo horror, ela entra no palácio e comete suicídio fora de cena.

O suicídio de Jocasta se difere do posterior suicídio de sua filha Antígona. Enquanto a mãe se suicida por não conseguir lidar com seu erro involuntário, a filha se suicida por consequência de seu erro voluntário – prestar serviços fúnebres ao irmão mesmo contra a vontade do rei. Ambas as tragédias *Antígona* e *Édipo Rei*, além de *Édipo em Colono*, partem do mesmo mito e o recriam: o mito do clã dos Labdácidas.

4.1 A TRAGÉDIA ANTÍGONA E O MITO DO CLÃ DOS LABDÁCIDAS

A cidade de Tebas, na Grécia, é um dos espaços preferidos pelos tragediógrafos: “[...] Tebas de olhar sempre atento à passagem do infortúnio e obstinada em mostrar seus segredos ignóbeis à hora profunda do meio-dia” (Robles, 2022, p. 161). Um desses principais “infortúnios” que inspira a escolha desse espaço é exatamente o que acomete o clã dos Labdácidas.

Esse clã seria a dinastia dos fundadores míticos da cidade de Tebas, e sua linhagem tem fim com o duplo fratricídio dos irmãos Etéocles e Polinices e o suicídio de Antígona, que morrem sem ter gerado descendentes. A partir de Laio, pai de Édipo, a família é acometida por uma maldição – o que inspirou as tragédias *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo; *Antígona*, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles e *As Fenícias*, de Eurípides. Essa maldição pode ser resumida na fala de Ismene, em *Antígona*:

ISMENE

[...] Pensa primeiro em nosso pai,
em seu destino, abominado e desonrado,
cegando os próprios olhos com as frementes mãos
ao descobrir os seus pecados monstruosos;
também, valendo-se de um laço retorcido,
matou-se a mãe e esposa dele — era uma só —
e, num terceiro golpe, nossos dois irmãos
num mesmo dia entremataram-se (coitados!),
fraternas mãos em ato de extinção recíproca (Sófocles, 2004, p. 199).

Há, claro, particularidades na maneira em que cada autor repensa o mito. Organizando essas cinco tragédias em uma ordem cronológica de acontecimentos, partimos de *Édipo Rei*, em que Édipo, já instaurado como rei de Tebas, decide vingar a morte de Laio (o rei anterior) para saciar a vontade dos deuses e acabar com a peste que assola a cidade. Ao longo da tragédia, ele descobre que foi ele mesmo o assassino de Laio, que era seu pai, e tinha se casado com Jocasta – sua mãe. Nessa versão do mito contada por Sófocles, Jocasta se suicida por não aguentar o horror dessa revelação e Édipo fura os dois olhos.

Édipo em Colono continua a dramatização dos desditos da família, dessa vez recriando os últimos dias de vida de Édipo. Essa peça se situa num período próximo ao das duas tragédias seguintes. Nela, Ismene conta ao pai e à irmã notícias de Tebas, informando-os que Etéocles e Polinices estão dando início a uma guerra pelo domínio da cidade. Posteriormente, ambos os lados são motivados por uma profecia

a buscar Édipo, a fim de receber sua bênção e vencer a batalha. Édipo se recusa a abençoar qualquer um dos dois, falecendo pouco tempo depois e em território estrangeiro.

Os *Sete contra Tebas* e *As Fenícias*, por sua vez, abordam a batalha entre os filhos de Édipo – Etéocles e Polinices – e cada autor oferece a sua perspectiva acerca deste tópico do mito. Ambos compartilham o fato de que os irmãos se assassinam mutuamente, e em Eurípides esse acontecimento provoca o suicídio de Jocasta (que ainda estava viva nessa versão). Interessantemente, as duas tragédias também apresentam outro aspecto em comum: Coros femininos, formado por tebanas em Ésquilo e por fenícias em Eurípides.

Por fim, a última peça cronologicamente é a *Antígona*, que reconta a história do que acontece depois da guerra entre os irmãos e a decisão de Antígona de enterrar o corpo de Polinices. Esta decisão vai contra o decreto do rei Creonte e é este ponto que acarreta as consequências que ela tem que enfrentar no decorrer da ação. Estas consequências resultam em três suicídios: o de Antígona e os de Hêmon e Eurídice, respectivamente o filho e a esposa de Creonte.

Nestas recriações do mito, há uma característica que perpassa a obra dos três tragediógrafos: Antígona sempre se recusa a obedecer à vontade de Creonte e aos decretos de Tebas, prestando os ritos fúnebres ao cadáver de Polinices. Os três divergem, contudo, na participação de Ismene. Em Sófocles, Ismene abertamente se recusa a ajudar a irmã, mas não dá sua opinião em Ésquilo e sequer aparece em Eurípides. Essas semelhanças e diferenças explicam-se pelo fato de que:

[Numa] reescritura, o passado remoto da lenda heróica transforma-se em pano de fundo para uma reflexão sobre problemas atuais. A tragédia reflete sobre a organização social, os modos de governar e de fazer justiça e a possibilidade de conter conflitos e de encarar as contradições fundamentais da existência humana (Rosenfield, 2002, p. 6-7).

Cada autor, portanto, escolheu os aspectos que mais os interessava acerca desse mito e os recriou à sua maneira. Levando em consideração também o fato de que estas histórias eram originalmente transmitidas oralmente, é fácil entender por que há tantas divergências entre versões da mesma história.

4.2 ANTÍGONA E ISMENE EM *ÉDIPO EM COLONO*

Antes de adentrar nas versões de Antígona e Ismene presentes em *Antígona*, é importante destacá-las no papel que assumem na tragédia *Édipo em Colono*. Situada antes dos acontecimentos de *Antígona*, porém encenada cerca de quarenta anos depois, *Édipo em Colono* traz as duas irmãs num papel mais secundário. Apesar disso, essa peça é importante para entender a personalidade das irmãs e a sua função nessa relação familiar.

Nessa tragédia, somos apresentados a um Édipo já velho e cego, auxiliado no caminho por sua filha Antígona. A personagem faz, então, um papel de cuidadora do pai nesse momento da trama. Édipo sente que está chegando ao fim da vida, por conta de uma profecia dos deuses de que seus infortúnios cessariam quando fosse apoiado pelas Eumênides.

Quando estão em Colono, nesse local sagrado das Eumênides (ou Erínias), chega à presença deles Ismene. Há um momento de reconhecimento, em que os personagens se cumprimentam amorosamente e a devoção familiar que há entre pai e filha, e entre as duas irmãs, se torna evidente.

ANTÍGONA
É tua filha,
minha irmã! Já podes reconhecer-lhe a voz!

[...]

ISMENE
Ah! Duplamente doces nomes, pai, irmã!
Sofri demais para encontrar-vos e hoje sofro
pela segunda vez ao ver-vos neste estado!

ÉDIPO
Vieste, filha! (Sófocles, 2004, p. 119).

Após isso, Ismene conta que passou por diversos infortúnios até encontrá-los, mas que não deseja “[...] um duplo sofrimento/tendo de repeti-los depois de sofrê-los” (Sófocles, 2004, p. 122). Pelo escopo de nossa pesquisa, percebemos que o leitor moderno desconhece quais seriam estas desventuras informadas, mas não descritas, pela personagem. Esse aspecto curioso pode nos fazer levantar algumas hipóteses.

A primeira consideração seria a de que, visto que o público-alvo da peça já estava a par dessas histórias, não haveria necessidade de recontar essa parte do mito para o público. Outra hipótese seria a de que isso faz parte especificamente da

recriação do mito proposta por Sófocles em sua obra, e que não era um aspecto amplamente difundido. Isso explicaria a ausência de Ismene em *Ésquilo* ou *Eurípides*, por exemplo.

Assim, observando a desdita que suas filhas são forçadas a suportar – para cuidar do pai idoso, no caso de *Antígona*, e para encontrar o pai a fim de lhe trazer notícias, no caso de Ismene – Édipo aponta que ambas estão sendo obrigadas a assumir funções tradicionalmente masculinas. Ao mesmo tempo, repreende os seus outros dois filhos: Etéocles e Polínicos, por não cumprirem os deveres que cabiam aos homens nessa visão clássica dos papéis de gênero.

ÉDIPO

Por sua índole e seu modo de portar-se vivem os dois [Etéocles e Polínicos] como se estivessem no Egito, onde os maridos ficam sentados em casa, tecendo, enquanto as mulheres vão para a rua na luta para conseguir os alimentos. Convosco, minhas filhas, acontece o mesmo: enquanto aqueles que deviam trabalhar ocupam-se de questiúnculas domésticas como se fossem moças, vós, em seu lugar, tratais sem trégua dos males de vosso pai (Sófocles, 2004, p. 121).

Então, como se acreditava que Ismene cumpria papéis ditos “masculinos” numa sociedade patriarcal, o que explicaria a sua recusa diante da ação em *Antígona*? Outro aspecto de *Édipo em Colono* pode nos ajudar a entender a visão que Sófocles tinha diante desse mito. Na obra, Ismene fica em Tebas, enquanto *Antígona* cuida do seu pai no exílio. Isso significa que as duas são expostas a visões diferentes do papel da mulher grega.

Pomeroy (1995, p. 99-100, tradução nossa⁴) defende essa hipótese, e comenta que “Ismene – talvez porque ficou em Tebas enquanto *Antígona* compartilhou o exílio de seu pai – foi doutrinada nas crenças de uma sociedade patriarcal: homens nasceram para governar e mulheres para obedecer”. Isso explicaria, portanto, a visão mais conservadora assumida por Ismene em *Antígona*, que era mais semelhante ao que se esperava da mulher dessa época na Grécia.

⁴ “Ismene – perhaps because she stayed at Thebes while Antigone shared the exile of her father – has been indoctrinated into the beliefs of patriarchal society: men are born to rule, and women to obey” (Pomeroy, 1995, p. 99-100).

4.3 ANTÍGONA: A MULHER QUE ESCOLHE AGIR

A lealdade familiar é uma das características que mais influenciam a personalidade e as ações de Antígona. Em *Édipo em Colono*, ela fica responsável por cuidar do pai em sua velhice, servindo como a visão e guia em sua jornada. Já em *Antígona*, tragédia homônima, percebemos essa lealdade na insistência que ela tem em prestar os ritos fúnebres ao seu irmão Polinices.

É esse ato consciente e voluntário, que vai contra o decreto do rei Creonte, que a torna a heroína dessa tragédia. Seu erro é *hamartia*, que significa “[...] falta, erro, falha. É enviada pelos deuses e fixa-se como ponto engendrador do crime trágico” (Gazolla, 2001, p. 66). Pois, ao mesmo tempo em que ela decide por conta própria agir e enterrar o irmão, ela age de acordo com a vontade e a lei não escrita dos deuses.

Por se colocar acima da vontade de Creonte, Antígona está agindo pela *hýbris*, um orgulho demasiado que leva o herói (ou heroína, nesse caso) ao excesso. Essa característica só é reservada às figuras heroicas das tragédias, enquanto os demais personagens (como Ismene) temem a possibilidade de se exaltar e falhar pelo excesso.

Ao cidadão não cabem grandes feitos, deslimitados ardores, decisões que venham a extrapolar os valores vigentes. O herói é aquele que tem a força de estar em *hýbris*, é isso que lhe dá a estatura de herói. Só a ele cabe a *hýbris* no sentido trágico. Ao homem comum compete espantar-se e amedrontar-se com tal possibilidade e consequências (Gazolla, 2001, p. 62).

Essa ação é o que dá o primeiro impulso à trama. Mesmo sendo mulher, Antígona assume um papel tido como masculino e desafia à vontade uma figura mais poderosa que a sua. Creonte é mais poderoso não apenas por ser rei, mas também por ser homem em uma sociedade acentuatadamente patriarcal – que reprime a vontade e as ações da mulher. Ou seja, ele detém o poder através da sua posição social e de seu gênero.

Também é essa ação que danifica a relação entre as duas irmãs. Antígona e Ismene sabem que haverá consequências por desrespeitar o decreto de Creonte, contudo apenas uma delas tem a coragem necessária para fazer o que considera correto. Ismene ainda tenta aconselhar Antígona a desistir de seu intento, advertindo-a acerca das consequências que este ato pode lhe trazer.

É aí que surge o primeiro conflito de *Antígona*, apresentado por essa dualidade: as irmãs não chegam a um consenso e cada uma parte por um caminho diferente nesse momento da trama. É por conta dessa decisão que “Antígona está determinada para a dor, pela sua própria natureza; poderíamos até dizer que foi eleita para ela, visto que a sua dor consciente se converte numa forma nova de nobreza” (Jaeger, 2001, p. 329).

Fora de cena, Antígona presta funeral ao seu irmão, o que irrita profundamente o rei Creonte. É desse embate que surge o segundo – e talvez maior – conflito da tragédia. A princípio, é desconhecido o autor desse crime contra a lei do rei, mas Antígona não pretendia fingir que outra pessoa realizou essa ação. Ela é levada por um guarda, orgulhosamente, à presença de Creonte e admite que foi a única responsável por esse feito.

ANTÍGONA

[...] prever o destino que me espera
é uma dor sem importância. Se tivesse
de consentir em que ao cadáver de um dos filhos
de minha mãe fosse negada a sepultura,
então eu sofreria, mas não sofro agora.
Se te pareço hoje insensata por agir
dessa maneira, é como se eu fosse acusada
de insensatez pelo maior dos insensatos.

CORIFEU

Evidencia-se a linhagem da donzela,
indômita, de pai indômito; não cede
nem no momento de enfrentar a adversidade (Sófocles, 2004, p. 214 – 215).

O corifeu, então, compara essa atitude de Antígona com a atitude de um homem – seu pai Édipo, o que é um grande elogio à sua coragem. Com isso, Creonte considera essa ação uma dupla afronta à sua vaidade: primeiro, por ela ter agido contra a sua lei e admiti-lo com orgulho. Segundo, pelo autor desse feito não ter sido um homem, mas uma mulher. Por conta disso, está mais que claro para ele que Antígona deve ser punida com a morte – como anunciava o decreto – apesar de ser a sua sobrinha, filha de sua irmã Jocasta.

CREONTE

[...]
Ela já se atrevera, antes, a insolências
ao transgredir as leis apregoadas; hoje,
pela segunda vez revela-se insolente:
ufana-se do feito e mostra-se exultante!
Pois homem não serei — ela será o homem! —

se esta vitória lhe couber sem punição! (Sófocles, 2004, p. 215).

Em suas desconfianças, Creonte acusa Ismene de também ter tido parte nessa ação, ao que Antígona rapidamente nega ter tido qualquer ajuda. Aqui, não há mais aquela relação fraterna tão evidente como em *Édipo em Colono*. A inação de Ismene provocou uma clara ruptura entre as irmãs, como percebemos nas palavras da própria Antígona no verso 621: “[...] não quero amiga que ama apenas em palavras” (Sófocles, 2004, p. 219).

Outro agravante surge pelo edito do rei: ao condenar Antígona à morte, Creonte não apenas está condenando a sua sobrinha, mas também a esposa que foi prometida ao seu filho Hêmon. Hêmon, porém, não pretende deixar que o pai concretize os seus planos. Dessa forma, ele tenta convencer Creonte que os cidadãos estão ao lado de Antígona e discordam da decisão do rei, ainda que não tenham coragem de expressá-lo abertamente.

Por conta disso, Creonte gradativamente começa a acusar seu filho de aliado, submisso e escravo de uma mulher. Ele continua acreditando que, caso volte atrás em seus intentos, estará se submetendo a alguém mais frágil que ele – uma mulher – e que melhor seria “[...] cair vencido por um homem, escapando à triste fama de mais fraco que as mulheres” (Sófocles, 2004, p. 225). Essa resistência em mudar de ideia faz com que Hêmon saia de cena, deixando claro que também se suicidaria caso o pai realmente matasse a sua noiva. É a tensão e a dualidade mais uma vez presentes em cena.

O mais extraordinário da *Antígona* de Sófocles é que estão aí reunidos vários tipos de conflitos básicos da humanidade, não só entre o indivíduo e a comunidade, mas também entre o homem e a mulher, a velhice e a juventude, os seres humanos e os deuses, e os vivos e os mortos (Castro, 2011, p. 53).

Assim, Creonte representa os valores do indivíduo, da “velhice”, dos humanos e mais especificamente do homem. Já Antígona se contrapõe a ele, com toda a sua energia e atitude, representando os valores dos deuses, de uma juventude rebelde e o poder da figura da mulher. Por isso, ela aceita o seu destino e marcha nobremente ao seu encontro. O Coro canta esses feitos e, de acordo com ele, o sacrifício de Antígona poderá finalmente expiar os erros de seus antecedentes e acabar com a maldição dos labdácidas.

Porém, ao ser levada pelos guardas para a caverna onde haveria de ser mantida até a morte, Antígona demonstra um remorso tido como “feminino” por alguns estudiosos dessa peça (Pomeroy, 1995). Não se arrepende de seus atos, mas se angustia por não ter tido marido ou filhos que a consolassem nesse momento que marca o fim de sua vida.

ANTÍGONA

[...] um leito nupcial
 jamais terei, nem ouvirei hinos de bodas,
 nem sentirei as alegrias conjugais,
 nem filhos amamentarei; hoje, sozinha,
 sem um amigo, parto — ai! infeliz de mim! —
 ainda viva para onde os mortos moram! (Sófocles, 2004, p. 234).

Após o seu apelo aos deuses, e tendo sido levada pelos guardas à caverna onde o seu fim a aguarda, Antígona não mais aparece na tragédia. Entretanto, os seus atos reverberam nas ações que são tomadas desse momento em diante. Após ser aconselhado por um velho profeta chamado Tirésias e também pelo Coro de anciãos, Creonte decide enterrar novamente o cadáver de Polinices e libertar Antígona antes que ela morra, a fim de acalmar a ira dos deuses.

Mas Antígona desconhece o que a audiência já sabe: Creonte planeja libertá-la de seu destino. Por conta dessa ignorância, ela não espera o tempo para morrer naturalmente. Ao invés disso, ela abraça a morte que inevitavelmente a espera, cometendo suicídio com suas próprias vestes dentro da caverna em que foi aprisionada.

O destino (*moira*) não consegue fazer o herói se dobrar aos seus pés. Apesar de o herói não conseguir evitar o inevitável, o seu aniquilamento, por “escolher” sua destruição e não simplesmente ir passivamente para o “fim”, ele afirma a sua liberdade e, dessa forma, consegue virar o jogo e mostrar sua força e vontade livre (Castro, 2011, p. 18).

Essa ação, tão representativa da liberdade da heroína, desencadeia mais uma série de infortúnios: Hêmon, quando vê o corpo de sua noiva, decide desferir um golpe contra seu próprio pai. Por não conseguir atingi-lo, ele volta a espada contra si mesmo e morre ao lado de Antígona. A mãe de Hêmon, Eurídice, ao ouvir essa notícia também resolve se suicidar. Cumpre-se, então, a profecia de Tirésias ao rei Creonte.

4.4 ISMENE: A MULHER QUE ESCOLHE NÃO AGIR

Desde Laio e Jocasta até Antígona e seus irmãos, não há outro membro da família cuja história passe tão despercebida quanto Ismene. Enquanto Antígona é grandemente reconhecida, pouco se fala sobre sua irmã, a quem geralmente se dedica uma nota de rodapé nas discussões sobre as tragédias do ciclo tebano. Ainda que Ismene carregue uma oposição em relação à irmã em *Antígona*, que é importante para a trama, a principal dualidade estudada nessa obra é a que se dá entre Antígona e o seu tio Creonte.

A sua breve participação na tragédia e sua incapacidade de agir também explicam a falta de interesse que a personagem suscita nos estudiosos da obra de Sófocles. Só que é justamente essa inação, quando posta em comparação com a ação deliberada e a coragem de Antígona, que a torna uma personagem autêntica e interessante para análise. Tal personagem é descrita da seguinte forma no *Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega*, de Soto (2003, p. 299-300, tradução nossa⁵).

Personagem do mito tebano. Ésquilo a inclui como figura de segundo plano em *Os Sete contra Tebas*; também Sófocles em suas tragédias *Édipo em Colono* e *Antígona*, em que a apresenta frágil e irresoluta, sem deixar de ser doce, em contraste com o caráter de sua irmã Antígona.

Com isso, percebemos que Ismene é representativa daquilo que os gregos *esperavam* que suas mulheres fossem: frágeis e indecisas, mas sempre gentis. E, nos dois momentos em que ela aparece na tragédia, podemos observar que ela se encaixa nesse estereótipo imposto às mulheres gregas – em oposição ao caráter forte e corajoso de sua irmã.

O primeiro momento em que aparece é no prólogo, em que ocorre a primeira tensão entre as duas irmãs. Enquanto Antígona busca prestar o funeral a seu irmão Polinices, Ismene a adverte e indica que, enquanto mulheres, nada podem fazer senão acatar aos decretos do rei. Ela lembra ainda todas as tragédias que acometeram a sua família e o destino cruel que as espera caso levem a cabo esse intento.

ISMENE

⁵ Personaje del mito tebano. Ésquilo la incluye como figura de segundo plano em *Los Siete ante Tebas*; también Sófocles en sus tragedias *Edipo en Colono* y *Antígona*, en donde la muestra frágil y irresoluta, sin dejar de ser dulce, en contraste con el carácter de su hermana Antígona (Soto, 2003, p. 299-300).

[...]

Enfim, somos mandadas por mais poderosos
e só nos resta obedecer a essas ordens
e até a outras inda mais desoladoras.
Peço indulgência aos nossos mortos enterrados
mas obedeco, constringida, aos governantes;
ter pretensões ao impossível é loucura (Sófocles, 2004, p. 199).

Esse primeiro conflito é “resolvido” com cada irmã partindo para realizar o que considera correto diante das circunstâncias: Antígona, para enterrar o seu irmão, e Ismene, recusando-se a fazê-lo. Apesar de achar a atitude de sua irmã insensata, Ismene ainda a elogia por sua coragem e parte. Entretanto, essa oposição provoca uma ruptura muito forte na relação entre as duas, que pode ser observada no segundo momento em que Ismene entra em cena.

Quando Creonte acusa Ismene de ter tido parte no delito cometido por Antígona, há uma nova tensão entre as irmãs. Ismene tenta convencer Creonte de ter participado também da ação, para compartilhar o infortúnio de Antígona. Antígona, porém, se orgulha inteiramente do que fez e não aceita que Ismene tome a autoria de uma ação que ela não havia praticado.

ISMENE

Notando os sofrimentos teus, não me envergonho
de percorrer contigo o mar de tuas dores.

ANTÍGONA

Os mortos sabem quem agiu, e o deus dos mortos;
não quero amiga que ama apenas em palavras.

ISMENE

Não me julgues indigna de morrer contigo,
irmã, e honrar o morto com os ritos sagrados.

ANTÍGONA

Não compartilhes minha morte, nem aspire
a feitos que não foram teus; basta que eu morra (Sófocles, 2004, p. 219).

A tragédia *Antígona* sintetiza, brilhantemente, a escolha realizada pelas duas personagens. Ismene optou por viver, ou seja, escolheu obedecer às leis dos vivos e por isso continuaria viva; Antígona, por sua vez, preferiu a morte, respeitando as leis não escritas dos deuses e essa escolha foi o que causou a sua própria morte num momento posterior da trama.

Ismene não pode, porém, ser descrita apenas como uma personagem frágil e medrosa. Ela representava, de maneira verossímil, a distinção de poder que uma

mulher tinha na Grécia da *polis*, ao ser comparada com a contraparte masculina em Creonte – que, além de homem, era também o rei. Por esse motivo, ela se recusa a participar da ação, apesar de achar a decisão de Antígona correta e, posteriormente, se voluntariar ao sacrifício ao lado da irmã.

A ternura juvenil de Ismena [Ismene] retrocede aterrada perante a deliberada escolha [de Antígona] da sua própria ruína. No entanto, nem por isso diminui o seu amor fraterno, como não tarda em prová-lo de maneira comovente, com a própria acusação diante de Creonte e com o seu desesperado desejo de acompanhar na morte a sua irmã, já condenada. Apesar disso não é uma figura trágica (Jaeger, 2001, p. 329-330).

Por esse motivo, consideramos de certa maneira indevida a caracterização de frágil e medrosa, que é tão comumente imposta à personagem Ismene. Sua jornada parte do medo e da recusa de participar da ação, no início da trama, até ao arrependimento e à determinação de compartilhar a punição destinada à sua irmã. Ela serve não apenas para destacar o caráter de Antígona, mas também para representar as pessoas comuns que, diferentemente dos heróis, não foram destinados para grandes feitos.

Podemos aliar esses fatos à personalidade de Ismene demonstrada em *Édipo em Colono*, uma vez que ambas as tragédias partem da visão de Sófocles acerca do mito, e uma não contradiz as informações postas na trama da outra. Assim, para além do medo e indecisão presentes no início da trama de *Antígona*, percebemos também uma personagem que apresenta em seu âmago um amor familiar e a capacidade de se submeter ao sacrifício. Ainda assim, isso não é o suficiente para torná-la uma heroína trágica como sua irmã, que enfrentou obstinada as vontades dos homens para seguir os preceitos dos deuses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que motiva a pesquisa é, principalmente, a vontade de conhecer mais. Com esse trabalho não foi diferente. A nossa curiosidade partiu da observação, nas aulas de Literatura Clássica, de que havia uma significativa representação da mulher, enquanto personagem literária – especialmente nas tragédias – em uma sociedade em que ela praticamente não gozava de direitos e não era sequer considerada cidadã.

Assim, através dos nossos estudos, que de certa maneira perpassaram as áreas da Literatura, História e Sociologia, nos propusemos a analisar as personagens Antígona e Ismene na tragédia *Antígona*, de Sófocles. Com isso, percebemos a relevância que a literatura assume como uma forma de representar ou oferecer uma visão da realidade ou de um contexto sócio-histórico e cultural específico. Essa perspectiva multidisciplinar nos ajudou a compreender essas personagens de uma maneira mais clara e observá-las por outras lentes.

Percebemos que Antígona é a personagem transgressora e rebelde, que orgulhosamente vai contra as vontades do rei. Esses traços são mais vistos e apreciados no sexo dominante, nesse contexto da História da Grécia. Sua trajetória, porém, se encerra em um momento de contemplação mais feminina em que a personagem reflete sobre o fato de não ter se casado ou ter tido filhos.

Já Ismene é a personagem “frágil”, que se acovarda diante da realização de ações significativas e obedece cegamente aos decretos do rei. Contudo, ela também apresenta uma certa nobreza quando tenta convencer Creonte de sua participação na ação realizada por Antígona, a fim de sofrer a mesma punição que aguardava a sua irmã.

Também conseguimos notar que essas dualidades vistas em ambas as personagens são características próprias da obra de Sófocles. Não há apenas oposições externas entre personagens distintos, como as observadas entre Antígona e Ismene; Antígona e Creonte; Creonte e Hêmon, por exemplo. As dualidades sofoclianas são observadas também no interior dos próprios personagens: é o masculino em oposição ao feminino; a covardia contra a coragem; a vida e a morte; etc.

É importante destacar também que, ainda que tenhamos percorrido um pouco acerca das demais mulheres que permeiam a obra de Sófocles, o escopo da nossa pesquisa foi apenas duas dessas personagens em uma de suas tragédias: Antígona

e Ismene em *Antígona*. Há diversas outras personagens que também merecem um olhar aprofundado, mas que não foram contempladas nessa pesquisa, por conta das limitações de uma monografia.

E é por conta disso que esperamos que as discussões propostas aqui sejam proveitosas e nutram futuras investigações acadêmicas. Não apenas sobre a representação da mulher sofocliana em suas demais tragédias, mas também acerca da representação de personagens femininas em obras literárias de outras sociedades repressivas e patriarcais.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 19 – 52.

BARRETO, S. C. B. Cultura e Sexualidade na Grécia Antiga: Sexo, Amor e Casamento. *In*: LIMA, M. V. de; CORDÃO, M. P. de S. **Estudos Clássicos**: Grécia. Série Textos Didáticos, ano 3, v. 1, n. 2, Campina Grande: EDUFPG, 2013, p. 141-150.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CABALLERO, C. A Gênese da Exclusão: o lugar da mulher na Grécia Antiga. **Revista Sequência Estudos Jurídicos Políticos**, 20 (38), 1999.

CASTRO, S. **As mulheres das tragédias gregas: poderosas?** Barueri: Manole, 2011.

DUARTE, A. Teatro Grego: o que saber para apreciar. *In*: KURY, M.; DUARTE, A. (org.). **O Melhor do Teatro Grego**. São Paulo: Zahar, 2013.

ÉSQUILO. **Tragédias**. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURÍPIDES. **As bacantes**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

EURÍPIDES. As fenícias. Tradução: Jaa Torrano. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2016, p. 112-181.

GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GIORDANI, M. C. **Antiguidade Clássica I: História da Grécia**. Petrópolis: Vozes, 1992.

GRIMAL, P. **O Teatro Antigo**. Lisboa: Edições 70, 2019.

JAEGER, W. O homem trágico de Sófocles. *In*: JAEGER, W. **Paidéia: a Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 4. ed., 2001, p. 315-334.

LESKY, A. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MARTIN, T. R. **Breve História da Grécia Clássica**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POMEROY, S. B. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**. Nova York: Pantheon Books, 1995.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do trabalho científico: método e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2. ed., 2013.

RIBEIRO JR., W. **Graecia Antiqua**: Portal Grécia Antiga, c1997. Disponível em: <https://greciantiga.org/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**. 4. ed. São Paulo: Goya, 2022.

ROMILLY, J. de. **A Tragédia Grega**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, K. H. **Sófocles & Antígona**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SÓFOCLES. **Ájax**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009a.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Tradução: Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009b.

SOTO, V. L. **Diccionario de autores, obras y personajes de la literatura griega**. Barcelona: Editorial Juventud, 2003.

THIERCY, P. **Tragédias gregas**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TÔRRES, M. R. Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica. **Mirabilia – Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval**, n. 01, p. 49-55, dez. de 2001. Disponível em: <https://www.revistamirabilia.com/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.