

Marta Várzeas
Universidade do Porto

A poética da tragédia sofocliana

Quando Isócrates, no *Panegírico*, critica a facilidade com que os Atenenses se deixam comover pelas ficções dos poetas, ao passo que se mostram insensíveis perante as desgraças reais em que a Hélade se encontra, refere um dos efeitos que Aristóteles dará como característico da Tragédia – ἔλεος ‘compaixão’. A censura pressupõe o reconhecimento da força emocional da Poesia, uma ideia com fundas raízes na tradição grega desde Homero, mas para cuja teorização estética muito contribuiu o surgimento e evolução do teatro trágico no séc. V em Atenas. Era nele, provavelmente, que Isócrates pensava, ao dizer estas palavras, não só porque a poesia dramática continuou a gozar de um enorme prestígio, dentro e fora de Atenas, ao longo do séc. IV, muitas vezes com a reposição de peças dos grandes trágicos entretanto desaparecidos; mas também porque, em termos de efeitos emocionais, a tragédia ganhava a palma aos outros géneros literários.

No século do seu florescimento, a especificidade desta nova forma de expressão poética, diferente da Narrativa e da Lírica que até então haviam preenchido o espaço daquilo a que os Gregos chamavam as artes das Musas (*Mousikê*), veio abrir novas vias de reflexão à polémica já antiga acerca do valor da Poesia enquanto discurso didáctico no contexto da pólis. Com o teatro tornava-se possível, se não ultrapassar completamente, pelo menos questionar a validade da aplicação ética da dicotomia *verdade / falsidade* às apreciações sobre a criação dos poetas que, desde Hesíodo, se instituíra como principal critério para a aferição da melhor poesia. O teatro partia do pressuposto óbvio e assumido de que a representação era isso mesmo – representação, falsidade, portanto. Isso, porém, não significava qualquer demissão dos poetas relativamente ao seu ancestral papel pedagógico na pólis. Nunca a Poesia deixou de afirmar o seu valor intrínseco, enquanto saber (σοφία) formativo de um ideal de homem que, como muito bem demonstrou Werner Jaeger,¹ foi sempre o objectivo último da Paideia grega. A comédia *As Rãs* de Aristófanes, do final do séc. V, é um eloquente testemunho, ainda que caricatural, de que esse desígnio didáctico, na perspectiva de dois dos maiores representantes do género trágico, Ésquilo e Eurípides, continuava a ser sentido como a verdadeira missão do poeta. E os ataques de Platão à Poesia na *República* mais não

¹ JAEGER, W., *Paideia* (Berlin ²1954). Trad. port. (São Paulo, 1986).

são do que a proposta de substituição desse anterior modelo pedagógico, assente na aprendizagem dos poetas, por um outro, em que a Filosofia deveria assumir-se como discurso dominante.

Os fundamentos éticos usados por Platão na sua diatribe contra os poetas, evidenciam o seu alinhamento crítico com todos aqueles que, a começar pelos próprios artífices da poesia, atacaram os seus colegas de ofício, acusando-os de mentirem (Hesíodo, Sólon). Assim se demarca daqueles outros que, por seu lado, vinham defendendo, ainda que de forma muito incipiente, a aplicação de juízos exclusivamente estéticos à crítica dos poetas. É o caso do sofista Górgias, por exemplo,² ou do autor anónimo do tratado intitulado *Dissoi Logoi*,³ que insistem na necessidade de se excluir o critério de verdade das apreciações acerca da poesia em geral, e da tragédia em particular. É, pois, a própria pertinência da utilização do conceito de verdade como categoria estética que começa a ser posta em causa, num processo que conduzirá à sua posterior substituição pelo conceito de probabilidade ou verosimilhança – o *eikos* em Aristóteles. A este processo reflexivo não foi alheia aquela disciplina que também o séc. V viu nascer e que alguns proeminentes Sofistas se encarregaram de aprofundar e difundir – a retórica, ou, como os Gregos lhe preferiam chamar nesta época, *τέχνη λόγων*, a ‘arte das palavras’. De resto, não é ocasional a semelhança dos argumentos usados por Platão para censurar ambas as artes – a Poesia e a Retórica.

Mas não é apenas a falsidade dos poetas que mobiliza a voz crítica de Platão. No seu afã racionalista,⁴ o filósofo ateniense ataca especificamente a poesia dramática, aquela que “é toda de imitação” (*Rep.* 394c), como ele próprio a define, com base nos perigos que representam, para a cidade, as emoções que ela tem o poder de suscitar.⁵ É que, para Platão, as emoções estimulam a parte mais baixa da alma, destruindo “a inteligência dos ouvintes” e impedindo-os de alcançarem a verdade (*Rep.* 595b). Deste modo atribui exclusivamente à razão o estatuto de via para a Justiça e para o Bem que deviam ser o objectivo de todos os que governam a cidade, nesta aceitando apenas, de acordo com tal ideia, composições poéticas de inquestionável utilidade social, isto é, aquelas que veiculassem valores morais para os cidadãos.

A crítica platónica, porém, não visa o modo de funcionamento dos modelos educativos da sociedade, isto é, a ideia de que a educação na pólis devia orientar-se de acordo com o princípio da emulação. Neste aspecto a sua é uma proposta de continuidade, no sentido em que retoma a ancestral tradição de uma didáctica assente

² Com efeito, segundo o testemunho de Plutarco (*De glor. Ath.* 5. 348 c) Górgias teria afirmado que, no teatro, “quem engana é mais justo do que quem não engana, e quem é enganado é mais sábio do que quem não é. Quem engana é mais justo porque fez o que havia prometido, e quem é enganado é mais sábio, porque não falta sensibilidade a quem se deixa levar pelo prazer das palavras.”

³ Diz o autor do tratado (3. 10): “De facto, na tragédia como na pintura, quem quer que seja melhor a enganar, criando coisas semelhantes às verdadeiras, esse é o mais excelente.” E mais à frente esclarece: “Nas artes não há o justo e o injusto. E os poetas não compõem os seus poemas com vista à verdade, mas aos prazeres dos homens.”

⁴ É o próprio que assim justifica a exclusão da Poesia da cidade ideal, dizendo (*Rep.* 607b): “Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia.” A tradução é de Rocha Pereira, M.H., *Platão. A República*, (Lisboa, 1987).

⁵ Cf. *Rep.* 607a.

no paradigma como forma de induzir comportamentos. Daí que, na sua perspectiva, o discurso filosófico seja melhor do que o poético ou o retórico, não apenas por dizer a verdade, mas também por indicar o caminho certo, mostrando exemplos a serem imitados pelos que os ouvem.

Nada poderia, de facto, estar mais longe da tragédia, mesmo a de autores como Ésquilo ou Sófocles. Aquilo que é, segundo Hegel, a verdadeira essência do modo dramático – a representação de conflitos – por si só remetia para a pluralidade de pontos de vista e de respostas às grandes questões debatidas no Teatro, verdadeiro fórum de discussão, ao lado da Assembleia ou mesmo dos Tribunais. Acresce ainda que a ausência da voz autoritária de um narrador, mediando entre as personagens e os espectadores, dificultava o discernimento sobre a suposta “lição” que o espectáculo trágico pretendesse mostrar. Com efeito, a tragédia grega inaugura, de forma mais ou menos consciente, e com diferentes graus de percepção por parte dos seus destinatários, um outro tipo de pedagogia, a que poderemos chamar dialéctica, ou talvez ainda com maior propriedade, dilemática, dado que mais do que a procura de uma resposta, o que parece interessar aos dramaturgos é levantar problemas, os quais se revelam, na maior parte dos casos, de difícil senão mesmo impossível solução. A natureza da tragédia, ou a forma que ela foi tomando às mãos dos poetas trágicos, não se coadunava, portanto, com o dogmatismo moral dos seus detractores; e, além disso, a própria criação de significado dramático dependia, em grande parte, das emoções suscitadas pelo espectáculo. Daí a rejeição platónica.

Assim não entendeu, como sabemos, Aristóteles, o grande responsável pela viragem crítica que suspendeu o juízo censório sobre a Poesia, fundamentado por considerações de ordem ética e filosófica, e reabilitou as emoções, como factores positivos da experiência estética, não apenas por proporcionarem o prazer e o deleite dos ouvintes, como Górgias muito antes já defendera (*Enc. Hel.* § 9), mas sobretudo pelo seu papel no processo de conhecimento que essa mesma fruição estética implica. De facto, na sua famosa definição de tragédia grande relevo é dado às emoções, designadamente, ao terror e à compaixão, que o Estagirita investe de um poder cognitivo.⁶

A análise da tragédia do séc. V, porém, e particularmente da tragédia sofocliana, permite-nos concluir que o papel das emoções no processo de conhecimento fora já alvo da reflexão dos próprios poetas. Assiste-se, com efeito, principalmente nas últimas décadas do século, a uma viragem da tragédia sobre si própria, em relação directa com a crescente necessidade de se afirmar enquanto discurso com dignidade e valor para a pólis.

No que diz respeito a Sófocles são conhecidas as suas incursões por uma reflexão mais teórica acerca da arte dramática. Segundo a Suda, uma enciclopédia do séc. X, o autor terá chegado a escrever um livro sobre o Coro, infelizmente desconhecido para nós. Também a referência de Aristóteles (*Poética* 1460b 34) às suas afirmações sobre o desenho das personagens, e as de Plutarco (*Moralia* 79b), segundo o qual o dramaturgo teria tecido algumas considerações sobre a evolução do seu estilo dramático, constituem um sinal de que à sua actividade como poeta trágico não era alheia a reflexão acerca da própria arte que cultivava.

⁶ Sobre o estatuto cognitivo das emoções na *Poética* de Aristóteles, vide HALLIWELL, *Aristotle's Poetics* (London, 2^a1998), pp. 168-201.

Mas são, sem dúvida, as peças que o revelam como homem de teatro, sempre atento às especificidades de uma arte em que a palavra poética é também espectáculo, destinada não apenas a ser ouvida como história que se conta ou sentimentos e ideias que se transmitem, mas também a ser vista, e vista como meio da interacção de personagens. É justamente a interposição do sentido da visão no processo de recepção de uma poesia assumida agora como fingimento de acções, que confere às histórias míticas trabalhadas pelos dramaturgos uma nova força de actuação sobre os próprios receptores. Com o teatro é a antiga ideia de que a autópsia, ou o testemunho presencial, constituíam a garantia de verdadeiro conhecimento que surge transfigurada pela afirmação das qualidades cognitivas de uma visão de outro tipo – a do teatro. É esse “ver teatral”, distanciado e, no caso de Sófocles, potenciado pela ironia dramática característica do seu estilo trágico, que produz as emoções necessárias ao entendimento do que há de universal na acção particular a que se assiste. É, portanto, também de uma visão hermenêutica que se trata. Disto parecem falar algumas das suas peças, ao encenarem os efeitos da compaixão resultante da observação do sofrimento alheio.

A bem da verdade nem Sófocles estava a ser completamente original. Também neste aspecto particular Homero seria, com toda a certeza, a fonte de inspiração.⁷ Aliás, eram justamente os aspectos emocionais da poesia homérica que Platão tinha em mente, ao afirmar que o vate fora “o primeiro dos tragediógrafos” (*Rep.* 607a). Ora também nos seus Poemas se verifica o poder persuasivo da compaixão e a sua força pragmática. O caso paradigmático é o último canto da *Iliada*, onde a cólera insaciável de Aquiles se esvai perante a visão do velho Príamo que à sua tenda se atrevera a ir para, ajoelhando-se aos pés do inimigo, e “beijando-lhe as mãos terríveis, assassinas”, lhe pedir a restituição do cadáver de seu filho Heitor, morto às mãos do Pelida. Aquiles compadece-se, lembrando o seu próprio pai, e imaginando o seu sofrimento pelo filho que não tornaria a ver. E esse sentimento provoca no herói uma breve reflexão sobre a condição dos mortais, expostos por igual à vontade incompreensível dos deuses que, a seu bel-prazer, a uns dão a felicidade e a outros a desgraça. São estas reflexões, induzidas pela compaixão, que o levam a pôr de lado a cólera, a ver no rei de Tróia não o inimigo mas apenas o homem, e a ceder aos seus rogos, propondo mesmo uma trégua de alguns dias para que se realizem os funerais de Heitor.

Um outro passo da *Iliada* é ainda mais sintomático, pois nele, curiosamente, é a própria divindade, a maior parte das vezes caprichosa e insensível, que se amerceia – pasme-se! – dos cavalos imortais de Aquiles. E o mais espantoso é que até o próprio pai dos deuses é induzido pela compaixão a reflectir sobre a condição dos míseros mortais, como se tal atitude reflexiva, tão estranha na boca de um deus, fosse a consequência necessária da experiência daquele sentimento.

Os cavalos choravam a morte de Pátroclo que os levava para a batalha. Zeus, ao ver as lágrimas escorrendo dos olhos dos corcéis outrora oferecidos a Peleu, sente compaixão (ἐλέησε – v. 441) e profere palavras comoventes acerca da raça dos homens (426-428; 437-447).

⁷ Sobre a influência de Homero sobre os trágicos *vide* RUTHERFORD, R.B., “Tragic Form and Feeling in the *Iliad*,” in CAIRNS, D.L.(ed.), *Oxford Readings in Homer’s Iliad* (New York, 2001), pp. 260-293).

São estes precisamente os ingredientes da encenação do *eleos* trágico em Sófocles. O tratamento dramático da compaixão, que atravessa quase todas as peças conhecidas deste autor, induz uma reflexão sobre a força movente desse sentimento. De uma maneira geral aquela emoção é suscitada pela observação da mudança da fortuna das personagens, de um estado de felicidade para um de infelicidade, sem que qualquer falta moral o justifique. Estamos, portanto, no universo que inspirou a *Poética*.

Em Sófocles a capacidade de sentir compaixão é um dos traços distintivos da nobreza de carácter de algumas personagens. O exemplo mais claro é Teseu, o mítico rei de Atenas que, em *Édipo em Colono*, a última peça do autor, encarna a figura do governante ideal que ajuda Édipo na última etapa da sua vida. A sua primeira intervenção na peça não deixa dúvidas sobre o que está na base do funcionamento harmonioso da cidade e do bom sucesso do seu governo: a sabedoria do homem que, na figura do outro, é capaz de reconhecer a sua própria, percebendo, nessa imagem especular, o vínculo essencial que liga todos os homens num mesmo e incerto destino. Esta profunda sabedoria decorre, como afirma a personagem, da compaixão que o conhecimento prévio da história da vida de Édipo nele suscita, bem como o espectáculo de sofrimento com que o filho de Laio se apresenta aos olhos de todos: cego, vestido como um mendigo, e evidenciando as marcas da sua mais-que-humana dor. A prontidão com que o soberano de Atenas acolhe, sem condições, o suplicante contrasta com o preconceito do Coro que em Édipo não é capaz de ver mais do que o parricida incestuoso. A visão de Teseu, pelo contrário, não se detém na superfície, e a compaixão leva-o a perscrutar o essencial, conseguindo descortinar, para além da aparência, a natureza excepcional deste homem, cujo destino se ergue como paradigma da precariedade de tudo quanto é humano.

Nesta mesma tragédia a qualidade daquele sentimento é posta em relevo, pela negativa, na figura de Creonte, o representante do poder em Tebas, que, indiferente à imagem dolorosa do indefeso Édipo, chega à ameaça da força, ao ver goradas as tentativas de convencer o velho cego a aceitar as suas perversas intenções. Tal como Ulisses no drama *Filoctetes*, Creonte acumula com todos os outros traços negativos de carácter, essa absoluta incapacidade de se comover. Por isso as lições de vida que pretende impor aos outros se mostram inconsistentes e falham na persuasão.

Se em *Filoctetes*, peça de 409 a.C., Ulisses representa o político sem escrúpulos, completamente indiferente à dor alheia, é Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles, que ilustra, na peça, as potencialidades pedagógicas da compaixão.

Numa tragédia repleta de ecos das discussões contemporâneas sobre modelos educativos é significativo o papel dado a este sentimento, cuja força movente potencia a aprendizagem e transforma o agir humano, orientando-o no sentido da solidariedade e da justiça. É o que acontece com Neoptólemo, justamente, personagem que passa por um processo de evolução psicológica, confrontado com a escolha entre dois modos de vida: o do oportunista Ulisses, e o do nobre e injustiçado Filoctetes. De início dominado pela retórica enganadora do primeiro, e pela sua própria ânsia de alcançar uma glória igual à de Aquiles, aceita agir contra a sua própria natureza, e enganar o filho de Poiante. Mas depois de conviver com ele, acompanhando o seu desmesurado sofrimento, é a compaixão que o leva a recuar e a rejeitar completamente o magistério de Ulisses no prólogo da peça. A visão da dor de Filoctetes, traiçoeiramente abandonado pelos

seus companheiros numa ilha deserta, incomodados pelas sucessivas crises que uma terrível chaga no pé lhe provocavam, faz despoletar as emoções que, após um longo período de divisão interior, o hão-de conduzir a repor a justiça e a verdade. Ulisses, homem experimentado, conhece bem os perigos envolvidos neste contacto próximo de Neoptólemo com Filoctetes e é muito significativo que, ao perceber no jovem os sinais da perturbação e da vergonha, o proíba de olhar para o herói. Diz o Cefalénio:

Tu, vem daí. Não olhes para ele, pese embora ao teu carácter generoso, não vás estragar a nossa sorte.

Em *Traquínias*, que dramatiza os acontecimentos que levam à morte do herói Hércules, é o quadro das cativas de guerra que suscita a comiseração e, de alguma maneira, também o terror de Dejanira, sua esposa, que assim reage:

Apoderou-se de mim uma forte compaixão, amigas, ao ver estas infelizes, perdidas em terra estranha, sem casa, sem família; elas que antes eram livres certamente, e agora levam uma vida de escravas. Ó Zeus afugentador dos males, que eu jamais te veja avançar assim contra os meus filhos ou, se o fizeres, que eu já não esteja viva! Assim eu me angustio ao ver estas mulheres!

A cena está marcada por uma profunda ironia, visível na forma como o dramaturgo prolonga este momento dramático em que a protagonista, movida pela compaixão, insiste em saber a identidade de uma das jovens cativas que, mais tarde, será identificada como Íole, o objecto da paixão avassaladora do seu próprio marido. Aquilo que desperta este seu sentimento é a aparência nobre da donzela e a dignidade com que suporta o terrível destino de escravidão a que está votada:

É que, ao vê-la, dela me apiedo mais do que das outras, pois, em tamanha desgraça, é a única que sabe dominar-se.

Compassivamente reage Dejanira ao obstinado silêncio da jovem perante as suas sucessivas perguntas. E, mesmo depois de tomar conhecimento da sua verdadeira identidade, é a mesma atitude que mantém, afirmando não ter qualquer intenção maligna, e mostrando perceber o destino deplorável da sua rival:

Eu senti forte compaixão ao vê-la, já que a beleza foi a ruína da sua vida e, sem o querer, levou a sua pátria à miséria e à escravidão.

O próprio arauto, até aí hesitante em revelar toda a verdade, resolve-se a fazê-lo, ao ver a atitude da rainha:

Pois, querida senhora, porque que te reconheço como mortal que entende o que dos mortais é próprio e não uma insensível, dir-te-ei toda a verdade sem nada te ocultar.

Na tragédia *Electra* é a narrativa da falsa morte de Orestes, contada por um falso Mensageiro, que despoleta a compaixão de Clitemnestra, surpreendendo o próprio Pedagogo, encarregado de a transmitir. A cena é muito curiosa, porquanto exemplifica a força poderosa da ficção, e particularmente da ficção dramática. Com efeito, a história que o pseudo-mensageiro conta para enganar Clitemnestra não só é construída com base no relato de um conhecido episódio da *Iliada*, como ainda é encenada pelas próprias personagens – Orestes e o Pedagogo – para ser representada perante a rainha.

A sua inesperada reacção surpreende até o próprio Pedagogo na sua qualidade de actor a desempenhar o papel de Estrangeiro vindo da Fócida para transmitir uma mensagem. De facto, ele não reconhece na resposta compassiva de Clitemnestra a deixa esperada, isto é, o regozijo pela morte do filho. Pelo contrário, a pequena peça por ele representada suscita na rainha um sentimento de tristeza e de compaixão que lhe lembram a sua condição de mãe, e a impossibilidade de odiar o seu filho, apesar das circunstâncias (766-768, 770-771):

Ó Zeus, que dizer destas notícias, que são venturosas, ou terríveis, embora tragam proveito? É triste que eu salve a vida com a desgraça dos meus. (...) Coisa estranha é ser mãe: mesmo que a façam sofrer muito, não é capaz de odiar aqueles que tenha dado à luz.

É, portanto, o poder emocional da própria ilusão poético-dramática que aqui surge representado, numa cena de inegável alcance meta-teatral.

Já no final da peça assistimos, de novo, à compaixão como resultado da observação de um quadro cénico cujo *pathos*, assente numa falsa suposição, acaba por obrigar a personagem-espectador, Orestes, a lembrar-se da irmã, até aí esquecida e ausente dos seus planos. Trata-se do momento em que Electra, sob o olhar daquele que pensa ser apenas um estrangeiro, chora a morte do irmão, agarrada à urna das suas supostas cinzas. É a observação desta cena patética que leva Orestes, pela compaixão, a revelar-se, e a pôr fim ao desespero de Electra. O diálogo entre ambos está perpassado por esse sentimento que só a visão daquela cena quase teatral, dada a ilusão que lhe subjaz, foi capaz de suscitar no filho de Agamémnon e nele induzir finalmente o tão esperado gesto de afecto para com a irmã.

Deixei para o fim precisamente aquela que se supõe ser a mais antiga peça de Sófocles que chegou até nós: *Ájax*. Nela o autor põe em cena os últimos momentos deste herói cantado por Homero na *Ilíada*, agora convertido em inimigo feroz dos Aqueus por força da injustiça contra ele cometida por ocasião da atribuição das armas de Aquiles. Para impedir a desgraça do exército aqueu, a deusa Atena travara a vingança de Ájax, enlouquecendo-o temporariamente,⁸ e levando-o a trucidar os animais do exército com a ilusão de matar os chefes responsáveis pela entrega das armas a Ulisses. A tragédia explora as consequências desta exposição ao ridículo no herói saído da insânia em que a deusa o mergulhara.

Mas é o prólogo do drama que agora nos interessa, prólogo que contém aquilo que talvez seja o primeiro momento de “teatro-dentro-do teatro” na dramaturgia ocidental.

Ulisses entra em cena, procurando cautelosamente Ájax e é surpreendido pela voz da filha de Zeus que o manda assistir em silêncio a uma pequena representação cujos actores são ela própria e Ájax, que vem ao chamado da deusa, ainda sob o efeito da *mania* e por ela impedido de ver o seu rival. O herói vangloria-se, perante Atena, a quem conta, ufano, os terríveis castigos que infligiu aos seus inimigos, e sobretudo a Ulisses, o pior de todos.

A observação desta peça em miniatura, marcada que está por uma profunda ironia, cumpre os objectivos didácticos de Atena que expressamente, no v. 66, se propusera

⁸ Sobre este assunto, vide FIALHO, M.C., “A pedagogia pela loucura no *Ájax*”, in *Humanitas* 47, 1996, pp.97-113.

mostrar (δείξω) a Ulisses o espectáculo da loucura de Ájax⁹ de modo a que ele o contasse a todos os Argivos. De resto é significativa a pergunta que dirige ao Cefalénio, logo que Ájax abandona a cena:

Vês, Ulisses, quão grande é a força dos deuses? Que homem se poderia encontrar mais prudente do que este, ou mais oportuno na acção?

A resposta da personagem é inequívoca quanto à lição que aprendeu e quanto àquilo que a ela conduziu:

Eu não conheço nenhum; mas sinto compaixão deste infeliz, embora seja um inimigo, porque ao vê-lo possuído por tal funesta cegueira, não o vejo mais a ele do que a mim mesmo; e vejo que nós nada mais somos nesta vida do que fantasmas ou uma sombra vã.

A aprendizagem de Ulisses, potenciada pela emoção que a observação da desventura de Ájax proporcionou, traduz-se na sabedoria com que a personagem extrai, da acção particular a que assistiu, o seu significado essencial e universal. Tal como o Coro de *Rei Édipo* vislumbra, no destino do filho de Laio, o seu carácter paradigmático, também aqui, mas agora depois do espectáculo, a lição extravasa o âmbito do individual e volve-se em reflexão sobre a própria condição humana, assistindo-se, assim, a esse movimento típico dos efeitos do *eleos* trágico que em outras peças se repetem, como vimos. No caso de Ulisses a pedagogia é tanto mais eficaz quanto ela resulta numa verdadeira transformação da personagem que, no final da peça, terá um papel decisivo na defesa e reabilitação do herói desrespeitado pelos chefes do exército aqueu. Trata-se portanto da exemplificação do melhor método pedagógico – aquele que leva à mudança de atitude, para o bem, evidentemente.

Em todos estes exemplos que acabei de apresentar é a própria linguagem usada pelas personagens para a enunciação dos resultados da sua experiência que revela a importância do ver compassivo como forma de conhecimento. Com efeito, de acordo com uma ideia enraizada na língua grega, as *dramatis personae* utilizam verbos metafóricos do campo semântico da visão, como ὄρω ou ἔξοιδα, para afirmarem o novo saber adquirido. Tal saber, por força do seu carácter visual, isto é, da sua evidência, parece quase irrefutável, precisamente porque é integrado e como que absorvido pela via das emoções e não alcançado apenas por elaboração mental.

Em suma, se uma das mais importantes lições da tragédia de Ésquilo era a da “aprendizagem pelo sofrimento”, enunciada pelo Coro de *Agamémnon*, em Sófocles, apesar da validade daquele princípio, podemos dizer que é a experiência de ver e sofrer com o outro que constitui a aprendizagem verdadeira.

Do que fica exposto será fácil tirar uma conclusão imediata: as peças de Sófocles parecem pressupor um trabalho de reflexão, por parte do dramaturgo, sobre a especificidade do género dramático que cultivou, e sobre o papel que as emoções têm no processo comunicativo e estético em que a tragédia participa. Nesse sentido, podemos dizer que elas contêm, pelo menos de forma implícita, uma espécie de poética, sendo até muito provável que tenham servido de fonte de inspiração para Aristóteles, cuja admiração pela dramaturgia sofocliana é bem visível em vários passos da sua *Arte Poética*.

⁹ O adjectivo περιφανή ‘visível’ que a deusa usa para qualificar a doença do herói aponta justamente para a sua visibilidade, para a sua exposição.