

Amor e Amizade em Sófocles

Um dos traços distintivos da tragédia ateniense do séc. V a.C. e que foi por Hegel (1980: 279) considerado uma das características essenciais do modo dramático é a apresentação de conflitos. O desenho conflitivo da acção dramática parece servir melhor o propósito dos dramaturgos, de explorarem os problemas das relações dos homens entre si, e destes com as divindades. Por outro lado, ele reflecte a necessidade de questionar modelos culturais e éticos, legados por uma tradição ancestral, mas que se revelavam insuficientes como resposta para a nova realidade social e política. É, por tudo isto, natural que a amizade e o amor – e convém esclarecer desde já que ambas são traduções possíveis do substantivo grego *philia* – sejam temas fortes na tragédia grega. E são-no porque, traduzindo formas de aproximação entre os homens que põem em jogo não apenas as emoções e os sentimentos individuais mas também os valores pelos quais se rege a comunidade, muitas vezes se revelam fonte de tensões difíceis de resolver. No caso específico de Sófocles podemos dizer que aquele tema é, com maior ou menor centralidade, quase omnipresente. E, no entanto, não ouvimos da boca das suas personagens o vocábulo *philia*, (termo que, de resto, também em Ésquilo e Eurípides, não é muito frequente), mas antes o adjetivo *philos*, do qual aquele substantivo se formou. Este facto, relacionável, antes de mais, com a indefinição terminológica que, na época, ainda se verifica no campo da expressão dos afectos, vem reforçar um dado de partida essencial na nossa análise: é que o tratamento dramático daquelas formas de

relação interpessoal pouco ou nada tem a ver com uma discussão abstracta ou filosófica; antes, evidencia um interesse pelo lado problemático da experiência relacional concreta das personagens, cujas palavras e acções exemplificam e contrastam modalidades de “ser *philos*”. Se é da natureza da tragédia a dramatização de conflitos, é da natureza da tragédia sofocliana que esses conflitos sejam expressos não como oposição entre princípios ou ideias abstractas, mas como algo que emana do carácter das personagens individuais em confronto, personagens que corporizam experiências de vida particulares, com todas as contradições e erros próprios dos seres humanos. Por isso é tão difícil responder a perguntas como: “o que é a *philia* em Sófocles?” A indagação sobre *o que é* remete para a filosofia, como sabemos, e para a interrogação socrática, à qual a tragédia não parece procurar responder¹. Desde logo porque as personagens sofoclianas estão habitualmente mais preocupadas com a identificação dos *philoí* ou dos *echtroí* (a palavra que mais geralmente se usa para ‘inimigos’), e com as atitudes devidas a cada um deles, do que com a discussão acerca da essência da amizade ou do amor.

À presença mais ou menos constante daquele tema nas peças de Sófocles não é alheia a abrangência de significados que o campo semântico da *philia* possui em grego (cf. Oliveira 1974). Com efeito, ele recobre uma grande variedade de relações humanas, relações que não tinham de ser necessariamente revestidas pelo afecto pessoal, mas que implicavam quase sempre uma troca de favores, a existência de laços que uniam as pessoas e as vinculavam a um conjunto de deveres recíprocos que podemos resumir na frase “dar um benefício em troca de um benefício recebido”.

Philoí eram, antes de mais, os membros de uma mesma família de sangue, pais, filhos, irmãos, irmãs. Para além do afecto que naturalmente os devia unir, todos eles estavam ligados pelo dever de ajuda mútua, dever que, no caso dos filhos para com os pais, estava até consignado nas leis atenienses. *Philoí* eram, ainda, os aliados políticos, os companheiros de armas, os cidadãos de uma mesma pólis; e, pelas normas ancestrais da hospitalidade, os hóspedes e os hospedeiros, que

¹ Os diálogos platónicos que se ocupam dessa pergunta são, como sabemos, o *Lísias*, o *Banquete* e o *Fedro*, traduzidos, respectivamente, por Francisco Oliveira (1980), Maria Teresa Schiappa de Azevedo (1991) e José Ribeiro Ferreira (1997). Sobre as ideias expressas em cada um deles, *vide* as respectivas introduções e comentários e, neste volume, o texto de Maria Teresa Schiappa.

ficavam unidos por laços tão fortes que se prolongavam pelas gerações seguintes e se sobrepunham até aos deveres militares, como o conhecido episódio de Glauco e Diomedes na *Iliada* mostra bem. De resto, a hospitalidade, bem como o respeito pelos suplicantes, eram obrigações sentidas como obediência aos deuses, porquanto a sua infracção era punida pelo próprio Zeus *Xenios*. Ora todas estas formas de *philia* estão, em maior ou menor grau, presentes nas peças de Sófocles. A excepção é talvez *Rei Édipo*, tragédia da condição humana, como já lhe chamaram, que concentra toda a sua força dramática no problema das limitações da razão humana para a compreensão do mistério da vida e dos designios dos deuses que com ele se confundem. Os problemas decorrentes da distorção dos laços familiares e do seu choque com outros tipos de *philia* surgem em peças como *Antígona*, *Electra* e *Édipo em Colono*. Já os dramas *Ájax* e *Filoctetes* abordam, sob perspectivas diversas, as relações entre companheiros de armas, e a última apresenta mesmo uma relação de amizade mais próxima do conceito moderno.

E que dizer das relações amorosas?

Neste campo também o adjectivo *philos* e o verbo *philein* aparecem como traduções possíveis, sobretudo quando se trata especificamente do amor conjugal. Outras palavras, porém, o exprimem: *charis*, por exemplo, esse mesmo substantivo que, muito mais tarde, numa epístola aos Coríntios, S. Paulo usará como expressão do amor verdadeiro, depurado de todos os egoísmos. É com essa palavra que, no drama *Ájax*, Tecmessa se refere à sua relação com aquele que partilha o seu leito, ou seja, o protagonista. Aí é fácil verificar aquilo que já se disse a respeito de *philia*, isto é, o carácter recíproco dos deveres nela implicados, no caso presente, a reciprocidade do afecto. Tentando dissuadir Ájax da decisão de suicídio, Tecmessa lembra ao herói o dever de o homem nobre retribuir o prazer recebido, dizendo (vv. 520-22):

*Mas lembra-te de mim também. Um homem de verdade deve lembrar-se de algum prazer que lhe tenham dado: o bem-querer de um origina sempre o bem-querer de outro*².

A mesma Tecmessa voltará a falar de *charis* mais tarde (v. 808), ao perceber que o marido não desistira afinal do suicídio, ao contrário do que antes lhe fizera crer. Por seu lado, o Coro (v.941) diz que Ájax

² A tradução é de Maria Helena da Rocha Pereira e encontra-se em, Rocha Pereira, Ferreira, e Fialho (2003).

é o *philos* de Tecmessa, ou seja, o ‘ser amado’, o que mostra bem a afinidade semântica destas palavras.

E como apresenta Sófocles a experiência trágica de *eros*?

Eros traduz, sobretudo, uma força de atracção entre os seres, mais ligado, portanto, à noção homérica de desejo, significado com que, de facto, surge muitas vezes na epopeia³. É, pois, um impulso irracional, um sentimento avassalador, irreprimível que, na visão trágica de Sófocles, conduz a consequências desastrosas. Num certo sentido, trata-se do mesmo sentimento cantado pelos poetas líricos. Mas enquanto a experiência do amor como morte é nos líricos arcaicos uma metáfora, na tragédia ela passa a ser real. Com efeito, em Sófocles, tanto quanto nos é dado saber pela única peça em que o tema tem maior relevo, a vivência de *eros* é dramatizada como cegueira, e conjuga-se, de forma explosiva, com a, já de si, frágil capacidade de ver para além das aparências, típica da natureza humana⁴. Por isso quem está por ele possuído acaba por, nesse sentimento em que, ainda que o não saiba, se perde, perder também, ou mesmo destruir o objecto do seu amor. É o que acontece em *Traquínias* com Dejanira, esposa de Hércules. A ironia maior dessa tragédia é que a sabedoria e a sensatez de Dejanira fazem dela a personagem de quem menos se esperava a habitual irracionalidade das manifestações de *eros*. E, justamente por isso, porque tudo o que faz, ao contrário da Fedra euripídiana, por exemplo, parece brotar dessa sensatez, mais inesperadas e chocantes serão as consequências dos seus actos.

Em *Traquínias* o relevo é dado à experiência dolorosa do amor, que em Dejanira é vivido como privação, ausência e medo. Desta forma se apresenta a personagem logo no prólogo: como vítima da sua própria beleza, aterrorizada na juventude por um monstro que a desejava, dele libertada por Hércules, mas nem assim livre de temores e sofrimento, já que o marido se encontra sempre longe e em grandes perigos, ao serviço de alguém. O amor, que Dejanira aqui não nomeia, carece, pois, na tragédia de Sófocles, daquele lado doce que na poesia de Safo, por exemplo, é parte integrante da experiência amorosa. A palavra usada num conhecido fragmento (130 Lobel-Page) para definir *eros* era composta de dois adjectivos, com significados opostos

³ *Eros* surge várias vezes nos Poemas Homéricos para traduzir o desejo de comer. Sobre este assunto *vide* Rocha Pereira (1996).

⁴ É sobre esta conjugação trágica que incide o estudo de Maria do Céu Fialho (1975) sobre o drama *As Traquínias*.

– *glukupikron* –, ou seja, doce-amargo, condensando assim de forma antitética num único vocábulo a dupla faceta, eufórica e disfórica, de *eros*. A personagem sofocliana, porém, conhece apenas a última, o amargor, e, curiosamente, é o adjectivo *pikrós* ‘amargo’ que usa para caracterizar a dor violenta que em si provoca a privação do marido. Aliás, é sintomático, a este respeito, que num outro momento da peça em que se refere expressamente ao sentimento que nutre por Hércules, Dejanira fale de *pothos* (v.631), uma espécie de mal de ausência, já que este substantivo exprime o desejo de uma coisa ou de alguém que está longe, significado mais próximo da nossa noção de saudade⁵.

Das quatro vezes em que a palavra *eros* surge na peça (vv. 354, 433, 441, 489) três delas referem-se a Hércules, e nunca a propósito da sua relação com a esposa, mas da paixão desenfreada pela jovem princesa Íole, por causa de quem, saber-se-á no primeiro episódio, o herói arrasara a Ecália, cidade da jovem. A outra ocorrência do substantivo é numa fala de Dejanira, quando, para arrancar a verdade ao arauto Licas, que, por medo, se recusava a falar da cativa que Hércules trouxera consigo, a personagem diz o seguinte (436-448):

... não estejas a iludir-me! É uma mulher que as tuas palavras encontram, e que bem sabe ser natural nos homens o não se comprazerem sempre com as mesmas coisas. Aquele que ao Amor faz frente como um lutador no pugilato, não revela sensatez. Ele é quem governa até os deuses a seu belprazer – e a mim também. Como o não fará sobre outras como eu?! Grande seria, também, a minha desgraça se eu dirigisse qualquer censura a um homem tomado por tal doença ou a esta mulher, como causadora do que nada tem de vergonhoso ou para mim é mal algum⁶.

O desenrolar dos acontecimentos mostrará, porém, que a lucidez das palavras de Dejanira é mais aparente do que real, pois, tendo consciência da força avassaladora de *eros* no marido, desconhece a verdadeira dimensão dessa força dentro de si mesma. Por isso, num último esforço de recuperar a afeição de Hércules, envia-lhe uma veste embebida num filtro mágico, que outrora lhe oferecera outro dos seus monstruosos pretendentes, o Centauro, igualmente morto pelo filho de Alcmena. À hora da morte aquele dissera-lhe que o filtro impediria

⁵ É com um verbo da mesma família – (*potheo*) – que Penélope (*Od.* 1. 344) se refere à saudade que sente de Ulisses. O substantivo (*pothos*) é usado por Hesíodo em *Trabalhos e Dias* (v. 66) para designar o poder de atracção que Afrodite derrama sobre Pandora, e surge algumas vezes nos Líricos com um sentido próximo do de *eros*, estando mesmo num fragmento de Arquíloco (196 West) acompanhado do adjectivo que nestes poetas frequentemente qualifica o amor – (*lusimeles*) ‘que deslassa os membros’.

⁶ A tradução é de Maria do Céu Fialho (Rocha Pereira, Ferreira e Fialho 2003).

Héracles de olhar para outra mulher. Quando lhe trouxeram a notícia de que o homem que mais deseja sofre os horrores causados pela veste que, em contacto com a luz do sol, se incendiou, deixando-o numa agonia atroz, Dejanira descobrirá que a força de *eros* actua, afinal, em silêncio, iludindo com a sensatez uma cegueira essencial – essa que a impediu de perceber onexo de causalidade entre todos os episódios da sua vida passada e presente.

Em *Ájax* a vivência da *philia* está intimamente relacionada com a de heroísmo. A apresentação dos conflitos decorrentes de uma determinada experiência de amizade e de inimizade na peça é fundamental para mostrar o lado problemático de uma visão heróica do mundo tal como ficara delineada na epopeia homérica e encarada como modelo de comportamento pelas gerações posteriores. A personagem *Ájax* encarna a radicalidade de uma ética guerreira que valorizava acima de tudo a honra pessoal, a *timé*, entrando, nesta peça, em choque com os deveres de lealdade para com os aliados de guerra, e mesmo para com os familiares, deveres que também faziam parte do antigo código da nobreza. No pólo oposto está *Ulisses*, cujas atitudes desafiam uma concepção tradicional de *philia*, porquanto, sendo o mais odiado inimigo de *Ájax*, há-de revelar-se o seu maior aliado. Lembremos brevemente a intriga da peça.

Sentindo-se ultrajado pelos chefes do exército Aqueu, que lhe haviam negado o direito à herança das armas de Aquiles, entregando-as a *Ulisses*, *Ájax* decide matá-los a todos, no que é impedido pela deusa *Atena* que o enlouquece temporariamente e o leva a chacinar os animais do rebanho, julgando tratar-se dos seus chefes. Ao tomar consciência do que se passou, o herói resolve suicidar-se, não suportando a humilhação e o ridículo a que foi exposto, e indiferente aos deveres de *philia* para com os seus, que da sua protecção se verão privados. Após a sua morte, os *Atridas*, *Menelau* e *Agamémnon*, proibem que lhe sejam efectuados os rituais fúnebres, o que era para os Gregos uma enorme desonra e uma grave infracção das normas divinas. Só a intervenção de *Ulisses* no final consegue demover *Agamémnon*, o chefe supremo, sendo finalmente possível aos amigos do herói realizarem as exéquias.

A tragédia vivida por *Ájax* resulta, num primeiro momento, da incapacidade de colocar o interesse do exército acima do seu desejo pessoal de vingança, ou seja, de subordinar o ódio que sente pelos homens concretos que, ao desonrá-lo, se revelaram como inimigos,

aos deveres de *philia* que o ligam a todo o exército aqueu, enquanto força de oposição a Tróia. Mas o posterior suicídio do herói manifesta uma outra incapacidade: não apenas a de suportar o escárnio da parte dos inimigos – suprema vergonha – mas principalmente a de se submeter à nova ordem moral que os amigos lhe aconselham e que Ulisses representa na peça: uma ordem regida por princípios mais flexíveis, mais concordantes com a natureza cíclica e mudável de tudo o que à vida diz respeito. Pelos padrões dessa nova moralidade, *philos* e *echtros* parecem ser apenas formas transitórias de relacionamento com os outros, e é na percepção dessa transitoriedade que reside a sabedoria de não esperar demasiado nem de uma nem de outra. Assim, pelo menos, o entende Ajax, num belíssimo monólogo que o Coro e Tecmessa, sua esposa, entendem como passo atrás na decisão de suicídio, mas que não passa do reconhecimento de regras de vida a que o herói não é, afinal, capaz de se adaptar sem que veja traído o seu *ethos* (vv. 670-683):

Também os invernos cobertos de neve cedem o passo ao verão carregado de frutos. E o ciclo eterno da noite retira-se para que brilhe o esplendor do dia de brancos corcêis. O sopro de ventos terríveis acalma os bramidos do mar. O sono onnipotente põe e tira algemas, e não conserva sempre aquilo de que se apoderou. E nós, os humanos, não aprenderemos a ser sensatos? Eu, sim, por certo. Sei desde há pouco tempo que um inimigo só deve odiar-se na medida em que poderá de novo ser nosso amigo, e quanto a quem é amigo, quero servi-lo e ajudá-lo, pensando que ele não se manterá assim para sempre. É que, para a maioria dos mortais, o porto de abrigo da camaradagem não é de confiança.

Com o suicídio Ajax afirma muito claramente a recusa de transformar em *praxis* esta suposta aprendizagem. Tal papel é Ulisses quem o desempenha na peça. Ele é a primeira personagem a entrar em cena, e é apresentado pela deusa Atena, sua protectora, quando o surpreende a rondar a tenda de Ajax, como aquele que “anda sempre à caça de um meio de atacar os inimigos”. O prólogo da tragédia é extremamente importante para se perceber a evolução da personagem no seu caminho da inimizade para a amizade. Atena põe-no ao corrente dos acontecimentos da noite anterior e obriga-o a assistir ao espectáculo de humilhação do herói, que ela chama para fora da tenda e com quem enceta um diálogo a que o rei de Ítaca assiste sem por ele ser visto. Este, mergulhado ainda naquela *mania* temporária a que a deusa o sujeitara, vangloria-se de ter apanhado os seus inimigos e rejubila com a perspectiva das torturas que prepara para o mais que

todos odiado Ulisses. No final desta pequena peça de teatro encenada pela deusa aquele espectador forçado aprende uma lição (vv. 121-26):

... apesar de hostil, lamento por igual a sua infelicidade, porque foi subjugado por um terrível desvario, e não noto que a sorte dele possa diferir em nada da minha. Pois vejo que nós nada mais somos, nós, os vivos, do que imagens e sombras sem consistência.

Que a aprendizagem de Ulisses é profunda e verdadeira, mostra-o o gesto de amizade que leva a cabo no final da peça. É da sua intervenção persuasiva e corajosa junto de Agamémnon que resulta a reabilitação do herói morto, cujo valor é finalmente reconhecido. Nesse diálogo entre dois *philoí*, pois assim se reconhecem mutuamente, a discussão centra-se na validade da dicotomia *amigo/inimigo* para aferir o tipo de atitudes a ter para com os outros. Preso na estreiteza de uma visão do mundo que tudo subordina à lealdade e obediência militares, Agamémnon não é capaz de ver em Ajax mais do que o inimigo feroz que atentou contra as chefias do exército, esquecendo as circunstâncias em que o fez, e esquecendo os feitos valorosos outrora tantas vezes praticados. E é com relutância, e apenas em nome dos deveres de *philia* para com Ulisses, que cede ao seu pedido, não sem antes deixar bem claro que o ódio continua vivo mesmo para com um inimigo morto. Outra é a posição do Cefalénio. A aprendizagem por que passou no prólogo extravasa o âmbito restrito da *philia* entre indivíduos particulares, e transforma-se numa espécie de *philantropia*, um tipo de *philia* que parte do reconhecimento de si mesmo no espelho da miséria do outro e também da tomada de consciência da efemeridade da condição humana. Neste patamar ético, o saber adquirido permite ultrapassar as contradições e as aporias a que conduzia o princípio tradicional “fazer bem aos amigos, prejudicar os inimigos”⁷, já que, no caso presente, tal princípio implicava uma quebra dos deveres religiosos e morais de dar sepultura a um morto. Ulisses, o mesmo homem que é capaz de perceber a pequenez e a inconsistência de Ajax enquanto ser humano, é igualmente capaz de nele reconhecer, enquanto herói concreto, a grandeza. Por isso lembra a Agamémnon (vv.1336-345):

⁷ Aos problemas que, na perspectiva trágica de Sófocles, esse princípio ético levantava dedicou Blundell (1989) um importante estudo.

Também para mim ele foi outrora o mais odioso do exército, desde que eu fiquei senhor das armas de Aquiles. De toda a maneira, conquanto ele assim fosse para mim, eu não o desonoraria, a ponto de negar que houvesse um só homem mais valente entre os Argivos, de quantos viemos para Tróia, à excepção de Aquiles. ...Não é justo fazer mal a um homem bom, depois de morto, mesmo no caso de o odiarmos.

Ulisses conhece a diferença entre o sentimento pessoal, particular, e aquilo que é justo, ou seja, o dever de preservar a dignidade e a honra de um homem nobre. E é ainda capaz da humildade de se afirmar *philos* de Ajax, mesmo sabendo que este assim não o sentiria, como lhe diz Teucro (vv. 1381-389), ao recusar a sua oferta de ajuda para a realização dos rituais.

Em *Filoctetes* é mais sinuoso o caminho que conduz à amizade⁸. Caminho feito de enganos e desenganos, ele acabará por desembocar numa relação fraterna selada pela própria divindade. Contudo, não sem custos muito elevados.

Esta é uma das tragédias sofocianas que, de forma bem marcada, respira o ar dos tempos em que foi apresentada a público, o ano de 409 a.C. Com efeito, ela ecoa muitas das discussões contemporâneas acerca da linguagem que, graças aos desenvolvimentos da retórica sofisticada, por um lado, e à complicada conjuntura política de Atenas, por outro, de alguma maneira marcaram a vida cultural da cidade. *Filoctetes* é justamente uma peça sobre o poder da linguagem, sobre a palavra como fonte de desentendimentos, e sobre os efeitos destruidores do seu uso mais desvirtuado – a mentira⁹. Com este tema principal se articula o da *philia* e a questão que a este respeito se levanta na peça é a de saber como reconhecer os verdadeiros amigos: pelas palavras? pelas acções?

Também nesta tragédia a amizade resulta de uma aprendizagem, aprendizagem efectuada não através da experiência de se rever no outro e de, nessa visão, reconhecer o destino efémero de todos os homens, mas pela compaixão que o sofrimento alheio suscita, ou seja, pelo envolvimento pessoal no sofrimento alheio. O aprendiz é Neoptólemo, filho de Aquiles, dividido no prólogo entre os imperativos militares de obediência às ordens superiores que exigiam a cap-

⁸ Cf. Ferreira (1989) e, especificamente sobre o tema da amizade, Ferreira (2004).

⁹ A centralidade deste tema na peça foi posta em relevo, entre outros, por Podlecki (1966). Igualmente importante e iluminador de alguns problemas que a tragédia levanta é o estudo de Pulquério (1987).

tura de Filoctetes através do dolo, e os princípios morais, herdados do pai, que o impediam de mentir e enganar os outros. Dividido, portanto, entre a *philia* militar e uma ética pessoal, familiar, ainda não muito solidificada. Por isso se deixa persuadir e industrializar por um Ulisses moralmente situado nos antípodas da personagem homónima do *Ájax*. Neoptólemo aceita enganar Filoctetes, o herói abandonado numa ilha deserta pelos chefes Aqueus que não suportavam o incómodo da sua doença, mas de quem agora precisavam para a destruição de Tróia. E a forma de dolo escolhida traduz-se no fingimento da amizade, de modo a fazê-lo sair da ilha. Essa teatralização, em que Neoptólemo coloca a máscara do *philos*, diz muito sobre uma determinada concepção de amizade. O jovem procura inicialmente criar a ilusão de uma espécie de comunhão no ódio com Filoctetes, apresentando-se como inimigo dos Atridas e de Ulisses. Assim ordenavam os preceitos da *philia*: “os inimigos do meu amigo são meus inimigos também”. Desta maneira começa a estabelecer laços, falsos embora, com o herói que, confiado nas suas palavras, acabará por lhe entregar, como sinal de confiança, o que possui de mais precioso e constitui o seu único meio de sobrevivência: o arco de dardos infalíveis. Quando finalmente Neoptólemo, movido pela vergonha e, sobretudo, pela compaixão, tirar a máscara e contar a verdade a Filoctetes, verificará que a sua oferta de amizade, agora verdadeira, encontra apenas o ressentimento e a desconfiança do herói. De facto, como distinguir o discurso verdadeiro do discurso falso? É que, como ele próprio diz (v.1271-1272), “as tuas palavras continuam a ser as mesmas que eram, quando me tiraste o arco”. Não existem sinais reconhecíveis de credibilidade. O problema começará a solucionar-se, quando o jovem passar das palavras aos actos e devolver o arco a Filoctetes. Todavia, no plano das palavras nada há fazer: não é já possível convencer o herói a ir para Tróia, embora Neoptólemo o informe de que essa é a vontade dos deuses que lhe prometem a cura e a glória. É necessário que apareça Hércules em pessoa (*ex machina*), o deus mais amigo do herói, para o convencer a confiar na amizade de Neoptólemo, a seguir os seus conselhos, e assim cumprir a vontade divina.

Em suma, aquilo que converte em amizade a actuação do filho de Aquiles é, portanto, o contacto com o herói injustiçado ao longo da peça, e o acompanhamento do seu sofrimento. Mas é também preciso que Neoptólemo assista ao confronto entre Filoctetes e Ulisses, no terceiro episódio, para que lhe seja possível uma verdadeira avaliação

do carácter de ambos e a adesão aos valores do primeiro. A amizade nasce, assim, da compaixão e do reconhecimento de uma comunhão, de um encontro, vividos no plano ético, e que instauram um afecto especial, um companheirismo que está para além de quaisquer códigos de comportamento pré-estabelecidos.