

A tragédia grega: um estudo teórico

Adilson dos Santos
Doutorando em Letras / Universidade Estadual de Londrina

Resumo:

O presente estudo tem por objetivo apresentar algumas considerações teóricas sobre a tragédia grega, sua gênese e suas particularidades. Além de proporcionar conhecimento acerca desta especificidade literária surgida na Grécia Antiga, objetiva-se, a partir de tais reflexões, oferecer ao presente leitor um embasamento que torne possível a identificação de obras literárias de natureza trágica.

Palavras-chave: teatro grego; tragédia; trágico.

Abstract:

This study aims at presenting some theoretical considerations about Greek tragedy, its genesis and its peculiarities. Apart from providing knowledge about this type of literary work, which appeared in Ancient Greece, the objective of these reflections is to offer background information that allows the identification of literary works of tragic nature.

Key words: greek theatre; tragedy; tragic.

Résumé:

Cette étude cherche à présenter quelques considérations théoriques sur la tragédie grecque, sa genèse et ses particularités. En plus de fournir la connaissance de ce type d'oeuvre littéraire, qui a apparue dans la Grèce Ancienne, le but de cette recherche est d'offrir l'information de base qui permet l'identification des oeuvres littéraires de nature tragique.

Mots-clé: théâtre grec; tragédie; tragique.

1. A Origem da Tragédia Grega

Nas linhas iniciais de *Teatro grego: tragédia e comédia*, Junito de Souza Brandão diz que a tragédia grega nasceu do culto de Dioniso — o deus do vinho, da alegria, da exuberância, das potências geradoras e “da excitação de toda espécie e da união mística” (Heinz-Mohr 1994:137). Para o estudioso, “isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar” (Brandão 1996:9). Seu momento de maior relevo deu-se no século V a.C., quando a melhor produção trágica grega iniciava-se com *Os persas* (472), de Ésquilo, e encerrava-se com a representação póstuma de *Édipo em Colona* (401), de Sófocles.

Inicialmente, o culto de Dioniso era clandestino. A aristocracia, que determinava os cultos oficiais, recusava-se a aceitá-lo, pois se tratava de um deus estrangeiro — algumas fontes apontam como sendo possivelmente a Trácia ou a Frígia o seu local de origem —, propiciador da embriaguez e em tudo oposto ao ideal de harmonia e beleza. A teogonia olímpica é que deveria ser venerada. Todavia, “pelo fato de personificar a liberdade, a desobediência à ordem e à medida, Dioniso conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos [especialmente as agrícolas]. Ao aceitá-lo, essas populações extravasavam, de certa forma, sua revolta contra o povo dominador” (Civita 1973: 227).

Buscando o apoio da população campesina na luta que empreendiam pela conquista do poder, tiranos — antiaristocratas — elevaram a adoração de Dioniso a culto oficial, cabendo a Pisístrato (600-527 a.C.) trazê-lo para Atenas no ano 535 a.C. O tirano foi o responsável por erguer, aos pés da Acrópole, um templo dedicado ao deus e instituir em sua honra diversas festas, sendo as Grandes Dionísias Urbanas, que aconteciam na primavera, as mais importantes. Tratava-se de um festival que ganhou o estatuto de realidade social politicamente instituído. Foi nesse ambiente celebrativo que nasceu a tragédia grega.

O vocábulo “tragédia” provavelmente derivou-se de “tragoidia”, uma palavra formada por duas outras: “trágos”, que se traduz por “bode”, e “ōidé”, que quer dizer “canto”. Assim, etimologicamente, tragédia significa “canto do bode”. De acordo com uma das interpretações que procuram explicar a causa dessa origem, conta-se que Dioniso, em Ícaro, havia ensinado aos homens, pela primeira vez, a arte de cultivar vinhas.

Assim que as videiras cresceram, um bode, acusado de tê-las destruído, fora castigado com a morte. Após persegui-lo e esquartejá-lo, os homens, sobre a sua pele, começaram a dançar e a beber até caírem desmaiados. Esse acontecimento, ao que parece, passou a fazer parte dos rituais dionisíacos e a ser lembrado anualmente. Haja vista que, durante os festivais, após um bode ser oferecido a Dioniso, cantava-se e dançava-se até a exaustão. Tais cantores e dançarinos travestiam-se em “*sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como ‘homens-bodes’” (Brandão 1996:10).

Dentre os cantos que ocorriam nas celebrações dionisíacas, destacava-se o ditirambo — um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos que, além de narrar os momentos tristes da passagem de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana.

A princípio, o coro cantava em uníssono: “Progressivamente o coro foi-se dividindo em duas seções, cada uma das quais perguntava e respondia à outra alternadamente. Esse diálogo, porém, ainda não tinha caráter dramático” (Civita 1973:771). Cabia ao corifeu — membro destacado do coro que podia cantar sozinho — coordenar esse diálogo.

Para responder as perguntas dos próprios coreutas e dos cantores como um todo, fez-se, então, necessário introduzir uma nova figura, o exarconte. Este se distinguiu como uma voz autônoma em relação ao canto coletivo, tornando-se um elemento indispensável do ditirambo. Com o passar do tempo, novas funções foram incorporadas ao seu ofício, dentre elas, a representação. E, nesse momento, o exarconte passou a se chamar *hypokritès* — aquele que finge —, isto é, ator.

De início, os temas do ditirambo, bem como os da tragédia, estavam relacionados com a lenda de Dioniso. Mais tarde, seu âmbito estendeu-se para toda a mitologia. Raramente eram extraídos da história. As próprias máscaras foram substituídas com essas mudanças: máscaras humanas passaram a ocupar o lugar das máscaras animais dos sátiros.

Outro aspecto que sofreu alterações com o desenvolver da tragédia foi o número de atores. Com Téspis, o mais antigo tragediógrafo de que se tem conhecimento, havia apenas um ator que recitava e um coro que cantava. Posteriormente, com Ésquilo, esse número dobrou-se e, além do protagonista, surgiu o deuteragonista para reforçar a dramatização. A partir da época de Sófocles, os papéis distribuíram-se em três, fazendo-se presente, também, a figura do tritagonista¹. Nessa fase da dramaturgia, embora fossem apenas três, cada ator podia desempenhar diversos papéis mediante o tradicional recurso das máscaras. Com esse conjunto, o teatro grego adotaria a sua forma acabada de espetáculo.

O rápido crescimento da produção teatral e do interesse que ela despertava foi responsável por introduzir nas Grandes Dionísias Urbanas o concurso de tragédias. Tratava-se de um evento instituído oficialmente por Pisístrato e que contava com o patrocínio do Estado. Vale lembrar que esta regulamentação das representações teatrais em uma das festas mais populares tinha um forte cunho político, pois, como dissemos, era o apoio popular que estava em jogo. A própria cidade, *pólis*, incumbia-se dos preparativos para a sua realização.

As apresentações aconteciam em três dias consecutivos. A cada dia eram apresentados uma trilogia trágica e um drama satírico de um autor previamente selecionado: “Essas quatro peças (uma tetralogia) podiam ser interligadas pela afinidade de assunto, porém raramente o eram” (Harvey 1998: 498). Tínhamos, assim, três trágicos em competição.

Durante a organização do evento, o cidadão mais importante de Atenas, chamado de arconte², designava para cada autor um corega, que seria o responsável pelas representações. A este último, delegava-se, às suas expensas, a função de escolher os jovens coreutas que formariam o coro, os atores — para esses papéis eram selecionados apenas pessoas do sexo masculino — e o ensaio de ambos.

¹ À medida que o número de atores aumenta, estabelece-se entre eles uma relação hierárquica: o protagonista (primeiro ator) ocupa o papel de personagem principal; o deuteragonista (segundo ator) ocupa a posição de opositor ao protagonista; o tritagonista (terceiro ator) desempenha os terceiros papéis da tragédia, ou seja, de relevância menor.

² Magistrado da Grécia antiga que, antes de Sólon, detinha o poder de legislar e, depois, tornou-se um simples executor de leis.

No dia do festival, todo o povo era convidado. A entrada para assistir aos espetáculos era cobrada, porém, para aqueles que não pudessem pagar, o Estado responsabilizava-se pelas despesas e ainda contribuía com uma quantia em dinheiro para pagar os seus dias de trabalho. A própria cidade, Atenas, fazia-se presente, desde as mulheres e os escravos até mesmo os estrangeiros: “Conseqüentemente, esse espetáculo adquiriu características de uma manifestação nacional” (Romilly 1998:15).

Ao final dos três dias, um tribunal, que funcionava como o tribunal de Atenas e cujo corpo era formado por indivíduos representantes das diferentes tribos, decidia quem deveria ocupar o primeiro, o segundo e o terceiro lugar: “A decisão era assim a expressão do corpo cívico em seu conjunto” (Vernant 2001:361). Ao poeta ganhador, atribuía-se como prêmio uma coroa. Comentando sobre o vínculo do Estado com a tragédia, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999:10) afirmam:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público.

Dentre os maiores expoentes da tragédia grega, podemos citar Ésquilo (525-455 a.C.), Sófocles (495-405 a.C.) e Eurípides (480?-406/405 a.C.) que nos deixaram ao todo 32 peças³. Infelizmente, trata-se de uma parte diminuta de sua produção,

³ A presente cronologia das diversas tragédias conservadas foi extraída de ROMILLY, Jaqueline de. 1998. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

1) Ésquilo: *Os persas* (472), *Os sete contra Tebas* (467), *As suplicantes* (depois de 468, provavelmente em 463), *Prometeu acorrentado* (data desconhecida, autenticidade contestada) e *A Oréstia: Agamêmnom, As coéforas e As Eumênides* (458).

uma vez que Ésquilo, segundo parece, havia composto noventa tragédias, e Sófocles mais de cem (Aristófanes de Bizâncio menciona 130, sete das quais passavam por inautênticas). Por fim, Eurípides havia escrito 92, 67 das quais ainda eram conhecidas à época em que foi escrita sua biografia (Romilly 1998:9).

2. Tragédia Grega: a Face Teatral de uma Mudança

A primeira definição de tragédia da qual se tem conhecimento foi formulada no século IV a.C. por Aristóteles e encontra-se no sexto capítulo de sua *Poética*. Segundo o filósofo,

é pois a tragédia imitação de uma ação de caráter 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 efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1987:205).

Para Aristóteles, a parte mais importante da tragédia é aquela que se refere à organização dos fatos, pois ela não é imitação de pessoas, mas sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura. A bem-aventurança ou a desdita do homem depende de suas ações. É através do relato de seus atos que se nos delinea o seu caráter. Conforme afirma o primeiro teórico da literatura, “os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam” (Aristóteles 1987:206).

2) Sófocles: *Ájax* (data desconhecida), *As traquínias* (data desconhecida), *Antígona* (442), *Édipo Rei* (talvez em torno de 420), *Electra* (sem data), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colona* (401).

3) Eurípides: *Alceste* (438), *Medéia* (431), *Os heráclidas* (entre 430 e 427), *Hipólito* (428), *Andrômaca* (provavelmente em torno de 426-424), *Hécuba* (em torno de 424), *As suplicantes* (entre 424 e 421), *Héacles furioso* (entre 420 e 415), *Íon* (entre 418 e 414), *As troianas* (415), *Electra* (413), *Ifigênia em Táurida* (entre 415 e 412), *Helena* (412), *As fenícias* (410 – data provável), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulida* (após a morte de Eurípides), *As bacantes* (após a morte de Eurípides) e *Reso* (data desconhecida, autenticidade contestada).

Transpondo a afirmação do filósofo grego para o contexto sócio-histórico em que a tragédia floresce, podemos analisar o estado de bem-aventurança ou infortúnio vivenciado pelo herói trágico como a experiência sentida em profundidade por um indivíduo que está sujeito às conseqüências de suas ações. A maior parte das peças trágicas gregas coloca, diante dos espectadores, personagens que deverão responder por seus atos. Antígona, por exemplo, em função dos seus valores religiosos e da sua consciência familiar, ousou ir contra o Estado, a consciência coletiva, procurando ultrapassar a ordem decretada por Creonte de não dar sepultura ao seu irmão morto, Polinices. Em virtude de sua insolência, *hybris*⁴, a protagonista é condenada a ser sepultada viva.

O momento histórico da tragédia grega corresponde a um estado particular de articulação entre o mito e o pensamento jurídico que está em pleno trabalho de elaboração. Trata-se de duas categorias que irão se confrontar nos palcos gregos, exprimindo o debate entre o passado mitológico e o presente da cidade, ou seja, a fase de transição entre um conjunto de valores marcadamente religiosos, valores do *oikos*, lar, e os novos valores democráticos. Está-se, pois, diante de um momento significativo em que os valores coletivos da *pólis* recém fundada se sobrepõem aos valores individuais da aristocracia.

Segundo Walter Nestlé (apud Vernant e Vidal-Naquet 1999:10), a tragédia nasce “quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão”. Sob esse olhar, tanto o universo do mito quanto o mundo da cidade perdem a sua consistência e passam a ser alvos de questionamentos:

Mesmo no mais otimista dos Trágicos, em Ésquilo, a exaltação do ideal cívico, a afirmação de sua vitória sobre todas as forças do passado tem menos o caráter de uma verificação, de uma segurança tranqüila que de uma esperança e de um apelo onde a angústia jamais deixa de estar presente, mesmo na alegria das apoteoses finais. Uma vez apresentadas as questões, para a consciência trágica não mais existe resposta que possa satisfazê-

⁴ “Com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (Abbagnano 2003:520).

la plenamente e ponha fim à sua interrogação (Vernant e Vidal-Naquet 1999:11).

Voltando-se para o passado mítico que, embora pertencente a um mundo já decorrido, continua presente na consciência do homem grego, a tragédia discute as novas mudanças na organização social da *pólis*. O herói presente no teatro grego faz parte do universo lendário, da aristocracia, e caracteriza-se pelos valores decadentes da mesma. Apresentado em contraposição ao coro, constituído por um colégio de cidadãos cujos valores dizem respeito à nova *pólis*, o herói pratica uma ação que se caracteriza pela *hybris*, desmedida, tendo ou não consciência dela. Em virtude dessa desmesura, é conduzido à *harmatía*, erro trágico, culminando com a sua derrocada. Tal desfecho registra a vitória da nova ordem de valores democráticos.

Com o advento do direito no quadro da cidade, os mitos são questionados e tornam-se objeto de um debate que é colocado diante do público. Nele, o herói lendário constitui-se como sujeito responsável por seus próprios atos, sofrendo julgamento por parte dos deuses e, também, dos homens, marcando assim uma etapa na “formação do homem interior”, do homem que deve pagar por suas atitudes. Vale lembrar, no entanto, que a derrota de tais heróis não significa denegrir a imagem dos valores antigos. Ao mesmo tempo em que são vencidos, sua derrota é gloriosa, pois demonstram extraordinária nobreza, honra e superioridade na maneira como suportam os seus sofrimentos. Embora, na maioria das peças, não consigam evitar a própria morte, os representantes das linhagens reais de outrora preservam os seus nomes da difamação.

Para Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet a relação entre o direito e a tragédia pode ser encontrada no próprio aproveitamento de um vocabulário técnico do direito na língua dos trágicos, na sua afinidade por temas ligados ao derramamento de sangue e sujeitos à competência de determinados tribunais, bem como na própria forma de julgamento que é dada a certas peças. Consoante a tais apontamentos, o intérprete da tragédia, o historiador da literatura, se quiser apreender os valores exatos dos termos e todas as implicações desta especificidade literária, deverá sair de sua especialidade e transformar-se num “historiador do direito grego” (1999:9). Entretanto, isso não quer dizer

que a tragédia seja um decalque do pensamento jurídico, nem que o historiador possa encontrar neste último todos os subsídios necessários à sua análise do texto grego. Como afirmam os helenistas, “para o intérprete, trata-se apenas de algo prévio que finalmente deve levá-lo de volta à tragédia e ao seu mundo a fim de explorar-lhe certas dimensões que, sem esse desvio pelo terreno do direito, ficariam dissimuladas na espessura do texto” (1999:9). Além do mais, a tragédia, apesar de assimilar a imagem de um processo judicial, não discute um direito já fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente, absoluto, mas as discordâncias de um pensamento jurídico inconcluído, não fixado e questionável.

A tragédia grega apresenta-se, pois, como a expressão crítica de um desequilíbrio, ou, melhor ainda, como a manifestação estética do incerto momento de constituição de um equilíbrio novo:

Isto corresponde a um período em que os gregos estavam tentando distinguir claramente o plano humano [...] das forças físicas, naturais, dos deuses etc. [...] A cidade vivia com uma imagem do homem oriunda da tradição heróica e viu surgir então um homem totalmente diferente, o homem político, o homem cívico, o homem do direito grego, aquele cuja responsabilidade é discutida nos tribunais em termos que nada mais têm a ver com a epopéia. A imagem do homem heróico, em contato direto com os deuses, agido por eles, subsiste ao lado de outro homem que, quando matou sua mulher, não pode invocar as maldições ancestrais e que é interrogado sobre o porquê e como de seu ato (Vernant 2001: 355).

Qual é a relação entre um homem e o ato que realiza? Eis uma das grandes e inquietantes questões que a tragédia, da mesma forma que os tribunais da época, coloca, à sua maneira, diante do público: “A relação é a mesma quando entendeu suas condições, quando agiu com conhecimento de causa ou quando agiu cegado por uma paixão, em estado de legítima defesa, ou na ignorância completa da pessoa que matou?” (Vernant, 2001:365) Todos os crimes são iguais? Existe a falta que é cometida de propósito, com conhecimento de causa, e a falta involuntária, cometida sem saber? Existe a culpa de nascença, resultante da mácula ligada a toda uma linhagem? E quanto aos crimes instigados

pelos deuses? Devem os homens pagar por eles? A fatalidade elimina a responsabilidade humana? A escolha do herói é produto do seu raciocínio ou dos deuses? Ou de ambos? Quais são as suas possibilidades de escolha?

São estas as questões sobre as quais a tragédia se debruça, mas não oferece respostas e nem indica soluções. Nesse sentido, o herói trágico grego apresenta-se para os espectadores daquele momento como um ser problemático, induzindo-os a um processo de reflexão. Graças às circunstâncias de um direito em estado de desenvolvimento, ou seja, inacabado, este se configura como um problema e não há como deixar de sê-lo. Além disso, estamos falando de uma época, conforme aponta Jean Pierre-Vernant, em que o homem ainda não é concebido como um agente totalmente autônomo. De acordo com o estudioso,

a vontade ainda não está verdadeiramente delineada, não existe a noção de livre-arbítrio. Também não existe a noção de autonomia do homem; não há noção de vontade. Tudo isto não existe. Há uma tensão espiritual entre os gregos, sobre a questão da falta, entre o que a religião e a vida social, política e, principalmente, o direito estavam começando a elaborar, e é neste intervalo que a tragédia coloca suas questões. Mostrará que de fato o herói é sempre ao mesmo tempo aquele que fez uma escolha pessoalmente, que se engajou em atos que correspondem ao que ele é — a vontade de Édipo pertence a ele e o constitui — e que ao mesmo tempo os deuses prepararam tudo, de forma que o homem foi simplesmente empurrado, atravessado pelas potências divinas, e não entendeu nada do que estava fazendo (2001:367-368).

É precisamente nessa dualidade que reside a própria mola da ação e que surge uma consciência trágica. Para que estas existam, é necessário que os planos humano e divino — graças à formação da noção de uma natureza humana que tenha seus aspectos próprios, sua moral e seus valores — sejam bastante distintos para se oporem, sem que, no entanto, deixem de aparecer como indissociáveis. Não podemos nos esquecer de que, nesta forma estética, a presença de um destino que condiciona os caminhos do herói é muito forte e, assim sendo, o ato humano não deve ser concebido como totalmente autônomo. Ainda

segundo o estudioso do teatro grego, “o ato é sempre ao mesmo tempo produto de todos os mecanismos intelectuais da pessoa, do caráter, do temperamento do agente e produto de todas as forças que agem por meio dele. É um é outro. É a interferência” (Vernant 2001:368).

Todavia, a conduta dos lendários personagens, seus sistemas de valores e suas ações — embora não inteiramente voluntárias — são extremamente problemáticas e não se coadunam com os horizontes políticos dos novos tempos, pois comportam algo de excessivo e transgressor. Não obedecem à moral cívica, mas à moral da honra que a epopéia canta. Daí a presença de tantos crimes a serem julgados. Ainda que a causa determinante de suas faltas tenha uma origem divina, para que estas possam se concretizar, devem passar pela fraqueza humana. É nesse aspecto que se estabelece um conflito, pois uma nova cidade não comporta mais crimes de sangue, incestos, nem sequer a vingança pautada nas leis do *oikos*, lar, ou mesmo de determinadas potências divinas. Segundo o helenista francês, “as transformações das estruturas sociais, da família, a própria fundação da cidade grega como unidade que supera os grupos familiares desembocam no fato de que é a cidade e o tribunal que passarão a regulamentar a vingança” (Vernant 2001:365). É precisamente o interesse coletivo que deve prevalecer e não o individual.

A própria religião passará por uma nova reestruturação e atuará, em certas peças, como uma aliada do Estado na punição aos violadores dos limites impostos pela boa convivência em sociedade, sacrificando-os pelo bem da *pólis*, da recente democracia instaurada na Grécia Antiga. A esse respeito, Mauro Pergaminik Meiches faz a seguinte colocação:

A tragédia testemunha uma mudança de teogonia: de um mundo titânico, governado principalmente pelas forças da natureza, para a teogonia olímpica, em que laços familiares próximos aos que conhecemos se fazem presentes e obedecem a regras estritas. Até novas transgressões delineiam-se a partir das novas regras. E tudo isso é concomitante à estruturação da nova cidade, a *pólis* grega que nasce e tenta estabelecer uma nova sociabilidade, baseada em preceitos recém-definidos de democracia para uma parte de seus habitantes, aqueles considerados cidadãos (2000:34).

3. Elementos constitutivos de uma obra de arte trágica

3.1. A fábula

A fábula presente na tragédia, da mesma forma que na epopéia — sua antecessora na cronologia da literatura grega — diz respeito ao mito, à idade heróica das grandes famílias reais, como as dos Átridas e dos Labdácidas. Não cabia aos autores trágicos e épicos criarem personagens, nem sequer ações possíveis, mas sim fazer uso do material existente na memória do homem grego, daquilo que acreditava ser o seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora. Contudo, o mito tomado em seu estado puro não assinalava o efeito trágico, cumprindo ao tragediógrafo reinterpretá-lo tragicamente:

O mito heróico não é trágico por si só, é o poeta trágico que lhe dá esse caráter. É certo que os mitos comportam, tanto quanto se queira, essas transgressões de que se nutriam as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio, o ato de devorar os filhos, mas não comportam em si mesmos nenhuma instância que julga tais atos, como as que a cidade criou, como as que o coro exprime a seu modo. Em qualquer lugar onde se tem a ocasião de conhecer a tradição, onde se exprimiu o mito, constata-se que é o poeta trágico que fecha o círculo que é a tragédia (Vernant e Vidal-Naquet 1999:271).

Nas primeiras versões do mito de Édipo, o herói não se pune furando os próprios olhos, mas morre tranqüilamente instalado no trono de Tebas. É precisamente Ésquilo e Sófocles quem lhe dão sua versão trágica. Vale ressaltar, no entanto, que, ao operar modificações significativas no mito, alguns autores trágicos, apesar de sua intenção estética, acabaram, por vezes, maltratando-o. A esse respeito, Kitto (1990:195), em *Tragédia grega: estudo literário*, cita, como exemplo, a fábula presente na tragédia esquiliana *Prometeu Agrilhado*:

Para uma trilogia acerca de Prometeu, o mito — quer dizer, Hesíodo — oferecia amplo material e Ésquilo serviu-se de grande parte dele, precisamente do que necessitou e não mais; e onde não lhe servia, alterou-o. O Mito, ou Hesíodo, oferecia-lhe, para

um Prometeu, um deus menor de pouca importância que roubou o fogo ardilosamente e o deu aos mortais; Ésquilo transformou-o num deus que tinha dado ao homem, digamos, tudo que o distinguia da criação bruta e lhe dava possibilidades de se medir mesmo com Zeus. Não foi o mito, mas Ésquilo, que criou a idéia não desprezível de um Zeus que, como Polinices e Etéocles, tem sobre si a maldição de um pai (*Prometeu Agrilhado*, 910-12); não foi o mito, mas Ésquilo, que trouxe as Oceânides e fez com que simpatizassem com Prometeu e que representou todo o mundo e seus habitantes de luto por ele. Ésquilo encontrou no mito a maior parte do material para a sua história de Io, mas foi Ésquilo e não o mito que entreteceu a sua história com a de Prometeu.

Embora a epopéia e a tragédia estejam enraizadas na idade heróica, o mito não é explorado da mesma forma em ambas as tendências. Na epopéia, o herói mítico é o representante mais significativo de uma linhagem. É forte, belo, inteligente, corajoso e virtuoso; um modelo a ser seguido, admirado e não questionado. Seus feitos são apresentados ao leitor através de um processo de desvendamento gradativo. Já na tragédia, o herói deixa de ser um modelo e passa a ser colocado com suas ações como um problema a ser resolvido diante dos espectadores. Suas qualidades são as mesmas dos personagens épicos, e são elas que lhe permitem suportar com dignidade o seu destino.

Para estabelecer uma distinção entre os textos épico e trágico, Aristóteles, em sua *Poética*, diz que, enquanto a “tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol [isto é, vinte e quatro horas], ou pouco excedê-lo, [...] a epopéia não tem limite de tempo” (1987:205). É por essa razão que uma obra de arte épica pode comportar a narração de diversos mitos, ou mesmo, relatar várias partes de um mito que se realizam simultaneamente. Todavia, no tocante ao texto de natureza trágica, a ação deve se restringir a apenas um mito, ou melhor, a apenas um único episódio lendário. Segundo o filósofo grego, “é pois necessário [...] não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo épica à que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*” (Aristóteles 1987:218).

Dessa forma, o poeta trágico deve escolher o momento crucial da vida de um herói e aí estabelecer um corte: “É este momento carregado de tensão que se fará presente na tragédia, atuando como síntese de ações passadas e eminência presente de um desfecho sacrificial. Frente a frente são colocados o livre arbítrio do Ego, que agiu de forma distinta do previsto, e os valores estabelecidos pelos deuses ou pelo Estado” (Cézar 1999:143).

A quase totalidade da ação concentra-se no diálogo. As cenas de violência não são encenadas, mas apenas relatadas. Tudo acontece com implacável e terrível rapidez. Como se pode observar, em oposição à epopéia, a tragédia apresenta-se de forma altamente concentrada. Haja vista que, na maioria das vezes, o que se verifica no palco grego são ações que já ocorreram antes do início da peça.

Neste momento crítico da vida do herói — afinal, “a tragédia grega assimila a imagem do processo judicial” (Benjamin 1984:139) —, este ocupa a posição de réu e suas ações passadas serão julgadas e solicitarão um desfecho. Trata-se de alguém, como vimos, marcadamente deslocado. O mundo em que se apresenta é o da *pólis*, do direito, da ordem plenamente aceita; porém, o herói representa o mundo antecedente, o da aristocracia — um mundo em que todo crime, por exemplo, deveria ser vingado pela parte de quem sofrera, obrigatoriamente mediante a ação de consangüíneos ou de descendentes. E, assim, em consequência de um delito, perpetrava-se outro ainda mais nefasto. Não é por acaso que, para Aristóteles, o espaço trágico por excelência situa-se no coração das fortes alianças. É através de ações catastróficas que se sucedem “entre amigos — como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando acontecem outras coisas que tais” (1987: 213) que a piedade e o temor são despertados. Para o filósofo, “se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos” (1987:213).

Com efeito, com a instituição da democracia, é o Estado que promoverá a punição de tais atrocidades. Nessa nova organização social, o sujeito passa a ser responsável por seus próprios atos. Se este agir em

desmedida, sujeitar-se-á ao veredicto de um tribunal cujos juízes serão deuses e homens, devendo pagar um alto preço por romper as normas que regem o bom convívio social. O seu sacrifício representa a anulação do velho direito do mundo titânico e o prevalectimento de uma nova ordem. Dessa forma, o papel representado em cena pelo herói trágico é o de bode expiatório a ser imolado diante de uma comunidade, a fim de que esta ordem possa dominar de forma segura.

Normalmente, o lugar cênico único, escolhido para a efetivação do julgamento e punição dessa figura cantada pela tradição oral, situa-se diante de um templo, caso o erro cometido seja de ordem religiosa, como nas *Eumênides*, de Ésquilo, ou diante de um palácio, se este se caracterizar como sócio-político, como em *Antígona*, de Sófocles.

3.2 O enredo

O enredo de uma tragédia, assim como de qualquer obra de arte literária, é a estruturação artística que é dada à fábula. Como bem aponta Umberto Eco, em *Lector in fabula*:

A fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe dos personagens, o curso dos acontecimentos ordenado temporalmente. Pode ser ainda uma seqüência de ações humanas e pode dizer respeito a objetos inanimados, ou ainda idéias. O enredo é, em vez disso, a estória como de fato vem contada, como aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e flashback), descrições, digressões, reflexões parentéticas (apud Carvalho 1998:50).

No que se refere ao texto trágico, o enredo caracteriza-se pela mudança de sorte do herói que se realiza através da peripécia, do reconhecimento e, algumas vezes, da catástrofe configurada como espetáculo grotesco, seja pela maneira como se efetiva a morte do herói, seja por sua mutilação.

A peripécia (*peripetéia*) consiste no estabelecimento do conflito em função de uma ação que acontece ao contrário da que estava programada e volta-se para o seu oposto. Trata-se de um momento em

que se dá a inversão da situação do personagem e este se torna um dos pólos de uma “contradição inconciliável”. O exemplo tomado por Aristóteles para explicar o termo é *Édipo Rei*, sua peça mais apreciada. Conforme o filósofo, “no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranqüilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário” (1987:210).

O reconhecimento (*anagnórisis*) é a passagem do ignorar ao saber que, normalmente, dá-se ao final do enredo trágico. Não se trata de um momento em que o público toma conhecimento de algum fato, mas do momento em que o herói toma consciência de algo que assumirá um papel significativo para o seu destino. Ele reconhece que cometeu um terrível erro — *harmatía* — impulsionado por sua desmedida — *hybris* — e aceita o retorno à ordem, nem que para isso deva pagar com seu próprio sangue ou com a morte daqueles que lhe são queridos.

Comentando sobre *Édipo Rei*, de Sófocles, Aristóteles afirma que “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia” (1987:210). Édipo, ao investigar o assassinato de Laio, descobre-se pai de quatro belos filhos, que são frutos de uma relação incestuosa, e o matador de seu próprio pai, ou seja, o culpado da peste que se abate sobre Tebas. O herói passa de um estado de felicidade para um estado de infortúnio.

A catástrofe (*sparagmós*) é a ação resultante da combinação da peripécia com o reconhecimento, produzindo destruição e dor no final da obra. Assumindo a culpa, o herói acaba por se mutilar ou suicidar. Sacrificando-se, purga o crime pela comunidade, purificando-a, e opera o restabelecimento de uma integração perdida. Aliás, a própria base na qual se fundamenta todo o enredo trágico encontra-se precisamente neste regresso:

O enredo de uma tragédia constitui-se, pois, como restabelecimento do equilíbrio perdido, *némesis*. Acontece impessoalmente, exibindo a onipotência de um destino exterior, a denominada *moira*, expressão da essência divina, seja por sua justiça, seja por sua providência, exibindo ainda a onipotência de uma necessidade, *ananké*, a existir independentemente da ação humana. O agente efetivador do restabelecimento da ordem,

némesis, é variante: tanto pode ser a vingança de um deus quanto de um mortal, tanto pode ser a ação do acaso quanto da organização lógica das ações do herói. A ordem inevitavelmente se restabelece, transparecendo através desta ocorrência a pré-existência de uma lei, seja ela da natureza, seja ela divina, seja ela uma estrutura social rígida. O indivíduo nunca sai vitorioso numa obra de arte literária trágica (Cézar 1999:145).

Para Aristóteles essa é a configuração trágica ideal para se produzir a finalidade última da tragédia, a catarse. Mas, a purificação das emoções do público só pode ser uma consequência do *páthos*, ou seja, do sofrimento. À medida que a peça caminha para o clímax, o espectador vai se envolvendo com a trama e sentimentos de compaixão e temor fazem com que sofra juntamente com o herói o seu destino. Desperta-se a compaixão por sua desgraça imerecida e o temor pela possibilidade de vivenciar o mesmo infortúnio. Embora os acontecimentos funestos experimentados por tal herói estejam localizados em um tempo imaginário, estes, por via do poético, produzem efeitos como se fossem reais. Conforme Jean Voilquin e Jean Capelle (1964:259) “a tragédia, bem concebida, deve determinar no auditório, que se deixou empolgar pelas paixões expressas, um gozo que, no final do espetáculo, dá impressão de libertação e de calma, de apaziguamento, como se a obra tivesse dado ocasião para o escoamento do excesso de emoções”.

Atribui-se esta interpretação da catarse ao fato de Aristóteles ter sido filho de médico. Nesse sentido, a representação de uma tragédia funcionaria como uma espécie de remédio da alma, ajudando os espectadores a expelirem suas próprias dores e sofrimentos. O prazer sentido pelo público seria descrito em termos de alívio, sendo considerado tanto mais forte quanto mais afetado cada um estivesse pela compaixão e pelo temor.

3.3 O herói

De acordo com Aristóteles, no capítulo XIII da *Poética*, denominado “A situação trágica por excelência. O herói”, para que a tragédia possa atingir o seu fim próprio, ou seja, suscitar emoções tais como o temor e a piedade, além da estrutura do enredo, a escolha do

herói exerce, também, papel fundamental. Para que o poeta possa provocar esta reação no público, a situação trágica ideal a ser representada é aquela

do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [*harmatía*]; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (Aristóteles 1987:212).

Ligado a linhagens reais, o herói trágico, como acabamos de observar, é um homem bom (mas não eminentemente bom), que equilibra virtude e vício. Normalmente, no início da peça, apresenta-se como uma figura radiante, um vencedor que está no esplendor da vida, no apogeu da fama e da prosperidade. É belo, forte, jovem, rico, inteligente e possui grande domínio da palavra e grande poder de persuasão. Tais atributos estão sintetizados de forma exemplar no personagem Édipo, de Sófocles. De repente, vê-se vítima de uma alteração brusca imposta pelo destino. Um acontecimento terrível o conduz à desgraça e sufoca as suas alegrias, arremessando-o ao mundo das sombras. Tudo desaba ao seu redor. Com efeito, é graças às qualidades que o caracterizam que ele consegue agir e reagir face a tais sofrimentos. O herói de uma obra de arte trágica demonstra extraordinária nobreza na forma como os suporta e revela dignidade na queda. Obstinadamente, mantém-se firme mesmo quando se trata de uma posição insustentável ou impossível. Ele não recua perante a própria ruína, como se seus desígnios e aspirações lhe importassem mais que a própria vida.

O pecado original do herói trágico é ser o produto de uma *hybris*, uma violação da medida, da ordem natural do universo determinada pelos deuses; ordem esta que não pode ser rompida. Gozando de elevada reputação, este é movido pela soberba e pelo orgulho. Trata-se de alguém caracterizado por uma excessiva confiança em si, de caráter transgressor. É precisamente esta sua especificidade a responsável por dar-lhe mais segurança acerca de seus valores e ousadia suficiente para enfrentar os valores opostos aos seus, impulsionando-o, assim, para a desventura por

incorrer em erro, *harmatía*. Cegado de forma completa por sua *hybris*, o herói trágico não tem olhos para a *dikê*, para a ordem mencionada. Convém, no entanto, ressaltar que a ação desrespeitosa por ele praticada efetiva-se de forma inconsciente e o erro a ele imputado, apesar de ser de natureza transgressora, não é moral:

Tal falta, [...] Aristóteles o diz claramente, não é uma culpa moral e, por isso mesmo, quando fala da [...] reviravolta, que faz o herói passar da felicidade à desgraça, insiste em que essa reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de um erro, de uma falta [...] cometida. [...] *Harmatía*, significa etimologicamente “errar o alvo, com o arco e a flecha” e, nesse sentido, [...] enganar-se. Trata-se, por conseguinte, de um ato inábil, mas não moralmente culpável. É um ato em que o homem é vítima da fatalidade, [...] do acaso e até mesmo de uma “escolha”, mas não de um “erro por ignorância” [...]. Antígona nada ignorava e, por isso mesmo, é tão trágica (Brandão 1992:48).

Entretanto, ao erro cometido por tal personagem, segue, necessariamente, o castigo, o infortúnio, pois, é assim que se trabalha a ética sob a qual se estrutura o universo trágico. Segundo Northrop Frye, “a tragédia parece conduzir a uma epifania da lei, daquilo que é e deve ser” (1957:205). Toda *hybris* se paga muito caro: “Se subjetivamente a *harmatía* não lhe pode ser imputada, objetivamente ela existe” (Brandão 1992:49).

Ao ser punido, o herói trágico perde o espaço político e social que antes lhe pertencia por direito e fica isolado. Enredado num conflito insolúvel, ele alça a sua consciência todas as suas perdas e sofre tudo conscientemente. Haja vista que não se entende como trágica a situação de uma vítima sem vontade que é conduzida surda e muda ao matadouro, como se fosse uma marionete inconsciente dos deuses. Além disso, “à medida que o seu poder político é reduzido a zero, o seu poder literário cresce, a ponto de dominar toda a cena” (Kothe 2000:26). Ele não é condenado ao silêncio, mas sim a falar. Configurado como réu no espetáculo grego, sua palavra – excessivamente lúcida e dura – “apresenta-se como um grito de indignação diante da injustiça que acredita ter se efetivado, estar se efetivando ou estar por efetivar-se”

(Cézar 1999:146). Todavia, sobre ele pesam graves acusações que, por sua vez, estão, igualmente, bem estruturadas em fala e são desferidas pelos seus acusadores, mais precisamente por aquele que ocupa o lugar de seu opositor. A este embate oratório, dá-se o nome de *agon*. Conforme Jacqueline de Romilly, em *A tragédia grega*:

O *agon* é um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes. No *agon*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão (1998:37).

O receptor, frente à lucidez e árida lógica do discurso do herói e cômico de que este agira de maneira contrastante com a justiça da cidade nova, sensibiliza-se com o horror que a sua vida se tornara e sente uma profunda compaixão pelo infausto que o destino, com mãos de ferro, lhe reservara.

3.4. O coro

Formado “sempre e exclusivamente por homens” (Vernant e Vidal-Naquet 1999:10), mesmo quando o papel a ser representado dizia respeito a um grupo de moças ou de mulheres, o coro, juntamente com o herói trágico, constituem os dois elementos fundamentais da tragédia grega. Sua relação é marcada por certa tensão. Enquanto este último — personagem individualizado pela máscara —, representa a situação de alguém “sempre mais ou menos estranho à condição comum do cidadão” (Vernant e Vidal-Naquet 1999:12), o coro exprime, “a seu modo, diante do herói atingido pelo descomedimento, a verdade coletiva, a verdade média, a verdade da cidade” (Vernant e Vidal-Naquet 1999:274). Mais que exaltar as virtudes exemplares do herói, este ser coletivo e anônimo põe-nas em questão diante do público. Através de um discurso expresso por meio de cantos líricos corais e marcadamente solene, permeado de expressões religiosas, louva como normas de conduta a medida e a prudência. É nesse sentido que “o coro representa a forma mais pura e abstrata do espírito agonístico da *polis* clássica” (Rosenfield 2000:122).

Composto por 12 ou 15 elementos — na maior parte por cidadãos —, o coro detinha, inicialmente, um papel preponderante no desenvolvimento desta especificidade literária. De acordo com Jacqueline de Romilly, ele representava pessoas que se demonstravam estreitamente interessadas na ação em curso e os seus cantos ocupavam um notável número de versos. Às vezes, tal número chegava a mais de um terço do número total de versos. Nos próprios títulos que eram atribuídos a determinadas tragédias pode-se observar o seu grau de importância. Dependendo dos papéis confiados ao coro, designava-se o nome à peça. Dentre alguns exemplos, podemos citar *Os persas*, *As suplicantes*, *As coéforas* e *As bacantes*.

Apesar da ação do herói constituir o centro da tragédia grega, o coro não é um elemento absolutamente estranho a ela. É Aristóteles quem afirma no capítulo XVIII da *Poética* que “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação” (1987:218). Este está perfeitamente integrado nela, pois a ação, “normalmente, se encontra nele. É por ele, por intermédio dele, que ela pode tocar os espectadores. Fica claro que ele tinha que intervir, suplicar, esperar, e que, por fim, as suas emoções acompanhem do início ao fim, as diversas etapas da ação” (Romilly, 1998:27).

Analisando e criticando os personagens e exprimindo em seus temores, em suas interrogações e julgamentos os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica, o coro exerce, pois, a função de intermediário, uma espécie de “eco da sabedoria popular, traço-de-união entre público e atores” (Brandão 1992:51). Se o herói morre ou sofre uma mutação decisiva, este subsiste. Dele não é a primeira, mas a última palavra, tal como se observa no encerramento de *Antígona*:

Destaca-se a prudência sobremodo
como a primeira condição
para a felicidade. Não se deve
ofender os deuses em nada.
A desmedida empáfia nas palavras
reverte em desmedidos golpes
contra os soberbos que, já na velhice,
aprendem afinal prudência (Sófocles 2002:258).

Configura-se a voz do coro como a voz da sabedoria. Através de suas piedosas e prudentes exortações, verifica-se que este “assume um ponto de vista privilegiado e totalmente excepcional que não é concebido normalmente aos humanos. A partir deste ângulo, ele vê por um momento — num ‘pisar de olho’ o que o entendimento humano não seria capaz de conceber” (Rosenfield 2000:109).

Trata-se de um elemento imparcial, uma forma específica de reflexão que a tudo olha com certa distância, procurando captar a totalidade das implicações e levando em consideração todos os pontos de vista. Apesar de sua simpatia pelos seres excepcionais das grandes linhagens reais e de sofrer pelos golpes aos quais eles são submetidos, o coro, segundo Northrop Frye, “representa ordinariamente a sociedade de onde o herói é gradualmente isolado. Por isso o que ele exprime é uma norma social, de acordo com a qual a *hybris* do herói possa ser medida” (1957:214-215). O coro é um ser igualmente sujeito às conseqüências dessa desmesura. Ele “não só liga os episódios e comentários sobre a ação, mas também pode sofrer realmente através da ação a que os protagonistas estão sujeitos, embora isso ocorra com freqüência, num nível inferior e com menos compreensão das questões centrais” (Danziger e Johnson 1974:142-143). Assim, ao evocar, por exemplo, os perigos que um crime pode suscitar, de certa forma, é por eles mesmos que temem, é o seu futuro que está em jogo. Daí a presença de um tom exortativo, o caráter relembrativo freqüente do passado, buscando extrair-lhe a lição.

Todos os sentimentos expressos pelo coro em forma de canto, como ansiedade, terror, piedade, esperança e exaltação, dentre outros, efetivavam-se mediante movimentos coreográficos descritivos durante toda a encenação. Sua presença no palco grego, além de ser considerável devido aos aspectos acima mencionados, enriquecia-o, visto que introduzia no teatro um componente musical.

4. O sentido do trágico

A essência do trágico reside na coexistência de dois pólos, como inocência e culpabilidade, lucidez e cegueira, os quais encontram-se

sintetizados em Édipo. Sobre o personagem sofocleano pesa a culpa de dois crimes hediondos: parricídio e incesto. Contudo, ao mesmo tempo em que é culpado, o herói grego também é inocente, visto que não sabia que iria matar o pai e desposar a própria mãe. Édipo é vítima de uma maldição ancestral da qual não pode escapar e que atinge até mesmo os seus filhos, destinando-os ao fratricídio.

Comentando a respeito do conflito que se estabelece entre duas ordens de valores diferentes, Goethe diz que “todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (apud Lesky 1996:31). Tal contradição, diz Lesky, “pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (1996:31). No tocante a este último, os franceses Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet afirmam que “o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo” (1999:2).

Ao entrar em choque com essas forças opostas, o herói depara-se com uma ordem previamente estabelecida. Esta, conforme Gerd Bornheim, “pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor (e sobretudo) o sentido último da realidade” (1992:73-74). Diante desta ordem, ele compreende a sua desmesura e absoluta impotência, responsáveis por sua conseqüente perdição. A própria tomada de consciência de que tais forças jamais serão superadas caracterizam esta especificidade literária. É nesse sentido que numa obra de arte trágica nos defrontamos com sentimento de dor, dor própria de um herói que será sacrificado por uma razão que ele mesmo não pode modificar. A ele nada mais resta senão debater-se numa luta inequívoca até a queda vertiginosa das alturas.

O trágico revela-se, pois, pela inexorabilidade do destino. É através do encadeamento de fatos fatídicos que o herói, um ser sem escolha, dá-se conta de sua impotência e vulnerabilidade. A culpa atribuída a Orestes pelo assassinato de sua própria mãe, Clitemnestra, caracteriza-se como involuntária e inevitável. Ao herói não resta outra opção senão, pelas próprias mãos, agir vingativamente. O protagonista da *Oréstia*, como a maioria dos heróis trágicos, é um ser cuja ação é

determinada por uma força sobrenatural. Sabe-se que, nas tragédias, acreditando estar agindo racionalmente, o herói não se dá conta de que seu destino já fora traçado por mãos divinas e, de que, se age de determinada forma, é porque foi constrangido a fazê-lo. As opções que lhe são apresentadas são inelutáveis, precipitando-o na desgraça. É impossível evitar a culpa. Mesmo estando isento de uma intenção delituosa, não o está da responsabilidade.

Importa, porém, lembrar que, como vimos, o herói é um indivíduo caracterizado pela *hybris*, a responsável por efetivar seu erro e por afetar a relação entre deuses e homens e a própria vida pública. Se nada acontece sem a vontade dos deuses, nada tampouco acontece sem que o homem participe e se engaje. É precisamente do conflito entre seu *ethos* (caráter) e o *dáimon* (destino) que nasce o trágico. Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999:21),

nos Trágicos, a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. Sem a presença e apoio deles, ela nada é; aborta ou produz frutos que não são aqueles a que visava. A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão ao seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Para ele, os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acendem em falar, a sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado.

Infelizmente, acreditar, ou melhor, estar “à espera” de que os deuses “estarão ao seu lado” é o maior equívoco do herói trágico. Édipo, ao consultar Delfos a respeito de sua ascendência, foi avisado de que um dia mataria o pai e se casaria com a própria mãe. Entretanto, o oráculo não lhe disse que o rei e a rainha de Corinto não eram seus legítimos pais. Apesar de não tê-lo enganado, Delfos deu-lhe a oportunidade de errar. Vivendo um destino que não lhe pertence, mas à vontade divina, Édipo, como os heróis trágicos, caminha para a morte consciente de que seu desfecho poderia ter sido outro.

Segundo Marlies K. Danziger e W. Stacy Johnson, “os temas que parecem repetir-se na tragédia dizem respeito à terrível precariedade da existência humana, quer o herói se defronte com obstáculos esmagadores ou impossíveis opções” (1974:138). A vitória de deuses antagonicos, a maldição familiar, a ação de um opositor mais poderoso e a dilaceração causada por uma fraqueza íntima são algumas das situações-limites em que se verifica tal aspecto e que, não raro, arrastam-no à morte: “Quanto mais elevado e aparentemente seguro o herói parece estar, no começo, mais nos apercebemos da sua vulnerabilidade” (Danziger e Johnson 1974:138).

Considerações finais

Embora tenha permanecido como designação de uma espécie de escrito dramático surgido na Grécia Antiga, sobretudo em Atenas no século V a.C., a palavra “tragédia”, com o transcorrer dos séculos, foi incorporando novos significados. Hoje, por exemplo, há uma tendência muito difundida de qualificar de “tragédias” certos tipos de eventos reais, como terremotos ou graves acidentes seguidos de morte. Contrariamente aos gregos, tal palavra, muito mais freqüentemente aplicada à vida do que à literatura, traz em si todo um peso de desgraça, infelicidade e desventura, “deixando de lado a especificidade de uma natureza a caracterizar-se pela desmedida (*hybris*), a especificidade de um erro (*harmatía*) a conduzirem, conjuntamente, desmedida e erro trágico, ao fatalismo final” (Cézar 1999:151). No entanto, vocábulos como *hybris*, *harmatía*, *peripetéia*, *anagnórisis*, *sparagmós*, catarse, “contradição inconciliável”, dignidade na queda e etc., conservam-se na caracterização da obra de arte literária denominada tragédia.

Com o passar dos tempos, outras mudanças também ocorrem. Surge o termo “trágico” para qualificar as produções artísticas nas quais a presença de características primordiais da tragédia grega faz-se notória, independentemente de terem sido escritas para serem encenadas. Em *Anatomia da crítica*, Northrop Frye cita como exemplos de obras literárias trágicas não pertencentes à dramaturgia *Passing of Arthur*, de Tennyson, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Lord Jim*, de Conrad, e

Processo, de Kafka, dentre outros. Entende-se, pois, o “trágico” como uma maneira peculiar de ser de determinadas produções da literatura. Sua manifestação dá-se sempre de forma diferenciada, visto que o trágico, tal qual nasceu e floresceu na Grécia Antiga, não mais se revela em sua totalidade. Há apenas vestígios dessa especificidade a serem rastreados.

Referência bibliográfica

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2003. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 1987. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural.
- BENJAMIN, Walter. 1984. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BORNHEIM, Gerd. 1992. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- BRANDÃO, Junito de Souza. 2000. *Dicionário mítico-etmológico da mitologia grega*. 2. vols. 4. ed. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1992. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica.
- _____. 1996. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. 1998. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-Pretense.
- CÉZAR, Adelaide Caramuru. 1999. “O trágico enquanto marca do texto literário”. *Signum: estudos literários*, Londrina, n. 2, p. 139-153.
- CIVITA, Victor. 1973. *Mitologia*. 3. vols. São Paulo: Abril Cultural.
- DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy. 1974. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix.
- HARVEY, Paul. 1998. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- HEINZ-MOHR, Gerd. 1994. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus.
- KITTO, H. D. F. 1990. *Tragédia grega: estudo literário*. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. 2. vols. 3. ed. Coimbra: Armênio Amado.
- KOTHE, Flávio R. 2000. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática.
- LESKY, Albin. 1996. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.

- MEICHES, Mauro Pergaminik. 2000. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- ROMILLY, Jacqueline de. 1998. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermaur. 2000. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM.
- SÓFOCLES. 2002. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 10. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- VERNANT, Jean-Pierre. 2001. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- _____. e VIDAL-NAQUET, Pierre. 1999. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva.
- VOILQUIN, Jean e CAPELLE, Jean. 1964. "Introdução". In: ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro.