

Ter inventado a tragédia é um glorioso mérito, e esse mérito pertence aos gregos.

Há, de fato, algo de fascinante no sucesso que conheceu esse gênero, pois ainda hoje escrevemos tragédias, passados já 25 séculos. Tragédias são escritas por toda parte, no mundo todo. Mais ainda, continuamos, de tempos em tempos, a tomar emprestado dos gregos seus temas e seus personagens: ainda escrevemos Electras e Antígonas.

Não se trata simplesmente de fidelidade a um passado brilhante. É evidente que a irradiação da tragédia grega se prende à amplitude do significado, à riqueza de pensamento que os seus autores souberam imprimir-lhe. A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem. Sem dúvida, e por isso que, em épocas de crise e de renovação como a nossa, sentimos a necessidade de um retorno àquela forma inicial do gênero.

Se os gregos inventaram a tragédia, é inegável o fato de que, entre uma tragédia de Ésquilo e uma tragédia de Racine, as diferenças são profundas. O contexto das representações já não é o mesmo, nem é a mesma a estrutura das peças; sequer o público pode ser comparável. Modificou-se, acima de tudo, o espírito interior — cada época ou cada país dão uma interpretação diferente ao esquema trágico inicial. Mas é nas obras gregas que ele se traduz com maior vigor, visto que nelas ele aparece em sua nudez original.



EDITORA
UnB



A TRAGÉDIA GREGA

JACQUELINE DE ROMILLY

792.0938
R673 TP

Direitos exclusivos para esta edição:
EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
SCS Q.02 Bloco C Nº 78 Ed. OK 2º andar
70300-500 Brasília DF
Fax: (061) 225-5611

Copyright © 1970 by Presses Universitaires de France
Título original: *La tragédie grecque*

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Impresso no Brasil

SUPERVISÃO EDITORIAL
AIRTON LUGARINHO

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS
MARIA CRISTINA ERVILHA

REVISÃO
JOELITA DE FREITAS ARAÚJO E WILMA GONÇALVES ROSAS SALTARELLI

EDITORACÃO ELETRÔNICA
MÍRIAM DE FRANÇA MOREIRA

CAPA

SUPERVISÃO GRÁFICA
ELMANO RODRIGUES PINHEIRO

ISBN: 85-230-0386-X

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Central da Universidade de Brasília

R765 Romilly, Jacqueline de
A tragédia grega / Jacqueline de Romilly; tradução de Ivo Martinazzo - Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1998.
170 p.
Tradução de *La tragédie grecque*.
1. Teatro grego. 2. Tragédia grega.
I. Martinazzo, Ivo. II. Título.

CDU 875.09-2

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL



21000048600

Sumário

INTRODUÇÃO
A TRAGÉDIA E OS GREGOS, 7

CAPÍTULO 1
O GÊNERO TRÁGICO, 13

A ORIGEM DA TRAGÉDIA, 13
DIONISO E ATENAS, 13
TRAÇOS DO CULTO E DA EPOPEIA, 17
A ESTRUTURA DA TRAGÉDIA, 23
O CORO, 26
OS PERSONAGENS, 31
A AÇÃO, 39

CAPÍTULO 2
ÉSQUILO OU A TRAGÉDIA DA JUSTIÇA DIVINA, 47

O LADO DIVINO, 50
O LADO HUMANO, 60

CAPÍTULO 3
SÓFOCLES OU A TRAGÉDIA DO HERÓI SOLITÁRIO, 71

O CONTRASTE DE DEVERES, 72
A SOLIDÃO DO HERÓI, 80
O HERÓI E OS DEUSES, 85

1329498

CAPÍTULO 4

EURÍPIDES OU A TRAGÉDIA DAS PAIXÕES, 101

O TEATRO E A CIDADE, 103

HUMANOS MUITO HUMANOS, 110

OS JOGOS DA SORTE E OS JOGOS DOS DEUSES, 124

INOVAÇÃO E DECADÊNCIA, 133

CONCLUSÃO

A TRAGÉDIA E O TRÁGICO, 137

MITO E PSICANÁLISE, 138

ATUALIDADE E ENGAJAMENTO, 142

O TRÁGICO E A FATALIDADE, 147

O TRÁGICO E O ABSURDO, 152

BIBLIOGRAFIA, 159

ANEXOS

I - CRONOLOGIA DAS DIVERSAS TRAGÉDIAS CONSERVADAS, 165

II - OUTROS AUTORES TRÁGICOS, 168

III - PEQUENO LÉXICO DAS PALAVRAS RELATIVAS À TRAGÉDIA GREGA, 169

Introdução

A tragédia e os gregos

Ter inventado a tragédia é um glorioso mérito; e esse mérito pertence aos gregos.

Há, de fato, algo de fascinante no sucesso que conheceu esse gênero, pois ainda hoje escrevemos tragédias, passados já 25 séculos. Tragédias são escritas por toda parte, no mundo todo. Mais ainda, continuamos, de tempos em tempos, a tomar emprestado dos gregos seus temas e seus personagens: ainda escrevemos *Electras* e *Antígonas*.

Não se trata simplesmente de fidelidade a um passado brilhante. É evidente que a irradiação da tragédia grega se prende à amplitude do significado, à riqueza de pensamento que os seus autores souberam imprimir-lhe. A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem. Sem dúvida, é por isso que, em épocas de crise e de renovação como a nossa, sentimos a necessidade de um retorno àquela forma inicial do gênero. Criticam-se os estudos gregos, mas ainda se representam, no mundo quase todo, as tragédias de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides, pois é nelas que essa reflexão sobre o homem brilha com sua força primeira.

Com efeito, se os gregos inventaram a tragédia, é inegável o fato de que, entre uma tragédia de Ésquilo e uma tragédia de Racine, as diferenças são profundas. O contexto das representações já não é o mesmo, nem é a mesma a estrutura das peças; sequer o público pode ser comparável. Modificou-se, acima de tudo, o espí-

rito interior – cada época ou cada país dão uma interpretação diferente do esquema trágico inicial. Mas é nas obras gregas que ele se traduz com o maior vigor, visto que nelas ele aparece em sua nudez original.

Ademais, esta foi, na Grécia, uma eclosão repentina, breve, esplêndida. A tragédia grega, com sua safra de obras-primas, durou ao todo oitenta anos. Em uma relação que não pode ser causal, esses oitenta anos correspondem exatamente ao período da expansão política de Atenas. A primeira representação trágica feita nas festas dionisíacas atenienses situa-se, segundo as informações, em torno do ano 534, durante o governo de Pisístrato. Mas a primeira tragédia que foi conservada (ou seja, considerada digna de estudo pelos antigos) tem lugar um dia após a grande vitória de Atenas sobre os invasores persas. Mais que isso, ela perpetua a sua lembrança: a vitória de Salamina, que institui o poderio ateniense, aconteceu no ano 480; a primeira tragédia conserva a data de 472. Trata-se de *Os persas*, de Ésquilo. Depois disso as obras-primas se sucedem. A cada ano, o teatro vê novas peças, apresentadas em festivais, na forma de concurso, por Ésquilo, por Sófocles, por Eurípides. As datas referentes a esses autores são próximas; suas vidas têm aspectos comuns. Ésquilo nasceu em 525, Sófocles em 495, Eurípides por volta de 485 ou 480. Diversas obras de Sófocles, e quase todas as de Eurípides, foram representadas depois da morte de Péricles, no decurso da Guerra do Peloponeso, na qual Atenas, prisioneira de um império que já não conseguia manter, sucumbe finalmente sob os golpes de Esparta. Depois de 27 anos de guerra, Atenas perde, em 404, todo o poder conquistado após as guerras médicas. Naquela data, haviam passado três anos da morte de Eurípides, e dois da de Sófocles. Foram encenadas ainda algumas peças deles que não haviam sido acabadas ou representadas. E isso foi tudo. Excluindo-se o *Reso*, uma tragédia que nos foi transmitida como sendo de Eurípides, mas cuja autenticidade é fortemente contestada, nada mais nos resta, após 404, além de nomes de autores ou de peças, fragmentos e alusões por vezes impiedosas. A partir de 405, Aristófanes, em *As rãs*, não via outro meio de preservar o gênero trágico, a não ser procurando nos infernos um dos poetas desaparecidos. Quando o teatro de Dioniso foi reconstruído em pedra, na segunda metade do século IV, ele foi

decorado com estátuas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Desde 386 (pelo menos essa é a data mais provável), havia-se começado a incluir no programa das festas dionisíacas a repetição de uma das tragédias antigas. O ápice da tragédia terminou ao mesmo tempo em que acabava a grandeza de Atenas.

Em outras palavras, quando hoje se fala da tragédia grega, pensa-se quase exclusivamente nas obras remanescentes dos três grandes trágicos: sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dez de Eurípides (se nelas incluirmos o *Reso*). A seleção dessas 32 tragédias remonta, *grosso modo*, ao império de Adriano.¹

Isso é pouco, sob todos os pontos de vista. É pouco se pensamos em todos aqueles autores que só conhecemos indiretamente, e dos quais temos apenas uma vaga idéia – em particular os grandes antecessores, como Téspio, Pratinas, e sobretudo Frínicos. É pouco se pensamos nos rivais dos três grandes – como os filhos de Pratinas e de Frínico, Íon de Quios, Néofron, Nicômaco e vários outros, entre os quais os dois filhos de Ésquilo, Eufóron e Evaion, e seu sobrinho Philocles, o Antigo. É pouco, enfim, quando recordamos os seguidores de Eurípides, entre eles Iófon e Ariston, os dois filhos de Sófocles, e sobretudo autores como Crítias e Agatão, ou mais tarde Carcino. É muito pouco, finalmente, quando se leva em conta a produção dos próprios três grandes, 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. O desastre, portanto, é imenso; e quando se fala das tragédias gregas, é preciso, infelizmente, ter em conta que são conhecidas cerca de trinta, entre mais de mil. Sem dúvida alguma, elas nos pareceriam tão belas quanto as que possuímos. Além disso, desde o começo, Ésquilo, Sófocles e Eurípides nem sempre eram os vencedores nos concursos anuais.

Contudo, por mais estranho que possa parecer, essas trinta peças, distribuídas no período de menos de oitenta anos, são o teste-

¹ A seleção feita na época de Adriano compreendia as sete peças de Ésquilo, as sete peças de Sófocles e dez peças de Eurípides: as outras obras de Eurípides conservaram-se de forma independente.

munho não apenas daquilo que foi a tragédia grega, mas também da sua história e sua evolução. Uma nesga de sombra permanece, em ambos os lados das fronteiras que encerram a vida do gênero, no seu grau mais elevado: essas fronteiras formam uma espécie de limiar, que não pode ser transposto sem cairmos naquilo que ainda não é, ou naquilo que já não é mais, a tragédia em si, digna desse nome. Entre os dois limites, o "ainda não" e o "já não mais", um impulso poderoso arrebatava a tragédia num movimento de renovação que vai se definindo ano a ano. Sob muitos aspectos, é mais ampla e mais profunda a diferença entre Ésquilo e Eurípides do que a que existe entre Eurípides e Racine.

Essa renovação interna apresenta dois aspectos complementares: na verdade, o gênero literário evolui, seus meios se enriquecem, suas formas de expressão variam, e é possível escrever uma história da tragédia que se apresente como algo contínuo, aparentemente desvinculado da vida da cidade e do temperamento dos seus autores; por outro lado, no entanto, ocorre que esses oitenta anos, que vão da vitória de Salamina até a derrota de 404, assinalam em todos os domínios uma pujança intelectual e uma evolução moral absolutamente inigualáveis.

A vitória de Salamina tinha sido conquistada por uma democracia nova, e por homens ainda completamente imbuídos do ensinamento pio e altamente virtuoso de Sólon. Depois disso, a democracia conheceu rápida evolução. Atenas assistiu à chegada dos sofistas, mestres do pensamento que eram, antes de mais nada, mestres da retórica, e que colocavam tudo em questão, lançando, no lugar das doutrinas antigas, mil idéias novas. Por fim, depois do orgulho de haver afirmado gloriosamente seu heroísmo, Atenas conheceu os sofrimentos de uma guerra prolongada, de uma guerra entre gregos. O clima intelectual e moral dos últimos anos do século é tão fecundo em obras e reflexões como em seu início, mas é, ao mesmo tempo, profundamente diferente. A tragédia reflete, ano após ano, esta transformação; vive dela; dela se nutre, e expande-se em obras-primas de outra ordem.

Existe, evidentemente, uma relação entre a evolução puramente exterior das formas literárias e a renovação das idéias e dos sentimentos. A flexibilidade dos meios explica-se pelo desejo de exprimir algo mais, e o deslocamento contínuo dos interesses acar-

reta uma evolução igualmente contínua nas formas de expressão. Em outras palavras, a aventura refletida pela história da tragédia em Atenas é a mesma que pode ser observada no nível das estruturas literárias ou no dos significados e da inspiração filosófica.

Somente após termos acompanhado essa evolução dupla, no seu impulso interior, é que podemos ter a esperança de compreender aquilo que constitui o seu princípio comum, e enquadrar dessa forma – para além do gênero trágico e seus autores – aquilo que encarna o real espírito das suas obras, isto é, aquilo que, depois delas, jamais deixou de ser chamado o trágico.

Capítulo 1

O gênero trágico

A tragédia grega é um gênero à parte que não se confunde com nenhuma das formas assumidas pelo teatro moderno.

Todos nós adoraríamos poder descrever sua origem, para compreendermos um pouco melhor aquilo que pôde suscitar um tão notável sucesso. E não faltam livros e artigos que tentem descrevê-la. No entanto, o grande número de ensaios explica-se justamente pela ausência de certezas. De fato, pairam muitas dúvidas sobre o nascimento do gênero.

Todavia, possuíamos uma ou duas indicações seguras, que se traduzem na própria forma que as tragédias eram representadas e que, além das representações em si, explicam em que nível se situa a tragédia.

A origem da tragédia

Dioniso e Atenas

Antes de mais nada – já foi dito e repetido –, a tragédia grega tem, sem dúvida alguma, uma origem religiosa.

Essa origem ainda era claramente visível nas representações da Atenas clássica. E essas derivam claramente do culto a Dioniso. As tragédias só eram encenadas nas festas deste deus. O grande evento, no período clássico, era a festa das dionísias urbanas, que

se celebrava na primavera; mas havia também concursos de tragédia na festa das leneanas, que ocorria no final de dezembro. A própria representação inseria-se, portanto, num contexto eminentemente religioso, sendo acompanhada de procissões e sacrifícios. Por outro lado, o teatro em que ela acontecia, cujas ruínas ainda hoje são visitadas, foi reconstruído mais de uma vez, mas foi sempre chamado o "teatro de Dioniso"; com um magnífico trono de pedra para o sacerdote de Dioniso e um altar para essa divindade no centro, onde se apresentava o coro. Este coro, por si só, evocava o lirismo religioso. E as máscaras que coristas e atores portavam levam-nos facilmente a pensar nas festas rituais do tipo arcaico.

Tudo isso revela uma origem ligada ao culto, e pode perfeitamente conciliar-se com o que diz. Aristóteles (*Poética*, 1449 a): segundo ele, a tragédia teria nascido de improvisações. Ela teria se originado de formas líricas, como o ditirambo (canto coral em louvor a Dioniso); seria, como a comédia, a ampliação de um rito.

Desse modo, a inspiração fortemente religiosa dos grandes autores de tragédias apresenta-se como a extensão de um impulso inicial. De fato, não encontramos em suas obras menção especial a Dioniso, o deus do vinho e das procissões eróticas, nem mesmo ao deus que morre e renasce com a vegetação; porém, deparamos-nos sempre com uma certa presença do sagrado, que se reflete no próprio jogo de vida e morte.

Todavia, quando falamos de uma festa religiosa em Atenas, é preciso cuidado para não imaginar uma separação freqüente nos nossos Estados modernos. A festa de Dioniso era também uma festa nacional.

Ir ao teatro, para os gregos, era muito diferente daquilo que fazemos hoje em dia – escolhendo o dia e o espetáculo de preferência, e assistindo a uma representação que se repete todos os dias, durante o ano todo. Havia duas festas anuais onde se encenavam tragédias. Cada festa contava com um concurso, que durava três dias, e a cada dia um autor selecionado com muita antecedência apresentava, sucessivamente, três tragédias. A representação era prevista e organizada sob o patrocínio do Estado, pois era um dos altos magistrados da cidade quem se incumbia de escolher os poetas e de selecionar os cidadãos ricos, encarregados de cobrir

todas as despesas. Finalmente, no dia da representação, todo o povo era convidado a comparecer ao espetáculo: a partir da época de Péricles, os cidadãos pobres podiam até receber um pequeno abono, para esse fim.

Conseqüentemente, esse espetáculo adquiriu as características de uma manifestação nacional. O fato explica com clareza certos aspectos da inspiração dos autores de tragédia. Eles se dirigiam sempre a um grande público, reunido numa ocasião solene: é normal que eles quisessem atingi-lo e interessá-lo. Portanto, eles escreviam na qualidade de cidadãos que se dirigem a cidadãos.

Esse aspecto da representação também tem a ver com as origens da tragédia: é muito provável que a tragédia só tenha podido nascer quando aquelas improvisações religiosas das quais ela surgiria foram reorganizadas sob o comando de uma autoridade política, com apoio do povo. Numa característica realmente notável, o nascimento da tragédia está bastante ligado à existência da tirania – ou melhor, de um regime forte sustentado pelo povo, contra a aristocracia. Os raros textos sobre os quais podemos basear-nos, na busca das origens anteriores à tragédia ática, conduzem sempre a tiranos. Uma lenda, atribuída a Solón, conta que a primeira representação trágica seria de autoria do poeta Árion.¹ Ora, Árion vivia em Corinto, sob o reinado do tirano Periandro (do final do século VII ao começo do século VI a.C.). O primeiro caso em que Heródoto cita os coros "trágicos" é o de Sicione, onde coros cantavam as desgraças de Adrasto que foram "restituídas a Dioniso";² ora, quem as restituiu a Dioniso foi Clístenes, tirano dessa cidade (início do século VI). Sem dúvida, temos aí somente um esboço de tragédia. Mas é dessa forma que nasceu a verdadeira tragédia. Depois dessas tentativas hesitantes, em diversos pontos do Peloponesso, um belo dia surge a tragédia na Ática: devem ter existido alguns primeiros ensaios anteriores, mas houve um início oficial, que é o ato do nascimento da tragédia. Entre 536 e 533, Téspio produziu, pela primeira vez, uma tragédia para a grande festa dio-

¹ Cf. Jean Diacre, texto citado em *Rheinisches Museum*, 1908, p. 150, e a Souda.

² Cf. Heródoto, V, 67.

nísia.³ Ora, tratava-se da época em que reinava em Atenas o tirano Pisístrato, o único que ela conheceu.

Essa data tem para nós algo de emocionante: nenhum gênero literário possui um registro civil tão preciso. E não se conhece outra forma de expressão que tenha permitido cerimônias como as que aconteceram na Grécia, há alguns anos, por ocasião da celebração dos 2.500 anos da tragédia.

Ao mesmo tempo, além da precisão destas origens, a data desperta, por si só, algum interesse.

* Tendo ingressado na vida ateniense em virtude de uma decisão oficial, e inserindo-se em uma política de expansão popular, a tragédia apresenta-se, desde o princípio, associada à atividade cívica. Este laço só podia estreitar-se ainda mais no momento em que o povo, reunido no teatro, se tornava árbitro dos seus próprios destinos. Ele explica a ligação do gênero trágico com a expansão política. Explica também o lugar ocupado, nas tragédias gregas, pelos grandes problemas nacionais da guerra e da paz, da justiça e do civismo. Pela importância que os grandes poetas conferem a esses problemas, eles se colocam, mais uma vez, como a extensão de um impulso inicial/

Entre estes dois aspectos da tragédia existe, ademais, uma referência à sua origem. Pisístrato é, em certo sentido, Dioniso – o tirano ateniense havia desenvolvido o culto a essa divindade. Ele ergueu, aos pés da Acrópole, um templo a Dioniso de Eleutério, e instituiu em sua honra as festas dionísias urbanas, que seriam aquelas da tragédia. O fato de que, sob seu reinado, a tragédia tenha integrado a cena do culto a esse deus simboliza, portanto, a união dos dois grandes patrocinadores daquele nascimento: Dioniso e Atena.

Surgem assim dois pontos de partida geminados, cuja combinação parece ter sido essencial para o nascimento da tragédia. Infelizmente, isto não significa que nos sejam claramente revelados nem a parte que coube a um e a outro nessa combinação, nem a forma em que ela ocorreu. Além disso, entre as improvisações reli-

³ Cf. mármore de Paros: I G XII, 5, I, 444 e Charon de Lampsaque, em Jean Diacre, cf. acima.

giosas iniciais e a representação oficial, a única que conhecemos, faltam-nos os elos de transição; devemos limitar-nos às hipóteses, e as modalidades envolvem-se no mistério.

Traços do culto e da epopéia

Partamos inicialmente desta palavra: a *tragédia*, que significa “o canto do bode”. Como interpretar esse nome? E o que fazer com esse bode?

A hipótese mais difundida consiste em identificar esse bode com os sátiros, normalmente associados ao culto de Dioniso, e aceitar as duas indicações feitas por Aristóteles, que inicialmente, na *Poética* (1449 a11), parece atribuir a tragédia aos autores de ditirambos (obras corais executadas, sobretudo, em honra a Dioniso); e que, mais adiante, em 1449 a 20, especifica: “A tragédia tomou alento, abandonando as fábulas curtas e a linguagem divertida devida à sua origem satírica, e aos poucos revestiu-se de majestade”. Teríamos então para a tragédia uma origem muito próxima à da comédia: bandos de fiéis a Dioniso representando sátiros, cujo aspecto ou roupagem lembrariam o bode.

Essa hipótese é coerente e, sob certos aspectos, simpática. No entanto, ela apresenta duas dificuldades. A primeira é de ordem técnica: o fato de que os sátiros jamais foram identificados com os bodes. Logo, torna-se necessário encontrar uma explicação. E se apelarmos para a lascívia, comum a uns e a outros, livramo-nos da primeira dificuldade para agravar a segunda – a de que uma gênese assim concebida valeria mais para o drama satírico que para a tragédia. Nada nos permite imaginar que essas cantorias de sátiros, mais ou menos lascivas, poderiam dar origem à tragédia, visto que esta não era absolutamente lasciva e não comportava qualquer traço dos sátiros.

É essa a razão pela qual, desde a Antiguidade, alguns preferiram interpretar de outra maneira a palavra tragédia. Admitiam que o bode era a recompensa oferecida ao melhor participante,⁴ ou en-

⁴ Cf. mármore de Paros, a propósito de Téspio e Eusébio, *Chronique*, Olympiade 47, 2; também Horácio, *Ars Poetica*, 220.

tão a vítima oferecida em sacrifício. Fernand Robert vai mais longe ainda, atribuindo a esse bode um valor catártico – fazendo dele o bode expiatório – e restituindo assim uma dimensão religiosa e solene às diversas manifestações ligadas a esse sacrifício.⁵ Nesse caso, o ditirambo teria servido simplesmente de modelo formal, tanto para a tragédia quanto para o drama satírico,⁶ que são gêneros paralelos, mas de inspiração inteiramente distinta. Essa interpretação possui o grande mérito de respeitar a diferença entre os dois gêneros, e de conduzir diretamente àquilo que constitui a originalidade intrínseca ao gênero trágico. Entretanto, isso não significa que se resolvem todas as dificuldades. Uma delas, evidentemente, é o fato de esta interpretação ignorar uma parte do testemunho de Aristóteles numa área onde os testemunhos já são em número tão reduzido. Outra dificuldade é que a interpretação se apóia inteiramente no sentido atribuído ao sacrifício do bode. Ora, apesar de alguns exemplos bastante notáveis, o culto a Dioniso aparece muito mais ligado aos cabritos e às corças que ao nosso infeliz bode.⁷

Qualquer que seja a solução, de todo modo, permanece abrupta a passagem entre esses ritos primitivos e a forma literária na qual desembocaram. Em um caso, é preciso imaginar uma mudança profunda de tom e de orientação; no outro, a evolução é menos ilógica, mas o caminho a ser percorrido é estranhamente longo.

O fato é que essas festas rituais, independentemente do caminho tomado, derivam mais ou menos da sociologia, enquanto o nascimento da tragédia permanece um acontecimento único, sem equivalente em nenhum outro país e em nenhuma outra época. É certo que os improvisos de pastores ocorrem na cultura de muitos povos, e podem ter sido feitas comparações sugestivas com a tragédia. Mas os pastores, padres e camponeses não inventaram a tra-

⁵ Cf. *Les études classiques*, 1964, pp. 97-129.

⁶ Pratinas de Phlionte teria trazido o drama satírico para Atenas, no início do século V.

⁷ O autor cita quatro exemplos e insiste principalmente em dois epítetos de Dioniso: Dionysos Aigobolos (que bate nas cabras) e Dionysos Melanagis (da cabra negra). Ficaríamos evidentemente bem mais satisfeitos se a palavra empregada fosse *tragos*.

gédia. Nenhuma das hipóteses levantadas sobre a origem da tragédia – das piores às melhores, mesmo que se provem verídicas – nos fornece a chave do mistério.

Na verdade, o gênero literário chamado tragédia não pode ser explicado a não ser em termos literários.⁸ Uma vez que as tragédias que foram conservadas não falam nem de bodes nem de sátiros, é preciso então admitir que seu alimento essencial não procede nem desse culto, nem desses divertimentos. Estes podem ter proporcionado a ocasião; podem ter inspirado essa mistura de cantos e diálogos entre personagens fantasiados, representando uma ação mítica situada fora do tempo; podem ilustrar uma fase mais religiosa, mas nada além disso. A tragédia, como gênero literário, surgiu somente porque aquelas festas em honra a Dioniso passaram deliberadamente a procurar a substância das suas representações num espaço estranho ao domínio dessa divindade.

A passagem em que Heródoto fala de Árion evoca representações que ilustram as desgraças de Adrasto, um dos heróis ligados ao ciclo de Tebas. Clístenes, diz Heródoto, restituiu os coros em louvor a Dioniso. Isto quer dizer que ele fizera de Dioniso o herói da representação em si? Permitimo-nos duvidar disso. Clístenes pode simplesmente ter associado o conjunto da festa ao culto a Dioniso. Uma coisa, em todo caso, é certa: a tragédia somente adquiriu existência literária a partir do momento em que ela se inspirou, e de maneira ampla e direta, nos fatos de que já se ocupava a epopéia.

Trata-se aqui de um terceiro elemento, como um corpo estranho ao culto a Dioniso. Um conhecido provérbio dizia, em tom de crítica ou espanto: “Aí não há nada que diga respeito a Dioniso”.⁹

* A epopéia e a tragédia tratam, na verdade, dos mesmos assuntos. Existiram, por certo, algumas peças relativas aos mitos de Dioniso (*As bacantes*, de Eurípides, são o único exemplo); há também algumas peças relativas a fatos marcantes da história contem-

⁸ Cf. G. F. Else, *The origin and early form of Greek tragedy*, Martin Classical Lectures, XX, 1965, p. 31.

⁹ Cf. Plutarco, *Questões de banquetes*, 615 a, Zenóbio, V, 40, e a Souda. Esta censura é dirigida a diversos autores de tragédias, entre os quais Téspio e Ésquilo.

porânea (nosso único exemplo é *Os persas*, de Ésquilo). No entanto, a tragédia está geralmente ligada aos mesmos mitos da epopéia: a Guerra de Tróia, as explorações de Hércules, as desgraças de Édipo e sua família. Com exceção dos dois exemplos citados anteriormente, todas as peças que foram preservadas encontram aí a sua matéria-prima.

Não devemos surpreender-nos com isso: a epopéia foi, durante séculos, o gênero literário por excelência. O próprio lirismo nutria-se dela. O objeto épico foi o objeto natural de toda obra de arte. O mais espantoso, na verdade, é que ela permaneceu como objeto da tragédia, não apenas na Atenas do século V, mas também, depois dos gregos, até a época moderna.

É evidente que existiram, em diversos países, tragédias históricas. Mas a história, nessas tragédias, é tratada um pouco à maneira do mito: ela serve de exemplo; dela retemos apenas o sentido humano, e a modificamos ao nosso bel-prazer. É preciso dizer, de modo inverso, que os mitos gregos deviam, desde o princípio, resgatar uma história distante e heróica, mas geralmente verídica. Embora a diferença não seja radical, estes são, de qualquer maneira, personagens pertencentes a um passado coberto de heroísmo, e revestidos de certa grandeza.

Essa grandeza, oriunda da epopéia grega, permaneceria para sempre ligada ao gênero trágico. Esse gênero, dizem às vezes os autores do século XX, é "para os reis": estes reis são os heróis de Homero, que, tendo um dia entrado na tragédia, dela jamais haviam de sair.

Assim se explicam as *Electras* e os *Orestes* que ainda hoje são escritos. O empréstimo é legítimo e corresponde a um hábito antigo bastante interessante para explicar o destino do gênero.

Essas lendas eram de fato conhecidas. As crianças de Atenas haviam-nas aprendido com a epopéia. O público presente às apresentações teatrais conhecia-lhes os elementos. Um autor trágico retomava-os; mais tarde, um outro voltava ao mesmo tema. Isso significa que a originalidade dos autores não estava ali, no nível dos acontecimentos, da ação e do desfecho, mas sim no âmbito da interpretação pessoal. Ela residia no fato de que o autor enfocava uma emoção, uma explicação ou um significado que não haviam

sido percebidos antes dele. Assim se desenvolveu uma espécie de afastamento, de recuo em relação ao tema, o que por sua vez parece ter contribuído para acrescentar majestade à tragédia e conferir-lhe uma dimensão particular. Ela utiliza uma determinada ação somente como forma de linguagem, um meio pelo qual o poeta pode exprimir aquilo que o emociona ou escandaliza. *

De qualquer maneira, os autores de tragédias buscaram na epopéia a inspiração para suas obras. E não há dúvida de que dali extraíram, ao mesmo tempo, a arte de construir personagens e cenas capazes de comover. Conferir o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, partilhar um sofrimento ou ansiedade foram sempre traços da epopéia, que ela ensinou aos trágicos. Poder-se-ia igualmente dizer que, se a festa criou o gênero trágico, foi a influência da epopéia que fez dele um gênero literário.

Mas a epopéia assim transmutada tornou-se algo novo. Se a epopéia narrava, a tragédia mostrava, o que acarretou uma série de inovações. Na tragédia tudo se revela aos olhos, real, próximo, imediato. Em tudo se crê, tudo se teme. E sabemos, por testemunhos antigos, o quanto determinados espetáculos assustavam a platéia. Se a comparamos com a epopéia, vemos que a força da tragédia reside no fato de ela ser tão tangível e terrível.

Por outro lado, a limitação imposta ao autor obrigava-o a escolher somente um episódio, e os espectadores acompanhavam-lhe o desenvolvimento contínuo, passando por todos os momentos de esperança e de medo, sem perder o interesse. A força da tragédia também reside nessa atenção fixa a uma única ação.

Enfim, as próprias condições da representação levavam os autores a enaltecer os heróis e os temas. É importante lembrá-lo, pois o teatro atual, como também, já em sua época, o teatro latino, difere nesse ponto do teatro grego. Por realizar-se ao ar livre, este último foi concebido para representações excepcionais, reunindo um público enorme. Os rostos encobertos por máscaras, os papéis femininos representados por homens excluía obrigatoriamente um teatro de nuances, dedicado à psicologia e aos personagens. Contrariamente ao que as terminologias poderiam sugerir ao homem moderno, o teatro entre os gregos era menos intimista que a epopéia.

Pelo fato de mostrar, em vez de narrar, e pelas próprias condições em que mostrava, a tragédia podia extrair dos fatos épicos um

feito mais imediato e uma lição mais solene, o que se encaixava perfeitamente à sua dupla função, religiosa e nacional. Os fatos épicos só tinham acesso ao teatro de Dioniso se associados à presença dos deuses e à preocupação com a coletividade, porém mais intensos, mais surpreendentes, mais carregados de sentido e força.

Basta um só exemplo para dar a exata medida dessa transformação.

A morte de Agamêmnon, assassinado por Egisto, ou talvez por Clitemnestra, e o retorno de Orestes para vingar seu pai eram fatos divulgados pela *Odisséia*, e narrados pela *Orestia* de Estesícoro. Ésquilo, portanto, nada mais fez que retomar um fato épico. Mas com ele tudo se organiza: na metade das duas primeiras peças da sua *Orestia* ocorre um assassinato. Tais mortes são, ao mesmo tempo, sacrifício e expiação. O assassinato é esperado, temido, assistido e, por fim, lamentado: cada tragédia apresenta, portanto, uma unidade solidamente organizada. Na terceira delas, o assassinato é substituído por um julgamento, mas nem por isso o problema é mais simples e menos terrível, pois existe, todo o tempo, o temor por uma vida que está em jogo. Por outro lado, se o público não assistia aos assassinatos, que aconteciam no interior da casa, ele presenciava diretamente o terrível confronto entre mãe e filho; presenciava o delírio de Cassandra; e, vivenciando fatos passados e bem conhecidos, ele via as Erínias, ou Fúrias, bem vivas, grunhindo de maneira horrível, seguindo os passos do culpado. Cada tragédia significava presença, e uma presença aterradora. Mas presença de quê? Não apenas de morte e violência, pois o assassinato era aprovado pelos deuses, e as Fúrias eram divindades. Pode-se dizer também que, na sequência das três tragédias, se manifestava a presença divina. Mesmo no nível dos fatos e das ações humanas, a estrutura simples das peças impõe algumas questões e desperta a atenção dos espectadores para os deuses. Mas por que afinal? Por que o assassinato de Agamêmnon? E após esse primeiro crime, por que o outro? Onde estava o pecado? Onde estará a penitência? O que decidem os deuses? Essa interrogação atormenta o coro, atormenta os atores. E, na verdade, os deuses estão muito próximos. Eles falam por meio de oráculos, falam pela voz de uma vidente; os homens estremecem ao pressentir sua cólera; depois,

repentinamente, surge a Erínia, depois Apolo, em seguida Atena. Cada tragédia assume um valor religioso. Na verdade, o conjunto significa algo mais. Atena, com efeito, é a deusa guardiã de Atenas. Graças à sua intervenção, as Fúrias convertem-se em divindades protetoras da cidade: elas velarão pela ordem e pela prosperidade do país no qual elas se instalam, a partir de agora. Ao mesmo tempo em que alcança esse resultado, Atena dá instruções para que seja mantido o tribunal do Areópago, instituído para julgar Orestes. Ora, Ésquilo exalta o papel restituído a esse tribunal no exato momento em que Atena lhe altera os poderes. Desta forma, a *Orestia* afeta a vida da cidade: ela fala de civismo, sua inspiração assume uma dimensão nacional.

A *Orestia* ilustra muito bem os aspectos que constituem a originalidade fundamental da tragédia grega, os que simplesmente distinguem o gênero trágico do gênero épico, e aqueles que diferenciam a tragédia grega das tragédias posteriores, em virtude de suas raízes religiosas ou nacionais.

É preciso acrescentar que, na sua estrutura básica, a tragédia grega apresenta traços não menos originais, e que não deixam de refletir fielmente as circunstâncias das quais ela se originou.

A estrutura da tragédia

O principal desses traços originais é evidente à primeira vista: a tragédia grega funde em uma única obra dois elementos de natureza distinta, o coro e os personagens.

Considerando-se que a tragédia nasceu do ditirambo – ou da imitação dos seus procedimentos –, essa dualidade nada tem de surpreendente: o ditirambo era, com efeito, o diálogo de um personagem com um coro.

Na tragédia grega, esta parceria permanece essencial; ela está presente na estrutura literária das obras, na métrica utilizada, correspondendo até a uma divisão espacial.

De fato, uma tragédia grega era representada em duas cenas ao mesmo tempo. Basta, para entendermos isso, conhecermos as ruínas de qualquer teatro grego. Os espectadores ocupavam arquibancadas dispostas num vasto semicírculo. Na sua frente levantavam-se paredes de fundo, que dominavam uma cena, comparável ao

cenário dos nossos teatros. Esse era o cenário reservado aos personagens. Sobre ele se erguia uma espécie de sacada, onde poderiam aparecer os deuses. Não havia, na verdade, decoração, somente algumas portas e símbolos evocativos do quadro da ação. A ação desenrolava-se, normalmente, do lado de fora, às portas de um palácio. Se fosse necessário, um dispositivo de palco (ou *ekkuklêma*) podia colocar em cena um quadro, ou um breve episódio, que revelasse uma ação realizada no interior. Tudo isso era simples, e deixava grande margem à imaginação dos espectadores; mesmo assim, eram procedimentos comparáveis aos utilizados pelo teatro francês tradicional.

Em contrapartida, havia uma grande diferença. Além daquele cenário, um teatro antigo dispunha daquilo que se chamava *orchestra*, ou "a orquestra" no sentido que chamamos os "lugares da orquestra". Esta era uma vasta plataforma, de formato circular, cujo centro possuía um altar redondo dedicado a Dioniso; esta plataforma era inteiramente reservada às evoluções do coro. É certo que o palco formava o fundo da orquestra, e que poucos passos levavam de um para outro. No entanto, os dois espaços permaneciam bem distintos; os atores, no palco, não se misturavam normalmente com os coristas da orquestra; e os coristas jamais subiam ao palco.

Em outras palavras, o coro, pelo lugar que ocupava, permanecia, de certa forma, independente da ação em curso; ele podia dialogar com os atores, encorajá-los, aconselhá-los, temê-los, e mesmo ameaçá-los, mas ficava à parte.

No mais, sua função era muito bem definida. Se ele ocupava o lugar da orquestra, era este o seu papel, lírico, comportando evoluções que iam de um gestual quase imóvel a verdadeiros passos de dança. Em suma, o coro cantava e dançava. Podia ocorrer, evidentemente, que um mestre de coro (ou *corifeu*) tivesse um diálogo falado com um personagem (da mesma forma como um ator podia, mais raramente, apresentar um solo). De modo geral, porém, o coro só se exprimia cantando, ou pelo menos recitando. Isto se traduz na métrica empregada: visto que na tragédia grega os atores se exprimem em trímetros jâmbicos (adotando a forma lírica somente num momento de viva emoção).

O coro, por sua vez, expressa-se na métrica lírica característica, onde os versos constituem, quase sempre, conjuntos e estrofes geminadas, alternadas, sempre diligentemente ordenadas, e sempre acompanhadas de evoluções coreográficas. A tipografia das edições modernas revela essa diferença: os caracteres itálicos indicam as partes cantadas, com destaque, entre estas, para os conjuntos corais. Assim, resulta que a tragédia grega se desenvolve sempre em dois planos, e que sua estrutura é comandada pelo princípio dessa alternância.

Como era apresentada sem o recurso da cortina, uma tragédia grega não tinha atos; em contrapartida, a ação dividia-se em um certo número de partes, chamadas episódios, separadas por trechos líricos executados pelo coro na orquestra.

Por outro lado, como era necessário um certo tempo para que esse coro entrasse na orquestra e aí se acomodasse, a estrutura habitual da tragédia comportava um prólogo (que precedia a entrada do coro), depois a própria entrada do coro, ou *páradós* (muitas vezes escrita em ritmo de marcha), depois os episódios, intercalados por cantos do coro (ou *stasima*), cujo número podia variar, segundo o caso, de dois a cinco, e finalmente a saída do coro, ou *exodos*.

Isso não impedia que atores e coristas fossem envolvidos na mesma torrente de emoção; e essa relação traduzia-se de uma forma precisa, uma espécie de recitativo, do qual participavam atores e coristas, chamado o *commos*. Como escreveu Aristóteles (*Poética*, 1452 b): "O *commos* é um lamento que vem ao mesmo tempo do coro e do palco". Ele traduz a concordância; ele funde num todo a cena e a orquestra. Podem-se contar nos dedos da mão as tragédias que não têm pelo menos um episódio que culmina no *commos*.

Tudo isso configura um esquema bem claro que se encontra no conjunto das tragédias gregas, distinguindo-as de qualquer outra obra teatral. Mas falar de regras seria cometer um equívoco. Enquanto a tragédia francesa do século XVII se preocupou constantemente em adaptar-se a padrões fixos, a tragédia grega não deixou nunca de inovar, de inventar, e somente o seu vigor interior esclarece o sentido de uma estrutura, à primeira vista, desconcertante.

Isto é, na verdade, natural, pois o gênero era, em si mesmo, uma invenção recente, que não contava com nenhum precedente, nenhum modelo. Foi, portanto, necessário desembaraçá-lo, libertá-lo, aperfeiçoá-lo, como também adaptá-lo a interesses que se modi-

ficavam, a novas curiosidades que surgiam. De 472 a 405, ele sofreu o efeito de impulsos múltiplos que, combinados, resultaram numa evolução quase contínua.

Em particular, a importância relativa dos dois elementos da tragédia – ação dramática e coro lírico – modificou-se aos poucos, a ponto de inverter-se. Esta alteração, que acarretou consequências diversas, acabou por traduzir-se numa renovação completa: das peças arcaicas do início chegou-se, em menos de um século, a um teatro bastante próximo do nosso.

O coro

Originalmente, o coro era o elemento mais importante da tragédia. Quando se preparava o concurso de tragédia, dois dos mais importantes magistrados da cidade cuidavam, antes de tudo, da designação dos coregos – isto é, dos cidadãos ricos que, às próprias expensas, teriam a honra de recrutar e manter os quinze membros do coro, ou coreutas.¹⁰ Os mesmos magistrados realizavam igualmente uma escolha entre os poetas que “solicitavam um coro”, ou seja, que pretendiam concorrer. O poeta que desta forma conseguisse um coro tinha então a tarefa de ensaiá-lo. Em princípio, ele era pessoalmente encarregado, embora pudesse recorrer ao talento de um “mestre de coro”. Vale dizer, o coro era considerado o ponto de partida da representação.

Muitos títulos, aliás, dão testemunho dessa importância. Como no caso da comédia, não é raro que uma tragédia seja designada pela indicação dos papéis confiados aos coros. *Os persas*, *As suplicantes*, *As coéforas*, *As eumênides* são alguns exemplos; também *As troianas* ou *As bacantes* de Eurípides. Muitas vezes, também, um título é dado mesmo quando a natureza do coro não permite definir o conteúdo da tragédia – como no caso de *As traquírias*, de Sófocles, ou de *As fenícias*, de Eurípides.

¹⁰ Parece que, originalmente, o coro era formado por cinquenta elementos; depois passou a contar com doze e, na época de Sófocles, quinze.

Esse hábito deriva do fato de que inicialmente o coro detinha um papel preponderante no desenvolvimento da tragédia. Ele representava pessoas estreitamente interessadas na ação em curso. E os seus cantos ocupavam um número considerável de versos.

Assim, o futuro dos anciões que compõem o coro de *Os persas*, de Ésquilo, depende diretamente do sucesso ou da ruína do seu soberano. É por eles mesmos que eles temem, é sobre seu próprio futuro que eles se perguntam, pois o destino do seu país depende do destino do exército. Da mesma forma, em *Os sete contra Tebas*, o coro é composto de mulheres da cidade, que temem todo o tempo um desastre para sua pátria, e incessantemente evocam a atmosfera de uma cidade pilhada e saqueada; elas têm medo ao pensar no que as espera, no futuro reservado às mulheres – “viúvas de defensores, aí, jovens e velhas ao mesmo tempo – arrastadas pelos cabelos, como éguas...” (326-329). Etéocles, seu rei, repreende-as e exorta-as à calma, mas elas não conseguem controlar-se:

Eu quisera obedecer-te, mas o pavor mantém meu coração em vigília, e a angústia, instalada às portas da minha alma, acende em mim o terror: tenho medo do exército que cerca as nossas muralhas, da mesma forma como a pomba, trêmula no seu ninho, teme a serpente com seus anéis de morte... (287-294).

O mesmo contraste, entre um homem senhor de si e um coro formado de mulheres assustadas, pode ser encontrado em *As suplicantes*. Aqui também o coro é formado pelas mesmas mulheres em perigo; do mesmo modo, o seu pavor subsiste, irreprimível, apesar das objurgações de seu pai: “Calafrios constantes perpassam a minha alma; meu coração, agora negro, palpita. Aquilo que meu pai viu do seu posto de vigia sobressaltou-me: estou morta de pavor” (784-786).

Esses três exemplos, esses três gritos de terror, escolhidos um pouco a esmo no texto, demonstram bem que em peças desse gênero o coro não é absolutamente um elemento estranho à ação. Ela, normalmente, se concentra 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.

É assim bem evidente que, em tragédias desse tipo, o coro esteja, mais do que ninguém, interessado no desfecho dos acontecimentos, sendo, no entanto, incapaz de influir nele por meio de qualquer ação. Ele é, por definição, impotente. Aliás, na maioria das vezes, o coro é formado por mulheres ou velhos, velhos demais para irem à batalha, velhos demais para se defenderem: os anciões de *Os persas*, e os de *Agamêmnon*, constituem exemplos nítidos. Os de *Agamêmnon* lamentam-se desde o início da peça.

Para que o coro pudesse conciliar tão importante função com essa incapacidade de agir, era necessário que a ação da tragédia fosse pouco desenvolvida. A partir do momento em que ela adquiriu maior importância, o coro deixou de desempenhar o papel central que até então detinha. Já nas últimas peças de Ésquilo (em *Prometeu acorrentado* e na *Orestia* em geral), o coro é apenas simpatizante; pouco tempo depois, começam a aparecer coros que viriam a tornar-se clássicos, compostos por mulheres do país, por confidentes, por testemunhas. Sem dúvida, permanece uma relação essencial entre o herói e o grupo que dele depende, mas esse elo tende tornar-se frouxo. Na obra de Eurípides, ele se desfaz quase completamente.

Basta um exemplo para ilustrar essa evolução. Em *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, o coro era composto por mulheres aterradas, temendo pela cidade e pelas próprias vidas. Ora, Eurípides retomou o mesmo tema em sua peça intitulada *As fenícias*. Desta vez o coro era composto por jovens fenícias a caminho de Delfos: elas se encontram em Tebas apenas como familiares em trânsito, cheias de simpatia, porém estrangeiras. As jovens conferem à tragédia uma nota exótica, que chegou a seduzir Eurípides; todavia, mantêm com a ação somente um laço indireto e tênue. Podemos imaginar um passo a mais – um passo jamais dado pela tragédia grega, mas alcançado por outros –, e teremos então uma tragédia sem coro, pois – isso é óbvio – a duração dos cantos do coro é parcialmente ditada em função da atenção dada àquilo que ele exprime. Nas peças de Ésquilo, os cantos do coro são longos, amplos e complexos. Como escreveu Maurice Croiset: “Para Ésquilo, a tragédia era o canto de um coro, intercalado aqui e ali por diálogos”. Certas tragédias comportam conjuntos líricos de mais de duzentos

versos. Numa tragédia em que a ação se diversificava, ao contrário, tais conjuntos, durante os quais nada acontecia, só podiam parecer tediosos; assim, as partes cantadas passaram a ser cada vez mais curtas. Aristófanes nos traz um testemunho dessa mudança de preferência, ao introduzir no seu *As rãs* o personagem de Eurípides criticando a obra de Ésquilo. Ao falar dos personagens interminavelmente mudos da tragédia de Ésquilo, ele faz o seu Eurípides exclamar, à guisa de crítica: “O coro demorava-se sucessivamente em quatro séries de cantos, sem interrupção. E eles ficavam calados!” (*As rãs*, 914-915). Esse lirismo tão extenso, portanto, não era mais compreendido, nem apreciado.

Eis aqui mais um exemplo, para ilustrar essa evolução. Em *As coéforas*, de Ésquilo, mais de quatrocentos versos são dedicados ao coro, de um total de 1.076, ou seja, bem mais de um terço. Em *Electra*, de Sófocles, que trata do mesmo tema (a mudança do título já é por si só reveladora), o coro intervém com cerca de duzentos versos, do total de 1.510, ou seja, menos de um sexto. Da mesma forma, em *Electra*, de Eurípides, há um pouco mais de duzentos, dos 1.360 que compõem a peça, também uma sexta parte.

Uma tal evolução deveria, naturalmente, refletir-se sobre a forma da tragédia. Não há dúvida de que a importância do coro conferia às tragédias de Ésquilo grandeza e majestade, as quais, todavia, não tardaram a reduzir-se com seus sucessores imediatos.

Tal duração é, antes de mais nada, formal. Os coros trágicos podiam ser arrebatados pela angústia, tornar-se ofegantes e trans-tornados, mas seus cantos e evoluções obedeciam sempre a uma estrutura de conjunto cuidadosamente elaborada e controlada.

Sobre este aspecto, nenhuma tradução pode ser esclarecedora, e poucas são as representações que compreendem seu princípio.

A versificação antiga baseia-se no comprimento das sílabas, e as ordena segundo ritmos definidos. Ora, o princípio essencial do lirismo coral requer que a estrofe seja respondida por uma antiestrofe, e que as figuras rítmicas se repitam de uma para outra, metro por metro, sílaba por sílaba. Por outro lado, além desses duetos, organizam-se, ocasionalmente, conjuntos mais complexos, sempre rigorosamente disciplinados. Os cantos do coro, na obra de Ésquilo, contam muitas vezes com duas, três, mesmo quatro duplas de estrofes. O canto de entrada do coro, em *Agamêmnon*, comporta até uma tríade (estrofe, antiestrofe, epodo), após versos recitados

em ritmo de marcha, sendo seguida de cinco pares de estrofes: o todo forma uma sequência de 223 versos encadeados, recitados, falados e cantados, de acordo com ritmos que se alteram em função do pensamento e dos sentimentos, com estribilhos e repetições. Na metade, está o pensamento mais importante, isolado do resto. Evidentemente, durante a representação, as evoluções e os gestos tornam visíveis essas mudanças e essa ordem. A paixão do coro era, portanto, controlada, dominada, transformada em obra de arte. Para nós, que não dispomos de mais que palavras – e ainda pronunciadas incorretamente! –, toda essa arte ficou perdida. Representações modernas que nos oferecem passeios harmoniosos e frios, ou então uma espécie de transe arcaico e selvagem, são, em ambos os casos, falsas e enganadoras. Enfim, mesmo supondo que elas saibam preservar o justo equilíbrio, nos seria transmitido pouco mais que uma impressão artificial, pois as cadências do texto já não nascem diretamente do peso das palavras e das sílabas.

Essa grande harmonia que realça, graças ao privilégio da forma, todos os temas sustentados pelo coro reveste-se de outra majestade, decorrente do sentido desses temas. Pois a esse coro, tão apaixonadamente interessado no desenvolvimento da ação em curso, e todavia incapaz de participar dela, só resta permanecer a distância. Nos momentos em que ele não é submerso pelas ondas de terror, nós o vemos a interrogar-se, procurando as causas, dirigindo-se aos deuses. Ele se esforça por compreender, e por esse motivo relembra freqüentemente o passado, buscando extrair-lhe a lição. O coro oferece, portanto, novas perspectivas ao espírito dos espectadores, tão amplas no seu conteúdo quanto lhes permitia a duração da forma. Assim, a meditação do coro confere à ação propriamente dita uma dimensão a mais.

A entrada do coro do *Agamêmnon* não constitui apenas um conjunto lírico de extensão excepcional. Este canto encerra também uma reflexão mais profunda do que qualquer outra; sua própria extensão mostra-se o caminho para esse aprofundamento. Com efeito, o coro começa por dizer por que a situação deve causar inquietação. Depois, quando começa a cantar, ele evoca, num estado quase contemplativo, os presságios funestos que acompanharam a partida da frota para Tróia. A evocação é solene e permeada de

expressões religiosas e, na metade do canto, assume a forma de um ato de fé na justiça de Zeus. É o próprio nome do rei dos deuses que irrompe no início da estrofe: “Zeus ... qualquer que seja o seu verdadeiro nome, se este for do seu agrado, é por este mesmo que eu chamo”. E a lei de Zeus é afirmada em toda a sua força: essa lei, proposta aos homens, ordena “sofrer para compreender” (verso 177). A partir desse momento, após este par de estrofes de tão elevada inspiração, passa-se à lembrança do crime cometido por Agamêmnon, quando sacrificou a própria filha. O coro, então, não se contenta em deixar entrever um desastre próximo: apresenta também uma justificativa no tempo e uma tentativa de explicação teológica. Graças à sua extensão, este canto torna-se uma filosofia, que dá sentido aos acontecimentos que se seguirão.

A presença dessa filosofia contribui expressivamente para a grandeza do teatro de Ésquilo, mas ela logo desaparece, ou pelo menos perde a sua importância, quando passamos para Sófocles e Eurípides. A majestade do pensamento conciliava-se com essa forma um tanto imóvel, mas solene e inspirada, que era o lirismo coral. O declínio de uma corresponde ao declínio da outra.

Certos coros de Sófocles figuram entre os mais belos do teatro grego, e adquirem, na obra de Eurípides, uma graça pungente. O elo com a ação, porém, é cada vez mais tênue, e esta não encontra mais no lirismo aquela extensão que iluminava os sentidos.

Em contrapartida, é evidente que a ação tenha se enriquecido com aquilo que perdia o lirismo. E se passarmos dos coros para os personagens, assistiremos, de modo inverso, a um enriquecimento progressivo. Do começo ao fim, a tragédia sempre evoluiu numa direção, desenvolvendo cada vez mais a parte reservada ao palco.

Os personagens

Inicialmente, antes de Ésquilo, havia, aparentemente, um só narrador em frente ao coro (na verdade, o próprio autor): quando esse narrador se integrou à ficção poética, ele se tornou um personagem. Mas um só personagem não era suficiente para constituir uma ação. Eram necessários pelo menos dois. O mérito dessa inovação, aparentemente, deve-se a Ésquilo. Aristóteles é explícito sobre esse ponto:

Ésquilo foi o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, a diminuir a importância do coro e a transferir o papel principal para o diálogo; Sófocles aumentou o número de atores para três, e mandou pintar o cenário (*Poética*, 1449 a).

Essa breve frase resume a eclosão e a expansão de um gênero. É possível que ela delimite demais as etapas. Na verdade, se Sófocles foi o primeiro a aumentar para três o número de atores, certas tragédias de Ésquilo não podem absolutamente ser explicadas sem recorrer a três atores. Poder-se-ia imaginar que ele adotou de imediato a inovação do seu jovem rival; e pode-se pensar também que, a despeito de Aristóteles, ele foi o primeiro a fazer essa experiência. Parece-nos, em todo caso, que foi justamente a sua obra, que para nós resume as formas mais arcaicas da tragédia, aquela que refletiu o mais vigoroso esforço de liberar e renovar essas formas. Mas os novos meios requerem algum hábito; só aos poucos é que são descobertas as suas possibilidades. Tanto isso é verdade que a presença de um maior número de atores só se popularizou na época dos seus sucessores.

A diferença fica clara se compararmos a estrutura das suas tragédias com a dos seus sucessores. A tragédia de Ésquilo apresenta uma forma simples, algo rígida, e por momentos quase hierática. Durante episódios inteiros, não acontece quase nada. Ademais, cada peça comporta, em geral, apenas um evento, que ocupa quase dois terços da tragédia: toda a parte inicial consiste em esperá-lo, e toda a parte final em lamentá-lo. É claro que existe arte em manter renovado o interesse, deixando que esse famoso evento se mostre aos poucos, mas não há propriamente surpresa, nem complexidade.

Em *Os sete contra Tebas*, sabe-se, desde o começo, que Tebas é atacada por um dos filhos de Édipo e defendida pelo outro; sabe-se igualmente que uma maldição paterna condena os dois homens a morrer golpeando-se um ao outro. Pois bem, a peça não contém nada além disso. Até o verso 650, o espectador está preso à angústia da cidade, e vê aproximar-se o momento em que os dois irmãos irão se confrontar. Uma cena longa – de trezentos versos – é ocupada inteiramente pela descrição dos braços dos sete chefes sitiados e dos sete chefes defensores. Ou melhor, seis, em vez de sete, pois quanto mais avança a lista, mais claramente se percebe que,

inexoravelmente, os dois últimos serão os dois irmãos. Por fim, a sorte está lançada! Etéocles, o defensor, abandona a cena para enfrentar Polinice, o sitiante. A partir do verso 800, é anunciada a morte dos dois, e nada resta a não ser pranteá-los – durante cerca de duzentos versos.

O teatro, tal como o conhecemos, não suportaria nenhuma peça de conteúdo tão linear, nem uma cena tão estática. É evidente que o teatro que nos é familiar prefere um desenvolvimento menos previsível: enquanto Ésquilo trabalhava com a previsão e o efeito de uma certeza crescente, nós fomos habituados a que o interesse seja estimulado pela incerteza e renovado pela surpresa. Tais hábitos foram introduzidos por obra dos sucessores de Ésquilo.

Essa evolução já havia sido iniciada nas suas últimas obras. Na verdade, tal evolução, no teatro grego, é tão contínua e tão regular que provocou grande espanto quando, há alguns anos, se descobriu um papiro que revelou não ser o drama *As suplicantes* a peça mais antiga de Ésquilo, como se acreditava, mas que fora, sim, escrito pouco antes da *Orestia*. Esta era uma peça em que o coro parecia ser composto por cinquenta elementos (a lenda fala das cinquenta filhas de Dânao, e a peça menciona seus cinquenta pretendentes. Acima de tudo, esse coro desempenhava um papel excepcionalmente importante na peça (pois trata-se do destino dessas jovens, suas emoções, sentimentos, e de fato elas recitam mais da metade dos versos da peça). Por fim, a ação não podia ser mais reduzida (a peça inteira trata de um pedido de proteção, contra uma ameaça, pedido que é apresentado, aceito e confirmado). Pelo visto, era quase certo tratar-se de um exemplo bem nítido da tragédia no seu começo; e muitos até, mesmo em face de um documento tão antigo, sentiram enorme dificuldade em admitir uma data mais recente.¹¹

É preciso ainda acrescentar que essa extrema simplicidade, que caracteriza a estrutura das tragédias de Ésquilo, era atenuada, em certa medida, pela maneira como eram representadas. Elas não se apresentavam isoladas, mas formavam conjuntos de três peças –

¹¹ É possível também que Ésquilo tenha retomado um projeto antigo, mas a data indicada pelo papiro sugere, ao menos, que esse estilo, um tanto arcaico, se conservou entre as preferências do autor.

trilogias.¹² Com exceção de *Os persas*, todas as tragédias conhecidas de Ésquilo pertenciam a trilogias. *As suplicantes* e *Prometeu acorrentado* constituíam, cada uma, a primeira peça de uma trilogia; *Os sete contra Tebas*, ao contrário, é uma conclusão. *Agamêmnon*, *As coéforas* e *As eumênides*, por sua vez, compõem uma trilogia completa – a *Orestia*. Analisando a *Orestia*, é fácil perceber quanto ganhava cada tragédia com a conexão com as outras duas, encontrando um prolongamento natural, fazendo parte, desde o início, de um conjunto harmonioso. Agamêmnon era morto por Clitemnestra; depois Clitemnestra por seu filho: o assassinato ocorrido na segunda peça era explicado pelo da primeira, e vinha em resposta a ele. Por outro lado, esse encadeamento levantava um problema moral, pois se cada assassinato chamava outro, qual seria o final? E se cada assassinato era justificado, como se poderia distinguir entre o crime e seu castigo? Esse problema, suscitado pelas duas primeiras peças, resolvia-se na terceira. Assim, pode-se imaginar o quanto *As suplicantes* cresceriam aos nossos olhos, se soubéssemos como a trilogia das *Danaides* resolveria o problema levantado por essas virgens que se recusavam a casar; e podemos imaginar também quanto sentido teriam os diversos detalhes de *Os sete contra Tebas*, se conhecêssemos os eventos, julgamentos, comentários e problemas aos quais a peça trazia conclusão.¹³ A trilogia, na obra de Ésquilo, é um verdadeiro conjunto coeso – quase uma ação em três partes.

No entanto, se o propósito fosse conferir maior movimento e variedade à ação, esta solução não seria suficiente; ela permitia mais um prolongamento da ação do que uma aceleração do seu ritmo. Por isso, Sófocles e Eurípides partiram para outro esquema. Ambos, praticamente, abandonam a trilogia. Depois de Ésquilo, por vezes, encontram-se ainda três peças tratando do mesmo tema,

¹² A essas três tragédias juntava-se um drama satírico, apresentado pelo mesmo poeta; mas mesmo na obra de Ésquilo esse drama raramente tinha alguma relação com o tema das tragédias.

¹³ A trilogia era composta das seguintes peças: *Laio*, *Édipo* e *Os sete contra Tebas*, às quais se juntava, como drama satírico, *A esfinge*.

como a série sobre *As troianas*,¹⁴ à qual pertencia a tragédia de Eurípides. Mas elas não são mais ligadas por uma relação tão estreita como nas tragédias de Ésquilo; muitas vezes, até, essa relação não existe. Por outro lado, tanto Sófocles como Eurípides empenharam-se em elaborar, em cada tragédia, a parte reservada à ação.

No lugar de uma tragédia resultante de algum golpe cruel dos deuses, que levava um coro angustiado a interrogar-se, em grande temor, o interesse passou a centrar-se sobre o que eram e o que faziam os homens. A tragédia começou a mostrá-los em luta com os acontecimentos que recusavam ou impunham. A isso correspondeu, necessariamente, uma renovação dos meios literários.

A peça de Ésquilo onde Orestes retorna e mata a mãe chama-se *As coéforas*, porque o coro entrava trazendo libações funerárias, ou *choai*. Ambas as peças – uma de Sófocles, a outra de Eurípides –, que tratam do mesmo assunto, chamam-se *Electra*. Com efeito, a irmã de Orestes tornou-se aqui o centro da ação. Ela espera o irmão, incita-o ao crime, ajuda-o. Nosso interesse, portanto, reside naquilo que ela sente e faz; comovemo-nos com sua desgraça e com sua firmeza. *Electra*, na sua dor e na sua determinação, tornou-se na verdade a heroína da tragédia. Ora, são heróis como ela que emprestam os seus nomes a todas as outras peças conservadas de Sófocles, menos uma. Temos, assim, *Ájax*, *Antígona*, *Édipo rei*, *Édipo em Colona*, *Filoctetes*. Poder-se-ia dizer: uma galeria de figuras engrandecidas pelo sofrimento e pela coragem – engrandecidas pela tragédia. A esses nomes correspondem os dos heróis de Eurípides, ou, mais freqüentemente, os das suas heroínas: *Alceste*, *Medéia*, *Hécuba*, *Helena*, *Ifigênia em Áulida*, *Ifigênia em Táurida*... Os personagens são, a partir de agora, o centro do interesse.

Tal evolução decorre, naturalmente, do desenvolvimento da ação. Pois se nos comovemos com o destino dos personagens, é evidente que essa emoção só tende a aumentar com os diversos golpes aos quais eles são submetidos. E se nos interessamos por suas virtudes ou paixões, é igualmente evidente que esse interesse só poderá avivar-se se assistirmos às suas reações diante das diversas peripécias que deverão enfrentar. A *Electra* de Sófocles, dessa

¹⁴ A trilogia era composta das seguintes peças: *Alexandre*, *Palamedes* e *As troianas*, às quais se acrescentava, como drama satírico, *Sísifo*.

forma, tem a chance tanto de nos comover quanto de revelar sua verdadeira natureza, graças à idéia de Sófocles de fazê-la vítima da mentira inventada por seu irmão. Ela esperava por Orestes, quando fica sabendo de sua morte. Desesperada, decide agir sozinha. Descobre então que ele não apenas está vivo, mas também presente, diante dos seus olhos. Essa provação e esses contrastes acrescentam destaque ao personagem.

Em outros casos, pode ser que o próprio herói, por iniciativa própria, se encarregue de surpreender os outros, revelando de maneira imprevista aquilo de que era capaz. Assim Ajax, que, como Electra, foi inicialmente posto à prova por uma brusca calamidade, deverá enfrentar esse desafio. Ele poderia viver e aceitar. Fará isso? Os seus propósitos parecem sugerir que sim. Mas Ajax não seria Ajax se aceitasse; e eis que, no momento em que todos acreditam que ele está salvo, Ajax se suicida. A brusca reviravolta da ação é aqui obra sua, e é por meio dela que se afirma tal como é.

Mais que isso, a nova importância conferida aos personagens, no interior da própria ação, traduz-se pelo enriquecimento da análise psicológica. Em Sófocles e Eurípides, assistimos a personagens que começam a se explicar, a se justificar, e mesmo monologar sobre aquilo que pensam e sentem. A Electra de Sófocles tem uma irmã, com a qual discute; essa discussão permite ao autor colocar em evidência o contraste profundo entre as personalidades de cada uma delas. Da mesma forma, Ajax discute com Tecmessa, e ambos expõem detalhadamente a maneira como pensam que se deva agir. Os personagens já não se contentam mais em agir: eles se explicam.

É preciso, além disso, acrescentar que a multiplicação do número dos personagens permitia, na prática, confrontar os protagonistas com mais surpresas e mais contrastes – o que, por fim, sempre lhes confere uma maneira de ser mais rebuscada e mais matizada. De sobressaltos em sobressaltos, de cenas em cenas, eles se definem, se enriquecem, se afirmam. A tragédia empenha-se cada vez mais em fazê-los viver.

No teatro de Sófocles, esses contrastes e desafios servem, acima de tudo, para destacar as diferenças entre um ideal de vida e outro, ou para ilustrar a força de alma dos personagens. Na medida em que este procedimento vai sendo moldado, com a tragédia tor-

nando-se cada vez mais realista, chega-se, com Eurípides, a um teatro onde cada um defende seus sentimentos ou suas idéias. De fato, Eurípides utilizou amplamente uma forma literária que tomou emprestada da vida de sua época – o debate organizado.

Nascida do hábito do debate judiciário, aperfeiçoada pela retórica da época, a arte do embate oratório florescia plenamente. Era o que se chamava um *agon*.¹⁵ Ora, quase toda a tragédia de Eurípides contém pelo menos uma cena de *agon*. 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 a força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão.

Dois exemplos podem dar uma idéia da diferença do enfoque que esses hábitos de análise e discussão podem conferir aos personagens.

Ésquilo havia dotado sua Clitemnestra de uma grandeza inescutível. Mas parte dessa grandeza residia justamente no silêncio que Ésquilo deixava pairar sobre seus motivos. Clitemnestra, uma vez cumprida a sua vingança, vangloria-se do seu ato, mas sem jamais descrever os seus sentimentos: ela era A Vingança. Não há como compará-la com a Clitemnestra de Eurípides que, em *Electra*, só aparece muitos anos depois do assassinato, velha e desiludida. Deve-se antes compará-la às heroínas de Eurípides, uma das quais – Medéia –, a exemplo da Clitemnestra de Ésquilo, pratica um assassinato monstruoso no decorrer de uma tragédia. Ora, Medéia, ao contrário de Clitemnestra, fala, grita, insulta e se lamenta. Desde o início da peça, ela se lamuria sem cessar, nos deixando a par de tudo o que a está ferindo. Por duas vezes ela se opõe a Jão; a primeira traz um confronto sincero e cheio de irritação, com todos os seus rancores asperamente formulados: Eurípides faz disso uma cena de *agon*. Naturalmente, isso é tudo. Quando Medéia se decide pelo assassinato, ela precisa explicar-se mais uma vez. Ela o faz num monólogo de quase quarenta versos. Depois, de

¹⁵ Cf., entre outros, J. Duchemin, *L'agon dans la tragédie grecque*, Paris, 1945.

novos, no momento de passar à ação, Eurípides brinda-a com outro monólogo, com mais de sessenta versos. Nesses dois monólogos, vemos-a hesitante, cedendo a todo momento a solicitações contraditórias. A vingança, o orgulho, o amor maternal, tudo aí tem o seu lugar. Seria preciso ainda mencionar que, após o assassinato, bem no final da peça, um último enfrentamento com Jasão dá o toque derradeiro à imagem do seu ódio. Assim, nessa tragédia, embora seja uma das mais simples do autor, os estados de alma da heroína revelam-se, abertamente, em todos os passos da ação. A grandeza de Clitemnestra estava no fato de não deixar transparecer nada; a grandeza de Medéia reside no fato de ela se revelar por inteiro.

Da mesma forma, o Etéocles de Ésquilo, em *Os sete contra Tebas*, partia subitamente para combater o seu irmão, impelido por uma maldição, embora não fossem claros os sentimentos que o faziam obedecer a tal impulso. Eurípides, ao contrário, retomando esse tema, deleitou-se em imaginar que houvera um encontro entre os dois irmãos – um encontro preparado e arbitrado por Jocasta, mãe de ambos. Eles se queixam, e expõem as suas razões. Descobrimos um Etéocles inebriado pelo poder, encarnando a ambição. Esse Etéocles extrai do confronto uma realidade psicológica nova, e ao mesmo tempo reveste-se de um valor quase simbólico, ao tornar-se porta-voz de uma moral e de uma atitude política: postas às claras, suas motivações conferem-lhe o seu sentido pleno.

Confrontos análogos opõem, em Eurípides, grande número de idéias, doutrinas e paixões. Os personagens multiplicam-se, as peripécias põem-nos todos à prova. Acompanhamos as suas aventuras como o faríamos com pessoas reais, cujo destino nos interessa.

Entretanto, seria uma perspectiva errônea ver na maior importância concedida aos personagens um interesse antes de tudo psicológico, ou imaginar que o único objetivo da ação seja ressaltar os sentimentos de uns ou de outros. O teatro grego jamais foi um teatro predominantemente psicológico, e a psicologia somente obteve algum destaque na medida em que uma ação mais elaborada lhe abriu, à força, um espaço maior.

A ação

Nas tragédias de Sófocles já existe uma arte bem definida, que consiste em cultivar o interesse e despertá-lo sempre de novo. O caso de Dejanira, em *As traquínias*, pode prová-lo. Ela está à espera do marido. E eis que chegam boas notícias: o seu marido chegou, está vivo e prestes a encontrar-se com ela; todos estão felizes. As notícias, porém, eram incompletas. Um personagem mais bem informado acaba por revelar-lhe que seu marido está realmente de volta e vivo, mas acompanhado de outra mulher, pela qual está agora apaixonado. A notícia é evidentemente dolorosa, mas Dejanira recupera a esperança acreditando poder trazer o marido de volta para si, graças a uma poção mágica. Restabelece-se, portanto, a esperança. Mas a droga destrói o pedaço de lã com o qual foi aplicada, e está de volta a angústia. E não sem razão, porque em seguida Dejanira fica sabendo, por seu próprio filho, que ela na verdade provocou a morte do marido. Esses efeitos habilmente conduzidos, essas notícias fragmentadas, essas alternâncias de alegria e desespero encontram-se, em graus diversos, em quase todas as peças de Sófocles. Édipo precisa de três revelações sucessivas para descobrir quem ele é e o que faz: a primeira enche-o de alegria, a segunda inquieta-o e a terceira traz-lhe a certeza do desastre. Mesmo quando se trata de um personagem secundário, como Egisto, em *Electra*, Sófocles deleita-se ao imaginar que ele, vendo um cadáver, acredita que Orestes está morto: ele exulta, e crê que tudo está salvo; mas logo descobre que se tratava de Clitemnestra, e sabe então que está perdido.

Essas reviravoltas constituem aquilo que Aristóteles chamava as "peripécias". Quando, na *Poética*, ele quer dar-lhes uma definição, o melhor exemplo que lhe ocorre é o de *Édipo rei*, tendo escrito (em 1452 a):

— A peripécia é o reverter da ação ao seu sentido contrário, conforme o que foi dito; e isso, uma vez mais, segundo a verossimilhança ou a necessidade; assim, em *Édipo*, o mensageiro chega, na certeza de que vai alegrar Édipo e tranquilizá-lo a respeito de sua mãe; mas a revelação de sua verdadeira identidade produz em Édipo o efeito contrário.

Ora, tais artifícios, capazes de despertar o interesse, tornar-se-iam, na obra de Eurípides, a regra do gênero. Ele inventou o que poderíamos chamar de trama. Seu teatro está cheio de astúcias, surpresas, confusões e reconhecimentos. Ele multiplicou os episódios e os personagens, visando tornar essa trama mais variada e emocionante.

Basta um exemplo para mostrar até que ponto se desenvolveu, com Eurípides, o uso de vários personagens, e a variedade que ele confere ao desenrolar da ação: *As fenícias*, tragédia que goza da vantagem de tratar do mesmo tema de *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo.

A peça de Ésquilo é bastante simples. Além de Etéocles e do coro, só há a intervenção de um ou mais mensageiros, e a ação consiste unicamente em aguardar a decisão de Etéocles, para depois lamentar o seu defeito. Em *As fenícias*, ao contrário, toda a família de Édipo está envolvida no drama, e sofre seus golpes. Aparece Polinice, para fazer oposição ao seu irmão Etéocles, num conflito ruidoso; está presente Jocasta, mãe dos dois, assistindo a esse conflito que a dilacera, há também Antígona e o pedagogo, que fazem uma comovente apresentação da abertura. Antígona reaparece no fim, logo seguida pelo próprio Édipo, que, contrariando toda a tradição, parece ter permanecido no palácio só para unir-se ao luto de sua filha. Além disso tudo, no meio da peça, Eurípides apresenta Creonte, irmão de Jocasta, que discute com Tirésias os meios de salvar a cidade, bem como Meneceu, filho de Creonte, que morrerá para salvá-la. Se juntarmos a essa lista os dois mensageiros do final, teremos nada menos que onze personagens. Muitos destes têm basicamente a função de valorizar e variar a ressonância humana do drama, mas é claro que, no conjunto, eles também impõem à ação um movimento que precipita o ritmo e renova o interesse.

A entrada de Polinice nessa cidade que se tornou inimiga tinha o propósito de instigar a curiosidade. O embate entre os dois irmãos podia levar a diversas direções. A chegada de Tirésias poderia dar origem a novas esperanças. Porém, Tirésias revelou um desastre imprevisto para Creonte: para salvar Tebas, ele deveria matar seu filho Meneceu. Ele faria isso? Ele não quer, e recusa. Mas eis que esse filho, de maneira imprevista, se oferece espontaneamente à morte.

O fato suscita muitas emoções, surpresas e orientações diversas. Nesse meio tempo, chega o mensageiro. Irá ele, finalmente, como em Ésquilo, anunciar a morte dos dois irmãos? Absolutamente! Ele traz notícias da batalha em geral: tudo está indo bem, há esperanças. Quanto aos dois irmãos, bem, eles estão se preparando para enfrentar-se! O corte introduzido no relato funciona como uma espécie de "a seguir", no estilo dos nossos seriados. De fato, Jocasta e Antígona precipitam-se imediatamente, na esperança de ainda poder deter o combate. Só no episódio seguinte sabe-se que esta esperança foi frustrada. É fácil acreditar que uma tragédia tão rica em personagens e tão fértil em peripécias não tivesse necessidade de duas outras para completá-la, nem poderia inserir-se numa triologia: ela constitui, em si, um mundo fechado, onde os acontecimentos se apresentam com toda a gama de suas implicações humanas.¹⁶

E, de repente, que intensificação do patético! A luta entre os dois irmãos é uma cena digna de análise: a presença de Jocasta, sua mãe, e um elemento de dor e crueldade: "Desgraçada de mim! O que fareis agora, meus filhos?" O pedido feito por Tirésias a Creonte (sempre em *As fenícias*) poderia levantar um problema a ser resolvido entre um chefe e um advinho: o sacrifício voluntário do jovem Meneceu, ainda quase menino, torna o episódio comovente. As notícias do combate entre os dois irmãos poderiam ser trazidas ao coro, como na obra de Ésquilo; mas é Jocasta que as recebe, e parte com Antígona – uma anciã e uma mocinha – para tentar deter os seus filhos. Do mesmo modo, para prantear os mortos, temos Antígona e Édipo – uma jovem e um velho cego – em vez do coro. Ambos estão feridos nos seus sentimentos mais íntimos. O evento refrange-se em sofrimentos pessoais e impotentes, com o propósito de suscitar a piedade.

Esse aspecto patético, deliberadamente posto em prática por meio de uma ação mais elaborada, é uma das tendências essenciais

¹⁶ Por constituírem um mundo fechado em si mesmas, e considerando também que Eurípides imaginava quase sempre situações estranhas à lenda, mas que enriqueciam a trama, suas peças começam em geral com longas explicações, dadas num monólogo (cf. L. Méridier, *O prólogo na tragédia de Eurípides*, 1911).

da tragédia, tal como foi concebida por Eurípides. Surgiram vários instrumentos, todos utilizados para esse fim.

Em primeiro lugar, multiplicaram-se os personagens dignos de compaixão. Ájax, na peça de Sófocles, despede-se de seu filho: trata-se de uma evocação direta do canto VI da *Ilíada*, e esta deveria ser uma cena muito impressionante no teatro. Já Eurípides, por sua vez, apresentou jovens em *Alceste*, em *Medéia*, em *Os heráclidas*, na *Andrômaca*, no *Héracles*, em *As suplicantes*, em *As troianas*: essas crianças eram abandonadas, ameaçadas ou mortas, seja em presença de uma mãe impotente para salvá-las, seja por obra da própria mãe. Na maioria das vezes, Eurípides as fazia falar, ao menos para breves réplicas de aflição ou de súplica. Por outro lado, em número quase igual de peças, ele introduziu velhos alquebrados, tanto pela idade como pelas desgraças, também vítimas de insultos e violências, contra os quais permaneciam inertes. Mas, sobretudo, mais do que os personagens patéticos, a tragédia descobriu a arte de apresentar situações patéticas. Foram vistos infelizes refugiados ao pé de um altar, prestes a serem arrancados dali para serem conduzidos à morte, e espadas desembainhadas para execuções iminentes. De forma mais elaborada, viam-se cenas de luta acontecendo na presença da vítima, cujo destino estava em jogo: Andrômaca, com seu filho, encontrava-se ainda sob pesadas amarras, enquanto Peleu e Menelau enfrentavam-se por sua causa. Ifigênia escutava sua mãe suplicar a Agamêmnon por ela. Viam-se inclusive personagens utilizando-se de um outro, para fazer pressão sobre um terceiro. Fazendo uma chantagem, Menelau consegue a libertação de Andrômaca, ameaçando seu filho de morte; e num belo rasgo de justiça literária, Orestes, por sua vez, na peça que leva o seu nome, pressiona Menelau, ameaçando sua filha, Hermíone, que detém à sua mercê, sob os olhos do próprio Menelau. E, finalmente, essas diversas situações foram levadas a um nível ainda mais patético, com a utilização de dois artifícios que seriam considerados, mais tarde, elementos constitutivos da tragédia grega.

O primeiro consiste em levar uma situação ameaçadora até o seu limite extremo, até o momento em que o desastre é inevitável; o segundo consiste em tornar a situação particularmente horrível,

ao atribuir, a princípio, um erro à pessoa. No primeiro caso, a situação leva ao que se denomina golpe teatral; no segundo, chega-se a um reconhecimento, o qual também pode – mas nem sempre – levar a um golpe teatral.

As cenas de reconhecimento não eram novidade. E Eurípides não foi, de forma alguma, o primeiro a utilizá-las no teatro. De fato, aqui também a epopéia já havia apontado o caminho, pois era famoso, na *Odisséia*, o momento em que Ulisses é reconhecido por sua ama-de-leite, a qual, ao banhá-lo, se lembra de uma pinta que ele tinha, identificando-o deste modo. A tragédia encontra aí farto material patético. Quando Aristóteles, em sua *Poética*, fala da ação complexa em oposição à ação simples, define a primeira pelo fato de que a mudança no destino ocorre “com o reconhecimento, com a peripécia, ou com ambos” (1452 a). Aristóteles define, inclusive, as regras para um bom reconhecimento: é preciso que a verossimilhança e o natural se aliem ao patético. O melhor exemplo, a seu ver, é o *Édipo rei* de Sófocles, onde o reconhecimento constituía, na realidade, o próprio núcleo da ação, entrecortando-a com reviravoltas diversas. É evidente que Eurípides, com sua sutileza e seu hábito de verossimilhanças retóricas, tinha tudo para tornar-se um dos mestres do gênero. Em todo caso, ele debocha sem pudor do reconhecimento concebido por Ésquilo entre Electra e Orestes – reconhecimento baseado na descoberta de uma mecha de cabelos e da marca de uma pegada, confirmado depois pelo achado de um velho pano bordado. Mas uma mecha de cabelo e uma pegada seriam os mesmos, entre um irmão e uma irmã? Um tecido estaria ainda em uso, depois de tantos anos? Eurípides deveria poder fazê-lo melhor. E Aristóteles refere-se, de modo favorável, ao reconhecimento concebido por ele, entre Ifigênia e Orestes, em *Ifigênia em Táurida*.

O fato é que cenas desse gênero são frequentes no teatro de Eurípides. *Íon* é uma peça repleta de falsos reconhecimentos, que culminam com o verdadeiro. E em *Helena*, Eurípides imaginou, inclusive, circunstâncias que exigiam um reconhecimento, imprevisito e prodigioso, entre Helena e Menelau, marido e mulher. Mas parece que ele preferia aqueles reconhecimentos que se combinavam com os golpes teatrais, porque então o interesse na trama e o efeito patético se elevavam ao mais alto grau.

Ele domina admiravelmente a arte de criar tensão, de infundir medo, de fazer a platéia palpitar! Esta é, pode-se dizer, a arte do escritor profissional, de um homem de letras. O caso mais simples é o da espera de um salvador, que tarda a um ponto tal que se instala o desespero; e subitamente, quando ninguém mais acredita, eis que ele aparece. Assim foi o aparecimento de Hércules, na peça que leva seu nome: ele chega para salvar os seus, no exato momento em que, após muitas lamentações, esperanças e súplicas, seu pai acaba de dizer: "Mas de que adianta invocar-te: vãos esforços! Estou vendo, a morte é inevitável" (502). Da mesma forma, em *Andrômaca*, o velho Peleu surge no momento em que, após muita discussão e argumentação, Andrômaca e seu filho estão sendo levados à morte. Eles estão acorrentados; já deram adeus à vida; Menelau acaba de pronunciar palavras inexoráveis, concluindo: "Tu descerás ao Hades infernal", quando o coro anuncia: "Mas eu vejo Peleu que se aproxima..."

Outras vezes, a salvação não vem de uma pessoa, mas de uma notícia que altera a situação. Neste caso, o reconhecimento assume a forma de um golpe teatral, pois vem encerrar uma situação que acabaria em um drama monstruoso. Muitas vezes são parentes próximos – ou mesmo pais e filhos – que estão a ponto de se eliminar, sem conhecimento do que se passa. É assim em *Íon*, onde a mãe quer, no início, matar aquele que é, de fato, seu filho; depois esse filho prepara-se para a sua vingança; e está a ponto de fazê-lo, quando surge a Pítia: "Alto lá, meu filho!" No último minuto, acontece o reconhecimento tardio entre mãe e filho. Já foi dito que, nas peças que se perderam, como *Cresfonte*, *Alexandre*, *Hipsípila*, Eurípides extraía efeitos surpreendentes de situações análogas. E mesmo na *Ifigênia em Táurida*, o reconhecimento entre irmão e irmã alcança uma dimensão ainda mais patética pelo fato de que Ifigênia, sem de nada saber, está prestes a imolar esse irmão no culto de Ártemis.

Estes são apenas alguns exemplos. Se fôssemos além, arriscaríamos dar a impressão de que o teatro de Eurípides não ia além de artifícios da profissão e de cenas de efeito. Naturalmente, não é nada disso. Todavia, no momento em que as primeiras tragédias de Ésquilo poderiam desorientar-nos, com seu porte hierático e meios

limitados que evocavam mais a tradição dos mistérios religiosos que a do teatro moderno, constatamos, um tanto incomodados, que Eurípides, sobretudo na segunda metade da sua vida literária, se aproxima, por momentos, da comédia nova e de Menandro, às vezes até do drama burguês.

No entanto, a evolução é contínua – e breve. O impulso interno que renova a tragédia grega, multiplicando seus meios e deslocando seus centros de interesse, move-se, no espaço de oitenta anos, do arcaísmo mais austero a uma modernidade, de certo modo, excessivamente rápida.

É possível também que essa modernidade, em certo sentido, marque o fim da tragédia grega, pois a evolução foi de tal ordem que um dos dois elementos da sua composição perdeu totalmente sua função essencial. O coro, em certas tragédias de Eurípides, já não desempenha mais do que um papel secundário; e a graça inegável do lirismo acaba tornando-se um atrativo dispensável – que o teatro moderno, de fato, dispensa.

Podemos até nos perguntar se não foi a percepção de algo que se enfraquecia que inspirou uma das duas últimas tragédias de Eurípides (a última ou penúltima), uma das mais fiéis ao esquema original da tragédia grega. Trata-se da peça intitulada *As bacantes*. Composta na corte do rei da Macedônia, pouco antes da morte do poeta, esta é uma tragédia na qual o coro volta a desempenhar um papel importante, novamente associado à ação. É também uma tragédia de inspiração religiosa, que caminha para uma catástrofe única. Enfim, é uma tragédia hostil ao espírito racional e sofisticado, que tanto se destacou na inspiração de Eurípides. Por conseguinte, tudo leva a crer num retorno à fonte, cuja vertente secaria aos poucos, tragada pela areia.

De fato, a tragédia, como gênero literário, tinha evoluído até o limite daquilo que definia a sua originalidade. Mas ela só pôde evoluir assim em razão de uma profunda transformação do espírito geral que animava seus autores. E no momento em que a tragédia grega chega ao seu fim, vemos que a inspiração religiosa e nacional, que havia suscitado as suas grandes produções, estava em decadência, para logo mais desaparecer.

O impasse a que chega a tragédia grega, quando um dos seus elementos básicos perde sua função essencial, coincide com o impasse a que chega Atenas, quando o individualismo triunfa sobre o civismo, assim como o ateísmo sobre a devoção, e quando finalmente o futuro do homem deve ser repensado.

Esta coincidência confirma a originalidade da tragédia grega e seu vigor profundo. Mas, ao mesmo tempo, ela nos convida a observar mais de perto o que cada um dos três trágicos tinha a dizer sobre o homem. Esta evolução do pensamento e da inspiração pode definitivamente esclarecer não apenas as transformações literárias aqui destacadas, mas também o que ainda não foi definido – o sentido que se deve atribuir à noção do trágico.

Capítulo 2

Ésquilo ou a tragédia da justiça divina

Ésquilo é o homem das Guerras Médicas. Em duas oportunidades, ele viu sua pátria ameaçada, depois salva, e por fim triunfante. E ele é um dos que lutaram por essa vitória. Em 490, ele participou da Batalha de Maratona (como dela também participou um irmão seu, cujo heroísmo é mencionado por Heródoto). Em 480, já com 45 anos, ele lutou em Salamina, quando Atenas foi evacuada, ocupada, incendiada.

É perfeitamente compreensível que uma tal aventura marque um homem pelo resto da vida. E a obra de Ésquilo dá muitas provas disso. Existe um epitáfio atribuído a ele, e que bem poderia ser seu, no qual a glória de haver combatido contra o invasor bárbaro parece o principal mérito reivindicado por esse poeta. Diz o epitáfio: "Pelo seu valor, pode-se acreditar no famoso cerco de Maratona: ele o conhece bem".

Isso não significa que Ésquilo tenha esperado nem seus 45 anos, nem essa provação nacional, para escrever as suas tragédias: na realidade, ele parece ter iniciado sua carreira aos 25 anos, no ano 500. Mas o fato é que ganhou seu primeiro concurso em 484, entre as duas Guerras Médicas; e é fato também que a tragédia mais antiga conhecida seja, ao que parece, *Os persas*: ora, essa tragédia foi representada em 472, oito anos depois da grande vitória. De certo modo, é muito estimulante o fato de que a entrada de Ésquilo no mundo da tragédia, tal como o conhecemos, tenha ocorri-

do na época dessa vitória, que consagra a grandeza ateniense e imprime à obra do poeta uma marca tão profunda.

De 472 a 458, a carreira de Ésquilo desenvolve-se naquela Atenas ainda orgulhosa de sua recente glória, e onde a evolução democrática começa a delinear-se sob o comando do jovem Péricles, que havia sido o corego designado para garantir a representação de *Os persas*. Das suas obras apresentadas, conhecemos ainda *Os sete contra Tebas* (peça apresentada em 467), *As suplicantes* (que data, provavelmente, de 463) e a *Orestia*, representada em 458.

A *Orestia* foi a última vitória alcançada por Ésquilo, que pouco depois saiu de Atenas, partindo para a Sicília. Já havia ido para lá depois de apresentar *Os persas*, respondendo a um convite de Hierão, tirano de Siracusa, que, igualmente vitorioso sobre outros bárbaros, iria comprazer-se em ver associadas as duas vitórias, e louvadas pelos poetas.

Não se sabe quais descontentamentos levaram Ésquilo a abandonar essa Atenas pela qual havia combatido, e retornar à Sicília. Ignora-se de que maneira ele morreu em Gela, em 456 (a menos que se aceite a lenda, segundo a qual uma águia lhe teria atirado uma tartaruga sobre a cabeça, tomando o seu crânio por uma rocha!). E ignora-se finalmente quando e onde ele apresentou a tragédia *Prometeu*, que contém algumas referências à Sicília, mas da qual se sabe tão pouco que alguns chegam mesmo a duvidar que Ésquilo seja seu autor.

Dois datas de batalhas, sete títulos de tragédias, isto é tudo o que conhecemos da vida de Ésquilo. Isso é pouco, e é muito, pois, se Ésquilo não tinha nenhuma intensão de realizar uma obra de época e ater-se à sua atualidade, a sua experiência reflete-se com excepcional vigor no conjunto do seu pensamento.

Atenas, evacuada pelos atenienses, ameaçada pelos bárbaros, tinha sido confiada à proteção dos deuses; ela tinha sido salva, e o invasor, após tamanho sacrilégio, havia sido severamente punido. Isso só podia confirmar a idéia, comum aos pensadores do século anterior, da existência de uma justiça divina, que se manifesta ostensivamente. E de fato essa fé, na obra de Ésquilo, mostra-se ardente e obstinada.

Mas os atenienses não haviam encarregado os deuses de tudo. Eles lutaram e se defenderam, a tal ponto que, quanto aos homens, a lição só podia estimular o respeito pelo heroísmo humano ao colaborar com os deuses. Enfim, a experiência reforçava a idéia de que as grandes crises têm algo de coletivo; portanto, ela se combinava facilmente com o papel desempenhado pelo coro, levando Ésquilo a insistir no impacto que seus dramas individuais exerciam sobre os grupos humanos, aos quais pertenciam os heróis.

Com relação aos deuses e aos homens, estes são efetivamente os traços mais originais do pensamento de Ésquilo; e é visível que eles se relacionam facilmente com as datas das duas batalhas, que demarcam sua vida.

Da mesma forma, as sete tragédias que chegaram até nós podem dar-nos uma idéia bastante nítida da sua obra. No entanto, como não nos entristecer, considerando que Ésquilo escreveu cerca de cem tragédias e que apenas sete chegaram às nossas mãos? O apelo das tragédias perdidas, das quais só conhecemos os títulos, carrega-se de luto, um pouco como o apelo dos nomes dos chefes persas, mortos na luta contra Atenas, os quais, como em *Os persas*, não voltarão jamais. *Ifigênia*, *Filoctetes*, os *Mísios*, as *Mulheres trácianas* e as *Salaminas* são outros tantos títulos que evocamos em função de outros poetas, mas que evocamos em vão. Somente às vezes, num golpe de sorte, alguns versos ou algumas réplicas são descobertos como as queixas de Níobe ou um trecho dos *Mirmídonas*. Ou então a lembrança, conservada pelos antigos, de um momento particularmente impressionante, como o longo silêncio guardado por Aquiles, acabrunhado, no início da peça consagrada ao resgate de Heitor; ou também a angústia das duas mães, Tétis e Eos, esperando que Zeus diga qual das duas deverá ver o seu filho morrer, em a *Pesagem das almas* (ou *Psicostasia*). Essas poucas lembranças, essas poucas descobertas aumentam o pesar, mas, por outro lado, não trazem surpresas: na verdade, a personalidade de Ésquilo é tão forte e tão homogênea que ele pode ser identificado em cada parte de sua obra. Uma peça de Ésquilo, uma cena de Ésquilo, um verso ou uma imagem de Ésquilo são reconhecidos de imediato, por sua força e por sua majestade.

Essas duas qualidades explicam-se por uma mesma inspiração, seja pelo lado divino, seja pelo lado humano.

O lado divino

Os deuses encontram-se em toda parte no mundo de Ésquilo. E a justiça divina, igualmente, está em toda parte.

Isso não significa que se trate de um mundo em ordem. É muito mais um mundo que aspira à ordem, mas que se move no mistério e no medo. É um mundo onde reina a violência. Mata-se e morre-se, brutos devoram-se uns aos outros. É um mundo onde se é perseguido, pisoteado, onde se grita de medo. Io, a jovem transformada em novilha, corre em círculos, exaurida pela enorme mosca que não lhe dá nenhuma trégua. Prega-se Prometeu, arrebite após arrebite, ao seu rochedo. E de resto, esse mundo povoado de deuses, que quiséramos justos, é igualmente permeado de forças terríveis, heranças de crenças mais ou menos primitivas: o sangue derramado não desaparece; ao contrário, ele ganha vida, os mortos retornam, os homens são presas do pesadelo e de visões; monstros são vistos como essas Erínias, de olhos ávidos de sangue; fala-se de sacrifícios recusados, de presságios; e ouve-se o ruído surdo das palavras mágicas e expressões de horror.

Mas, por meio da angústia e do temor, pelo mistério em que se envolve o sagrado, uma mesma fé apresenta-se em toda parte, tentando reconhecer nessas forças terríveis os traços, os sinais, os marcos de uma justiça superior, que é simplesmente mal compreendida. Essa busca da justiça confere uma dimensão extra à obra de Ésquilo, pois amplia o alcance de cada fato e de cada palavra.

A fim de observarmos até que ponto essa busca é essencial para ele, vale a pena acompanhar sua expressão ao longo das sete tragédias que se conservaram.

Em *Os persas*, a idéia da justiça divina apresenta-se de uma maneira um tanto notável, na medida em que, *a priori*, estava fora de contexto. Com *Os persas* dever-se-ia ter, normalmente, uma peça de época ou, como se diria hoje, uma peça politicamente engajada. Porém, o que vemos é totalmente diverso.

Antes de tudo, o tema é tratado não do ponto de vista dos vencedores, mas do ponto de vista dos vencidos. Nesse ponto, Ésquilo contava com um ilustre antecessor: Frínico, quatro anos antes, havia sido premiado em virtude de uma peça que tratava do mesmo

tema e adotava a mesma perspectiva. A peça intitulava-se *As fenícias*. Sobre essa peça não temos dados muito precisos (sabe-se somente que ela foi montada por Temístocles, assim como a de Ésquilo foi montada por Péricles). Em contrapartida, pode-se dizer com precisão que Ésquilo não fez nenhuma menção aos homens do momento: Temístocles, o grande vencedor de Salamina, nem mesmo é mencionado; e a própria Atenas (exceto em um ou dois versos) confunde-se com a massa dos gregos. Somente os persas figuram na peça, ou melhor, os persas e os deuses.

A ação é muito simples: os velhos persas interrogam-se sobre o destino da expedição; sua ansiedade aumenta ao tomarem conhecimento do sonho da rainha; depois, um mensageiro vem anunciar e relatar o desastre. Ele o faz em etapas sucessivas, que levam de uma dor à outra; todavia, ele mesmo não sabe de tudo, e após a sua saída, a sombra do rei Dario vem para anunciar uma sequência igualmente trágica: ele explica e profetiza. Por fim, aparece Xerxes, o rei vencido que retorna, conduzindo o luto dos seus, em meio à desolação geral. Por consequência, a peça vai de um movimento lento e simples, para a inquietude e o desespero.

Mas o que confere verdadeira importância ao drama vivido pelos persas é a descoberta progressiva do seu significado, ou seja, a descoberta progressiva do papel que nele desempenha a justiça divina.

Antes de mais nada, todos estão com o pensamento voltado para esses deuses. Vive-se no nível do sagrado. Há um sonho profético. Há um morto que retorna no dia seguinte. E há, sobretudo, em todos os temores, em todas as esperanças, em todos os relatos, a idéia de que tudo depende dos deuses. Se no começo os velhos têm medo, é porque eles sabem que Xerxes seguiu seu orgulho; e o orgulho desagrada aos deuses. É possível também que Xerxes tenha caído na cilada do desvario que os deuses mandam àqueles aos quais desejam arruinar. Esse delírio é Ate: "carinhosa e doce, Ate envolve o homem nas suas redes, de onde nenhum mortal pode escapar e fugir" (98). Por trás de Xerxes, mostra-se-nos, invisível, uma presença divina, de desígnios temíveis. E é ela que está agin-

* Figura mitológica grega, vagamente personificada, que leva os homens à perdição. (N. do T.)

do. O mensageiro sabe disso, e assim o exprime: "Não. Foi um deus que, a partir daquele momento, destruiu a nossa armada, tornando muito desigual o destino das partes nos pratos da balança" (345). Por que essa parcialidade dos deuses? O mensageiro, a rainha e o coro falam de um excesso de confiança, de esperanças perigosas: admitem confusamente que uma desgraça tão completa deve traduzir a cólera dos deuses. Mas cabe ao rei, ao pai, ao morto a tarefa de explicar tudo; no cerne da peça, logo antes do retorno de Xerxes, vê-se Dario, que surge de sua sepultura para revelar a verdade. Quando ele toma conhecimento da audácia de seu filho e da impiedade primária pela qual este quis atar "um peso ao pescoço do mar" (71), reconhece o delírio que veio do alto: "Um deus, sem dúvida, afetou o seu espírito. Um deus terrível, por havê-lo cegado a esse ponto" (724-725). E, recuando muito antes no tempo, ele recorda que um oráculo antigo previa semelhantes males. A "jovem imprudência" de Xerxes precipitou o mal, pois, "quando um mortal se empenha na sua própria ruína, os deuses vêm para ajudá-lo". Xerxes foi imprudente e ímpio até na vitória: os persas, na Atenas ocupada, espoliaram as estátuas dos deuses e incendiaram seus templos: "Altars foram destruídos, imagens divinas foram destroçadas, postas de cabeça para baixo, derrubadas dos seus pedestais... Que tremam agora! O edifício das suas desgraças não chegou ainda nos alicerces, e irá crescer mais..."

O tom do rei é profético; ele tem a majestade do além, mas, acima de tudo, suas palavras completam a mudança interior que faz com que, contra os persas, o verdadeiro protagonista não seja nem Temístocles, nem Atenas, nem os gregos, mas sim a vontade divina. No coração da peça, está a revelação. E esta revelação contribui muito em conferir às prolongadas lamentações, que preenchem o final da peça, sua carga trágica.

Com efeito, o sofrimento dos persas não parece apenas estender-se no tempo, como uma desgraça irremediável: depois dessa cena, as dores duplicam-se, causadas pelo pavor diante do poder dos deuses.

Este poder, sem jamais agir ao acaso, parece bastante severo para que a obscura consciência da culpa se junte, aos nossos olhos, ao horror da impotência.

Reencontramos a mesma dimensão trágica em *Os sete contra Tebas*. Essa peça, apresentada em 467, cinco anos depois de *Os persas*, era a conclusão de uma trilogia dedicada aos descendentes de Édipo. Depois de *Laio e Édipo*, a tragédia *Os sete...* era consagrada aos dois filhos de Édipo amaldiçoados pelo pai.

Em certo sentido, esta também poderia ser uma peça de época, tratando da guerra civil (é assim que Eurípides tratou do mesmo tema, no seu *As fenícias*). Mas Ésquilo viu no tema apenas duas coisas: primeiro, a atmosfera de uma cidade sitiada, presa do terror, mas preparando-se virilmente para a defesa; de outro lado, o drama de um homem que irá enfrentar o seu irmão, matá-lo e ser morto por ele, pelo simples fato de que uma maldição, decorrente de uma longa série de pecados e desgraças, pesa sobre ele e o obriga a fazê-lo.

Poder-se-ia dizer que se encontram aí dois aspectos diferentes: um diz respeito aos homens, o outro trata da relação entre homens e deuses. Mas isto não seria exato, pois, mesmo no que se refere à guerra, os deuses têm seu lugar e sua influência.

Nessa peça, que os antigos declaravam "cheia de Ares", a atitude de todos mostra que, mais uma vez, a ação só se decide pela intervenção dos deuses. De um lado, temos o jovem rei, firme e lúcido, que começa por uma prece aos deuses, rogando-lhes que poupem sua pátria; de outro, temos um coro de mulheres, transtornadas pelo pavor. Elas exclamam o seu medo numa espécie de pânico. E elas invocam os deuses em sua ajuda:

Divindades de Tebas, escutai todas: contemplai uma turba de virgens suplicantes, amedrontadas pela escravidão. (...) Ó Zeus, Zeus, pai sem o qual nada se realiza, afasta para sempre de nós o inimigo raptor. (...) E tu, filha de Zeus, poderosa guerreira, Palas, vem salvar a cidade! E tu, deus cavaleiro, cujo tridente temido pelos peixes reina sobre os mares, Posêidon, livra-nos, livra-nos desses terrores! (110 e ss.)

Seguem os nomes de Ares, de Afrodite, de Apolo, de Ártemis, e depois um novo apelo, ainda mais premente, a todos os deuses, a todas as deusas. Essa prece desvairada junta-se à prece mais serena de Etéocles: todos apelam aos deuses. Finalmente, os deuses cedem a esses pedidos: Tebas, ao menos, será poupada. Mas Etéocles

não, ele não poderá ser poupado. E a peça inteira, em certo sentido, é o advento inexorável da sua perdição.

Mas, particularmente, o centro da tragédia é ocupado por uma longa cena onde são descritos os emblemas dos diversos chefes do exército sitiante, bem como os dos chefes adversários. As descrições são extensas, ricas, coerentes; nada acontece. Mas o interesse fica em suspenso durante essa descrição. Primeiro, o orgulho dos assaltantes, em oposição à virtude dos seus adversários, parece estender aos deuses uma esperança crescente. E, inversamente, a lentidão da cena, que contrapõe dois a dois os chefes que irão se enfrentar, traz o pressentimento, uma certeza cada vez mais clara de que a decisão colocará frente a frente os dois filhos de Édipo.

E, de fato, no verso 652, no auge da tragédia, Etéocles aceita o combate com o seu irmão. Por que isso? Porque ele foi amaldiçoado; porque os crimes da sua raça lhe valeram esse destino, ao qual não pode furtar-se. E ele exclama: "Ah! raça furiosa, tão duramente odiada pelos deuses! Ah! raça de Édipo, minha raça, merecedora de todas as lágrimas! Ai de mim! Eis cumpridas hoje as maldições de um pai!" Seria possível que ele recusasse esse combate, segundo as sugestões do coro? Não, ele não o faz; um pouco, sem dúvida, porque não está em sua natureza recusar uma luta. Em todo caso, Ésquilo não nos ajuda a resolver esse problema, aparentemente muito moderno: tudo o que ele diz, tudo o que ele esclarece, graças ao comentário do coro, é que a origem desses males remonta de muito antes: originaram-se de um pecado inicial, cometido duas gerações antes.

Por conseguinte, aqui, mais uma vez, nos defrontamos com a justiça divina, que desorienta os espíritos modernos: ela pune os culpados por meio de seus filhos; ela pune por meio de novos crimes; ela pune lançando armadilhas. Mas o conceito dessa justiça e de seus caminhos impenetráveis confere à morte dos dois príncipes uma outra dimensão. Não se trata somente deles, mas também dos deuses e dos homens – dos deuses que tudo podem, e dos homens que tudo arriscam. A obscuridade que envolve a decisão de Etéocles parece fazê-la mais carregada de sentido.

Destes crimes em série, dessa justiça de efeitos distantes, gostaríamos de passar diretamente ao problema que ela levanta, do

qual trata a *Orestia*. Mas convém considerar primeiro duas outras peças, das quais uma, ao menos, é anterior a ela, e que tratam dos deuses e da justiça em termos um pouco diferentes.

A tragédia *As suplicantes*, que por muito tempo foi considerada a mais antiga de todas, por suas linhas simples e pela grande importância do coro, parece na verdade ter sido montada alguns anos depois de *Os sete...* Ao contrário desta, aquela é a primeira peça de uma trilogia, relativa às Danaides: ela as mostra procurando abrigo em Argos, contra os seus perseguidores, os filhos de Egito.

Sob muitos aspectos, a peça faz eco a *Os sete...* Ela trata do mesmo contraste, opondo um soberano advertido e calmo a um grupo de mulheres desvairadas e aterrorizadas. E, como em *Os sete...*, o soberano procura antes de tudo o apoio dos deuses, enquanto as mulheres nada fazem a não ser invocá-los aos gritos e multiplicar suas súplicas. É em *As suplicantes* que se lê a famosa invocação a Zeus: "Senhor dos senhores, bem-aventurado entre os bem-aventurados, poder soberano entre os poderes, do alto da tua felicidade, ó Zeus, escuta a nossa voz!" (524 e ss.). E é também em *As suplicantes* que o mistério da vontade divina é afirmado com o maior vigor: "Os caminhos do pensamento divino levam ao seu objetivo, por entre matagais densos e sombras espessas que nenhum olhar poderia penetrar" (93 e ss.).

A ação da peça é um exemplo dessas sombras espessas, pois ela não obedece a um esquema tão simples como em *Os persas*; e as culpas entrelaçam-se de uma maneira inextricável. As suplicantes são descendentes de Io. Io, que se perdeu de amor por Zeus, e depois foi salva por ele; elas apelam para Io. Reclamam também que seus perseguidores são arrogantes e ímpios. Mas pode ser que nelas se manifeste também o anúncio de uma recusa ímpia ao amor a ao casamento. Em suma, pairam forças misteriosas, sem que se apresente nenhuma certeza.

Em contrapartida, essa trama de esperanças e de medos, sempre voltados para os deuses, põe em grande destaque a escolha de um homem – o rei – que coloca sua cidade no caminho da guerra. Aí tudo é claro, tudo é presente. E poder-se-ia pensar que essa escolha é um gesto puramente humano. Pelasgo considera suas razões. Hesita. Por fim, toma uma atitude. Soberano de um Estado estranhamente democrático, indivíduo responsável e que tem cons-

ciência disso, Pelasgo está mais perto de nós que Etéocles. Mas em nome de que ele decide? O que o impele? Quem o ameaça? Sempre a vontade dos deuses, cuja cólera ele teme: “É, no entanto, sou obrigado a respeitar a ira de Zeus, suplicando: não há para os mortais objeto maior de temor” (478-479). Pelasgo cede em tempo e de maneira lúcida, para não ter que, um dia, ceder da forma que cedeu Etéocles. E o caráter solene da sua escolha atribui a dimensão trágica aos prolongamentos sagrados que lhe são atribuídos.

Prometeu acorrentado não deveria apresentar, *a priori*, o mesmo estilo, pois a peça transcorre inteiramente entre os imortais. De fato, ela também é a única em que o princípio da justiça divina não é afirmado – nem mesmo confirmado.

Nessa tragédia, tudo é problema. Por razões de forma e de conteúdo, tem-se duvidado de sua autenticidade. Se ela foi mesmo escrita por Ésquilo, não se consegue identificar uma data conveniente. Finalmente, outras dificuldades apresentam-se quando se tenta reconstituir a trilogia à qual pudesse pertencer. Parece que ela foi a primeira das peças, mas não há certeza (alguns chegaram a pensar que a obra intitulada *Prometeu piróforo* evocaria o roubo do fogo pelo Titã, situando-se, por isso, em primeiro lugar; todavia, admite-se em geral que esse *Prometeu piróforo* foi a última das peças, onde era instaurado o culto do herói). Uma só coisa é certa: depois de ter sido “acorrentado”, Prometeu, na trilogia, aparece como “livre”.

Mas é preciso reconhecer que, na peça que se conservou, Prometeu é apresentado como vítima de um Zeus soberano, que não pratica a justiça. O início da peça é uma cena de suplício: Prometeu é pregado ao seu rochedo pelos dois ministros de Zeus, Poder e Força. O coro, constituído pelas jovens Oceânidas, chora por ele, e se indigna: no final, elas desejariam compartilhar a sua sorte, quando Zeus o engolirá para debaixo da terra. E como se isso não bastasse, Ésquilo imaginou o aparecimento em cena de outra vítima do rei dos deuses: na presença de Prometeu, ele mostrou Io, a jovem transformada em novilha, e perseguida mundo afora por um gigantesco mosquito que a enlouquece, e isso porque Zeus a amou.

A tragédia de *Prometeu*, portanto, nada mais é que um longo grito de dor, que soa como uma acusação. Como acreditar que o

autor da peça tenha, apesar de tudo, proclamado a sua fé na justiça divina?

Não se resolve esse problema sem um exame mais atento dos textos, e sem basear-se no conteúdo do *Prometeu libertado*, hoje perdido. Por fim, o que fazemos é muito mais definir caminhos para uma solução do que oferecer soluções propriamente ditas. Mas isso, por sua vez, se encaixa bem ao modo de Ésquilo.

É do seu estilo inquietar-se, protestar se for preciso: esse protesto procede de uma aspiração à justiça. É também próprio do seu modo de ser não se contentar com um otimismo simplista, mas procurar, na aparente desordem do mundo, os sinais de uma ordem. Podem-se destacar aqui dois desses sinais, facilmente identificáveis. Temos a própria arrogância de Prometeu, censurada igualmente por todos, com maior ou menor dureza, com maior ou menor solicitude, conforme o caso. Zeus não é, pois, um deus justo; mas a sua vítima tampouco é isenta de crítica (e nem o eram as suplicantes, tão ferrenhas inimigas do casamento). Além disso, o próprio Zeus não passa de um soberano recente. É um “mestre novo”, um “jovem tirano”, um desses “deuses novos” (310, 942, 960). Daí é que procede, em parte, o seu exagero: “jovens, vós exerceis um poder bem jovem, e pensais habitar um castelo inacessível à dor” (955-956). Igualmente, esse tipo de afoiteza aproxima-se à do jovem Xerxes: também pode ser desbastada pela experiência do fracasso. Mergulhando na idade lendária das teogonias, das teomáquias, Ésquilo parece sugerir que, mesmo junto aos deuses, a justiça é fruto do tempo. E a sua acusação comporta, nos seus próprios termos, as premissas de uma resposta.

Sendo assim, a peça traz à doutrina de Ésquilo algumas sombras, um recuo, mas também um destaque. De qualquer maneira, ela procede com certeza da mesma espécie de grandeza trágica, pois os sofrimentos de Prometeu, bem como os de Io, todos eles situados além do plano humano, todos eles inevitáveis, porém destinados a um fim, todos eles incompreensíveis, e no entanto prometidos a uma ordem que lhes dará sentido, ilustram bem que o deus supremo não será qualquer um.

A magnitude das perspectivas que se delineiam para além da peça não poderia causar surpresa: com efeito, na *Orestia*, Ésquilo procurou definir a justiça divina, considerando sua evolução e seu ajustamento ao longo de uma sequência de gerações.

As três peças da trilogia (*Agamêmnon*, *As coéforas*, *As eumênides*) entrelaçam-se conforme um movimento, visando ao acesso a uma justiça melhor: como castigo de pecados anteriores, temos sucessivamente um assassinato realizado por uma mulher culpada (Clitemnestra mata o seu esposo Agamêmnon), depois um assassinato consumado por um homem inocente (Orestes mata a sua mãe Clitemnestra) e, por fim, um processo, apresentado aos juízes, do qual participam homens e deuses.

Os homens voltam-se para os deuses e solicitam seu apoio; pode-se dizer que as três tragédias são embebidas do sagrado, que está presente em cada uma delas, de maneira tangível. *Agamêmnon* faz o espectador assistir ao delírio profético de Cassandra; *As coéforas* espalham-se ao redor da tumba do rei, e seu auxílio é longamente invocado; além disso, os principais agentes que desencadeiam a ação são um oráculo dedicado a Orestes e um sonho de Clitemnestra; por fim, *As eumênides* trazem à cena deuses (Apolo, Atena) e, principalmente, aqueles seres de aspecto horrível, as Erínias, deusas encarregadas de vingar o crime.

Mas isso não é tudo, pois, além da ação em curso, é preciso acrescentar que todos os comentários do coro, todas as esperanças de uns e todos os temores de outros parecem alimentar-se dessa presença constante da justiça divina. *Agamêmnon* principia com um grande coro que, reportando-se ao passado, evoca a partida da expedição a Tróia: ele avalia os presságios, celebra a sabedoria de Zeus, tem medo. Depois, até a morte de ambos, o rei e Cassandra, ele acompanha de perto o erro, os pecados que arruinam o futuro. O coro volta-se constantemente para o passado, e, pouco a pouco, a angústia vai aumentando, até o momento em que Agamêmnon entra no palácio, sobre um tapete púrpura, símbolo da sua imprudência, quando então o coro entoia o canto do medo: "Por que este espanto que assim se levanta diante do meu coração profético e, obstinadamente, esvoaça ao seu redor?..." (975 e ss.). O assassinato, pressentido pelo coro, e anunciado por Cassandra, foi permitido pelos deuses, como resultado de uma longa seqüência de pecados; e, ao final, o coro reconhece que esse assassinato não foi cometido somente por Clitemnestra, mas também por Helena, Querela, também o gênio vingador dessa raça (1454, 1482, 1509). O terror com

o qual se acompanha o destino do rei, do começo ao fim da peça, é proporcional às forças envolvidas. / E esse destino, mais uma vez, extrai a sua verdadeira dimensão trágica de um sentimento duplo: ele era inevitável e, por outro lado, foi o resultado de uma série de erros humanos, subitamente valorizados pelo capricho divino. /

Em *As coéforas*, a trama é mais simples ainda: há um só assassinato e uma só vítima. Essa vítima é punida em função de seus crimes. Mas quem é o assassino? Não Orestes sozinho, e não Orestes acima de tudo: ao seu lado, para orientá-lo, estão a ordem de Apolo e a exigência dos mortos. É por isso que, no momento do assassinato, quando Orestes já tem o braço levantado para golpear sua mãe, Ésquilo cuida de enfatizar claramente a causa de ordem divina: Orestes se detém, hesita, volta-se para seu amigo Pílates, que então o faz lembrar – e seu papel na peça limita-se a esses dois versos – que a ordem de Apolo é golpear. Nesse momento, a sua decisão está tomada; e ele mata. Mas no instante em que golpeia, ele ainda proclama que não passa de instrumento da justiça divina, dirigindo-se à mãe: "Não sou eu, és tu que te matas a ti mesma" (923). Assim se verifica a fórmula de duplo sentido que o servo acaba de empregar, dizendo: "Eu digo que os mortos batem nos vivos". O golpe que atinge Clitemnestra é, portanto, bem-vindo pela justiça divina. E sobre isso o coro não se engana, nem permite que se enganem os espectadores, pois seu canto, no verso 935, começa por uma exclamação: "Ela chegou, a Justiça!..."

Estranha justiça, que utiliza um assassinato, obrigando Orestes a manchar-se do sangue de sua mãe, e por fim o entrega às Enírias vingadoras! Compreende-se a pergunta com a qual termina a peça: "Quando se satisfará, quando se deterá, finalmente apaziguada, a ira de Ate?" (Ate personifica a ruína enviada pelos deuses.) Resposta bem característica de Ésquilo: a ira de Ate não se apaziguará – é esse o tema de *As eumênides* – até que Orestes, após haver espalhado suas impurezas de país em país, receba ajuda de Apolo, seja julgado e, graças à voz decisiva de Atena, absolvido. Então as Erínias, destituídas do seu antigo papel de colaboradoras dos juízes humanos, tornar-se-ão as Eumênides, e cuidarão de evitar o crime com antecedência.

Ao longo das três peças, a justiça divina, sucessivamente temida, esperada e depois retocada e humanizada, está constantemente em primeiro plano. Ela confere a cada evento uma dimensão

superior e dá a cada gesto um prolongamento carregado de sentido. Cada acontecimento insere-se numa série maior, ligado a uma vontade transcendente. Pode-se dizer que Ésquilo insiste em mostrar que, por trás dos homens, existem grandes forças em ação. Estas forças ultrapassam-nos, dominam, mesmo que eles não tenham consciência disso. Portanto, os atos dos homens são intencionais, e por eles cumpridos; mas configuram, sem que eles saibam, uma trama cujo princípio lhes escapa, e que pode, a cada instante, levá-los à perdição.

Isso é de causar medo. A fé de Ésquilo na justiça divina está sempre acompanhada de temor. Primeiro, porque ela passa pelo sofrimento, e “somente àquele que já sofreu a justiça consente compreensão”; depois, como saber o que irrita os deuses, e o que eles nos permitem? É preciso esperar, deve-se temer; e muitas vezes os dois sentimentos se misturam: são eles que conferem ao teatro de Ésquilo a sua própria ressonância.

O lado humano

A idéia da justiça divina pressupõe, em si, que os homens sejam responsáveis pelos seus atos. E, no teatro de Ésquilo, eles realmente o são. São responsáveis em relação aos deuses, os quais a cada instante poderiam irritar-se; eles são também responsáveis pelo grupo do qual estão encarregados, e que a todo momento ameaçam arrastar para o desastre. Essa responsabilidade, de ordem cívica ou política, soma-se à primeira, contribuindo para conferir maior repercussão aos seus atos.

Daí a presença quase constante, na obra de Ésquilo, de um certo ideal cívico e de uma determinada imagem do chefe. Seus personagens, com efeito, não são etéreos, nem tampouco reflexos inquietos das ordens divinas. Eles vivem uma vida inteiramente humana. Vivem simplesmente em função de seus deveres; e Ésquilo parece interessar-se muito mais pelo seu papel de soberano do que pelos seus motivos e suas paixões. Seus personagens vivem, mas ele não está interessado em analisar-lhes a psicologia.

Ésquilo não está interessado nas paixões. E, embora tenha celebrado em versos admiráveis a dimensão cósmica do amor que cria a vida, não se preocupou em pintar-lhe os efeitos. É como o Eurípides de Aristófanes se pronuncia sobre ele, ironicamente: nele não havia “nada de Afrodite” (*As rãs*, 1045). Contrariamente à de Eurípides, a Clitemnestra de Ésquilo não nos fala dos seus amores de mulher, nem dos sofrimentos de mãe. Ela revela ainda mais grandeza, mostrando-se menos individualizada. Seu erro, simplificado em linhas brutais, torna-se o símbolo da desordem da natureza. Clitemnestra é a “vaca que mata o touro de chifres negros” (*Agamêmnon*, 1225), é a “leoa bípede que dormia com o lobo” (1257), é a “víbora infame” (*As coéforas*, 249). Inversamente, sendo Agamêmnon culpado, ela se identifica com a justiça divina; ela é “a Cólera” (*Agamêmnon*, 154). Nessa linguagem duplamente oracular, seu ato separa-se dela.

Os traços de Clitemnestra são bem marcantes. Ela é imperiosa, cruel, hipócrita e insolene. Mas Etéocles tem também traços bem fortes. Isso não impede que Ésquilo faça pairar um silêncio sobre o aspecto psicológico de suas razões; e os gestos dos dois, assim ligados ao destino, ganham uma força mais misteriosa.

Ésquilo, portanto, não está em busca de sutilezas psicológicas. Além disso, seu teatro é eminentemente viril. Se Clitemnestra desempenha nele um tal papel, como acabamos de ver, isso representa um escândalo – porque é do homem o papel do comando. No total, a obra de Ésquilo concentra-se nos problemas da vida dos homens – a guerra e a paz.

Fato notável: essas histórias, repletas de assassinatos familiares, transmitidas pelas lendas, tornam-se para ele ocasião de dar vida a várias imagens de soberanos e guerreiros cujos defeitos e virtudes definem os valores que lhe eram mais caros.

Alguns deles se relacionam com a justiça divina, e já foram mencionados nas análises anteriores. Os reis devem evitar o descomedimento e governar com piedade. Xerxes não procedeu assim, nem o fizeram os chefes que sitiaram Tebas, tampouco os perseguidores que tentavam arrastar aos altares as filhas de Dânao. E em cada uma dessas vezes, esses erros, ou defeitos, infundem a esperança nos seus adversários. “E vejam quem nos cria ainda vantagens e mais vantagens!”, exclama Etéocles, ao ouvir a descrição do orgulho de um adversário (*Os sete...*, 437); e acrescenta, impac-

ente: "Fala-nos da jactância de um outro..." (480). Da mesma forma, ouvindo falar da paixão impura dos filhos de Egito, Dânao diz às suas filhas: "Seria para nós puro proveito, minha filha, se eles fossem odiados pelos deuses como o são por ti" (*As suplicantes*, 753-754).

Ao contrário, Dario, Pelasgo, e mesmo Etéocles, pretendem, antes de tudo, orar aos deuses e manter a Justiça a seu lado. Contudo, se eles respeitam dessa forma os deuses, não é somente por eles mesmos: o sinal distintivo dos soberanos de Ésquilo é seu perfeito civismo – ou, se quisermos, seu Zelo por seu povo. E isso se traduz tanto na sua atitude com relação à guerra, quanto na sua atitude em respeito à ordem interna.

O teatro de Ésquilo faz ressoar a todo instante o ruído da guerra. A tragédia *Os persas* é toda dedicada à grande batalha que os gregos acabavam de travar contra os soldados de Xerxes. *Os sete contra Tebas* constituem o drama de uma cidade sitiada. E o Agamêmnon, personagem da *Orestia*, acaba de voltar da Guerra de Tróia, cuja sombra paira sobre toda a peça, e sobre quase toda a trilogia. Primeiro o mensageiro e depois Agamêmnon evocam a vitória e os longos esforços que a precederam. Clitemnestra o imagina. E o coro, incansável, faz referência à partida da expedição; a Helena, a causa de tudo; a Ifigênia, a primeira vítima; e aos mortos, que não voltarão mais.

Poder-se-iam recolher facilmente, em toda a obra de Ésquilo, descrições agudas dos horrores ou das misérias da guerra. Ele descreve, em *Os persas*, o horror da batalha e da carnificina:

Os navios naufragam; o mar desaparece inteiramente sob o aglomerado de destroços e cadáveres ensangüentados; as margens e os rochedos cobrem-se de mortos, e uma fuga desordenada, com remos à toda, leva o que resta das embarcações bárbaras – enquanto os gregos, como se fossem atuns libertos das redes, golpeiam, massacram, com pedaços de remos, com fragmentos de destroços! Um lamento misturado a soluços domina a imensidão do mar... (*Os persas*, 419-427).

Em *Os sete...*, ele descreve o horror das cidades saqueadas:

E eis que se ouvem ruídos surdos por toda a cidade. Ao redor dela se estende o laço que cerca as fortalezas. O guerreiro sucumbe sob a lança do guerreiro. Os vagidos cortantes dos recém-nascidos recrudescem seu lamento infantil. Por toda parte o rapto, acompanhado da perseguição. Um saqueador de mãos cheias passa por outro saqueador de mãos cheias... (*Os sete...*, 345-353).

Em todas essas evocações a morte está presente – essa morte dos guerreiros, cujo escândalo ninguém exprimiu com mais força que Ésquilo. Às vezes, ele a evoca por meio de um canto pesado de luto, como em *Os persas*: "As naus os levaram embora; ai! As naus os perderam; ai! As naus em abordagens desastrosas! As naus e os braços do Jônio!" (560-563). Ou então, traçando a imagem terrível do "mercador da morte", ele faz referência ao luto dos atingidos por essa negociação monstruosa:

Mas em todas as casas, de onde partiram os guerreiros para longe da terra grega, reina o luto arrasador. Um pensamento obsessivo apunhala os corações. São lembradas as fisionomias dos que foram vistos partir; mas, no lugar de homens, são urnas e cinzas que voltam para casa! Ares, mercador da morte, reajustou suas balanças durante a cruel batalha, e de Ilion envia de volta aos pais, ao despontar da luz, um pó carregado de choros cruéis – em vez de homens, cinzas, que ele armazena em potes, com facilidade! (*Agamêmnon*, 430 e ss.)

Isso tudo foi sentido fortemente por Ésquilo: ele viu, experimentou. É por isso que, além do luto e do sofrimento, ele pôde também descrever as torturas físicas dos combatentes. Ora conta como sofrem de sede e esgotamento: "Uns, perto da limpidez das fontes, suportavam a agonia da sede..." (*Os persas*, 483-484); ora fala das fadigas da vida no campo de batalha:

Se eu vos dissesse do cansaço, da maneira penosa como estávamos acompanhados, das passagens estreitas em que nos deitávamos sobre a terra... e se eu vos dissesse do inverno, que mata os passarinhos, do inverno insuportável que nos mandava a neve do Ida! Ou então do torpor do verão... (*Agamêmnon*, 555 e ss.)

guerra | Todavia, a guerra, sempre mais ou menos presente nas tragédias de Ésquilo, não é evocada com um espírito de protesto, ou de pacifismo. Os males da multidão, esses males anônimos, que tecem toda uma rede de sofrimento e luto, servem principalmente para exaltar a responsabilidade dos chefes, cujo papel é precisamente poupar seus povos de tais provações.

Se a guerra traz a destruição, é necessário um chefe lúcido e enérgico como Etéocles. E Ésquilo fez de tudo para ressaltar esse papel de defensor. Etéocles, em *Os sete...*, aparece solitário, antes do coro, antes de toda explicação; e de um momento para outro, ele se mostra como o protetor consciente. Suas primeiras palavras exprimem-no com majestade: "Povo de Cadmo, devo dizer o que a hora exige àquele chefe que, tendo por encargo o governo da cidade, empunha a barra do leme, sem deixar que durmam suas pálpebras..." De fato, Etéocles mostra-se, em seguida, firme com aqueles que se desesperam, apto a organizar a defesa, e zeloso ao obter informações. Mas por quê? Porque – e Ésquilo acentua isso desde o princípio – a cidade para ele está em primeiro lugar: "Zeus, Terra, deuses da minha pátria, e tu, Maldição, poderosa Erínia de um pai, poupai ao menos minha cidade!..." (69).

Essa preocupação em salvar a cidade é o que move os reis bons. Mais do que qualquer coisa, é o que inspira Pelasgo, em *As suplicantes*. Ele pensa, em primeiro lugar, na sua cidade, e só com ela se preocupa: "Que a causa desse grupo de estrangeiros não provoque males! Que dela não resulte nenhuma disputa, de imprevisto, de surpresa, para Argos. Argos não precisa disso" (354-358). E repete com ansiedade: "E guarde-me o Céu de ouvir Argos dizer-me um dia, se tal desgraça vier a acontecer: 'Para honrar estrangeiros, tu arruinaste tua cidade!'" (399-401).

O crime dos maus reis, ao contrário, consiste em envolver-se levemente em guerras imprudentes, nas quais os deuses não os ajudarão. Toda a tragédia *Os persas* o demonstra eloquentemente. Os sofrimentos desses persas, o apelo dos mortos, o luto e a angústia são apresentados com tamanho destaque unicamente para ressaltar a dimensão do erro inicial de Xerxes. Em função de uma deformação histórica bem característica, Ésquilo não hesita em empregar a palavra "cidade" para referir-se aos persas. Tal "cida-

de", que chora seus mortos, é antes de mais nada a capital, Susa, como aparece nos versos apreensivos recitados pelo coro no início (116-118): "Oh, desgraça, a derrota da armada persa! Seria essa a notícia a chegar ao conhecimento da minha cidade, a grande cidade de Susa, esvaziada de todos os seus homens?" Mas a mesma palavra é empregada, por vários outros autores, em relação ao vasto reino dos persas; e as traduções vacilam diante desse emprego de *polis*. Paul Mazon a traduz, às vezes, como "um país" (versos 213-946), às vezes como "a Pérsia" (511), outras vezes como "o Estado" (715). Em todo caso, para os atenienses, a palavra, provavelmente, evocava os laços estreitos entre os cidadãos, conferindo assim o luto persa um acento mais pessoal. Ora, esse luto tem um responsável, cuja imprudência foi proclamada por todos, e que, ao final da tragédia, aparece em pessoa para reconhecer, com desespero, que carrega o peso daquele desastre: "Ai de mim! Sou eu, infelizmente, eu mesmo, lamentável e desprezível, que teria sido o flagelo da minha raça e da minha pátria!" (931-933).

Opondo-se a esse retorno de um rei vencido, temos, no outro extremo da obra de Ésquilo, o retorno de um rei vencedor. Mas Agamêmnon não é menos culpado, pois ele conduziu uma guerra assassina, sem um motivo essencial que a justificasse, e que acabou em excessos ímpios. Desde o princípio, o coro denuncia claramente o contraste entre a causa da guerra e os sofrimentos que ela acarretou: "Em breve, por causa de uma mulher que pertenceu a mais de um homem, braços irão entorpecer-se em lutas sem trégua..." (62-64). Novamente o mesmo contraste se repete. Ifigênia foi morta "por ajudar um exército a resgatar uma mulher" (225); e a grande imagem do deus da guerra, citada anteriormente, detém-se na descrição do luto que reina em todas as casas: "Geme-se, ao exaltar tal guerreiro tão hábil no combate, ou outro, que tombou gloriosamente na luta sangrenta – por uma mulher que não significava nada para ele" (445-447). Tudo isso está carregado de reprovação. E quando o rei reaparece, o coro, feliz, dedicado e fiel, encontra, todavia, meios de formular uma censura retrospectiva. Ele admite que outrora classificara Agamêmnon como "extravagante e incapaz de segurar o leme da (sua) razão: é justo, por acaso, sacrificarem-se guerreiros para reconquistar uma jovem impura?" (802-803).

Ésquilo, convém repetir, não é absolutamente um pacifista; ele se exalta com a idéia das lutas defensivas (como aquela conduzida por Etéocles, ou a que foi conduzida pelos gregos, da qual ele havia tomado parte); ele tem até palavras de louvor pelas conquistas de Dario e pela grandeza das cidades fortificadas. Mas o que todas as peças exigem é o respeito pela vida, o respeito pelo povo. E em todos os mitos em que ele baseia os temas épicos – mitos que só falavam de famílias, de estirpes ou de homens – ele introduz essa personagem coletiva que é a cidade, essencial na sua experiência própria, mas anacrônica em relação à lenda.

Sob esse aspecto, o mais puro anacronismo nada tem a ver com a guerra: ele diz respeito à ordem interna e ao governo da cidade, pois o rei Pelasgo, em *As suplicantes*, torna-se o modelo do rei democrático, preocupado em consultar o seu povo. Também nesse campo ele coloca a consideração para com a cidade acima de tudo. E obstinadamente explica:

Vós não estais sob minha proteção: mancha impura afeta Argos, se afeta a cidade inteira, que o povo inteiro se ocupe de descobrir-lhe o remédio. Quanto a mim, eu saberia fazer-te promessas antes de haver comunicado os fatos a todos os argoenses (365-369);

e mais adiante: “Eu já te disse: qualquer que seja o meu poder, eu não saberia fazer nada sem o povo”. O rei não se contenta em proteger a cidade, ele a respeita.

Sem dúvida, não é por acaso que o problema levantado na *Orestes* é definitivamente entregue ao veredito dos homens, que representam a cidade de Atenas. Numa variação, o papel que Pelasgo assumia em Argos é confiado aqui a uma deusa tutora. Ela também hesita, e prevê dificuldades, mas escolhe os juízes entre seu povo. E não pára aí a sua solicitude. Antes de permitir que eles votem, ela edita as leis que devem proteger a cidade: o Conselho do Areópago, que ela acaba de instituir, atuará como um “corpo tutelar” (701). Depois, uma vez lançado o veredito, ela tem um só pensamento, que é o de reconciliar com a sua cidade as velhas deusas do castigo: ela lhes pede que abençoem seu povo; que evitem a

guerra civil e os demais flagelos. De modo que a peça termina com as bênçãos a Atenas.

Amor pela cidade, proteção à cidade, preocupação em consultá-la: por meio dessas imagens, reais ou divinas, impõe-se o ideal de Ésquilo. Ora, trata-se de um ideal fundado sobre a conciliação, mas tendendo sempre para a ordem.

Pelasgo deseja a harmonia da sua cidade. Atena, paciente, empenha-se em obter a aliança das Erínias. Ela não quer a violência, mas apela para a “persuasão santa”, que confere à sua palavra a “doçura mágica”. O que ela mais pede para sua cidade é o consenso interno. Ela teme, por Atenas, “aquela sede homicida, que lança irmãos contra irmãos, insuflando-lhes audácia mútua” (862-863).

Mas tal harmonia implica o respeito e a ordem. E o fato é que os soberanos de Ésquilo se, de um lado, são comedidos e pacientes, de outro, permanecem imperiosos, quando se trata de exigir a disciplina dos cidadãos.

O Conselho do Areópago tinha precisamente por função fazer respeitar essa disciplina. E no momento em que, em Atenas, uma lei nova visava restringir os poderes desse conselho, Ésquilo empenhou-se em chamar a atenção para a importância do papel moral, que deveria permanecer sempre como sua atribuição. Retomando as fórmulas que as próprias Erínias empregavam ao reivindicar, em nome da ordem, o direito de punir os culpados, Atena repete que é preciso evitar tanto a anarquia quanto o despotismo: “Nem anarquia, nem despotismo, essa é a regra que eu aconselho à minha cidade observar com respeito. Sobretudo, que os temores não sejam banidos para fora da cidade; se nada existe para se temer, qual é o mortal que faz o que deve?” (696-699). E, mais tarde, ela afirma, na qualidade de soberana que se sabe obedecida: “Incorruptível, venerável, inflexível, tal é o conselho que aqui instituo, para proteger, em vigília, a cidade adormecida” (704-706).

Em certo sentido, tais fórmulas traem as preocupações do homem e do momento. Mas é preciso esclarecer que, se a atualidade, na obra de Ésquilo, chega assim à tragédia, isto não significa que essa tragédia tenha ficado mais familiar: ao contrário, como em *Os persas*, tem-se a impressão de que a atualidade, transposta e repensada, acaba revestindo-se de majestade. Trata-se do Areópago, da ameaça de lutas internas, mas também da ordem como tal – aquela

que preside à organização do mundo, e que tem, na ordem da cidade, apenas mais um dos seus aspectos.

Na realidade, Pelasgo, Etéocles, Dario, guardadas as proporções, são figuras comparáveis à Atena de *As eumênides*. São também figuras comparáveis ao Apolo do templo de Zeus em Olímpia: com o braço estendido, com o gesto autoritário, ele parece afirmar o castigo vindouro desses raptos intoleráveis que são os centauros, e impor a sua ordem às mulheres aterrorizadas, que espiam pelas frestas da porta.

Assim parece ser, finalmente, a mesma inspiração que preside tanto à evocação da justiça divina quanto à da vida humana. Num e noutro campo, deparamo-nos com uma mesma fé na existência de uma ordem, imposta pelos sofrimentos, e que deve impor-se custe o que custar.

Mas a aproximação não termina aí. Parece que, no final, as perspectivas divinas e humanas se combinam para conferir a cada gesto uma dimensão superior.

Os reis bons participam da majestade divina; quanto aos reis culpados, seu erro inscreve-se, ao mesmo tempo, em dois registros paralelos. Culpados perante os deuses, são punidos por eles, e arrastam seu povo em seu desastre. Mas, se inversamente são culpados perante os seus povos, eles com isso irritam os deuses. Embora, no final, tudo se junte numa coisa só, a ofensa aos deuses e a ofensa à cidade são os dois lados de um só pecado. Como anuncia o coro, em *Agamêmnon*: "Aquele que derramou rios de sangue tem sobre si o olhar dos deuses".

O resultado é que toda ação humana se prolonga, e desperta uma série de ecos que lhe conferem gravidade e seu alcance trágico. Com efeito, neste mundo de relações misteriosas, o gesto do homem que faz derramar sangue já não se limita ao seu horizonte pessoal ou familiar, mas estende-se ao domínio do sagrado, onde tudo é avaliado em termos de erros e castigos. Estende-se também no tempo, pois Ésquilo vê esse homem como uma peça na seqüência das gerações de sua raça. Estende-se até nas suas repercussões imediatas, pois os reis são responsáveis pelo seu povo.

Essas múltiplas perspectivas, e esse risco constante de uma desgraça incalculável, conferem ao trágico de Ésquilo uma ressonância sem equivalentes.

Poder-se-ia dizer que isso representa, na verdade, a combinação de muitas idéias, muitas abstrações e considerações gerais. É por isso que, após havermos traçado as grandes linhas da significação que acompanha cada gesto da obra de Ésquilo, convém lembrar que essas mesmas linhas, inscritas sobretudo nos cantos do coro, não impedem que essa obra seja, acima de tudo, imediata e concreta. Ésquilo não analisa, seu teatro exprime idéias que emergem por conta própria, no auge da ansiedade, nem sempre muito claras, mas bruscas como revelações.

Elas geralmente adquirem vida na sua realidade mais concreta. Ésquilo gosta de mostrar. Ele evoca todos os ruídos da guerra. Ele faz ecoar o som dos arrebites, aplicados um a um, pregando Prometeu ao seu rochedo. Ele mostra as Erínias, seus grunhidos são ouvidos. Tudo o que se vê e se escuta impõe-se imediatamente.

Quando deseja exprimir o luto dos persas, ele não comenta: dá nomes e mais nomes; cortes de imagens bruscas, concretas, evocam os cadáveres atirados aos rochedos pela ressaca. Quando ele decide falar do jovem Orestes, ou então dos sofrimentos da guerra, não hesita em fazê-lo por intermédio da ama-de-leite de Orestes, ou do mensageiro que é esperado em Tróia, dos seus mais humildes sofrimentos, na sua banalidade brutal.

Mesmo quando deseja sugerir algo mais, quando fala do assassinato, do pecado ou do castigo, a sua arte oferece, em vez de termos abstratos, imagens fulgurantes, nas quais as coisas parecem adquirir vida por si mesmas, impondo mais medo ou horror. O sangue derramado, com certeza, não pode ser restituído: "Uma vez derramado sobre a terra o sangue escuro de um ser humano, nenhum encantador o fará voltar às veias de onde saiu" (*Agamêmnon*, 1019-1021). Porém, se ele não pode ser restituído, não pode também ser eliminado. Ele permanece. E Cassandra o encontra, muitos anos depois, quando ela reconhece, no palácio de Agamêmnon, "um abatedouro humano com o chão alagado de sangue" (1092). Esse sangue está lá, com seu odor: "Este palácio cheira a assassinato e a sangue derramado" (1309). Nada poderá redimi-lo. Nada poderá fazê-lo desaparecer: "Mas assim que as gotas são bebidas pela mãe-terra, o sangue vingador coagula: ele não se dissol-

pará jamais!" (*As coéforas*, 66-67). Prenunciando *lady Macbeth*, o coro chega a declarar: "Para purificar o homem de mãos ensanguentadas, todos os rios juntos, confundindo as suas torrentes, em vão tentariam lavar suas impurezas" (72). O pecado não apenas permanece: ele vive, prolifera, como um parto horrível:

Mas sempre, em contrapartida, o excesso antigo dos maus faz nascer um excesso novo, cedo ou tarde, quando chega o dia marcado para um novo nascimento; e com ele uma divindade indomável, ímpia – Ate –, cruel com as casas, e que traz todos os traços de sua mãe (*Agamêmnon*, 764-767).

A mesma imagem aparece em *As coéforas*, quando o coro declara (646-652):

Nem está ainda o altar da justiça posto completamente abaixo, e o destino já forja a sua espada; e eis que o rebento dos assassinatos antigos entra por sua vez na casa, conduzido por aquela a quem finalmente se devem pagar as impurezas, a Erínia, famosa por seus negros desígnios.

À brutalidade da presença concreta alia-se um vulto de assombração; mas o pensamento de Ésquilo sempre se move rente ao chão da realidade, e a ela se prende. A insuficiência das expressões, com sua majestade oracular ou sua rude simplicidade, contribui para a sua força. Mas essa força prende-se ao poder das sensações.

Sem essa observação, correríamos o risco de admitir que a grandeza do teatro de Ésquilo se aproxima da majestade clássica, quando, ao contrário, ela geralmente desagradava na época do classicismo. Essa mistura de vida concreta e de fundo religioso, que nada tem de intelectual, representa justamente a característica própria do arcaísmo. E, em relação a ele, tudo o que seguiu seria ao mesmo tempo mais analisado e menos elevado, mais modesto e mais concreto. Ninguém, depois de Ésquilo, se situou em seu nível.

Capítulo 3

Sófocles ou a tragédia do herói solitário

A geração de Sófocles viveu o apogeu da história de Atenas. Na época da Batalha de Salamina, ele ainda era um rapaz (diz-se que ele conduziu o coro de efebos, encarregado de celebrar a vitória). Ele conheceu o império ateniense, assistiu às construções da Acrópole. E, sem dúvida, acompanhou de perto as decepções da Guerra do Peloponeso. Mas o amor por sua pátria não ficou abalado: *Édipo em Colona*, sua última peça, que só foi apresentada após sua morte, contém o mais belo dos cantos de glória a Atenas – a uma Atenas onde a vida é boa, cuja frota permanece gloriosa. Além disso, Sófocles é o único dos três grandes trágicos que não quis abandonar Atenas: permaneceu, até o fim, fiel à época de felicidade na qual havia vivido.

Ele foi também uma pessoa feliz. Nascido em uma família abastada, recebeu uma educação correspondente a esse padrão de vida. Foi vencedor de competições esportivas, recebeu atribuições de músico, participou com sucesso da vida política (por duas vezes foi estrategista, e foi convidado a participar dos conselhos especiais, nomeados depois do desastre da Sicília, quando já tinha 83 anos). Cumpru também funções religiosas. Enfim, sua carreira literária foi brilhante. Premiado pela primeira vez em 468, quando ainda não tinha trinta anos, ele o foi ainda outras vezes – mais que qualquer outro poeta trágico. Foi ainda premiado, aos 87 anos, por causa do seu *Filoctetes*.

Acrescente-se a isso que ele era um homem amável e sociável. Tinha muitos amigos, e seus ditos espirituosos eram citados por toda parte. É possível que ele tenha também conhecido, no final de sua vida, algumas decepções de ordem familiar; mas quem não as conhece? Se é verdade que ninguém pode ser declarado feliz antes da sua morte, a vida de Sófocles tem por certo direito a esse epíteto.

Isso prova que se pode viver feliz e escrever tragédias, e até inventar o mundo destinado a tornar-se o mundo trágico por excelência.

Esse trágico, próprio de Sófocles, está mais próximo de nós do que o de Ésquilo. E, em certo sentido, a expansão política que Sófocles conheceu e da qual desfrutou condiz com essa diferença: essa expansão supõe, com efeito, uma maior confiança no homem. Ésquilo havia conhecido a ameaça de um desastre; Sófocles conhece uma grandeza de bases sólidas, que deve ser bem administrada. Ele coloca, portanto, o homem no centro de tudo, e entremeia suas tragédias com obrigações conflitantes e debates sobre condutas. Ele acredita na importância do homem e na sua grandeza. Chega assim a conceber imagens de heróis que ninguém conseguiria dobrar – mesmo que fossem renegados por aqueles que os cercavam, mesmo que os deuses parecessem zombar deles.

A magnitude dos atos humanos já não é mais, como na obra de Ésquilo, exaltada pela evocação de suas conseqüências: ela reside agora na atenção dada às suas motivações e aos seus impulsos. Enfim, o trágico de Sófocles é, antes de tudo, função do ideal humano obedecido por seus heróis.

O contraste de deveres

Nenhuma das peças conservadas de Ésquilo deixa de trazer em seu núcleo, guiando a trama, o problema da justiça divina. Do mesmo modo, nenhuma das peças conservadas de Sófocles deixa de apresentar um problema de ordem ética, com toda a sua força, encarnado nos personagens.

É possível, portanto, examinar sob esse ponto de vista as sete peças que se conservaram (sete, das 123, uma lástima: a lista é pe-

quena, mesmo se consideramos o drama satírico *Os sabujos*, do qual foram encontrados fragmentos importantes, em 1912). No entanto, duas dessas sete tragédias são exemplos menos ilustrativos, justamente as que Sófocles dedicou a Édipo. Visto que nelas a relação com os deuses se passa antes do conflito entre os homens, ambas serão examinadas sob esse aspecto.

Entre as outras, as duas que melhor caracterizam a supremacia da ética são *Antígona* e *Electra*. *Antígona*, em particular, merece ser considerada, em primeiro lugar, por representar mais claramente a maneira como Sófocles atribuía a uma lenda o seu alcance trágico. Em termos cronológicos, a exposição não deveria começar por ela (ela deve datar de 442, enquanto *Ájax*, *As traquínias* remontam possivelmente a uma data anterior). Mas como em *A república* de Platão, *Antígona* oferece uma leitura mais clara daquilo que, nas outras peças, se apresenta mais diluído.

Antígona, desobedecendo a ordem promulgada em Tebas, sepultou seu irmão Polinice, que havia sido morto na luta fratricida contra Etéocles: ela deverá pagar com a vida tal iniciativa. Esse é o início da trama. E já podemos destacar, no nível dos fatos, alguns detalhes particulares que parecem inventados por Sófocles: *Antígona*, na peça, age sozinha, sem a ajuda de sua irmã, e é perseguida por Creonte, o novo rei, e não pelo filho de Etéocles. Temos assim, de um lado, um ato solitário, e de outro, uma repressão com base na autoridade. Daí nasce uma série de conflitos que comandam toda a peça.

Esses conflitos correspondem às quatro grandes cenas da obra: cada cena contrapõe dois personagens, e cada uma delas oferece um contraste. No começo, *Antígona* discute com sua irmã Ismênia. No fim, Creonte volta-se contra seu filho Hêmon, depois contra o adivinho Tirésias. No meio da peça, dos versos 441 a 525, Creonte enfrenta *Antígona*.

Existe, portanto, um conflito central comandando a peça. Além disso, os dois personagens principais enfrentam um ou mais conflitos com os outros, o que ajuda a definir suas atitudes.

O simples fato de começar a peça com o diálogo entre essas duas irmãs e de havê-las imaginado tão diferentes – uma, dedicada ao morto, corajosa, desafiante; a outra, medrosa, preocupada em não empreender uma tarefa impossível – constituía um achado para

quem desejava ressaltar o heroísmo de Antígona. Ela faz o que Ismênia não tem coragem de fazer, sem hesitar, e sabendo por quê.

Entretanto, Ismênia só discorda de Antígona quanto à forma de agir pretendida pela irmã. Defendendo-se, ela diz: "Eu não desprezo nada; sinto-me apenas incapaz de agir contra a vontade da minha cidade" (78-79). Ela mostra, com este contraste, a coragem de Antígona, sem que entre elas haja qualquer choque de princípios. Esse choque será reservado para a cena com Creonte, onde explode o conflito entre dois princípios de vida, dois ideais, dois conceitos de dever.

Os valores de Creonte são conhecidos desde o momento em que ele se apresenta, pois os personagens de Sófocles têm a compulsão de se explicar, de contar suas regras de conduta:

Será possível, no entanto, conhecer bem a alma, os sentimentos, os princípios de qualquer homem, se ele ainda não se mostrou no exercício do poder, governando e ditando leis? Pois bem! eis aí o que ele é para mim... (175-178).

Ora, os princípios de Creonte giram todos em torno da cidade e da dedicação que ela exige. E foi este o motivo pelo qual ele proibiu o sepultamento de Polinice, que havia atacado a cidade. Os princípios que animam Antígona são bem diferentes. As únicas leis que ela conhece são os grandes princípios morais, assegurados pelos deuses. Contra a ordem de Creonte, ela defende a ordem de Zeus:

Eu não imaginava que tuas proibições fossem tão poderosas que permitissem a um mortal passar por cima de outras leis, das leis não-escritas, inabaláveis, dos deuses! Estas não datam nem de hoje nem de ontem, e ninguém sabe o dia em que elas apareceram. Como poderia eu, por medo do que quer que seja, expor-me à vingança dos deuses? (452-459).

Já foi dito que o conflito entre Antígona e Creonte representava o conflito entre os deveres familiares e as razões do Estado. Isso é verdade, mas ao mesmo tempo não é. Creonte, autoritário e orgulhoso, não age inteiramente movido pelo bem do Estado – e aca-

ba reconhecendo isso. Antígona combina, na sua decisão, certo senso familiar, um sentido de pura humanidade e muita religião. Mas esses conceitos antagônicos – família e Estado, humanidade ou autoridade, religião ou respeito às leis – revelam outros conflitos que Sófocles, em algumas cenas, ilustra vividamente diante dos nossos olhos.

As duas cenas seguintes, nas quais Creonte se submete aos argumentos de seu filho Hêmon, depois aos do adivinho Tirésias, dão continuidade, após a saída da heroína, à análise dos princípios que sustentam sua atitude. Hêmon representa humanidade e um certo senso político; ele se baseia na opinião, no que dizem as pessoas. Ele pede ao pai que não se endureça a ponto de não escutar nenhum conselho: "Não é isso o que diz todo o povo de Tebas". "Haveria então Tebas de ditar-me ordens?" E mais adiante: "Queres, portanto, falar sozinho, sem que ninguém te responda?" (733-734, 757). Tirésias, por sua vez, representa a religião, e fala da cólera dos deuses. O rei, no entanto, teima: ele já se revelara tirânico; irá também mostrar-se ímpio? Finalmente ele cede, mas muito tarde: Antígona e Hêmon serão mortos antes de saberem que ele viria libertá-los.

Em cada uma dessas quatro cenas, os personagens enfrentam-se dois a dois, em monólogos firmes e vibrantes, nos quais põem toda a sua convicção, seguidos freqüentemente por diálogos breves e crepitantes. Cada verso responde ao anterior, e o rigor das antíteses ajuda a esclarecer as posições, conferindo às diversas opções contornos nitidamente definidos.

A peça inteira baseia-se nesses conflitos, como que pondo à prova um ideal moral. Em contrapartida, ao coro só resta acompanhar, inquieto, esse debate que se sobrepõe a ele. No início, ele canta a vitória recente. Quando toma conhecimento de que Polinice foi sepultado, ele canta o gênio do homem e a desgraça produzida pelo gênio mal empregado. Ele canta o desastre, quando Antígona é condenada; o amor, depois da cena de Hêmon, noivo de Antígona; os grandes infortúnios mitológicos, quanto Antígona é levada embora. Ele ora a Dioniso, quando tudo parece solucionar-se. A partir daí, ele fica de fora, à margem da peça. Toda a tragédia concentra-se no confronto dos personagens.

Em *Electra*, encontramos quase a mesma estrutura, tão inovadora em relação a Ésquilo. Retomando o tema de *As coéforas* de

Ésquilo, Sófocles despiu-o do aspecto religioso, e, em vez de deixar Electra à sombra, faz dela sua heroína. Como Antígona, ela é uma heroína de uma coragem sem limites: quando acredita que o seu irmão está morto, pensa por um momento em vingar-se sozinha do pai. Como Antígona, ela é intransigente e altiva. E como Antígona, é levada a agir por piedade dos mortos. Como em *Antígona*, Sófocles colocou ao lado dela uma irmã, mais hesitante, mais medrosa, que se retrai em face de uma ação aparentemente impossível. Dessa forma, assistimos mais uma vez a uma série de confrontos: primeiro, Electra e sua irmã (328-471), depois, Electra e Clitemnestra (515-659); e, mais uma vez, depois do anúncio falso da morte de Orestes, um confronto entre Electra e sua irmã (870-1057). Ao longo desses confrontos, a vontade de Electra revigora-se, define-se, e avança quase ao extremo, a tal ponto que o duplo assassinato de Clitemnestra e de Egisto aparece como o desfecho natural dessa tensão. Electra e Orestes reconhecem-se no verso 1224; Clitemnestra morre no verso 1416; e a peça termina no verso 1510. Em suma, o importante é o que se passa antes na alma de Electra, quando ela está só, e reduzida ao desespero.

Electra é mais amarga do que Antígona, e essa peça de vingança não possui o mesmo brilho que a primeira. Mas a firmeza da heroína é a mesma, como também é o mesmo o método de contrastes sucessivos.

As demais peças, sem empregar meios similares, respondem mais ou menos a uma inspiração análoga. A tragédia *Ájax* (que pode ser a mais antiga que possuímos) é uma peça composta de dois quadros, separada, no meio, pelo suicídio de Ájax. A primeira parte conduz a esse suicídio, mostrando como o herói, ao se recuperar de uma noite de loucura, quando matou bois e cavalos acreditando estar massacrando homens, se recusa a aceitar essa desonra. A segunda mostra como, depois de sua morte, os atridas acabam por aceitar que ele seja sepultado e, de certa forma, reabilitado. Nas duas partes, como sempre, há o confronto vigoroso entre princípios de conduta.

Da mesma forma como colocou ao lado de Antígona e de Electra irmãs tímidas, realçando-lhes o heroísmo, Sófocles colocou ao lado de Ájax, o herói arrebatado, arcaico e feroz, uma escrava

terna e dedicada, Tecmessa. Tecmessa desejava que Ájax vivesse: por isso, ela lhe suplica, mas também procura argumentar. E, mais que a uma cena patética, assistimos a uma cena em que contrastam duas formas de nobreza, duas formas de dever. Para Ájax, a nobreza não aceita qualquer compromisso: "Viver nobremente ou nobremente perecer, eis a regra para quem tem bom sangue"; para Tecmessa, ao contrário, a nobreza caracteriza-se por deveres humanos, imediatos e precisos: "Aquele que deixa perder-se a memória de um bom feito não pode passar por alguém de bom sangue". Uma vez mais, deparamo-nos com grandes exposições de princípios, seguidas de diálogos rápidos; uma vez mais, um conflito de esperanças e de vontades, onde o homem se debate.

A segunda parte da peça não possui a mesma grandeza. O herói, ao redor de quem se centrava a trama, está morto, agora existe apenas o seu cadáver. O debate é bastante fraco aos olhos dos modernos, conduzido entre personagens que nada têm de heróico. Todavia, mais uma vez, encontramos confrontos entre direitos, princípios e vontades: Teucro defende Ájax contra Menelau, depois contra Agamêmnon; em seguida ele é substituído, nesse debate, por Ulisses. Por intermédio desses sucessivos campeões, assistimos ao conflito entre a admiração e a vingança, a gratidão e os direitos da autoridade. Como em *Antígona*, as exigências morais vêm em contraponto às da disciplina.

Se acrescentarmos, por fim, que o mesmo Ulisses, que no final da peça defende os direitos da moderação, já havia aparecido no princípio, quando a sua prudência e flexibilidade contrastavam vivamente com a imprudência e arrogância de Ájax, ficará evidente que certas antíteses sempre se delineiam claramente no teatro de Sófocles, mesmo quando os personagens em questão não trocam nenhum verso entre si.

Isso é confirmado em *As traquínias*. Nessa tragédia, igualmente composta de duas partes bem distintas, a divisão que as separa é mais marcante ainda do que em *Ájax*. A primeira delas é dedicada a Dejanira, a mulher de Hércules: primeiro, ela se consome na espera e na inquietude; depois, é informada ao mesmo tempo da volta de Hércules e de sua infidelidade. Envia-lhe então um presente mágico, que acredita ser capaz de trazê-lo de volta para si. Quando descobre que esse presente vai causar a morte de Hércules, ela se suicida. Hércules não é mostrado em toda essa

primeira parte. Quando aparece, moribundo, gritando de dor, Dejanira já está morta. Portanto, os dois personagens principais nunca se encontram em cena. Mas isso não impede que o contraste entre esse herói sobre-humano e sua mulher devotada, submissa e insegura seja igual ao de Ajax e Tecmessa, ou àquele das irmãs heróicas e das irmãs temerosas.

O mesmo já não ocorre no extremo da carreira de Sófocles, no *Filoctetes*. E, no entanto, a estrutura da tragédia ilustra ainda melhor este estilo, muito próprio de Sófocles, de contrapor, duas a duas, as normas éticas.

Desta vez a tragédia é puramente dedicada a um problema moral. Ulisses, desde o prólogo, pede ao jovem Neoptólemo que, astutamente, se apodere do arco de Filoctetes. Filoctetes vive solitário, rusticamente, num canto deserto da ilha de Lemnos, onde foi abandonado pelo exército grego depois que uma cobra picou seu pé. Ele está fraco e sem nenhuma outra defesa além desse arco. É preciso tomar-lhe o arco, segundo o interesse dos gregos. Mas mentir? Roubar? Neoptólemo primeiro hesita, depois aceita. A peça inteira resume-se no relato desse conflito vivido por ele: ele é piedoso, honesto, não pode ludibriar esse homem solitário. O ardiloso Ulisses, levado por razões de Estado, tenta impor-se ao homem jovem e puro, que finalmente foge ao compromisso: "A honestidade aqui vale muito mais do que a habilidade" (1246). Iniciado no prólogo, o grande debate moral entre a competência e a honra mantém-se até essa última decisão, tomada, como sempre, em favor do heroísmo.

Poder-se-ia acrescentar, por fim, que se de fato Neoptólemo devolve o arco de Filoctetes, ele também tenta convencê-lo a acompanhá-lo até Tróia. Fala-lhe de glória; o outro, porém, tem medo de retratar-se. É o princípio do perdão opondo-se ao princípio da obstinação; um pouco como o debate apresentado no final de *Ajax*. Aqui, é um deus que o convence, ou melhor, um semi-deus: é Hércules que aparece para finalmente fazer Filoctetes ceder.

Há apenas duas peças em que tais conflitos não aparecem: são as que Sófocles dedicou a Édipo. No entanto, nelas reencontramos aqueles dilemas entre o herói que não quer ceder e os que tentam convencê-lo. Em *Édipo rei*, Édipo é tão obstinado quanto Creonte

em *Antígona*. Como ele, opõe-se violentamente à voz do adivinho e à dos seus (aqui, à do próprio Creonte!). Como ele, acusa erroneamente. E pode-se até falar de obsessão, como no caso de Creonte. Da mesma forma, na última das peças de Sófocles, *Édipo em Colona*, Édipo aparece cercado pela proteção divina, finalmente concedida; ele morrerá de uma morte misteriosa; seu corpo será envolvido por poderes benéficos; mas ele permanece tão obstinado quanto violento e intratável. Cabe dessa vez a Antígona convencê-lo a dobrar-se a favor de Polínice.

Assim, mesmo nas peças em que tal preocupação é apenas secundária, reencontramos esses contrastes de temperamentos, que são também contrastes de valores e de ideais.

Sófocles, sob esse aspecto, é o testemunho privilegiado da evolução moral que, em Atenas, havia acompanhado a evolução social, e que fragmentava as noções em diversos aspectos. A velha moral aristocrática devia ser repensada à luz da razão. Entre a honra pessoal e o dever de proteger os seus, entre a honra reconhecida publicamente e o sentimento do que se é devido, entre os direitos dos deuses e os do Estado, abriam-se abismos, surgiam conflitos, e operavam-se tomadas de consciência. É por isso que os personagens da epopéia passam a ser, na obra de Sófocles, os porta-vozes de um mundo novo: eles apresentam problemas que a lenda ignorava, e encarnam um ideal que exigia mais do homem, incessantemente, tornando-o sempre mais o juiz único de seus deveres.

Mas, acima de tudo, esses contrastes acabam sempre colocando o mesmo problema, primordial aos olhos de Sófocles. Ceder ou não ceder? Curvar-se ou permanecer firme? Deixar-se convencer, adaptar-se às coisas ou enrijecer, e permanecer tal qual se é? As palavras, como as situações, repetem-se de uma tragédia para outra. Em todas elas, trata-se do problema do heroísmo.

Pois existe um problema, uma ambigüidade profunda, trazida à luz pelo paralelismo das fórmulas: os dois tipos de personagens, na obra de Sófocles, que se recusam a ceder. Uns são obstinados sem razão, como o Creonte de *Antígona*, o Agamêmnon de *Ajax*, o próprio Hércules, ao condenar Dejanira. Outros são heróis, merecedores da nossa admiração, exatamente porque nada os abate — como Antígona, como Ajax, como Electra. O que os distingue dos primeiros é somente a causa que se propõem a servir. Distingue-se somente o fato de que estes possuem a força e desejam vê-la im-

posta, enquanto aqueles não têm nada, são esmagados, abandonados, mas conservam um ideal que justifica seu sacrifício.

Antígona e Ájax não são necessariamente modelos aos olhos de Sófocles – se entendemos por modelos exemplos de comportamento que cada um deveria adotar. Mas eles são casos extremos e admiráveis daquilo que o homem pode ser, e da grandeza que ele pode atingir.

O fato de que ele só atinja essa grandeza na solidão, de que ele seja rejeitado pelos outros homens e enganado pelos deuses, nada disso evidentemente a diminui: ao contrário, tal circunstância confere à grandeza um caráter trágico. A atitude do herói, seu desejo apaixonado pela honra e sua recusa de qualquer compromisso só nos afetam tão fortemente porque essa atitude vai de braços dados com a solidão e com a aceitação da morte.

A solidão do herói

A série de confrontos que contrapõem os heróis a outros personagens não tem somente a função de dar um contorno mais nítido e mais rigoroso ao seus sentimentos: ela também afasta progressivamente os heróis de toda ajuda e de todo apoio humanos.

“Tu és o meu sangue, minha irmã, Ismênia, minha querida...” Essas primeiras palavras, que abrem a *Antígona*, são um apelo à ação conjunta. Antígona quisera que Ismênia a ajudasse a agir: “Julgo que não vais tardar em mostrar se és digna do teu sangue, ou se, sendo filha de bravos, tens um coração pusilânime”. Ora, Ismênia recusa, e Antígona imediatamente se enrijece, trancando-se em si mesma: ela opta pela solidão. Não quer mais ouvir falar da parceria: “Fica tranqüila, não te pedirei mais nada; e mesmo que mais tarde quiseses agir, eu terei a mínima satisfação de sentir-te ao meu lado” (69-70). Ela manterá essa recusa mesmo diante do perigo; e quando Ismênia, mais tarde, desejar associar-se a ela, Antígona, fiel ao seu princípio, rejeitará: “Tu não quiseste seguir-me, e eu não te associei ao meu ato” (539).

Antígona está, portanto, só. E mais do que isso, ela parece destinada a uma solidão moral: ninguém a compreende. Creonte, é

claro, não poderia discernir em sua conduta nada além do testemunho de vulgar insubordinação. Mas os demais não mostram uma melhor compreensão. Ismênia a teria acompanhado, se a tivesse compreendido. E o coro, que normalmente deveria apoiá-la e mostrar-lhe simpatia, revela, de um momento para outro, uma total indiferença. Antes mesmo de saber quem cometeu o ato proibido, ele se apressa em censurar o espírito de desobediência às leis, sejam elas divinas ou humanas (367). Quando sabe que se trata de Antígona, ele não consegue acreditar que ela tenha agido assim, e que só pode ter sido surpreendida “em plena crise de loucura” (383). No momento em que ela é conduzida à morte, o coro não contém seu espanto e sua reprovação: “A tua paixão só pediu conselho a si mesma, e assim ela te desgraçou” (875). Ao lado de Antígona, portanto, não há ninguém. É o destino que lhe foi reservado. Ela, que deverá ser emparedada viva num lugar deserto, já está, entre os seus, abandonada por todos.

Sófocles não hesitou em enfatizar esse abandono. A orgulhosa Antígona é atingida, a ponto de gemer em voz alta. Primeiro, ela desabafa sua amargura: “Ah! riem-se de mim!” (839). Depois são lamentos, sentidos, obstinados, insistentes:

Privada dos prantos de luto, sem amigos, sem marido, eis-me desgraçada, arrastada pelo caminho que se abre à minha frente! Desfavorecida pela sorte, não terei mais o direito de contemplar o brilho dessa chama sagrada; e sobre meu destino, por ninguém lamentado, nenhuma voz amiga irá proferir um gemido (876-882).

Mais adiante, ela proclama pela última vez a justiça da causa que desejou servir, e o escândalo dessa retribuição cruel: “Sem um olhar amigo, abandonada pelos meus, eu desço viva, miserável, à minha morada subterrânea dos mortos... Não tenho aliados a quem apelar: minha piedade valeu-me a fama de ímpia” (919-924).

Mas esses lamentos, por mais comoventes que sejam, não devem iludir-nos. Antígona sofre com sua solidão, mas a havia reivindicado desde o princípio, aceitando-a com firmeza. Ela se queixa, mas parte para a morte resolutamente. Dito de outra forma, o sofrimento que nasce desta solidão representa ao mesmo tempo a condição e a consequência da coragem heróica: ela é o reverso da

grandeza. No final, essa ambivalência é tão trágica quanto a submissão inquieta em que viviam os heróis de Ésquilo.

Tal ambivalência encontra-se a todo momento na obra de Sófocles: todos os seus heróis são mais valentes que o natural; e todos se debatem na solidão que seu heroísmo exige.

Ájax é um dos mais solitários. Embora tenha ao seu lado a fiel Tecmessa e os seus fiéis marinheiros, ele se sente alvo de chacotas da tropa. Mesmo os seus não o compreendem: o debate com Tecmessa, assim como o de Antígona com Ismênia, serve para estabelecer posições contrárias, mas serve ainda mais para revelar o isolamento moral em que se encontra o herói. Tal isolamento é evidente também na atitude de evitar a discussão, na impaciência e grosseria de Ájax quando se recusa a quem quer que seja. O coro qualifica esse isolamento com uma bela expressão, que não se encontra em nenhuma outra parte do grego: ele “nutre o seu coração na solidão” (614).

De resto, a estrutura dramática da peça deixa bem claro o referido isolamento, pois, após a cena com Tecmessa e com seu filho, Ájax só reaparecerá para falar sozinho: primeiro, em um longo monólogo, visando enganar o coro – monólogo do qual Ájax é o único a compreender o sentido; depois, em outro monólogo, que precede a sua morte. As despedidas do herói não se dirigem a homem nenhum. E para tornar essa solidão ainda mais evidente, Sófocles utilizou um expediente extraordinário: o próprio coro se retirou. Ájax, portanto, morre numa solidão total e marcante.

Quanto a Electra, a sua solidão acumula todos os aspectos da solidão dos demais. Ou melhor, ela os põe em ordem, segundo uma espécie de gradação. Desde o princípio, descobrimos nela uma heróina solitária e incompreendida – como Ájax ou Antígona no momento de sua morte. Electra encontra-se sozinha, sustentando os sentimentos de revolta e piedade filial numa família que os renega. O coro a censura; sua irmã Crisótemis a acusa; sua mãe a agride e a ameaça. Ela é, portanto, ainda mais incompreendida que Antígona. E como Antígona – coincidência por si só eloquente – sofre a ameaça de ser emparedada viva em um local deserto.

Tal solidão, porém, não surge de uma só vez: ela cresce ao longo da tragédia, em dois tempos sucessivos. Primeiro, nada res-

tava a Electra, senão uma esperança – a chegada de Orestes. Ora, Sófocles utilizou (e, dos três trágicos, ele foi o único a fazê-lo) o recurso de manter Electra inconsciente da mentira da morte de Orestes. A tragédia contém um extenso relato dessa morte fictícia. Após esse relato, Electra fica sozinha, abandonada: “Ó meu Orestes, a tua morte me mata. Tu me abandonas, e me arrancas do coração a única esperança que ainda me restava... (...) Aqui estou, sozinha, privada de ti, como também do meu pai” (808-813). E desse abandono nasce então uma idéia heróica: com sua irmã, sem ajuda de mais ninguém, ela deseja vingar Agamêmnon. Fazer assim a ligação da vontade heróica de Electra com aquela solidão imaginária constitui um dos achados de Sófocles.

Mas ela ainda não está absolutamente só, pois imagina que sua irmã irá ajudá-la. E numa cena equivalente àquela do início de *Antígona*, mas intencionalmente deslocada para o final, ela pede à sua irmã que lhe ajude: “Nós estamos completamente sós”, diz ela (950). Orestes está de fato morto: “Hoje ele não existe mais, e é para ti que volto os meus olhos. Estou segura de que tu não hesitarás em unir-te à tua irmã para matar o assassino de teu pai” (954). Última ilusão que se dissipa: a irmã recusa-lhe auxílio, assim como Ismênia se recusou a ajudar Antígona. Eliminada essa última esperança, Electra decide, como Antígona, agir sozinha – *agir* significa não somente realizar um ato tradicionalmente normal, só recentemente proibido por um decreto, mas sim matar um rei: “Pois bem! serei eu mesma, com minhas mãos e sozinha, que haverei de cumprir a tarefa” (1019-1020). Pode-se dizer que o ato heróico brota aqui da própria solidão.

Na obra de Sófocles, essa solidão pode revestir-se de muitas formas. Esse homem, sociável e feliz, parece ter tido um senso apurado do que significavam o abandono e o mal-entendido. Antígona e Electra são acusadas por terem feito escolhas nobres. Ájax, julgado somente por sua revolta e loucura, nem por isso foi menos incompreendido e tratado injustamente. E Dejanira, que nada tem de heróica, morre condenada pelo próprio filho, quando ela somente quis fazer o bem. O teatro de Sófocles é constantemente entremeadado de condenações erradas.

Um belo exemplo delas encontra-se na última das tragédias de Sófocles. O Édipo que Sófocles imagina em *Édipo em Colona* é um homem que não enxerga mais, que não tem mais pátria, que

rompeu com os seus filhos, e de quem todos os homens fogem. Além disso, uma vez cego, não desejaria ele mesmo afastar-se do resto dos homens? Ele dizia, em *Édipo rei*: “Se me fosse possível barrar o fluxo dos sons a caminho dos meus ouvidos, nada me impediria então de trancafiar meu pobre corpo, tornando-o cego e surdo ao mesmo tempo” (1386-1389).

Édipo, portanto, está só. Mas em meio ao horror em que é mantido pelos homens, ele percebe algo de profundamente injusto. Algo de criminoso, pelo qual ele não é responsável. E proclama obstinadamente essa inocência. Quando o coro pretende expulsá-lo do asilo de Colona onde se refugiara, ele explica: “Meus atos, eu os sofri, não os cometi”. “Foi sem saber de nada que cheguei ao ponto que cheguei” (267, 273). Depois, no decorrer da peça, volta constantemente ao assunto: “Tu sofreste... Eu sofri provas que não se esquecem nunca mais. Tu cometeste... Eu não cometi” (538-539). E, diante das acusações de Creonte, repetirá ainda: “Desgraças que eu sofri, ai de mim, tão involuntárias!” (964). “Como poderiam em plena razão condenar-me por um ato não-propositual?” (977). “Eu a desposi contra a minha vontade, e é ainda contra a minha vontade que aqui falo dessas coisas” (987). Tantos protestos acentuam a dificuldade de fazer-se ouvir. Édipo é o exemplo do homem condenado injustamente.

Solitário moralmente e de fato, Édipo tem, na verdade, as duas filhas junto de si. Mas Sófocles não perdeu a chance de torná-lo, ao longo da peça, subitamente privado desse último apoio: Creonte arranca à força, do velho cego, as duas jovens.¹

No entanto, mesmo nesse momento, Édipo não chora a sua solidão. Ela é uma solidão orgulhosa, vingativa, quase agressiva. Ele sabe que goza de poderes únicos.

Com efeito, a originalidade profunda de *Édipo em Colona* é o fato de que o herói, que no começo parecia mergulhado no mais doloroso abandono, se mostra marcado por outra solidão, a do privilégio divino. A ambivalência que encontrávamos no caso dos outros heróis, no nível da grandeza moral, adquire aqui um valor

¹ Como Filoctetes, que só tem o seu arco, e acaba tendo-o arrancado.

absoluto: Édipo conhece a tristeza extrema da solidão, atingindo uma solidão que transcende o humano.

Édipo, de fato, morre só, como Ájax. Mas morre cercado do mistério sagrado. No momento em que alguns sinais, que só ele conhecia, lhe anunciam a morte próxima, esse cego põe-se a caminho sem a ajuda de ninguém: “Nenhum dos seus poderia ser seu guia” (1588). As testemunhas da sua morte são pouco a pouco afastadas: um relato nos conta as suas últimas palavras às filhas, que não são muitas. Somente Teseu saberia o resto; mas mesmo ele, que conta a morte de Édipo, na peça não sabe de nada. Assim ignoramos como morreu Édipo. Ignoramos também o local de sua sepultura. Ele é, como os heróis das outras tragédias, um ser à parte. Mas ele o é mais que os outros: ele se afastou dos homens.

Isso sugere que, ao lado trágico da solidão entre os homens, Sófocles acrescenta um outro, que não nasce da relação entre os homens, mas sim da relação entre os heróis e os deuses.

O herói e os deuses

Os deuses estão sempre presentes nas tragédias de Sófocles. Diferentes dos deuses de Ésquilo, eles já não têm uma influência tão grande sobre as emoções. Também não são tão sensíveis. Já não se comenta tanto sobre seus desígnios, os quais deixam de se relacionar tão fortemente com o conceito de justiça. Mas esse mesmo distanciamento nada mais é que o sinal da diferença radical que os separa do homem.

Sófocles, na verdade, tinha o sentimento profundo da majestade divina. No teatro, os deuses revelam-se à parte, alheios, acima da imperfeição e do tempo. Como diz o coro, em *Antígona*:

Ó Zeus, mas qual orgulho humano poderia reduzir teu poder? Nem o sono que seduz a todos os seres, nem o curso incansável dos meses divinos jamais triunfam sobre ele. Insensível à idade e ao tempo, tu permaneces o senhor absoluto do Olimpo de esplêndida claridade... (604-610).

Tudo o que parte desses deuses, ou se relaciona com eles, tingi-se constantemente com essa luminosidade do absoluto. Por isso,

as regras morais que reivindicam uma ordem divina revestem-se, quando comparadas às regras humanas, de um valor intangível, que lhes confere prioridade sobre todo o resto. É realmente impressionante notar com que insistência Sófocles realça essa negação do tempo e da mudança, que constitui, aos seus olhos, a beleza da ordem divina. Sob esse aspecto, a justificativa de Antígona é reveladora, situando-se num contexto maior.

Quando declara ter preferido, às ordens do rei, as leis “não-escritas e inabaláveis dos deuses”, ela explica: “Essas leis não datam nem de hoje nem de ontem, e ninguém sabe quando elas apareceram. Como poderia eu então, por medo de quem quer que seja, expor-me à vingança dessas leis perante os deuses?” (454-460). E o coro de *Édipo rei* exprime-se em termos semelhantes, quando exclama:

Ah! Possa o destino fazer com que eu sempre conserve a pureza santa em todas as minhas palavras, em todos os meus atos. As leis que os regem têm a sua sede nas alturas: elas nasceram no éter celeste, e o Olimpo é o seu único pai, ser humano algum lhes deu origem; jamais o esquecimento as entorpecerá; um deus poderoso está presente nelas, um deus que não envelhece (863-871).

Tal sentimento intenso do contraste existente entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens é digno de Píndaro. E as palavras de Sófocles nos fazem lembrar que Píndaro empregou, a propósito dos deuses, no fragmento 143 Snell (= Ad. 25, Puech): “Eles estão ao abrigo das doenças e da velhice; não conhecem esforço, escapam à travessia do Aqueronte, à travessia dos gemidos surdos”. Trazem ao pensamento também aquelas outras palavras, da terceira *Istmica*, relativas aos homens (18-20): “Mas enquanto os dias correm, o tempo traz muitas vicissitudes. Somente os filhos dos deuses são invulneráveis”.

A devoção grega, com efeito, nutre-se fortemente desse contraste. Os deuses representam a luz, a perenidade, a serenidade. O homem, ao contrário, é dado à instabilidade, vive sem pensar no

amanhã, ele é “efêmero”. De fato, Sófocles emprega repetidas vezes essa palavra, para designar os homens.²

Entre os homens, tudo é incerto e frágil. Sua vida é feita de alternâncias. Tudo muda, tudo passa. E Sófocles evoca essa idéia com imagens eloqüentes, que traem seu sentimento pessoal. Talvez a mais bela esteja em *As traquínias*, que continua em *Ájax*. Em *As traquínias*, ela aparece logo no princípio da peça, e pertence a uma parte cantada:

Igualmente o Crônida, o rei que tudo ordena, jamais outorgou aos mortais favores sem sofrimentos. Para todos, as alegrias e as tristezas vão-se alternando: é como se assistíssemos ao carrossel das estrelas da Ursa. Para os homens, nada há que dure, nem a noite estrelada, nem as desgraças, nem a riqueza. Tudo isso um dia bruscamente se dissipará; e já chega a vez de um outro desfrutar – antes de tudo perder (126-135).

Essa forma de alternância regular, que parece presidir o destino dos homens, aparece novamente em *Ájax*, para ilustrar um pensamento um pouco diferente, mas em termos ainda mais amplos. Dir-se-ia que ela se estende ao universo inteiro:

As potências mais terríveis cedem aos direitos reconhecidos. O inverno, que avança sobre a neve, dá lugar ao verão, portador de colheitas. A carruagem lúgubre da noite se desvanece diante do dia e seus corcéis brancos, para deixá-los brilhar com toda a sua luz. O sopro suave do temível vento acalma as ondas raivosas do mar. O sono, todo-poderoso, liberta os seres que ele mantém acorrentados, e não os domina indefinidamente. E nós, precisamente nós, não saberíamos ser razoáveis? (669-677).

Essas grandes evocações encontram eco em numerosas observações, espalhadas aqui e ali nas tragédias. Ora são, por exemplo, os marinheiros de *Ájax* que exclamam: “Nada existe que o tempo todo-poderoso não faça desaparecer” (713). Ora é o mensageiro de *Antígona* que observa:

² Cf. *Ájax*, 399; *Antígona*, 790.

Ó vós, vizinhos do palácio de Cadmo e de Anffon, saibais que não há existência humana tão estável que nos traga completa satisfação ou queixa. A cada instante, o destino vem abater-se sobre o homem feliz, como também reerguer o desgraçado; e quanto à constância que tanto desejam, não há adivinho capaz de garanti-la aos mortais (1155-1160).

Ora, ainda, é o coro de *Édipo rei* que vê, no destino do herói, justamente essa fragilidade humana, e que, descoberta a verdade, começa o seu canto, proclamando:

Pobres gerações humanas, em vós só vejo o nada! Qual é, qual é pois o homem que alcança mais felicidade do que precisa para parecer feliz, e irá depois, satisfeita essa aparência, desaparecer no horizonte? (1186-1192).

Os sentimentos dos homens também estão sujeitos a oscilações. Os heróis custam a aceitá-lo, mas Sófocles empresta-lhes palavras particularmente fortes para expressarem essa condição — mesmo que seja só para dizer quanto sofrimento isso lhes causa. Assim Ajax, esquivando-se de seu mundo, proclama que tudo muda, e que ele também mudará. Ele faz menção ao tempo, que “no seu longo e interminável curso revela o que permanecia na sombra, da mesma forma como esconde o que brilhava à luz do dia”. E, em seguida, a sua evocação torna-se amarga: “Nada há que possa nos causar surpresa; e encontramos falhas, tanto nos juramentos mais fortes, como nas vontades mais firmes” (646-649).³

Certamente, os heróis têm, por natureza, a tendência a não mudar. Édipo, Electra, Antígona, como também Ajax, recusam-se a baixar a cabeça e transigir com relação ao seu ideal. Essa obstinação vem do desejo do absoluto. Mesmo sendo senhores das suas escolhas, eles não são senhores dos seus destinos, sendo, aliás, os primeiros a sofrer seus contragolpes. Tais golpes são a marca da condição humana, à qual somente os deuses escapam.

³ Esses exemplos, e outros do mesmo teor, são comentados em nosso *Time in Greek tragedy*, Cornell University Press, 1968, pp.88 e ss.

Existe no teatro de Sófocles, portanto, um fosso profundo entre os altos e baixos do destino e a distante esfera dos deuses. E isso explica por que o homem não pode penetrar o mistério da vontade divina, e nem tenta fazê-lo. Nesse teatro não se pergunta, como em Ésquilo, sobre os caminhos da justiça divina. Os deuses não estão mais tão perto, e as perguntas feitas referem-se mais ao sentido dos seus oráculos. É só isso o que restou; e, na verdade, é muito pouco, pois, por mais atento que se esteja, por maior que seja o esforço de indagar, comparar e compreender, as profecias dos deuses raramente são claras para os homens.

Em quase todas as peças de Sófocles há diversas profecias que se combinam. Elas entreabrem uma porta, apenas o bastante para perceber que há um mundo do outro lado, e que um destino se prepara, sem que se possa saber qual é. Assim é que, em *As traquínias*, se sabe que é chegado o dia em que Hércules deverá sucumbir, ou então viver livre de toda tristeza (166 e ss.). Mas qual dessas duas alternativas veremos? O oráculo nada diz. Da mesma forma, em *Ajax*, sabemos que a cólera de Atena perseguirá Ajax durante “um só dia” (756). Mas poderia ele evitar esse dia? Isso não está dito. No *Filoctetes*, sabemos que as armas de Filoctetes, ou talvez ele mesmo, são necessárias para a tomada de Tróia; mas serão elas obtidas? Perto do final da peça, somos informados de que o herói só poderá ser curado em Tróia. Mas ele irá até lá? Às vezes, é só no fim da peça que os heróis se lembram de um oráculo, que enfim se tornou claro. É o caso de Hércules, que, no momento de sua morte, descobre que o bálsamo mágico preparado por sua mulher lhe havia sido confiado pelo centauro Nesso, que estava moribundo. Ele exclama que agora compreende:

Outrora foi-me profetizado pelo meu pai que eu não morreria pela ação de um vivo, mas sim de um morto, de um hóspede dos infernos. E é efetivamente o monstro, o Centauro, que terá consumado a profecia divina: morto matou-me, sendo eu vivo (1159-1163).

Imprecisos, obscuros, muitas vezes ardilosos, os oráculos dão espaço à esperança e ao erro. E poderíamos dizer mais. Eles parecem calculados precisamente para iludir, sugerindo fortemente que a divindade teve prazer em divertir-se com o homem. Sob esse as-

pecto, aliás, Sófocles se aproxima bastante de Heródoto, com quem, aparentemente, cultivava bom relacionamento.⁴ Com efeito, não podemos deixar de lembrar os muitos oráculos citados pelo historiador, suscitando quase sempre o embaraço daqueles aos quais se dirigiam. Alguns desses oráculos chegam propositadamente a levá-los à ruína, por encorajarem uma falsa interpretação. O exemplo mais famoso é a profecia feita a Crespo: ela o incitou a entrar em guerra, dizendo-lhe que se o fizesse destruiria um grande império. E estava certo o oráculo, mas esse império era o dele próprio (I, 53 e 91).

Esse jogo entre o homem e os deuses, marcado por oráculos prontos a semear o erro, é sabidamente a idéia-mestra do *Édipo rei*. Mas seria errôneo pensar que ele aparece somente ali. Na verdade, a inteira dramaturgia de Sófocles repousa sobre a idéia de que o homem é o brinquedo daquilo que se poderia chamar a ironia do destino.

Do ponto de vista técnico, Sófocles introduziu na ação trágica a surpresa e a peripécia, que se incorporaram à própria história do gênero. Mas essas surpresas e peripécias adquirem também, no domínio das idéias, um significado profundo: mostram que os eventos se divertem com o homem.

Com muita frequência, o homem atira-se à ruína justamente ao esforçar-se em escapar dela. Dejanira causa a morte daquele que ama, usando uma droga que, acreditava ela, iria uni-los para sempre. Mesmo quando as coisas não chegam a esse ponto, existe, sem dúvida, certa ironia do destino no fato de um homem imaginar-se triunfante, no exato momento em que se consuma a sua perdição. Do ponto de vista dramático, o contraste aviva a surpresa. Do ponto de vista do pensamento, ele ressalta de modo trágico a cegueira e a ignorância dos assim enganados. Ora, é indiscutível que Sófocles parecia divertir-se em compor para seus coros hinos de júbilo, para o momento anterior ao do desastre. Encontramos um exemplo desses hinos em *As traquínias*, quando Dejanira ainda acredita que tudo acabará bem; o coro anuncia a boa notícia: "Pois

⁴ Ele havia composto uma ode a Heródoto, cujo início nos foi conservado por Plutarco.

eis que vem o filho de Zeus, eis o rebento de Alcmena, que se encaminha para a sua casa..." E não se contém de tanta impaciência: "Que chegue, pois, que chegue logo! E que a nau, tão bem munida de remos, que para cá o conduz, não esmoreça antes que ele alcance esta cidade..." (633-662). No momento em que o coro se cala, Dejanira entra, e suas primeiras palavras são: "Tenho medo..." Héacles chegará, por certo, à sua cidade – mas para morrer.

Em *Ájax*, o efeito trágico é idêntico. No momento em que o herói só está vivo para enfrentar vergonha e desespero, e passar do desespero para a morte, ouve-se um canto de alegria: o canto dos marujos que, iludidos pelas declarações de Ájax, acreditam por um instante que tudo terminará bem. É um grito de júbilo: "Tremo de desejo, arrebatá-me a alegria..." (693). Apenas terminado o canto, entra o mensageiro, dando a notícia de que Ájax é ameaçado. Cem versos depois, Ájax está morto.

Da mesma forma, em *Antígona*, há um momento no final onde o coro acredita que a heroína poderá ser salva: Creonte acaba de ceder, e parte, apressado. "Serei eu quem vai libertá-la", ele diz. Também aqui, Sófocles opta por um canto do coro, impaciente e jubiloso, que antecede justamente a catástrofe final. Ele invoca Dioniso:

Nesta hora em que a nossa cidade inteira é presa de um mal cruel, vem a ela e, de um passo que deverá trazer-lhe a salvação, transpõe as alturas do Parnaso ou o estreito lamurioso. Tu que reges o coro dos astros inflamados, e que presides os apelos que lançamos na noite, rebento, filho de Zeus, aparece, senhor, ao lado dos teus servos, no meio dessas Tíades, cujas danças frenéticas te homenageiam a noite inteira, Iaco, o Dispensador! (1140-1152).

Nesse exato momento, entra o mensageiro, que, comentando o desastre que ele logo anuncia, proclama antes de tudo a fragilidade das venturas humanas. O próprio ritmo do teatro de Sófocles, com os seus contrastes fortemente acentuados, simboliza, portanto, a idéia de debilidade humana e da ironia do destino. É no momento em que se confia que chega, subitamente, o desastre. No momento em que pensamos estar agindo bem, descobrimo-nos presos a uma armadilha e provocando uma desgraça. O homem nada sabe. Ele joga às cegas um jogo feito de surpresas, quase sempre perversas.

De fato, existe aí uma espécie de ironia trágica, cujo sentido se delinea claramente aos olhos dos espectadores, enquanto os próprios personagens não conseguem percebê-lo.

Este sentido da ironia trágica é próprio de Sófocles, distinguindo-se profundamente do que foi chamado de ironia trágica na obra de Ésquilo ou de Eurípides.

Com efeito, chama-se normalmente de ironia trágica o fato de um personagem utilizar-se de fórmulas de duplo sentido, que o seu interlocutor não está em condições de compreender, mas que podem ser percebidas pelo espectador. Quando Agamêmnon entra no palácio onde está Clitemnestra, esperando para matá-lo, ela profere uma oração, terrível por sua ambigüidade: "Zeus, Zeus, por quem tudo se cumpre, cumpre os meus desejos, e pensa bem na obra que deves executar" (*Agamêmnon*, 973-974). Tais ambigüidades reaparecem ocasionalmente nas tragédias de Eurípides. E, quando Hécuba se prepara ardilosamente para matar Polimnestor, assim como Clitemnestra mata Agamêmnon, ela também emprega palavras de duplo significado: não revela a Polimnestor que ela sabe ser ele o assassino do seu filho; diz-lhe apenas estas palavras, que não o perturbam: "Quando tiveres tudo aquilbo de que necessitas, recuperarás, com os teus filhos, a morada que reservaste ao meu" (*Hécuba*, 1021-1022). Tais intentos repousam sobre a ironia trágica – assim chamada, porque implica um espectador que assiste à ação e que está em condições de compreender, assim chamada também porque, na maioria das vezes, ela contém uma ameaça de morte, implícita mas iminente.

Na obra de Sófocles encontramos muitas cenas desse gênero (por exemplo, aquela em que Egisto se regozija ao ver um cadáver que acredita ser o de Orestes, enquanto Orestes encoraja tal engano). Mas, em geral, a ironia trágica tem um significado diferente; ela não se inscreve no propósito de um dos personagens; ela não implica que um ludibrie o outro, sua vítima, ela ilustra apenas a ignorância dos homens, enganados pelos próprios deuses.

Assim é que, em *As traquínias*, a última palavra do canto em que o coro exprime a sua alegria é justamente o nome do monstro, do Centauro, que havia fornecido a droga que se mostrará fatal. Esse pobre coro não sabe que ele deposita suas esperanças justa-

mente naquele que porá tudo a perder. E a própria Dejanira não sabia o que o Centauro queria dizer, quando ele havia prometido que, graças a essa droga, Hércules seria atingido "a tal ponto que depois não poderia preteri-la por qualquer outra mulher que visse". As palavras citadas por Dejanira voltam-se contra ela, condenando-a sem que ela saiba.

Mas o exemplo mais terrível dessa ironia trágica involuntária é oferecido pela prece de Ajax, que foi enganado por Atena, estando desorientado e perdido. Mas ele ainda não o sabe, e dirige-lhe uma súplica, perante Édipo, que sabe, e diante dos espectadores, que acabam de ver tudo: "A ti – diz ele – outra coisa não peço do que estar ao meu lado, minha aliada como sempre" (116-117). Ulisses, que presencia a cena, compreende bem o alcance de tal ironia. Levado, pela cegueira de Ajax, a fazer um retrospecto da sua condição humana, ele diz: "Bem vejo o que nós somos, todos nós que vivemos aqui; nada mais do que fantasmas, ou sombras evanescentes".

Édipo rei coloca em cena o destino de um homem e de uma família que julgaram poder ludibriar os oráculos; mas a ironia trágica comanda toda a sua estrutura.

Laio sabia, por um oráculo, que seria morto por um filho nascido dele e de Jocasta. Por isso, ele enjeitou esse filho desde o dia do nascimento, acreditando assim ter-se resguardado da sua morte. Édipo, de outro lado, tinha conhecimento de que um dia ele seria o assassino do seu pai: para evitar essa fatalidade, ele abandona a corte onde viveu desde a sua infância, bem como os pais que ele sempre acreditou serem os seus. Ora, fugindo desses pretensos pais, ele encontra seu pai verdadeiro, Laio, e o mata sem poder reconhecer-lo. Por uma bela ironia do destino, o gesto de cada um deles tem por efeito precipitar a desgraça que ambos queriam evitar.

Mas Édipo não sabia de nada. Ninguém sabia. E a tragédia começa deste erro, e cheia de confiança. Édipo, o decifrador de enigmas, orgulha-se da sua inteligência. Ele é um bom rei que, para salvar Tebas, não deixa de consultar – ironia suplementar – os oráculos. E quando o conselho deles é punir o assassino do antigo rei, ele se empenha em descobrir esse assassino – que é ele mesmo.

Começa então uma busca trágica, ao final da qual ele saberá quem é o assassino do seu pai e o causador da morte da sua mãe. Essa busca começa com cólera, muito mais do que com inquieta-

ção. Édipo é um rei seguro de si, que acredita ser a inocência em pessoa. Ele obriga o vidente a falar, mas se recusa a acreditar no que finalmente ouve. Ele enviara o cunhado a Delfos, mas não confia nas respostas que este lhe traz. Com a mesma obstinação do Creonte da *Antígona*, ele desconfia e ameaça. Mas esses mesmos confrontos estimulam nele o desejo de saber; e, surdamente, a inquietude começa a invadi-lo.

Mas, nesse momento, num artifício bem característico de Sófocles, Édipo recebe notícias que vêm tranquilizá-lo: aquele que ele acredita ser o seu pai acaba de morrer em Corinto, e o oráculo, por conseguinte, é considerado mentiroso. Ele e Jocasta triunfam: "Ah! oráculos divinos, onde estais vós nesta hora? Assim, eis que um homem de quem Édipo fugia há muitos anos, no pavor de matá-lo, este homem hoje morre, golpeado pela sua sorte, e não por Édipo!" (946-949).

De fato, essa confiança tem algo de alarmante. Na intenção de tranquilizar Édipo, que ainda se preocupa com aquela que acredita ser sua mãe, o mensageiro procedente de Corinto revela-lhe que ele não é filho daqueles que pensa serem seus pais. A ameaça está mais próxima; a investigação é urgente; e a verdade acaba revelando-se.

Édipo será o último a se convencer: ele quer provas, testemunhas, que se somam e, por fim, se confirmam. Então, finalmente, ele compreende que tudo o que faz para escapar à profecia terminou por conduzi-lo à sua concretização. Ele reconhece que foi manipulado: "Ai de mim! ai de mim! então era tudo verdade!" Não lhe resta outra coisa a não ser furar os olhos para deixar de ver esse mundo, onde não há mais lugar para ele. Ele não enxergará mais, e não quer mais ser visto. Quanto a Jocasta, ela se enforcara.

A peça, pela perfeição da ironia que comanda seu desenvolvimento, deveria permanecer, pelos séculos futuros, como símbolo de como o destino zomba do homem. Lembramos espontaneamente o que escreveu Jean Cocteau, à guisa de introdução à sua adaptação dessa peça, que intitulou *A máquina infernal*:

Observe-a, espectador, recomposta no seu conjunto, de tal sorte que a ação se desenvolve lentamente ao longo de toda uma vida humana, uma das mais perfeitas máquinas, construída pelos deuses infernais, para o aniquilamento matemático de um mortal!

* De fato, *Édipo rei* permanece o exemplo típico de como toda ação humana pode voltar-se contra seu autor.

Em grande parte, por causa de *Édipo rei*, nunca se deixou de comentar o papel do destino ou da fatalidade no teatro grego.

Entretanto, justamente por ser tão importante o estilo trágico expresso nessa obra, devemos olhar mais de perto o que ele significava para Sófocles, pois este não é Cocteau, e se é bem verdade que Sófocles sempre foi muito sensível à idéia da incapacidade do homem e das ironias do destino, ele jamais a associou àquela revolta amarga que, aos olhos dos modernos, deveria aliar-se a esta idéia.

E antes de mais nada, antes de definirmos a atitude de Sófocles perante a fatalidade de Édipo, devemos, evidentemente, levar em conta o fato de que, muito depois do *Édipo rei*, o autor decidiu escrever outra peça sobre Édipo, uma extensão da primeira, que é, em certo sentido, uma retificação.

Édipo em Colona, peça póstuma, só foi representada em 401. Ela apresenta o fim do velho Édipo. E seu movimento é exatamente inverso ao do *Édipo rei*.

No início da peça, Édipo chega, com Antígona, a Colona, perto de Atenas; ele é um banido, com um nome carregado de vergonha; e antes mesmo que Teseu, rei de Atenas, possa prometer acolhê-lo, ele percebe que será objeto de ameaças e de pressões, por parte de seus filhos e de Creonte. Ele está, pois, na condição mais miserável e mais deplorável. Mas os oráculos – pois eles ainda existem! – desta vez estão a seu favor. Édipo sabe que obterá uma trégua para seu sofrimento no dia em que chegar à moradia das Eumênides, justamente onde ele acaba de chegar. Logo em seguida, somos informados de que seus filhos tentarão reencontrá-lo porque, vivo ou morto, ele será, unicamente por sua presença, uma garantia de vitória. Por fim, ele revela a Teseu que sua tumba terá a virtude de proteger Atenas, para sempre, contra qualquer invasão dos tebanos. Ele se tornara o protegido dos deuses, conhecendo, inclusive, os sinais, os sinais que anunciarão sua morte. Em meio ao ressoar dos trovões, ele parte sozinho para um encontro misterioso com a morte; e, numa aura de glória e mistério, ele é levado da terra, sem que ninguém saiba como.

Quem o fez desaparecer? Não foi um clarão inflamado que veio do céu, nem um furacão que subiu do mar, naquele momento. Terá sido, por certo, um enviado dos deuses, a menos que a morada tenebrosa da terra dos mortos tenha tido a bondade de abrir-se diante dele. Ele não partiu cercado de prantos, nem dos sofrimentos da enfermidade, mas em pleno milagre, se é que isso um dia tenha acontecido ao homem (1658-1665).

Mas, com certeza, é preciso evitar um mal-entendido: Édipo não mudou, e sua morte não evoca santidade ou reconciliação. Ele continua violento e arrogante. Por outro lado, ele proclama a sua inocência em relação àqueles crimes, dos quais foi mais uma vítima que o autor, mas em parte alguma da peça é dito que justiça lhe foi feita. Simplesmente, numa espécie de compensação inexplicada, esse homem, que foi um brinquedo da fatalidade, é chamado a um destino privilegiado. O dom divino lhe é outorgado sem razão aparente, da mesma forma como antes recebera a condenação pelo seu triste destino.

Isso seria o suficiente para mostrar a diferença entre Sófocles e aqueles que encaram a ação dos deuses sob uma forma puramente cruel, que suscita o protesto. Ao mesmo tempo, porém, a existência desta segunda peça chama a atenção para tudo o que, na primeira, já se distingue de tal enfoque.

Na verdade, podemos observar que, em *Édipo rei*, jamais são formuladas perguntas sobre a razão do que acontece ou acontecerá a Édipo. Sófocles em nenhum momento procurar explicar a severidade do destino imposto a Édipo, provocado por uma falta originária cometida por Laio. Tal idéia – sobre a qual Ésquilo, em *Os sete contra Tebas*, tanto insistia – não encontra aqui nenhuma menção. Sófocles tampouco busca uma explicação em algum pecado porventura cometido pelo próprio Édipo. E os exegetas procuraram em vão por uma falha do herói que tudo explicasse.⁵ Aos olhos de Sófocles, não há nada a explicar: não há explicação, nem há perguntas. As coisas são simplesmente assim.

⁵ Cf. E.R. Dodds, "On Misunderstanding the Oedipus Rex", *Greece and Rome*, XIII, 1966, pp. 37-39.

De fato, quando os gregos falavam do destino, referiam-se sobretudo à realidade, na medida em que ela escapa ao poder do homem. Ésquilo bem tentou encontrar-lhe um sentido, em nome de uma justiça tão misteriosa; mas Sófocles contenta-se em mostrar a incapacidade do homem, que não tem o poder de influenciá-la como gostaria. E quando fala de uma realidade predeterminada, não faz mais que exprimir essa incapacidade em termos mais fortes. Na realidade, todos os comentários feitos, no decorrer da peça, sobre a fatalidade de Édipo, encaram-na como uma ilustração gritante da instabilidade que pesa sobre os homens em geral. Ninguém põe em questão uma vontade particular, referindo-se a um homem particular; ninguém procura uma causa atrás dos efeitos. Mas o destino é encarado sob o ângulo da ignorância humana; ele procura menos as causas, demonstrando muito mais a inutilidade de procurá-las.

Dessa forma, se explica que a soberania do destino não venha acompanhada, necessariamente, de revolta. Ao contrário, o conhecimento da fraqueza humana, na obra de Sófocles, dá lugar a uma confiança dupla, no homem e nos deuses.

Não sendo o destino uma condenação deliberada, o homem não precisa convencer-se de que nada tem a fazer, senão deixar as coisas correrem. O que lhe acontece constitui uma provação; mas ele ainda pode definir seu próprio valor, pela forma como reage a ela. Na adversidade, ele pode escolher a via mais elevada – como o fazem Antígona e Electra, como o faz Ajax, mesmo acuado pelo desespero. E se nada mais há a esperar, resta ainda a grande dignidade de isolar-se deliberadamente do mundo. É a opção de muitas heroínas silenciosas, que partem para o suicídio sem uma palavra de queixa – como Dejanira, como Jocasta, como Eurídice. Como também o faz Ajax, com mais estardalhaço. E de certa forma, é esta também a via escolhida por Édipo, ao perfurar-se os olhos. Quando a vida se tornou demasiadamente sombria, não há mais alegria a não ser na escuridão. E o gesto de Édipo lembra o grito de Ajax: "Ah! Trevas, meu sol particular; Érebo, para mim cheio de esplendor! Tomai-me, tomai-me, quero viver junto de vós, tomai-me!" (394-397). Mesmo o desespero dos heróis, nas peças de Sófocles, guarda uma nobreza ativa, permitindo-lhes triunfar, mesmo quando derrotados.

Mas essa fé no homem só é possível porque as ironias do destino não implicam que os deuses sejam cruéis, nem tampouco indiferentes. Em face a tantas desgraças e reviravoltas, Sófocles não conclui que se deva revoltar-se ou protestar. Ao contrário, sua conclusão é que não poderíamos jamais nos mostrar suficientemente respeitosos para com os deuses, nem suficientemente devotados.

Mesmo o fato de que os oráculos acabam sempre por se confirmarem nos leva a nos inclinarmos perante a soberania divina. Os homens não devem compreender, mas adorar. Adorar. Aqueles que se apegam aos adivinhos – como Creonte e Édipo – e os outros que duvidam dos oráculos – como Jocasta – pagarão cedo por tal irreverência, com alguma tragédia ostensiva. O coro sempre evita associar-se a tais dúvidas. Sófocles o demonstra em *Édipo rei*, mostrando o coro chocado e inquieto:

Ah! Zeus soberano, pois, se é veraz o teu renome, tu és o senhor do Universo, e não permitas que elas (essas práticas ímpias) escapem aos teus olhos, ao teu poder eterno. Assim, estão sendo considerados caducos e pretende-se abolir os oráculos dirigidos ao velho Laio! Apolo vê-se abertamente despojado de toda honra. O respeito aos deuses vai embora (903-910).

E a peça termina com uma nova consulta ao oráculo, na qual Édipo afirma a sua fé e o pouco que lhe resta de confiança e esperança.

Sófocles, sabidamente, era um homem de fé. Diz-nos a tradição que ele exercia em Atenas funções religiosas; e parece que ele foi um dos responsáveis pela introdução do culto a Esculápio, para quem havia composto um hino. Não surpreende, portanto, que o reflexo dessa devoção seja percebido na sua obra. E todas as reviravoltas que atravessam a vida humana têm sobre ele o efeito de evocar, com nostalgia, o esplendor da vida bem-aventurada que levam os deuses, distantes de nós.

Esse aspecto do pensamento de Sófocles explica por que o seu teatro chega a conciliar tamanha intensidade dramática com uma serenidade calorosa e confiante.

Não existe outra criação teatral onde apareçam tantos inocentes massacrados e destruídos. Não há outra obra em que se experi-

mente tanto sofrimento, físico ou moral. E, no entanto, o teatro de Sófocles faz-nos admirar o homem e amar a vida.

Nele admiramos o homem na pessoa do herói, que conduz a coragem a tal extremo; nele amamos a vida, onde cada um se esforça por fazer o melhor que pode. E estes dois sentimentos são ainda reforçados pelos cantos do coro, generosos, livres, exaltando a beleza.

No que diz respeito à admiração do homem – o homem em geral, a criatura humana –, nenhum texto se compara ao grandioso canto de *Antígona* sobre as conquistas da civilização: “Muitas maravilhas há neste mundo, mas nenhuma é maior do que o homem” (332 e ss.). A navegação, as lavouras, a vitória sobre os pássaros do céu e sobre os animais da terra, a palavra, o pensamento, as cidades, tudo é passado em revista: “Tudo isso ele aprendeu por conta própria”. E o texto termina num cuidado bem digno de Sófocles, com uma reserva quanto ao uso, bom ou mau, que o homem faz dos seus dons. Mas tal restrição em nada diminui toda a evocação anterior que soa como um grande hino de triunfo.

E, no que tange ao amor pela vida, como deixar de recordar um outro canto, não menos célebre, mencionado anteriormente, a respeito da sua biografia: é o canto que celebra a beleza da Ática: “Neste país de bons cavalos, tu encontrarás, ó estrangeiro, o mais belo recanto da terra. Aqui é que se encontra a branca Colona onde o harmonioso rouxinol, mais que em qualquer lugar, prefere cantar...” Fato digno de nota: esse canto faz parte de *Édipo em Colona* (668 e ss.), uma peça consagrada a um homem que, mais do que ninguém, foi maltratado pelo destino, escrita por um homem de quase noventa anos.

Essa combinação de uma filosofia tão sombria com uma fé tão viva no homem e na vida distingue definitivamente o teatro de Sófocles de todas as obras modernas, que nele inspiradas tentaram endurecê-lo, e que por isso mesmo jamais atingem o mesmo esplendor.

Capítulo 4

Eurípides ou a tragédia das paixões

Eurípides era apenas quinze anos mais novo que Sófocles, mas pertencia a uma outra época intelectual, e tinha um temperamento oposto ao do seu antecessor.

Aberto a todas as influências, contemporâneo dos primeiros sofistas, ele reflete em seu teatro muitas idéias novas, muitos novos problemas.

Ele não conheceu a era gloriosa das Guerras Médicas. Sua experiência mais marcante foi a da Guerra do Peloponeso, uma guerra entre gregos que, longa e desastrosa, provocou, após 27 anos de lutas estéreis, a ruína do império ateniense. E a desordem em que se debatem seus personagens deve-se, provavelmente e em grande parte, a essa atmosfera de desencanto.

Ele próprio nunca conheceu o bem-estar de que parece ter desfrutado Sófocles. Sua família foi muitas vezes denegrida, às vezes com razão, às vezes injustamente. Diz-se que seus casamentos foram infelizes. Sua carreira literária provocou grande impacto, como atestam as constantes referências de Aristófanes; mas ela jamais alcançou aprovação indiscutível, pois, em toda a sua vida, ele só foi declarado vencedor de um concurso por quatro vezes. Por fim, ele nunca participou da vida política, chegando mesmo, no fim da sua vida, a romper com Atenas, indo viver na distante corte do rei da Macedônia, onde morreu, em 406.

Essa instabilidade e falta de adaptação, que se refletem em sua vida pessoal, não correspondem absolutamente a uma pequena participação nas emoções e aventuras dos seus concidadãos. Muito pelo contrário, pode-se dizer que, excessivamente moderno para agradar sempre a todos, ele era também muito sensível a todas as solicitações daqueles anos, tão pródigos em descobertas e fracassos. Com efeito, seu teatro é desconcertante em função de suas mil facetas, com seus variados reflexos. Ele evoca a política com suas lutas do dia-a-dia; ele condena, discute, protesta. Seus personagens obedecem a uma nova psicologia, pois estão mais próximos de nós que os heróis dos outros trágicos, e também mais inteiros nas suas paixões – as quais Eurípides nos mostra em toda a sua crueza. Enfim, o mundo que ele evoca nada tem daquela ordem pela qual suspiravam Ésquilo e Sófocles, cada qual à sua maneira. Nesse mundo em que se ousa criticar os deuses, ao menos sob sua forma lendária, o destino parece zombar dos homens, com uma crueldade que Eurípides gosta de expor. A sua arte sabe extrair efeitos patéticos de uma ação onde pululam as surpresas, das quais o homem é sempre a vítima, mas nem por isso consegue extrair alguma lição.

Eurípides introduziu no gênero trágico uma profunda renovação, presente em todas as suas obras.¹ Ele desenvolveu a ação, forçou os efeitos, liberou a música, multiplicou os personagens, desceu os heróis dos seus pedestais, operou mil reviravoltas, consideradas, por muitos, melodramáticas. Mas essa renovação nada mais é do que a consequência direta do que caracterizava a sua inspiração. Para os seus contemporâneos, o teatro de Eurípides, ao mesmo tempo intelectual e patético, familiar e amargo, suscitava tantos comentários e levantava tantas surpresas quanto as causadas, no seio do teatro tradicional, pelo aparecimento das obras rascantes e opulentas de Cocteau, numa certa época, ou de Ionesco.

¹ Chegaram a nós dezoito das cem tragédias escritas por Eurípides. Talvez devamos excluir desse número o *Reso*, cuja autenticidade é contestada. Por outro lado, é preciso acrescentar um drama satírico que foi conservado, *O ciclope*, bem como fragmentos muitas vezes importantes das tragédias perdidas.

O teatro e a cidade

Essa abertura a todas as influências do momento mostra-se, principalmente, na inspiração de natureza política.²

Ésquilo havia escrito peças profundamente identificadas com as realidades atenienses do momento: a tragédia *Os persas* era dedicada a uma recente vitória nacional; *As eumênides* encerrava-se com a criação do Conselho do Areópago, cuja função Atenas se preparava para modificar. Havia, porém, nessas duas peças, uma tal amplitude de perspectivas que impede que elas sejam consideradas obras de momento. Eurípides, ao contrário, não hesita em escrever peças de orientação política, ou então em introduzir nas peças não-políticas cenas – ou longas passagens – que repercutem sobre todo o resto, numa espécie de eco aos problemas então em voga. E, note-se, aqui ele se mostra, mais uma vez, tão acessível às influências da conjuntura, tão móvel e tão vulnerável, que suas posições mudam de uma peça para outra, ao sabor das novidades. Ele é ao mesmo tempo engajado e inconstante.

Assim, conforme a peça, vemos alternarem-se nele o sentimento patriótico e o espírito pacifista. Podemos observar apenas que as duas peças essencialmente patrióticas se referem à primeira parte da guerra.

Por uma circunstância bem característica, cada uma delas retrata um dos dois grandes acontecimentos míticos mais frequentemente lembrados para ilustrar o passado de Atenas: a ajuda concedida aos filhos de Hércules e o apoio às famílias dos guerreiros mortos junto com os Sete, no cerco de Tebas.³

A peça intitulada *Os heráclidas* refere-se aos anos bem do início da guerra. Ela mostra a acolhida generosa que o rei de Atenas, Demofonte, oferece aos filhos de Hércules, acompanhados do velho Iolau. O interesse sustenta-se, primeiro, pelas ameaças do

² Tendo em vista que as diversas tendências de Eurípides, em cada uma de suas tragédias, se misturavam em proporções variáveis, serão examinados aqui os temas que o inspiravam, em lugar de analisar cada tragédia de maneira completa. Para compensar essa limitação, forneceremos, num apêndice, uma lista das peças conservadas, com as indicações cronológicas que possuímos.

³ Isócrates cita-os de ponta a ponta em o *Panegírico*, pp. 54 e ss.

arauto de Argos, depois pelo sacrifício voluntário da jovem Macária, filha de Hércules;⁴ mas o essencial é a elegia a Atenas. Pode-se dizer que está em curso, antes de tudo, uma elegia que revive, aos olhos dos espectadores, esse exemplo da generosidade ateniense: um espetáculo, sem dúvida, destinado a inflamar-lhes o ardor patriótico. Mas há também a elegia direta, pois muitos dos belos versos exprimem o esplendor da tradição ateniense. “Desde sempre nosso país teve a disposição de assistir aos desafortunados com um justo socorro. Também mil contratempos suportou por seus amigos”, declara com orgulho o corifeu, nos versos 328-331. E, mais adiante, o coro proclama que Atenas não teme ameaças: “Longe da grande Atenas, dos coros magníficos, semelhante temor!” (358-359). Arde em tais versos o mais inflamado patriotismo.

A mesma veia reaparece, porém menos pura, em *As suplicantes*. Também aí a peça começa com a imagem de infelizes refugiados, que procuram asilo ao pé de um altar. Trata-se, no caso, das mães dos chefes mortos na região de Tebas, com os seus filhos e o velho Adrasto. Mais uma vez, trata-se de desprotegidos: mulheres, crianças e um velho. E o rei de Atenas (na ocasião, Teseu) novamente lhes concede a sua assistência. Como em *Os heráclidas*, ele enfrenta as ameaças de um arauto inimigo. Outras vez, portanto, é lembrada a generosidade ateniense. E assim como em *Os heráclidas*, à elegia juntam-se fórmulas radiantes, que proclamam a cidade ativa, a cidade livre, que deve o seu bem-estar unicamente às incessantes provações.

Eurípides imaginou até mesmo duas cenas que tornam essa apologia mais completa e mais explícita. Inicialmente, ele teve a idéia de mostrar um rei, em princípio, hesitante. Introduziu a personagem de Etra, mãe de Teseu, que o censura, e recorda-lhe a glória de Atenas: “Olha a tua pátria, escarnecida por sua leviandade, como sabe recuperar-se, e lançar sobre os que dela zombam um olhar que os faz tremer. As lutas a engrandecem...”⁵ Essa cena lhe dá a oportunidade de expor com detalhes o tema da honra ateniense.

⁴ Cf. pp. 120-121.

⁵ Páginas 321 e seguintes, tradução de M. Delcourt.

Por outro lado, na cena do confronto entre Teseu e o herói tebano, Eurípides introduziu uma discussão sobre os regimes e, por conseguinte, uma ode vibrante aos princípios democráticos. O arauto enfatiza os erros dos demagogos, os excessos, os perigos; mas, em contrapartida disso, Eurípides presenteia Teseu com um discurso sobre o espírito democrático que, sob muitos aspectos, pode ser comparado à oração fúnebre que Tucídides dedica a Péricles, no livro II da sua história. Na democracia, afirma Teseu, não há privilégio concedido à boa sorte. As leis estão escritas e são iguais para todos. Enfim, quando se pergunta: “Quem quer tomar a palavra em favor do Estado?”, cada um pode falar, se o quiser. “Existe, pois, regime mais imparcial?” (430-441).

A peça, ainda mais que *Os heráclidas*, vai além do elogio. O interesse, de início, centra-se na hesitação de Teseu. O patético é garantido pelo retorno das cinzas dos chefes, pelo choro das crianças e pelo suicídio de uma jovem viúva. Além disso, a tendência patriótica perde-se um pouco numa série de outros temas e em discussões variadas. Com efeito, assiste-se, no princípio, a todo um debate sobre o progresso, e paralelamente a isso uma discussão sobre os regimes mistura críticas e elogios. Da mesma forma, o patriotismo da peça e a sua agressividade com relação a Esparta são acrescidos de passagens pacifistas, de espírito bastante diverso (485 e ss.; 747; 949 e ss.). Já encontramos aí um Eurípides que vê os dois lados de todas as coisas, e que muito deve à arte dos sofistas.

Seja como for, essas duas peças exprimem um patriotismo real, e não são as únicas a testemunhá-lo. Ao lado dos generosos reis atenienses de *Os heráclidas* e *As suplicantes*, seria preciso citar Egeu, que aparece como amigo dedicado em *Medéia*, bem como Teseu, aquele que chega para salvar Hércules na peça que leva seu nome. Tudo isso sem falar dos reis atenienses das peças perdidas, como o *Álope*, onde surgia Teseu pela primeira vez, ou ainda o Erecteu. Sem dúvida, trata-se do mesmo patriotismo que levaria Eurípides, em 411, a apresentar os dois filhos de Édipo lutando um contra o outro, numa disputa de poder. Eles provocam com isso o desespero de sua mãe e a ruína de sua pátria, enquanto o jovem Meneceu não hesita em sacrificar-se para salvar seu país. Este era justamente o ano do início da guerra civil em Atenas, época em que os mais prudentes desejavam ardentemente uma reconciliação.

Mesmo os mais ardentes podem ficar chocados, ou consternados, ante a dura prova enfrentada pela cidade que lhes é tão cara. E esta pode ser a razão pela qual encontramos, na obra de Eurípides, censuras após elogios, lamentos após esperanças, por vezes uns misturados aos outros. Eurípides, que tão bem exalta os princípios democráticos, detém-se em observações amargas sobre o papel dos demagogos (isso em *Hécuba*, 131-132, ou 154 e ss.; em *Electra*, 380 e ss.; ou em *Orestes*, 917 e ss.). E ele, que sabe escrever peças tão cheias de ardor patriótico, deseja, bem depressa, a paz.

Eurípides não gostava de Esparta (não apenas atribuiu a Menelau, em diversas ocasiões, papéis dos mais ingratos, mas também salpicou algumas peças de acusações violentas contra a cidade inimiga, como fez em *Andrômaca*, 445 e ss.). Ocorre, porém, que, se ele não prezava Esparta, gostava menos ainda da guerra. E a grande calamidade da guerra foi para Eurípides uma rica fonte de inspiração. Isso é percebido, em graus diversos, em três tragédias, todas dedicadas às prisioneiras troianas e à ruína da sua cidade, destruída pela guerra.

Na primeira delas, *Andrômaca*, a estória não se passa em Tróia, e o luto não é o único tema, longe disso. A peça, aliás, não está entre as melhores de Eurípides. Ela confronta Andrômaca e Hermíone (como fará a de Racine), mas de uma forma ainda mais crua. Hermíone, esposa de Neoptólemo, tem ciúmes de Andrômaca, que tem um filho dele. Hermíone quer matar Andrômaca e seu filho; e para isso tem o apoio do seu pai, Menelau. Andrômaca é salva justamente pela chegada do velho Peleu, pai de Neoptólemo. Nesse meio termo, Hermíone, tomada pelo medo, aceita a ajuda de Orestes, que mata Neoptólemo. Nesse drama de fraqueza e pavor, um dos temas mais destacados é o reiterado lamento de Andrômaca sobre os males da guerra. Ela o exprime em diversas passagens, e o coro a acompanha. Essas lamentações assumem um valor particularmente pungente na ode que encerra o prólogo, a

qual não encontra equivalente, do ponto de vista formal, em nenhuma outra tragédia.⁶

Na verdade, o que mais afetou Eurípides na guerra, menos que o ímpeto da violência e o escândalo da morte, foi o luto das mulheres, das prisioneiras, dos indefesos. Assim não nos surpreende o fato de termos outras duas tragédias de Eurípides dedicadas às mulheres de Tróia.

Em *Hécuba*, como em *Andrômaca*, o luto não é a fonte única do patético: a velha rainha troiana que, na primeira parte da peça, assiste à morte de sua filha Polixena, imolada pelos gregos, fica sabendo em seguida da morte do seu último filho, assassinado longe de Tróia; a segunda parte da peça relata, então, sua cruel vingança contra o assassino. No entanto, até mesmo esse ímpeto de paixão se passa nas tendas das prisioneiras; e o sentimento dominante da peça é o da derrota. A velha rainha, que perdeu tudo e se arrasta, combatida pelos anos e pelo sofrimento, representa um símbolo dessa desolação: ela entra em cena gemendo, mal sustentando-se de pé: "Amparai e reerguei, ó troianas, a vossa companheira de servidão, outrora vossa rainha"...; e só lhe resta dizer adeus à sua filha, e debruçar-se sobre o cadáver do seu filho. Ao seu redor, as outras prisioneiras acompanham-na no seu luto. Elas também perderam tudo, e estão destinadas à escravidão: "Comprada como escrava, à casa de que senhor estarei destinada?..." (448). Dolorosamente, elas recordam o último dia, a derradeira noite, quando a vida ainda era normal, quando Tróia ainda existia e quando, repentinamente, um grande clamor anunciou o início da catástrofe.

Tais lamentos dão o tom da peça. E é preciso acrescentar que se trata, principalmente, dos males da guerra, mais que dos males da derrota; e é isso que dizem as prisioneiras troianas: "E também geme, banhada em lágrimas, a filha da Lacônia, em sua casa, às margens do Eurotas; e a mãe, chorando seus filhos mortos, leva as mãos à cabeça" (650 e ss.). O luto da guerra é mais cruel para os vencidos, mas ele atinge também os vencedores.

⁶ Essa ode encontra-se nos versos 91 e ss.; vejam-se também 274 e ss., 395 e ss. Comentários amargos sobre a Guerra de Tróia inspiram também alguns debates entre Peleu e Menelau.

Sem dúvida, trata-se de temas que tocaram o coração de Eurípides. Alguns anos mais tarde, no momento em que Atenas, arrebatada pela ambição, se lançava mais uma vez à guerra, Eurípides fez do luto que ela espalhou o tema único de uma tragédia. Com efeito, *As troianas* não têm mais como figura central uma heroína: não há mais heróis, nem mesmo uma unidade de ação: assistimos somente a uma longa seqüência de desgraças, que repercutem umas nas outras, intensificando-se. Somente Hécuba está presente, do começo ao fim, ainda mais prostrada que na peça que leva seu nome, pois durante cenas inteiras ela faz a figura de uma moribunda, estirada no chão. Sua única atitude é lançar acusações sobre Helena, a quem julga responsável por todos os males de Tróia. No restante do tempo, ela se limita a padecer. Vê desfilar diante de si, sucessivamente, sua filha Cassandra, presa da loucura do desespero, e depois sua nora Andrômaca, cujo filho está prestes a ser morto; e a cena entre Menelau e Helena não passa de uma breve digressão, enquanto se aguarda a entrada do cadáver do pequeno Astíanax. Por fim, a tragédia termina com o incêndio final da cidade: "Estais ouvindo, compreendeis? – É o estrondo de Pérgamo que desaba. – Desmorona toda a cidade... – Estende-se como uma onda"...

Nesse quadro de sofrimentos da guerra, Eurípides não hesitou em introduzir o patético mais insistente, mais espetacular, mais dilacerante: cenas de desespero e loucura, comentários ao mesmo tempo impiedosos e enternecedores sobre o cadáver de um menino – tudo isso está lá. E como em *Hécuba*, o coro sempre volta ao drama da tomada de Tróia: desta vez, o grito de terror que anuncia o desastre interrompe os sacrifícios e as festividades por causa da entrada do famoso cavalo na cidade:

E eu, junto ao seu templo, celebrava entre os coros a rainha das montanhas, Ártemis, filha de Zeus, quando um grito de morte, vindo das fortalezas, ecoou no fundo de todas as casas. As crian-

ças agarravam-se às vestes de suas mães, com as mãos crispadas de pânico.⁷

Acrescente-se a isso que passagens brilhantes em toda a peça sublinham o absurdo desta guerra que, por um motivo tão medíocre, provocara tanto sofrimento e que, mais uma vez, os vencedores não seriam considerados mais felizes que os vencidos. Numa espécie de audacioso paradoxo, Cassandra sustenta que eles foram mesmo mais desgraçados, e o ilustra com uma torrente apaixonada de argumentos e provas:

Por uma única mulher, por um único amor, para restituir-nos Helena, perderam centenas de vidas... Os que tombavam não o faziam para reconquistar as suas fronteiras, a sua fortaleza. Ares os levava, sem que eles pudessem rever os seus filhos. As mãos das suas mulheres não estenderam sobre eles suas mortalhas. Estrangeira é a terra em que jazem....⁸

A exaltação com a qual esse tema é abordado como também o fato de que se tenha, de alguma forma, alterado o formato habitual da tragédia ilustram, de maneira eloqüente, a força com que Eurípides reagia em face dessas idéias, de um modo diferente de Ésquilo. Enquanto este, em *Os persas*, mostrava os sofrimentos da guerra, mas procurando extrair-lhes, numa revelação progressiva, os erros morais que poderiam estar sendo expiados, Eurípides contenta-se em agrupar todas essas imagens de sofrimentos individuais. Não existem nem ideal patriótico nem esperança no sentido da história, para compensar toda a amargura.

Sempre que o mito abordado o permite, vemos Eurípides, a pretexto de uma digressão, voltando-se para a consideração de temas próximos. A tragédia *Helena*, apesar de passar-se longe de Tróia, contém manifestações ardorosas contra a loucura da guerra (veja 1151 e ss.). E, em *Ifigênia em Áulida*, não apenas vemos criticada a cada instante a ambição de Agamêmnon, mas a própria Ifigênia refere-se aos gregos como um povo unido, ou que deveria

⁷ Pp. 551 e ss. (trad. M. Delcourt).

⁸ Pp. 368 e ss. (trad. M. Delcourt).

unir-se, para lutar contra os bárbaros: a Guerra do Peloponeso, com sua crueldade crescente, traz aqui, portanto, as suas lições.

Por fim, a guerra e seus problemas, quando não estão no centro da ação, servem-lhe muitas vezes de pano de fundo. Transtornando completamente as vidas, ela expõe as paixões,⁹ atrai as vinganças, abre a porta às intrigas. Na realidade, os problemas políticos, na obra de Eurípides, encontram-se inextricavelmente misturados com todos os dramas do sentimento.

Humanos muito humanos

Por meio desses temas patrióticos ou pacifistas, já era possível constatar o quanto as tragédias de Eurípides estão próximas da realidade do seu tempo. Próximos dessa realidade estão também os seus personagens. Ele se compraz em fazê-los descer das alturas legendárias. Num golpe audacioso, no qual seria depois imitado por Giraudoux, ele casou sua Electra com um simples camponês: atribuiu-lhe cuidados de dona-de-casa, frustrações de moça pobre. Nesse ponto, portanto, também, foi um inovador. E não inovou apenas quanto à tradição literária, mas também em relação às idéias herdadas, pois o irmão de Electra, na tragédia, lança-se numa longa teoria sobre a presença da virtude num homem de origem humilde. De outro lado, Eurípides divertiu-se também em mergulhar seus personagens numa vida quotidiana sem lances espetaculares. Provocou o escândalo, ao apresentar no palco reis em andrajos. E mesmo em tempos felizes, seus heróis vivem como homens comuns. Em *Hécuba*, as prisioneiras evocam as noites de felicidade, com o marido deitado sobre a cama, e a mulher demorando-se diante do espelho a pentear os cabelos. E a velha rainha, em *As troianas*, em face da morte do pequeno Astíanax, recorda a doçura das carícias infantis: "Arrancadas estão essas madeixas encaracoladas, que tua mãe tratava e beijava!" (1175). E, com profunda tristeza, repete as palavras confiantes do menino:

⁹ É, aliás, o que declara Tucídides, na análise de III, 82.

Boquinha querida, que tantas promessas me fazias, agora está fechada pela morte! Tu mentias, meu filho, quando te atiravas sobre a minha cama, dizendo: "Minha mãe, no luto por ti eu cortarei uma longa madeixa dos meus cachos e levarei à tua sepultura todos os meus amigos"... Meus beijos, meus cuidados carinhosos, ai, nossos sonos de outrora, tudo isso está perdido para mim...¹⁰

Os heróis de Eurípides são mais enternecedores, justamente por terem uma vida muito semelhante à dos outros homens.

Esse realismo repercute naturalmente sobre a sua psicologia. Os heróis de Eurípides são postos à prova por todas as fraquezas humanas. Alguns deles obedecem às suas paixões; e esse domínio da paixão é descrito com realismo. Outros cedem aos seus interesses, e são, portanto, uns medíocres. De toda maneira, Eurípides nos mostra tudo o que se passa com eles, e que poderia acontecer com qualquer outro ser humano.

Já o retrato das paixões em si era uma novidade. Ésquilo interessava-se pouco por ele: os problemas do erro e do castigo sobrepunham-se à psicologia. Já na obra de Sófocles existe maior interesse; mas seus personagens assumem virtudes tão íntegras que são definidos mais por um ideal que por uma vida interior complexa. Eurípides foi o primeiro a representar o homem preso a suas paixões, e a tentar descrever os seus efeitos.

Figura de eminente destaque na história literária, Eurípides caracteriza-se, especialmente, por ter sido o primeiro a haver representado o amor no teatro. E o testemunho de Aristófanes mostra-nos o quanto essa inovação era ousada. Em *As rãs*, quando, no inferno, coloca frente a frente Ésquilo e Eurípides, apresenta o primeiro dizendo, cheio de desprezo: "Mas por Zeus, eu nunca representei Fedras prostituídas, nem Estenebéias..." (1044). É muito possível que a audácia de Eurípides nesse campo lhe tenha valido críticas severas. Sabe-se, em todo caso, que o primeiro *Hipólito* (*Hipólito cobrindo o rosto*, peça que só conhecemos hoje por algumas alusões) apresentava Fedra confessando o seu amor por seu genro. Ora, a peça pode ter sido chocante, pois, no segundo

¹⁰ Pp. 1180 e ss. (trad. M. Delcourt).

Hipólito (o que possuímos), Fedra é mais discreta; somente a ama trai o seu segredo.

Mesmo tendo sido revista e corrigida, a tragédia *Hipólito*, juntamente com *Medéia*, continua sendo um dos melhores exemplos do que o trágico euripidiano deve ao retrato das paixões, e mais particularmente do amor.

Em ambos os casos, uma mulher domina a peça. Em ambos os casos, as catástrofes que se desencadeiam são o fruto do sentimento que arrasta, irresistivelmente, essa mulher. Em ambos os casos, por conseguinte, tudo se passa como se a parte há pouco atribuída a uma vontade divina tivesse sido transferida ao próprio homem, portador do seu destino no seu coração.

Medéia é o drama da mulher abandonada e arrebatada por sua vingança monstruosa, pois, tendo eliminado a jovem princesa que tomou seu lugar, *Medéia* acaba degolando os seus próprios filhos. Por certo, ela é uma bárbara, uma feiticeira; mas há nela um cinismo, mistura de astúcia e violência, que supera em muito essas características. Ela é uma Clitemnestra, que se debruça sobre seu próprio coração, que sofre, deseja, fraqueja e, por fim, deixa-se absorver. Ela é a paixão personificada.

Eurípides tem plena consciência do que aí está envolvido. E *Medéia* também o sabe. Trata-se de uma força irracional, mais poderosa do que a razão. "Sim, eu sinto a perversidade daquilo que ousou fazer", diz *Medéia*, no momento de matar os seus filhos, "mas a paixão é mais forte do que as minhas resoluções, ela, a causadora dos piores males da humanidade" (1078 e ss.).

Neste aspecto, *Medéia* é irmã de Fedra, pois esta, em *Hipólito*, bem que luta para não revelar seu amor pelo genro. A honra é, para ela, algo tão preciso que, ao ver seu segredo traído pela ama, ela não hesita em suicidar-se, deixando uma carta que, para salvar essa honra, na segunda parte da peça traz a morte do seu amado. Mas todo esse senso de honra, todo esse desejo de ser estimada nada podem contra o amor. Em uma cena admirável, que Racine transcreve quase literalmente, ela permite, antes de tudo, que se lhe arranque o seu segredo. Ela, que se consumia, quase a morrer, é vista, primeiro, a sonhar somente com as florestas onde busca o jovem amado: "Como, ah!, como fazer para encontrar-me junto a

uma fonte borbulhante, beber de sua água pura, e sob os álamos, sobre a erva espessa, deitar-me e dormir!..."¹¹, ou mais adiante, de maneira já mais explícita: "Ah! segui-me à montanha! Eu irei à floresta sob os pinhos, lá onde se desata a matilha que persegue as corças malhadas. Céus: que prazer em excitar os cães..." Ela termina evocando, numa série de gemidos, os amores de sua mãe, de sua irmã; em seguida, as suas revelações deixam entrever timidamente que se trata de Hipólito, que ela não ousa chamar pelo nome. Ao final confessa-o, pela bela réplica que Racine conservou: "Foste tu a dizer-lhe o nome" (352). Apenas escapada essa confissão, ela explica que tudo fez para lutar contra esse amor, acreditando, assim diz, que a sua virtude triunfaria. Mas ela compreendeu, como *Medéia*, que de nada adianta o querer: "Nós temos a noção e o discernimento do que é honesto", diz no verso 380, "mas não o colocamos em prática..."

A vingança de Fedra contra aquele que lhe causou tantas penas, por quem demonstra agora tanto menosprezo (que parte de um coração muito puro, totalmente fiel ao amor, diferente do que imaginou Racine), é proporcional a esta mesma paixão. Ela decide morrer, mas deseja que o outro também morra com ela: "Para que ele aprenda a não triunfar sobre minha miséria" (729).

Com efeito, no teatro de Eurípides as paixões geralmente provocam toda espécie de violências, devidas ao desejo de vingança, de fazer sofrer porque se sofre. A *Hermíone* da *Andrômaca*, que tem menos motivos que *Medéia* para se deixar dominar pelo rancor, deseja, contudo, desde o princípio, a morte de *Andrômaca* e de seu filho; e ela se empenha de modo implacável a alcançá-la. *Hécuba*, desesperada, encontra de repente uma nova energia, ao tramar e depois realizar a sua vingança. É uma vingança atroz, pois ela mata os filhos de Polímnestor, e vaza-lhe os olhos; depois exulta com sucesso: "Esmurra, emprega toda a tua força, arromba a porta! Não devolverás nunca mais a luz às tuas pupilas, nem reencontrarás vivos os teus filhos, pois eu os matei!"¹² Os cadáveres que se amontoam no final das tragédias de Eurípides são o preço dessa explosão da paixão e vingança.

¹¹ Pp. 215 e ss. (trad. M. Delcourt).

¹² P. 1044 (trad. M. Delcourt).

É preciso acrescentar, porém, que essas paixões e vinganças não se traduzem unicamente em atos violentos – e é nesse ponto que o teatro de Eurípides consegue acumular horrores sem cair no melodrama. Isso porque tais gestos de violência são, primeiro, provocados, depois bem elaborados ou bem justificados. Além disso, a paixão da obra de Eurípides caracteriza-se também por confrontos verbais, ao mesmo tempo ardentes e lúcidos.

À primeira vista pode parecer estranho que um personagem, mergulhado no sofrimento, consiga transformar-se tão facilmente em orador, multiplicando seus argumentos, brilhando como um aluno dos retóricos, com longas passagens compostas com rigor. É o que se observa, no entanto, em todas as cenas de *agon*, ou de contestação. Mas, na verdade, isso não é tão chocante, pois Eurípides só emprega os meios da retórica para conferir maior eloquência a um personagem que deseja apaixonadamente convencer a um outro. É assim que Hécuba, na peça que leva seu nome, se lança três vezes em longos discursos; mas é preciso dizer que, em cada vez, sua esperança depende toda do resultado que obtiver. Na primeira vez, ela discute com Ulisses, e suplica-lhe poupar sua filha. Seu discurso premente estende-se por cinquenta versos; ela fala de justiça, depois evoca seus títulos, buscando o reconhecimento de Ulisses: um promotor não teria feito melhor. E por que não usaria ela todos os argumentos em favor de uma tal causa? Afinal, a paixão dos personagens de Eurípides ainda é uma paixão ateniense, que sabe se exprimir. Da mesma forma, mais adiante na peça, Hécuba suplica a Agamêmnon que seja seu vingador, numa passagem que é ainda mais longa que a precedente. Aqui Hécuba recorre a todos os argumentos, invocando, inclusive, o relacionamento entre Agamêmnon e Cassandra. O ardor do seu discurso é proporcional ao ardor da sua paixão, e corresponde ao seu desejo de vitória. Como ela diz, num paroxismo de exaltação: “Que eu deixe falarem os meus braços, as minhas mãos, os meus cabelos, os meus pés!”¹³ E quando finalmente ela está vingada, deverá defender mais uma causa, pois Agamêmnon vai colocar-se entre ela e Polimnestor, de quem ela acaba de se vingar. Toda sua raiva contra aquele que

¹³ Pp. 836-837 (trad. M. Delcourt).

matou seu filho estimula-a e a torna eloquente: ela utiliza argumentos verossímeis, contesta explicações, defende e acusa com uma habilidade digna dos sofistas. Mas essa mesma habilidade é algo que vem espontaneamente da sua viva indignação. Quanto ao mais, se ainda duvidássemos de que a eloquência corresponde à convicção, seria suficiente lembrar os dois debates entre Medéia e seu esposo infiel. Um deles acontece no momento em que ela defende a sua causa com um arrebatamento impiedoso (e Jasão o percebe, pois começa por dizer: “Acredito que preciso preparar-me para ser bom orador e, como hábil piloto, recolher em tempo a minha vela, se quiser escapar à fúria da tua eloquência”).¹⁴ O outro é quando ela, já decidida a agir, utiliza, ao invés da habilidade, a hipocrisia e a mentira. No primeiro caso, a ágil oratória de Medéia é a expressão da sua paixão; no outro, essa agilidade vai servir ao intento inspirado por essa paixão. Em suma, poder-se-ia dizer que a paixão mobiliza todos os recursos do homem.

Todavia, o retrato dos sentimentos, ou mesmo das paixões, não se limita a evocar o domínio que eles podem ter sobre o homem. Uma das maiores descobertas de Eurípides foi reconhecer que o campo do sentimento é o campo do irracional, e os homens que a ele se abandonam podem estar sujeitos a reviravoltas bruscas. Alguns heróis enxergam claramente o que desejam, e vão até o fim sem hesitar; mas nem todos. Entre as mulheres, em particular, descobre-se que a vida interior pode ser estranhamente instável. Isso começa com a hesitação: não uma hesitação racional, baseada em argumentos cuidadosamente estudados, mas muito mais uma dúvida que nasce da perturbação, de oscilações, de embates interiores.

Por certo, Medéia permanece, do começo ao fim, firme em seu propósito. Mas sua ternura para com as crianças choca-se com o seu desejo de vingança e, no último instante, a detém: ela se vê oscilando de uma decisão à outra, ao sabor de impressões concretas, precipitando-se sucessivamente em direções contrárias. A presença das crianças, de suas mãos, lábios e pele emociona-a a tal ponto que ela tem a impressão de que não vai conseguir realizar seu intento: “Ah! eu não serei capaz!” Depois, a lembrança da situação em que se encontra e o deboche dos inimigos vêm reforçar a

¹⁴ Pp. 522 e ss. (trad. M. Delcourt).

sua resolução. Por quatro vezes, ao longo do seu famoso monólogo, ela passa de um sentimento a outro, dilacerada: "Ai de mim! Ai! Por que olham vocês para mim, meus filhos? Por que me dirigem este supremo sorriso? Ah! o que fazer? O meu coração desfalece, ó mulheres, diante do olhar radiante dessas crianças..." (1040 e ss.).

Da mesma forma, Fedra, embora em surdina, queria e não queria, hesita e se recupera: "Ai! Por que não me dizes tu as palavras que devo usar?" (345).

Essas almas em luta, arrastadas em direções contrárias, constituem uma novidade literária. Os heróis de Homero por vezes hesitavam, mas sua hesitação era avaliada em termos claros e intelectuais. No teatro de Eurípides, ao contrário, surgem lutas repentinas e descontroladas, onde se desenha uma alma dividida. Platão, mais tarde, elaboraria essas lutas no nível teórico em *Fedra*, com o mito da comparação da alma com o cocheiro que se esforça em impor sua lei ao cavalo negro.

Mas, evidentemente, essas forças contrárias da alma não estão constantemente em conflito direto e imediato. Surge uma quando a outra se retrai; e temos uma viva psicologia resultante das reviravoltas correspondentes a essa alternância.

No caso de Medéia, no momento da última hesitação, vemos a heroína empenhar-se, aparentemente sem apelação, primeiro numa direção e depois noutra; mas são apenas tentações breves. Em outros momentos, Eurípides admitiu recomposições duráveis, particularmente no caso do remorso. Ele foi o primeiro dos trágicos gregos a imaginar Electra e Orestes, após o assassinato de sua mãe, horrorizados pelo que fizeram. Agora, arrefecido o seu ardor, eles têm sentimentos completamente diferentes, e lançam-se num pesar ilógico: "Quantas lágrimas, meu irmão! e eu sou a causa de tudo isso. Eu ardia em um ódio atroz, logo eu, a filha, contra essa mãe que me gerou" (*Electra*, 1182 e ss.). Numa outra peça, ele é novamente o primeiro dos trágicos gregos a imaginar um Orestes atormentado após o seu crime, não por Erínias reais, executoras de um castigo divino, e sim por terrores infundados de sua imaginação doentia. Vemo-lo deitado em sua cama, sofrendo, esgotado, transpirando. Ele tem visões, toma sua irmã por uma Erínia. E quando

Menelau lhe pergunta: "Qual é o mal que te devora?", ele responde, como homem que não se surpreende com tais tormentos: "A minha consciência. Eu experimento o horror da minha perversidade" (*Orestes*, 396).

Às vezes, em vez de remorso, encontramos apenas um súbito medo. É o caso de Hermíone, em *Andrômaca*: ela passa do impulso homicida ao medo de ser punida pelo que desejou fazer. Outras vezes, percebendo-se as consequências de uma decisão, existe uma súbita desistência. É o que fazem, sucessivamente, Agamêmnon e Menelau, no começo da *Ifigênia em Áulida*.

Mas essa mesma peça contém outro exemplo, muito mais célebre, no qual a reviravolta se traduz de maneira inversa. Trata-se do exemplo de Ifigênia, quando passa da esperança de viver à aceitação total da morte. Ela havia suplicado a Agamêmnon que não a sacrificasse. Tentando apaixonadamente convencê-lo, ela havia utilizado os argumentos mais comoventes, a ponto de dizer que qualquer tipo de vida seria preferível à morte. E depois não disse mais nada. Mas eis que de repente, quando Aquiles e Clitemnestra procuram desesperadamente um meio de salvá-la a qualquer preço, ela intervém, resoluta, pronta para morrer, preferindo a morte, e orgulhosa, pois essa morte servirá à Grécia. Eurípides não explica como aconteceu essa reviravolta, sob quais influências, por quais meios: deixa que nós adivinhemos. Mas essa decisão brusca adquire um relevo maior, na medida em que parece emanar de um instinto mais profundo.

Sabemos que, também nesse ponto, Eurípides chocou os hábitos do seu tempo. Aquelas reviravoltas interiores, que adquiriram tão grande importância em toda a psicologia e literatura modernas (o exemplo clássico continua sendo "Quem te disse?", da *Hermíone* de Racine), pareciam aos gregos dos séculos V e IV uma falta de lógica e de coerência. Aristóteles, em a *Poética*, cita precisamente o exemplo de Ifigênia para criticar, na obra de Eurípides, a falta daquilo que ele chama a "constância" dos personagens. Tal crítica ajuda a avaliar o quanto era audaciosa a originalidade do poeta.

Os personagens de Eurípides, portanto, obedecem aos impulsos diversos da sua sensibilidade: não agem em função de um ideal claramente definido, mas sim movidos por medos e desejos. Isso explica o fato de que, quando esses impulsos são baixos ou egoís-

tas, os personagens também se revelem baixos e egoístas. Eurípides não mostra somente paixões, mas também os personagens, e estes personagens são, muitas vezes, nada heróicos. Uns seguem obstinadamente seus interesses, como outros, com igual obstinação, seguem suas paixões. E ficamos espantados ao ver a irreverência áspera com que Eurípides introduz na tragédia uma série de poltrões, quase ridículos, ou outros tantos egoístas, movidos por uma sórdida ambição.

Isso é particularmente gritante na mais antiga das tragédias conservadas, *Alceste*. Com efeito, se por um lado o tema da peça ilustra o nobre sacrifício da jovem mulher que, por livre e espontânea vontade, aceita morrer em lugar de seu marido, por outro lado, esse tema não atribui muita nobreza a esse marido, que aceita um tal sacrifício. E, para carregar as tintas do egoísmo, Eurípides teve o cuidado de confrontar o jovem marido com seu velho pai, que se recusa energicamente a aceitar o sacrifício. A troca de insultos entre esses dois egoístas deriva mais da sátira que da tragédia. Nenhum dos dois mede suas palavras: “És bem feliz de estar vivo. Pensas que o teu pai o aprecie menos?”, é a pergunta feita pelo pai. E acrescenta: “Quanto a ti, com toda imprudência, esperneaste para não morrer, e eis que estás vivo, ludibriando teu momento fatal, às custas dessa morte. Depois disso tu ainda falas da covardia, tu o mais covarde dos covardes, vencido por uma mulher...”¹⁵ Se acrescentarmos a essas passagens o fato de que a peça comportava ainda uma cena, no decorrer da qual Hércules festejava dentro da casa em luto, ignorando a recente desgraça, podemos compreender que dificilmente a peça poderia ser considerada uma verdadeira tragédia. Na realidade, parece que ela ocupou o lugar normalmente reservado, no concurso, ao drama satírico. A existência de um gênero tão mesclado é bastante característico do universo euripídico.

Mas *Alceste* não tem a exclusividade – longe disso – dos personagens fracos ou covardes. O Menelau de *Andrômaca* que, por consideração à sua filha, se dispõe a matar uma mulher e uma criança, fugindo logo depois, sem pensar mais nessa filha, diante da cólera de um velho, dificilmente pode ser superado em matéria de

¹⁵ Pp. 691 e ss. (trad. M. Delcourt).

covardia. Aliás, o velho Peleu, alquebrado pela idade, não tem nenhum pudor em insultá-lo e ridicularizá-lo. Por certo, é fácil ridicularizar Menelau..., mas não é fácil ser tão insultuoso como Peleu. Desde o começo, ele interpela o rei de Esparta: “Tu te julgas um homem, seu poltrão, filho de facínoras? Quem é que pensa em ti quando se enumeram os valentes? Tu, que deixaste que tua mulher fosse roubada por um frígio?...” Zomba dele como marido, zomba dele como guerreiro; não encontra palavras suficientemente duras: “Some com tua filha. Melhor é ter como amigo e aliado um pobre de coração correto do que um rico perverso. Tu, tu não és nada!”¹⁶ Diante de tais insultos, Menelau primeiro tenta defender a justiça da sua causa, mas depois, vendo que não o consegue, desiste, sem mais: “Por enquanto, pois o meu tempo é contado, eu volto para casa” (732). Na cena seguinte, a gravidade desse abandono é denunciada abertamente pelas lamentações de Hermíone: “Tu me abandonaste, meu pai; abandonada como um barco sem remo encalhado na praia, estou completamente só. Ele me matará, ele me matará...”

Triste figura esse Menelau! Mas seu irmão Agamêmnon não vale mais que ele. A querela que sustentam, no início da *Ifigênia em Áulida*, faz com que ambos se rebaixem ao nível mais medíocre. Numa longa passagem, Menelau ridiculariza o irmão, mostra-o burlando os sufrágios, fazendo-se amável para com todos, na ânsia de ver-se nomeado comandante da expedição. Depois disso, revela o pronto a sacrificar a própria filha para manter esse posto, e a mudar de idéia em seguida, como um homem incapaz de assumir responsabilidade. Agamêmnon, por sua vez, deleita-se ao responder-lhe que esses ataques vêm de um marido ridicularizado, que não pensa em outra coisa que não sejam seus amores:

O que te morde não é a minha ambição, mas o desejo de ter em teus braços a bela esposa, a despeito de toda razão e de toda honra: prazeres vexaminosos, sinal de um homem desprezível. Sou eu o louco, ou és louco tu, que perdeste uma mulher culpa-

¹⁶ É a conclusão da passagem, ao verso 641; as diversas citações da peça são extraídas da tradução de M. Delcourt, assim como também as de *Ifigênia em Áulida*, a seguir.

da e agora queres recuperá-la, quando os céus te prestaram tão bom serviço? (385 e ss.).

Os dois “campeões da vingança”, como os chamava Ésquilo, passaram a ser, cada um à sua maneira, dois fracos.

E não se pense que Eurípides tivesse especial falta de consideração para com os responsáveis pela Guerra de Tróia. Não seria também seu Jasão, de certa maneira, um covarde, quando à fúria de Medéia contrapõe argumentos hipócritas, e explica que ela deveria, na verdade, ser-lhe agradecida?

Sem dúvida alguma, a influência da retórica contemporânea, que dava lugar de destaque aos argumentos de interesse, pode ter contribuído para tais análises; e as justificativas do orador foram provavelmente substituídas, em mais de um caso, pelos motivos reais ou sentimentos verdadeiros. Mas Eurípides não teria recorrido a este tipo de argumentação, se este não estivesse inserido na sua própria visão do mundo – e também no sistema do pensamento de muitos atenienses de então. A época descrita por Tucídides não é uma época de desinteresse.

Da mesma forma, a veia satírica que aflora em tais passagens não se limita à evocação daquelas intenções egoístas. A mais trágica das peças de Eurípides bem mostra a força que esta veia pode assumir, onde menos se espera. Em *As bacantes*, ela se revela tanto às custas de Penteu, que se recusa a aceitar o culto a Dioniso, como às expensas dos dois velhos, Cadmo e Tirésias, que se dedicam ao culto despropositadamente e sem dar-se conta de sua idade. Penteu exhibe de bom grado sua curiosidade quase doentia e a obstinação de sua mente limitada; e uma cena mostra-o travestido de mulher, grisalho, e ridicularizado pelas mãos daquele deus. Quanto a Cadmo e Tirésias, o contraste acentuado entre os passos de dança que eles pretendem executar por prudência, somente, e a velhice que os faz cambalear fazem deles um espetáculo igualmente risível. O deus zomba de Penteu; Penteu zomba dos dois velhotes. O ridículo, em Eurípides, torna-se facilmente a parcela dos humanos.

Entre essas paixões desenfreadas, egoísmos e excentricidades, o que resta no mundo de Eurípides que escape à condenação, e permaneça belo e heróico? Pouco – somente um pequeno número

de figuras idealizadas, preservadas, por sua longa juventude, de todo compromisso, e cujo heroísmo as impele a aceitar livremente a morte, quando esta pode ser útil.

A tragédia *Alceste*, citada há pouco pela mediocridade de certas figuras, é também aquela onde brilha pela primeira vez a imagem de tal sacrifício: uma jovem mulher, movida por um pacto inicial, oferece-se para morrer no lugar do seu marido. Seu adeus à vida, as recomendações dirigidas ao seu marido em favor dos filhos, a tristeza de todos fazem com que a sua graça domine a peça. E o contraste que se estabelece entre sua generosidade e o egoísmo dos outros confere a ela, ao final, um brilho mais intenso.

Esse tema é encontrado em diversas tragédias, envolvendo pessoas ainda mais jovens e menos comprometidas com a vida, e sua aceitação ocorre sob o olhar dos espectadores. Em *Os heráclidas*, cujo tema geral é político, Eurípides decidiu que, antes de prestar qualquer ajuda aos homens, os deuses cobrassem o sacrifício de uma virgem. Assim, Macária, filha de Héracles, oferece-se para morrer por seus irmãos: “Eis que venho livremente, pai, antes que alguém me convide, pronta para morrer e oferecer-me como vítima”.¹⁷ Em uma passagem de mais ou menos quarenta versos, calma e simples, ela invoca a honra, e só muito rapidamente acrescenta que, sem seus irmãos, a sua vida seria precária e indigna dela. Depois disso, sai para morrer. Todo esse episódio é dissonante, fora do contexto. Parece, aliás, que foi inventado por Eurípides, que está aí apenas porque o tema agradava ao poeta.

Ele é encontrado também em *Hécuba*, onde Polixena aceita ser sacrificada. Também ela declama um longo trecho, igualmente calma e sóbria, falando da sua impossibilidade de viver sem a nobreza à qual já está condenada. Ela também menciona a liberdade. O tema, desta vez, adquire maior amplitude, por termos aí um relato maravilhoso da morte de Polixena, onde a sua graça superior transparece em cada detalhe. Ela não aceita que a segurem ou a toquem: desferiu ela mesma o golpe que iria matá-la. “Em nome dos deuses, deixai-me livre para golpear-me, e que livre eu morra”.¹⁸

¹⁷ Pp. 501-502 (trad. M. Delcourt).

¹⁸ Pp. 550-551 (trad. M. Delcourt).

Essa mesma nobreza aparece também em *As fenícias*, com o único caso de um jovem adolescente: Meneceu, filho de Creonte. O vidente pediu a sua morte, e Creonte recusa. Mas o menino, que tudo escutou e nada disse, resolveu matar-se em segredo. Ele não deseja sua vida, cujo abandono significaria a salvação da sua pátria: quer obedecer à honra e, sem que ninguém o force, parte para atirar-se do alto do forte. Imagem viva de devoção à cidade, algo que, na mesma peça, parece ter faltado a Etéocles e Polínice.

Depois, finalmente, temos Ifigênia. A brusca mudança que a faz repentinamente aceitar a morte não constituía apenas uma mostra de audácia psicológica, mas também uma alteração feita à lenda, de modo a inserir nela o tema do sacrifício voluntário: “Eu refleti, minha mãe, e compreendi que devo aceitar a morte. Mas quero entregar-me a uma morte gloriosa...” Efetivamente, Ifigênia deseja morrer pela Grécia; “oferece-lhe sua pessoa”. E ela, por sua vez, parte para a morte, em meio a ternas despedidas, sem um único momento de fraqueza. Enquanto a Ifigênia de Ésquilo, em *Agamêmnon*, morria amordaçada e arrastada à força, “como uma cabra”, a de Eurípides ocupa todo o final da tragédia com sua aceitação altiva.

O tema é, portanto, um dos mais freqüentes na obra de Eurípides, compensando amplamente a crueldade. Mas, de certa maneira, pode-se dizer que ele também confirma essa crueldade, pois as únicas figuras ideais de sua obra só conservam sua beleza por serem extremamente jovens e por suas mortes breves.

Ainda assim, além das mortes voluntárias, pode-se constatar que os heróis de Eurípides são mais brilhantes, na medida em que não pertencem propriamente à vida real. O seu Hipólito é a pureza em pessoa. Ele nem mesmo conhece o amor, como o Hipólito de Racine. A idéia em si já o scandaliza, e ele diz orgulhosamente de Afrodite: “Eu a cumprimento a distância, pois sou puro” (102). De fato, ele vive num mundo intacto e perfeito, longe dos homens, tendo como sua sociedade a natureza e a deusa virgem – Ártemis, a caçadora. A coroa que Eurípides lhe atribui no início da peça (o que explica o nome dado a ela, *Hipólito coroado*) é feita “das flores de uma pradaria reservada, onde nenhum pastor tem o direito de levar seu rebanho, e onde a foice jamais passou; mas na prima-

vera, a abelha reina sobre a pradaria intacta, e o Pudor irriga-a com água viva”.¹⁹ Tão grande pureza prepara o jovem homem para a morte; e, graças a Ártemis, sua morte terá a doçura de alguns sacrifícios voluntários.

Há apenas um desses jovens heróis de Eurípides que não se ofereceu à morte: Íon. Mas ele não faz verdadeiramente parte da vida. Servidor do templo de Apolo, em Delfos, ele vive num mundo consagrado ao deus. O início da peça mostra-o varrendo o átrio do templo, enxotando os passarinhos, cantando a alegria de servir ao seu deus. O santuário representa, pois, um asilo de serenidade, que os humanos só invadirão para introduzir, como eco de suas discussões, o erro e o crime.

Hipólito gostaria de ser deixado em paz nos seus prazeres da caça, e Íon adoraria continuar exclusivamente dedicado aos seus afazeres piedosos. Característica notável: ambos revelam e definem como insistência o quanto lhes parece absurda a ambição. A graça de Hipólito e de Íon reside exatamente nessa pureza, fazendo o contrapeso das paixões e das ambições que povoam o universo euripídiano.

Eurípides conhecia muito bem o coração humano para deixar de experimentar a nostalgia de um mundo mais puro. E a Guerra do Peloponeso, com seus horrores crescentes, não estava lá para atenuar esse sentimento. É por isso que o seu teatro, onde o horrível se instala sem reservas, e o patético emprega os meios mais sólidos, é também permeado de figuras ideais e carinhosas, que contrastam com todo o resto, e que se situam à parte da trama. A sua graça parece pertencer a alguma área inacessível, onde, percebe-se, o poeta amaria refugiar-se.

Isso é coerente com o fato de que, de tempos em tempos, brotasse nele um desejo premente de fuga. Esse desejo muitas vezes é manifestado pelos coros, e pelo fato de eles interferirem cada vez menos na ação em curso. Não raro, esses coros são de arrependimento, cantando uma felicidade perdida ou um lugar distante; alguns estão repletos de exclamações, votos impossíveis e sonhos. Sob esse aspecto, podemos citar o coro de *As fenícias*, onde, em

¹⁹ Pp. 73 e ss. (trad. M. Delcourt).

pleno drama, as jovens se põem a sonhar sobre as maravilhas de Delfos, para onde gostariam de ser levadas.

Mas esse desejo de evasão encontrou a sua expressão mais forte em *As bacantes*. O que os homens procuram nesse culto a Dioniso, tema da peça, é a fuga para algum lugar: fuga para a montanha, isto é, longe da cidade, dos seus problemas e das suas angústias – fuga também para longe de si mesmos. Eles desejam perder-se no contato renovado com a natureza e com o deus, em meio ao êxtase. Em um quadro idílico, Eurípides evocou inclusive as maravilhas de uma natureza surpreendentemente amiga. Ele encontrou tintas brilhantes para pintar esse sonho, perseguido pelos devotos do deus:

Porei eu finalmente os meus pés nus entre os coros noturnos de Baco, jogando minha cabeça para trás no ar úmido de orvalho? Tal qual uma corça que passeia com delícia na verde pradaria, depois de escapar ao temível caçador e livrar-se dos laços bem armados... (862 e ss.).

Da mesma forma como a Guerra do Peloponeso e seus males acabaram por expulsar Eurípides de Atenas, pois que haveria de acabar os seus dias na Macedônia, assim também o seu conhecimento e sua visão do homem faziam nascer nele a nostalgia de tudo o que pudesse permanecer puro. Mas se, de um lado, a morte efetivamente consagra a pureza de certos heróis, por outro lado, todos os demais meios de fuga ou libertação permanecem, em última instância, proibidos. A tragédia *As bacantes* termina com um despertar cruel. E, se os homens fazem o mal uns aos outros, os deuses, por seu lado, não lhes oferecem refúgio. Ao contrário, eles são, com muita frequência, mais apaixonados e mais cruéis que os próprios homens.

Os jogos da sorte e os jogos dos deuses

Eurípides, com efeito, já não tem mais nos deuses aquela fé simples e inteira, que encontramos, com nuances diversas, tanto em Sófocles como em Ésquilo. Ele é um poeta filósofo, cheio de idéias

novas, e que deve ao seu meio intelectual o hábito de questionar tudo. Embora não seja totalmente não-religioso, a sua fé, como o resto do seu pensamento, caracteriza-se pela marca das idéias novas.

Da mesma forma com que discute regimes políticos, a ambição ou a guerra, ele levanta problemas da moda na época – a hereditariedade e a educação, a vida ativa ou a vida contemplativa, a virtude ou o vício das mulheres. Discute também os mitos e a idéia que eles nos transmitem dos deuses. Numa ironia mordaz, ele sublinha a inverossimilhança de certos contos; queixa-se – antes de Platão – que os deuses aparecem muitas vezes agindo muito mal. Se Apolo comportou-se como um sedutor, ele é atacado e criticado como tal, em *Ion*, do mesmo modo como o seria um jovem egoísta e leviano. Ele, que “com o brilho de ouro dos seus cabelos” veio para violar uma jovem, não passa de um “amante de alma ignóbil” (913), e sua vítima grita-lhe que Delos o odeia. Se foi o mesmo Apolo que realmente ordenou que Orestes matasse Clitemnestra, ele agiu mal, e isso lhe é dito no fim da peça *Electra*. Mesmo o divino Castor não hesita em afirmar: “Fobos pode ser sábio, mas a ordem que te deu não o era de forma alguma”.²⁰ E tem sido dito, sem rodeios, que todos esses relatos tradicionais, atribuindo aos deuses tal ou tal outra ação vil, não passam de lendas vulgares:

A idéia de que os deuses se entregam a amores culposos não pode ser a minha idéia, da mesma forma como jamais admiti, e nunca acreditarei, que eles se prendam por correntes aos pulsos, ou que um exerça poder sobre outro, como seu senhor. Um deus, se é realmente deus, não conhece nenhuma necessidade; os relatos em contrário são invenções miseráveis dos poetas,

assim se exprime Hércules, nos versos 1341-1346, da peça com o mesmo nome.

Todavia, discernimos nisso tudo mais uma ousadia agressiva que uma falta de religião. E essa própria audácia traduz, sobretudo, o desejo de uma religião mais pura e menos primitiva. É certo que a tradição nos tenha deixado uma ou outra declaração deliberadamente atéia, que Eurípides, com alguma bravata, colocou na boca

²⁰ P. 1245 (trad. M. Delcourt).

de alguns personagens, como Belerofonte.²¹ Mas permanece o fato de que Eurípides, em geral, faz objeção aos “velhos contos”, como ele diz. Os seus ataques não negam uma crença nos deuses, que ele apenas pinta com reflexos mais modernos.

Primeiramente, ele tingiu essa crença de filosofia, falando do éter, e nomeando Júpiter o sustentáculo do mundo. Tingiu-a de moralidade, quando inventou, em *Helena*, a personagem de Teônoe, a sacerdotisa que nasceu para servir aos deuses e que não tem outro desejo, aquela que declara que seu coração é um “santuário sagrado da justiça” (1002). Hesitou depois, admitindo um Júpiter misterioso, um Júpiter “quem quer que sejas” ou “seja ele quem for”.²² Mas, acima de tudo, como homem sempre levado por uma sensibilidade muito viva, ele tingiu essa crença de uma espécie de misticismo bastante peculiar: a ternura que liga Hipólito à deusa Ártemis tem algo de mais pungente e mais inefável que a velha camaradagem que, na *Odisséia*, ligava Ulisses e Atena.²³ Quando Hipólito está a ponto de morrer, a suavidade do perfume que flutua no ar avisa-o da presença da deusa; e esta se lamenta que lhe sejam proibidas as lágrimas para chorar por aquele de quem se declara a fiel amiga. Sua presença estende sobre a morte de Hipólito, e sobre todo o final da peça, uma grande serenidade. Reencontramos um pouco desse sentimento na feliz piedade do jovem Íon. Há ainda mais serenidade na pura Teônoe, de *Helena*. E, embora o resultado dessa atitude possa ser discutível ao final, devemos sempre lembrar com que fervor e sentido de mistério Eurípides evocou, no fim de sua vida, os ritos e orgias do culto a Dioniso, em *As bacantes*. Ali

²¹ Belerofonte, frag. 286: “Diz-se que existem deuses no céu: não existem, não existem, a menos que o homem, em sua loucura, queira ater-se aos velhos contos”. Entretanto, neste mesmo trecho, é possível que o personagem tenha simplesmente negado a existência material dos deuses, não a sua existência espiritual.

²² Cf. *Héracles*, 1263, e *Melanipo filósofo*, frag. 480: a fórmula esconde uma velha e piedosa precaução, mas o seu emprego, em Eurípides, amplia-lhe o sentido.

²³ No *Ájax* de Sófocles, essa velha camaradagem revestia-se de um maior respeito: havia-se aprofundado a distância entre os dois.

se confundem num único ardor o seu desejo de fuga e o sentido imediato de uma religião que respondesse a uma necessidade do coração: “Bem-aventurado o homem que teve a fortuna de ser instruído pelo divino mistério e, santificando a sua vida, alcança uma alma fervorosa...” (72 e ss.).²⁴

O racionalismo crítico de Eurípides alia-se, portanto, aos impulsos de um fervor real; e a religião do poeta, como o intuito dos seus personagens, tornou-se algo interior, presa solidamente ao segredo da sensibilidade.

Mas essa mesma interiorização acarreta uma consequência: os deuses deixaram de ser para ele os responsáveis, sempre presentes, por tudo o que acontece no mundo.

Nem *Medéia*, nem *Os heráclidas*, nem *Andrômaca*, nem *Hécuba*, nem *As suplicantes*, nem *Helena*, nem *As fenícias*, nenhuma delas acusa um deus. A ação segue o seu curso; segue, de fato, o curso das paixões que a determinam, e que são a causa da desgraça dos homens. Igualmente, em muitas peças, assistimos à intervenção de um deus, que nada faz, geralmente, além de interromper as desgraças em que se lançam os homens. Héracles salva Alceste, respondendo assim ao debate que se havia iniciado, no começo da peça, entre Apolo e a Morte; mas o que importa na tragédia é o sacrifício de Alceste. Tétis surge no final de *Andrômaca*, só para consolar o velho Peleu, cujo filho sucumbiu às intrigas de uma mulher ciumenta. Os Diôscuros aparecem no fim de *Electra*, para trazer um pouco de paz e de ordem. Com igual objetivo, Atena aparece no último ato de *Ifigênia em Táurida*. Todas essas aparições divinas, mais ou menos eficazes, só fazem possibilitar um final conveniente aos dramas humanos. Elas não imprimem a esses dramas nem significado nem majestade. E fica um pouco de impressão de que tudo, até o fim, acontece sem os deuses.

E, contudo, é evidente que o homem não é o senhor do seu próprio destino. Em parte alguma, além do teatro de Eurípides, percebemos o homem tão transtornado pelos acontecimentos que o tomam de surpresa. É justamente esta a impressão transmitida pelo estribilho melancólico que encerra a maioria das suas peças:

²⁴ Cf. Festugière, “La signification religieuse de la ‘parodos’ des Bacchantes”, *Eranos*, 1956, pp. 72-86.

Muitas são as formas assumidas pelo destino, e muitos os eventos inesperados realizados pelos deuses. O esperado não chega ao seu final, e ao inesperado a divindade prepara um fim. Esta é a moral da presente ação.²⁵

Os deuses aí são mencionados; porém, visivelmente, nada fazem além de emprestar seus nomes às flutuações de um destino que já não faz sentido.

De fato, o teatro de Eurípides vive ao ritmo da surpresa. A história do gênero trágico mostra muito bem o partido que Eurípides soube tirar dessas surpresas, no que se refere aos efeitos dramáticos, sobretudo na segunda parte de sua carreira literária. Mas é evidente que, do ponto de vista da inspiração, esses impactos do erro e da revelação, do mal-entendido e do lance teatral não nos dão a sensação de que o futuro tenha sentido. As peças romanescas, com todas as suas intrigas, passam a ser um jogo no qual os personagens fazem as vezes de marionetes.

Podemos constatá-lo em três tragédias que, na verdade, se situam no limite do gênero, datando as três do período entre 418 e 412: *Íon*, *Ifigênia em Táurida* e *Helena*.

Em *Íon*, o jovem herói da peça é o filho de Apolo e da rainha de Atenas, Creusa. Ora, Creusa chega a Delfos com seu marido, que nada sabe a respeito do rapaz, e que gostaria de ter um filho. Apolo tenta fazer o jovem passar por filho do rei. Creusa, enciumada, tenta matá-lo. Este, comprovada sua inocência, quer por sua vez matar a rainha. E mãe e filho reconhecem-se no exato momento em que o crime ia ser executado. Estamos aí em plena comédia de intriga. Todos vivem no erro, e é necessária uma intervenção divina no último instante para se evitar o desastre. Filhos perdidos e encontrados, maridos inocentes, agressões mútuas, isso deixaria de ser uma tragédia, se não houvesse dois momentos tão próximos da morte, e se o sofrimento de Creusa, enfraquecida em sua ternura maternal, não revelasse o que tais intrigas podem custar aos pobres humanos.

²⁵ São esses os versos finais de *Alceste*, *Medéia*, *Andrômaca*, *Helena*.

Em *Ifigênia em Táurida*, assistimos à estória de um irmão e uma irmã. O risco de um assassinato monstruoso dá também a esta comédia de erros uma dimensão trágica, pois é por puro acaso que, no último instante, Ifigênia reconhece no estrangeiro que deve matar o irmão que sempre esteve em seu pensamento.

Em *Helena*, a situação é mais romanesca ainda, pois aqui estão um marido e uma mulher que não ousam ou não podem reconhecer-se. E com efeito, como poderiam fazê-lo? Como poderiam imaginar que, segundo uma idéia que Eurípides tomara do poeta Estesícoro, Helena jamais teria estado em Tróia, e que os deuses entregaram a Páris, e depois a Menelau, uma falsa Helena, um fantasma que se parecia com ela? Vítimas de farsas desse tipo, como poderiam os homens encontrar-se? Menelau chega, com um nome falso, ao Egito, onde desafia a morte; encontra Helena no exato momento em que esta é obrigada a entregar-se ao rei do país: o perigo pelo qual ambos passaram acrescenta ao reconhecimento mútuo um tom patético. Depois, eles se põem a salvo do Egito, graças a um ardil, assim como Ifigênia e Orestes, em *Ifigênia em Táurida*, fugiram de Táurida. Astúcias e reconhecimentos, zombaria dos deuses, acasos felizes, surpresas: as grandes paixões das primeiras tragédias de Eurípides deram lugar às fantasias imprevisíveis do destino.

Se essas fantasias sempre se traduzissem em acasos felizes, estaríamos rapidamente fora do domínio do trágico. Mas não é exatamente assim – o teatro de Eurípides contém tantas surpresas más quanto boas, tantas reviravoltas para o mal quanto para o bem. Só que os reveses para o mal aparecem mais freqüentemente como obra deliberada dos deuses.

Mas talvez devamos ainda evitar este plural. Eurípides não é um teólogo. Menciona “os deuses” para evocar aquilo que o destino dos homens tem de instável e desconcertante. Mas quando vemos intervir no seu teatro uma vontade divina expressa e precisa, ela vem normalmente de divindades individuais, levadas pelas mesmas paixões que os homens. Enfim, o que ele critica, por vezes energicamente, são esses deuses dos “velhos contos”, nos quais sua amargura se diverte em acreditar, quando sua maldade explica as desgraças do homem.

Assim, Hércules chegou justamente a tempo de salvar os seus: aparentemente, um acaso feliz. Mas eis que no instante em que

tudo parecia resolvido aparecem duas temíveis divindades, pairando sobre o palácio – Íris e Lissa, a Raiva: elas são enviadas da deusa Hera e estão a serviço do seu ciúme, pois Hera é ciumenta, não no sentido encontrado nas obras de Ésquilo ou Heródoto, de um ciúme divino, que recusa a um simples mortal elevar-se muito alto; mas ciumenta como uma mulher traída, como Hermíone ou Medéia. E mais uma vez trememos de medo: “Ai! Ai! iremos de novo enfrentar os abalos do terror? Anciãos, vede essa aparição por sobre o palácio!” (815-817). Hércules, cego por essas duas enviadas de Hera, fica repentinamente louco e massacra selvagememente as crianças que acaba de salvar. O transtorno é tão definitivo quanto inteiramente imprevisível. Ele é obra de uma arbitrariedade divina.

Afrodite, em *Hipólito*, aniquila com a mesma crueldade o jovem caçador que se recusa a adorá-la; e Ártemis, indignada com esse “capricho”, promete por sua vez matar um ser querido de Afrodite. Tais vinganças, que encontram o homem desarmado,²⁶ preparam, no teatro de Eurípides, uma vingança ainda mais horrível: aquela de Dioniso, em *As bacantes*, contra um homem que, da mesma forma, se recusou a cultuá-lo.

Na realidade, a tragédia *As bacantes*, escrita por Eurípides no fim da sua vida, apresenta-nos um problema. A obra desse dramaturgo é toda cheia de surpresas, como o mundo em que se debatem os seus heróis. E *As bacantes* é uma das mais desconcertantes.

Sob muitos aspectos, efetivamente, a peça revela um tom fora do habitual. O coro é formado por bacantes, que cantam as alegrias e os mistérios do culto a Dioniso. Cantam com tanto fervor, tanta poesia, tanto desprezo pelo racionalismo pequeno daqueles que se recusam a crer, a ponto de termos a sensação de assistir à conversão de Eurípides. E cabe-nos perguntar se ele, cansado de Atenas e dos sofistas, tornado ele mesmo um fugitivo, não teria encontrado, uma vez distante, nesse culto tão próximo da natureza, uma abertura para um mundo mais rico. O Eurípides intelectual estaria cansado

²⁶ Podemos acrescentar que, se é verdade que em *Íon* uma intervenção divina acaba arranjando tudo, o mal se havia originado da violação de Creusa por Apolo e das mentiras com as quais esse deus pretendia encontrar uma solução, e que o levam a pôr tudo a perder.

do intelectualismo. O fato é que esse culto, celebrado longe das cidades, corresponde bem à crise vivida na cidade. Nesse caso, a fuga em direção à mudança, acompanhada da partida do poeta ao exterior, poderia perfeitamente representar a última iniciativa espiritual de seu pensamento, sempre aberto a todas as influências.

Além disso, essa iniciativa poderia ser, em certo sentido, uma redescoberta. A tragédia *As bacantes*, onde se descreve, em seu desenvolvimento inevitável, a vingança de um deus contra um homem tão confiante em seus simples recursos humanos, retoma um esquema antigo, onde toda a ação é o reflexo de um desígnio divino.

E, no entanto, nem esses sentimentos mais ou menos místicos, nem essa concepção de um deus que castiga uma falta conseguem representar a essência da peça. Ao contrário, a presença desses elementos ressalta ainda mais a discordância estridente que Eurípides introduz em temas tão religiosos.

O deus, antes de mais nada, ludibria o seu mundo com muita facilidade. E as ilusões, em que se debatem tão freqüentemente os personagens de Eurípides, aqui estão claramente relacionadas à ironia de um deus descontente por não ser reconhecido. Esse mesmo deus abre a peça com uma identidade falsa, que conservará até o fim: faz-se passar por um sacerdote lídio, e só o público está a par do segredo. É preciso observar também como ele zomba de Penteu! Ridiculariza-o com palavras, abusa dos termos de duplo sentido, ostenta sua superioridade diante da ignorância do outro. E quando Penteu o manda prender e amarrar, ele simplesmente muda de forma. Este mestre da ilusão transforma-se em touro, e, enquanto o homem se exaure na tentativa de laçar o touro, o deus olha com divertida ironia: “Eu aguardava tranqüilo, a olhá-lo”. De repente, Penteu lança-se sobre um fantasma e, acreditando atingir seu inimigo, corta ao meio “o éter cintilante”. Esforça-se em vão na luta contra um ser inatingível. Todos os erros, todas as falsas identidades, todas as ilusões de que está cheio o teatro de Eurípides encontram aqui o seu apogeu, no jogo deliberado de um deus hostil.

Mas esse deus não se diverte menos com os reveses do destino. Sem dúvida, ele concede aos seus fiéis felicidade e milagres; mas a mais exaltada, mais enlouquecida e confiante das suas fiéis – a rainha Agave – conheceu a pior das desilusões. E o deus puniu a mulher infiel, mas antes zombara dela de maneira tão áspera, preparando-lhe depois uma morte tão tenebrosa, que tal punição ganhou ares de perseguição, ao mesmo tempo fácil e desmedida.

Penteu partiu com Dioniso, que prometeu mostrar-lhe os segredos das bacantes. Dioniso enganou-o, desiludiu-o, embriagou-o, cegou-o.

E quando Penteu parte, assim ridicularizado, Dioniso exulta: "Herói terrível, caminhando para um destino terrível, tu irás encontrar a glória, escalar o céu. Estende os braços, Agave!" (971 e ss.). Porém, na cena seguinte, um longo relato conta como Penteu, descoberto, foi massacrado pelas bacantes, e principalmente por Agave, a mãe de todas. Isto poderia bastar, sendo tão horrível. Mas não, Agave retorna, trazendo a cabeça do seu filho, e triunfando com o sucesso da sua caçada. Ela também é vítima de uma ilusão: acredita estar segurando a cabeça de um boi, ou de uma fera; ela não sabe, delira. Como negar que esse delírio tenha produzido uma cena tão espetacular? Mas o delírio e a revelação que se seguem são por demais atrozes para não despertarem revolta contra o deus que provocou tudo. Como diz o velho Cadmo, se o castigo era merecido, foi todavia excessivo. Aquilo foi demais, e inspirou, com relação ao deus, mais terror que verdadeiro respeito.

Se existe mistério, se há presença do sagrado, a tragédia *As bacantes* só os evoca para mostrar, ao final, o homem despojado de tudo: o jogo sagrado realiza-se às suas custas e deixa atrás de si o luto e o desespero.

A mais religiosa de todas as tragédias de Eurípides projeta assim uma luz bastante sombria sobre a filosofia do autor. Qualquer que tenha sido a sua fé numa divindade, com a qual pudéssemos nos comunicar com o espírito e com o coração, o desenrolar dos acontecimentos humanos, no seu teatro, nunca permite supor que essa divindade presidisse tais eventos. E os deuses que vemos em ação, quando não são um simples símbolo dos sentimentos humanos, reproduzem sua paixão da maneira mais extremada. Eles aumentam, portanto, o campo das misérias humanas, sem contudo dar-lhes o menor sentido.

Inovação e decadência

Eurípides, portanto, inovou no domínio triplo da cidade, do coração humano e da filosofia religiosa. As suas inovações representam todas as novas direções para as quais se lança o teatro trágico: teatro de atualidade, ora pacifista, ora nacionalista; teatro de

análise, ora grandioso, ora burguês; teatro de intriga, melodrama, mistério religioso. Ele tentou ou, ao menos, tudo preparou.

Seria preciso acrescentar ainda que essas diversas orientações, aparentemente contraditórias, não se apresentam, em sua obra, sucessivamente. E se foi possível evocar, de forma mais especial, determinadas peças, a propósito desse ou daquele tema, sobre algumas foram feitas somente alusões breves, pois teria sido necessário citá-las repetidas vezes. Precisamente por isso, elas podem servir para ilustrar a variedade e a sutileza do talento de Eurípides. Trata-se das peças *As fenícias*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulida*.

As fenícias trata, grosso modo, do tema de *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo. Mas é uma peça psicológica, na qual os dois filhos de Édipo se encontram, na presença de sua mãe. Um fala das suas ambições, o outro das suas impressões do exílio; e cada um, à sua maneira, dilacera o coração da mãe. Por outro lado, trata-se de uma peça política que, representada num ano de perturbações civis, prega a reconciliação e o civismo. Esta é, enfim, uma peça cheia de peripécias, onde ocorre o sacrifício de um jovem, subitamente exigido pelo vidente, recusado inicialmente pelo pai, depois livremente aceito pelo filho. Sob todos os aspectos, portanto, o tema foi renovado. E se o tom não tem mais aquela magnitude de Ésquilo, o patético, por suas diversas modulações, torna-se muito mais humano.

Orestes discorre um pouco do tema de *As eumênides*, de Ésquilo, pois trata do destino de Orestes, após o seu crime. Mas tudo se torna mais humano e familiar. Orestes não é perseguido por verdadeiras Erínias: ele está doente e delira. Não será julgado por um tribunal que os deuses criaram especialmente para ele, e sim pela assembleia da cidade. Precisa encontrar apoio para pressionar essa assembleia: não mais o testemunho de Apolo, mas sim os meios de ação de Menelau. A peça está cheia de debates e discursos, em que são defendidas teses contrárias: obrigações de Menelau para com Orestes – dificuldade em que este se encontra; culpa de Orestes – culpa de Helena. Mistura-se aí a política: como agir com relação ao povo? Há também mistura de ação, pois Orestes, após haver discutido com Menelau, e depois com Tíndaro, não encontra nada melhor do que fazer uma espécie de chantagem, ameaçando matar Hermíone. Da defesa apaixonada ao melodrama, do remorso à chantagem, da análise ao grande espetáculo: tudo é novo, brilhante, moderno.

Por fim, a *Ifigênia em Áulida*, que os estudantes franceses vêem, de certa forma, através da imagem depurada de Racine, é, por sua vez, uma peça bastante variada. Ifigênia, como em Racine, chega ao campo dos gregos para ser sacrificada; ela suplica, aceita e, por fim, é poupada. Mas Eurípides aproveitou esse momento (em que não há lugar para o amor – como também não havia no coração do seu Hipólito) para introduzir os seus temas e suas ousadias favoritas. Começa por uma discussão entre Agamêmnon e Menelau, onde se inserem uma crítica feroz à ambição e uma espécie de caricatura da política. Por outro lado, no decorrer da mesma cena, tanto um quanto outro sofrem bruscas mudanças psicológicas, que por si mesmas fazem eco ao golpe teatral representado pela chegada do criado, precedendo Clitemnestra e Ifigênia. E, naturalmente, essas reviravoltas não são nada em comparação com a de Ifigênia, quando inesperadamente aceita a morte. Por fim, Eurípides introduziu todo um jogo de peripécias: Ifigênia virá ou não virá, ela será ou não será massacrada? Existem espera, desespero; e só no derradeiro instante ela é miraculosamente salva. Mas o caráter humano que ele atribuiu a Ifigênia, a Clitemnestra e ao próprio Agamêmnon torna cada verso tocante e surpreendente. A sátira política e as tramas da intriga passam por sofrimentos humanos, próximos e intensos. É justamente por isso que Racine, que tinha objetivos muito diferentes, se inspirou neles.

Assim como, na arte de Eurípides, os longos discursos, com sua argumentação diligentemente dialética, expressam fortes paixões, assim também a ação, a análise, as idéias, as cenas patéticas mesclam-se num todo, dominado pelos sentimentos daqueles que sofrem.

Não houve, portanto, uma tentativa seguida de outra, ou um gênero seguido de outro. Tudo o que se pode dizer é que as primeiras tragédias de Eurípides parecem ser mais clássicas, exclusivamente dominadas por uma grande figura trágica, como Medéia, Fedra, ou Hécuba, e que, quanto mais se avança, mais se desenvolve a variedade, e mais as inovações de todo tipo se multiplicam.²⁷

²⁷ O sentido dessa evolução está muito bem delineado no livro de A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944.

Mas esse mesmo progresso, quanto à tragédia, traz em si os germes da morte. E, à força de inovações, sentimos por vezes que se chega ao limite do gênero. Certas cenas, em que o patético é levado ao extremo, à espera do efeito teatral, já revelam aspectos de melodrama. Outras, em que aparecem personagens tremendamente medíocres, têm um tom cômico, pelo menos tragicômico. A grandeza trágica dilui-se numa ação onde já não se reconhece mais o desígnio divino, e que se perde em fantasias como as que vemos em *Helena*. Enfim, o gênero em si tende a diluir-se. Só a custo descobre-se ainda uma unidade de ação em *As troianas*, onde episódios sucessivos deixam de entrelaçar-se diretamente uns com os outros. E o coro, tão essencial à tragédia grega, perde muito da sua importância, quando a ação propriamente dita começa a ferver e a reter todo o interesse.

Não há surpresa, portanto, no fato de que os sucessores de Eurípides, considerando as inovações do mestre, sem possuírem, contudo, uma sensibilidade igualmente rica, tenham transposto essa linha ideal, da qual Eurípides se aproximou, mas que não chegou a ultrapassar. Aristóteles lamenta que o coro tenha rapidamente perdido a sua conexão com a ação, e que esta se tenha diluído, a ponto de os poetas acumularem numa só peça a história inteira do saque de Tróia: foi, como diz, o único erro de Agatão.²⁸ Chama a atenção também para o fato de que os novos autores falassem como retóricos.²⁹ Com efeito, Astidamos, Teodecto, Afareu, todos eles eram discípulos ou amigos de Isócrates. Poder-se-ia discernir aí uma das deformações do gênero, que pouco a pouco se tornou inchado, com tantas digressões mais ou menos filosóficas.

Mas a observação de Aristóteles sugere também uma explicação mais profunda, que questiona a própria evolução dos espíritos e da política. Esse gosto amargo, esse desejo de evasão, que por momentos traem a obra de Eurípides, só são bem compreendidos quando situados na atmosfera do fim da Guerra do Peloponeso. Eurípides só reencontra acentos verdadeiramente renovados quando longe de Atenas, na Macedônia. Agatão, igualmente, acaba os seus dias na Macedônia. Em Atenas tudo se desfazia. A perda do

²⁸ *Poética*, 18, 1456 a.

²⁹ *Ibid.*, 6, 1450 b.

império soa um pouco como um cortejo fúnebre da vida cívica. Sócrates é condenado à morte. O jovem Xenofonte vai servir no estrangeiro. Isócrates abre a sua escola, mas jamais falou diante da assembléia do povo. E Platão sonha em fundar, em algum lugar, uma cidade digna desse nome. A vida da cidade vegeta: Demóstenes jamais deixou de lamentar profundamente esse fato, evocando inutilmente o sentido da grandeza passada.

Numa tal atmosfera, o teatro passava a ser, cada vez mais, obra de letrados, dirigindo-se a um público de curiosos. A própria vida do gênero trágico dependia da participação de todos, de uma manifestação coletiva, ao mesmo tempo nacional e religiosa. Tornando-se mais refinada, a arte dramática mudou de tom e de sentido. Racine deveria imitar Eurípides, mas diante de um público seletivo e limitado, o que não ocorria em Atenas. De fato, a tragédia grega morreu, quando se cortou o laço que a ligava à sua cidade.

Conclusão

A tragédia e o trágico

De Ésquilo a Sófocles e a Eurípides, a tragédia grega passou por uma transformação e renovação profundas. A visão do mundo mudou, os meios literários também mudaram, o gosto, o tom, as idéias, tudo se alterou. Todavia, a forma literária permaneceu a mesma, como permaneceu o mesmo o espírito que a animava. E este espírito revelou-se bastante característico para que, a partir daí, todo teatro que bebesse da mesma fonte de inspiração fosse chamado "trágico", e também para que toda desgraça ou situação que apresentasse alguma analogia com os fatos daquelas peças fosse igualmente qualificada como "trágica". O bode, que emprestou o seu nome à tragédia grega, acabou por invadir, de maneira um tanto quanto inesperada, o vocabulário moderno da emoção...

Naturalmente, uma tal tendência não ocorre sem esquerdismos ou deformações. Da mesma forma como, na representação das tragédias gregas, cada época ou cada autor ressaltavam certas características em detrimento de outras (ora o equilíbrio e a harmonia, ora a aspereza arcaica, ora uma política predominante, ora uma religião atemporal), e também como as adaptações dessas peças variavam de acordo com o espírito e a inspiração, segundo o momento ou a moda, assim também cada época e cada corrente acabam por privilegiar, dentro da própria noção do trágico, ora um aspecto, ora outro. O reflexo das tendências contemporâneas esclarece essa noção, de uma ou de outra forma. Se reagruparmos aqui alguns traços essenciais que conferiram ao teatro trágico grego a sua excepcional grandeza, encontraremos esses reflexos diversos, e estaremos as-

sim prontos para identificar os eventuais erros que eles poderiam suscitar.

Antes de mais nada, nos próprios componentes da tragédia, podemos perceber que o vigor da ação das peças gregas se baseava em duas fontes de inspiração, que implicavam, ambas, um risco de deformação: o passado mítico e a atualidade política.

Mito e psicanálise

Os mitos gregos, em que se inspiravam as tragédias, são carregados de horror, e afetam os laços primários entre os homens. Certamente isso também ocorre com mitos de outras civilizações. Mas aqui eles se tornaram o objeto de obras literárias, que insistem justamente na crueldade e no escândalo destes crimes contra a natureza. Assim, a emoção suscitada pela tragédia nutre-se de experiências mais elaboradas do que outras, visando transtornar o homem nas suas emoções essenciais.

Na realidade, duas grandes famílias de heróis dominam a tragédia: os Átridas e os Labdácidas. E ambas carregam em seu seio uma série de crimes monstruosos.

Atreu e Tieste eram dois irmãos. Mas havia um terceiro irmão, Crisipo, que de comum acordo os dois decidiram matar. Depois disso, voltaram-se um contra o outro. Atreu matou os filhos de Tieste, e fez com que o próprio pai os comesse, durante um festim. A lembrança deste horror pesa sobre a família de Atreu e sobre os seus dois filhos, Agamêmnon e Menelau. E é sabido que, no que concerne a Agamêmnon, o horror prossegue: ele sacrifica sua filha Ifigênia, e mais tarde é morto por sua mulher, Clitemnestra. A própria Clitemnestra acaba sendo morta por seu filho Orestes. Assistimos, pois, no espaço de duas gerações, e no seio de um pequeno grupo familiar, aos crimes mais monstruosos; as pessoas se matam, entre irmãos, esposos, pais e filhos; e assim as relações familiares mais elementares são questionadas. Pode-se dizer que não existem crimes mais bem arquitetados para escandalizar ou espantar. Ora, a família dos Átridas ocupa três tragédias de Ésquilo, dentre as sete

que possuímos, uma de Sófocles (*Electra*) e quatro de Eurípides (*Orestes*, *Electra*, *Ifigênia em Áulida*, *Ifigênia em Táurida*).

A família dos Labdácidas não recebeu menor quinhão, muito pelo contrário. A juventude de Laio, o pai de Édipo, é marcada por assassinatos, aos quais se dedicaram as tragédias hoje perdidas, como a *Antiope*, de Eurípides. Quando se tornou rei, ele foi ameaçado de ser morto pelo próprio filho; ao nascer esse filho, trata de fazê-lo desaparecer, mas inutilmente: em virtude de uma série de enganos preparados pelo destino, Édipo mata o pai, casa-se com sua própria mãe e gera filhos que, de certa maneira, são seus irmãos. Segundo palavras que Sófocles lhe atribui: "Acaba sendo-me revelado que sou o filho de quem não devia nascer, o esposo de quem não devia sê-lo, o assassino de quem não deveria ter matado (*Édipo rei*, 1185). Esse personagem, destinado ao monstruoso, agride, portanto, todas as relações normais no seio de uma família; e, diante do mundo que se lhe abre, ele prefere fugir de tudo, vazando-se os olhos. Mas esse gesto não põe um fim aos males da sua linhagem. Resta-lhe ainda maldizer os seus filhos, que acabam por matar-se um ao outro: *Édipo em Colona*, de Sófocles, *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo, *As fenícias*, de Eurípides, são três peças que se dedicam a esse confronto monstruoso. O que vale para essas duas famílias privilegiadas aplica-se também a todos os componentes míticos que inspiraram a tragédia grega. As heroínas de *As suplicantes*, de Ésquilo, massacram seus jovens maridos por horror ao laço matrimonial (esse crime não aparece na peça que se conservou, mas pesa evidentemente sobre ela de certa maneira). A Dejanira de Sófocles, sem querer, mata o seu marido bem-amado, Hércules, e com isso é amaldiçoada por seu próprio filho. O Hércules de Eurípides mata os seus filhos num momento de delírio, da mesma forma como a Agave, do mesmo Eurípides, mata o filho num momento de loucura dionisíaca. Ainda na obra de Eurípides, Teseu entrega seu filho à morte, por engano, e Medéia mata os filhos deliberadamente, sob o efeito da paixão. Isto sem falar daquelas tragédias em que assassinatos igualmente monstruosos são evitados no último instante, devido a uma revelação imprevista.

Todos esses horrores representam casos extremos. Mas, quando levados ao palco, eles conferem às desgraças uma dimensão mais perturbadora. E Aristóteles, sem dúvida, de uma maneira um

tanto quanto fria, tinha-o em mente, quando recomendava aos autores trágicos temas onde

entre as pessoas amigas fossem produzidos os dramas – por exemplo, quando um irmão mata seu próprio irmão, ou um filho o seu pai, ou uma mãe o seu filho, ou um filho a sua mãe, ou quando se dispõem a isso, ou cometem outros atos desse gênero (*Poética*, 1453 b).

E sem entrarmos aqui no problema do “expurgo das paixões”, de que fala o próprio Aristóteles, pode-se ao menos pensar que essa catarse era mais eficaz, na medida em que aquelas emoções, naquele momento, se baseavam em casos nascidos do imaginário, sendo, porém, particularmente chocantes e excepcionais.]

De qualquer maneira, é perfeitamente compreensível que a evocação dessas desgraças e emoções repercuta no âmago da sensibilidade humana. E a tragédia grega extrai disso uma força que só a ela pertence. Em particular, ela se distingue, sob esse aspecto, da nossa tragédia clássica, mais reservada e mais recatada, que sempre se manteve a distância das lendas mais brutais, ou que diluiu a sua aspereza mediante retoques detalhados.¹

Mas, assim sendo, compreende-se também que essa mesma aspereza tenha estimulado a psicanálise a reconhecer, naqueles dados tão diretos e naquelas emoções tão fundamentais, um campo que lhe pertence. Conhecemos a importância que, depois de Freud, adquiriu aquilo que ele chamou de complexo de Édipo. Freud, segundo parece, estava convencido de que a constância das tendências que levavam a este complexo teve grande peso no sucesso literário de *Édipo rei*.

¹ Em relação a isso, vale a pena observar que o tema de Édipo, tão em moda na época moderna, não inspirou absolutamente o século XVII. De outro lado, em uma tragédia como *Andrômaca*, a heroína raciniana tem por certo um filho, mas não é mais o de Pirro; e as razões pelas quais se arrisca a matá-lo são de natureza puramente política: a nudez do conflito entre as duas mulheres foi dissimulada. Da mesma forma, Hipólito, em Racine, já não encarna mais a castidade. As nuances de sentimentos ocuparam o lugar de problemas mais essenciais.

Mas estava aí a ocasião de abrir as portas a uma certa interpretação literária que, nos espíritos conhecedores da doutrina freudiana, mas às vezes menos familiarizados com as obras gregas em geral, corria o risco de provocar um mal-entendido.

Este risco aumentava, na medida em que a sobriedade das explicações psicológicas fornecidas pela tragédia, principalmente nos seus começos, deixava bastante campo para interpretações. Os silêncios trágicos podem encobrir muitas coisas.

Se tratamos de esmiuçar o significado de uma obra, a despeito do seu autor, as tragédias gregas são, seguramente, um exemplo que vale tanto, ou mais, que outros. Mas não se pode dizer que o silêncio dos autores seja uma forma de aquiescência, e pareça cobrir os sentidos que eles perceberam, de modo mais ou menos confuso. A tragédia, com efeito, não é o mito. Ela é a obra de poetas, que deliberadamente transpuseram o mito, para nele inserir um sentido pessoal. Fizeram-no em função de determinados esquemas e interesses, os quais não eram de ordem psicológica. Além disso, aquilo que a psicologia moderna acredita ler naquelas obras é, às vezes, mais distante do espírito que as animava do que o seria, no caso de obras mais modernas. E é pelo menos justo manter em mente a noção dessa diferença.

Não há dúvida de que o Édipo concebido por Sófocles somente mata o seu pai e casa-se com sua mãe por causa de um cruel equívoco, e que ele não o deseja de forma alguma. Quanto ao mais, não existe na lenda qualquer recordação da sua tenra infância; ele não conhece os seus pais, jamais os viu, nada sabe. Foi preciso um Cocteau para inventar um Édipo bem diferente, e tingir essa união, ocorrida por engano, de um caráter incestuoso. Assim também a Clitemnestra, concebida por Ésquilo, por Sófocles e por Eurípides, age por razões que nada têm a ver com o ódio íntimo que pode nascer entre um casal. E foi necessário um Giraudoux para emprestar-lhe essa hostilidade que teria brotado desde o primeiro momento contra seu esposo.

Mesmo quando o tema da peça grega possa estar diretamente relacionado com os problemas apresentados pela psicologia moderna, e com os temas aos quais ela se dedica, na realidade parece que os intérpretes, no intuito de formular-lhe o conteúdo, tenham sido fatalmente levados a ultrapassar as intenções do autor do século V a. C. É verdade que Hipólito é exageradamente devotado à

sua castidade, e que a sua morte, na peça de Eurípides, mostra o quanto ele estava errado, ao opor-se tão drasticamente à deusa do amor. Mas se falarmos de rancores recalcados, ou se mencionarmos, sob qualquer forma, a atividade sexual e suas exigências, o conflito muda de figura, e não será mais o conflito entre um homem e uma divindade. E sendo apresentado em outra linguagem, ele assume imediatamente um outro sentido.² Sem dúvida, essas observações de cunho moderno podem, aqui ou ali, lançar uma nova luz sobre determinado aspecto de uma tragédia, acrescentar uma nuance, uma sombra, uma sugestão. Mas a partir do momento em que se acrescenta algo na leitura de um texto, corre-se facilmente o risco de acrescentar demais.

Em outras palavras, as tragédias gregas tratam de temas que envolvem emoções essenciais do homem; podem até utilizar-se disso para afetar, de modo certo, tanto os espectadores quanto os leitores. Mas elas tratam dessas emoções dentro de um certo espírito, que não é necessariamente o nosso. Podem buscar nos grandes temas míticos uma capacidade maior de comover; mas elas transpuseram esses temas, modificaram-nos, elaboraram-nos, em função de problemas outros que não os da psicologia moderna.

Em particular, acontecia freqüentemente que aqueles temas só serviam como moldura a uma imaginação totalmente voltada para a atualidade – e isso nos leva à fonte de um segundo provável mal-entendido.

Atualidade e engajamento

É raro encontrarmos, na vida moderna, o tema de uma tragédia grega; ou mais exatamente, entre as tragédias que se conservaram,

² Mesmo detalhes verdadeiros correm o risco, nesse caso, de adquirir um destaque exagerado. Por exemplo, é bem verdade que o animal que serve para matar Hipólito é um touro (M. Delcourt, em *Eurípide de la Pléiade*, pp. 206-207); mas esse touro é enviado por Posêidon. E na suposição de que ele jamais tenha tido um significado simbólico, Eurípides não revelou nem sugeriu em momento algum; ele insiste muito mais sobre o papel desempenhado pelos cavalos, tão caros a Hipólito.

dispomos somente de um exemplo – o da peça *Os persas*, de Ésquilo.

Em contrapartida, os temas trágicos são freqüentemente desenvolvidos de maneira que a peça, no seu conjunto, ou pelo menos em certas passagens, convide o espectador a uma aproximação com o presente. O caráter nacional e coletivo da representação favorecia essa tendência. Além do mais, a importância primordial da cidade na vida dos atenienses do século V tornava praticamente impossível que isto se passasse de forma diversa. Com efeito, os atenienses participavam da vida pública muito mais do que podemos imaginar. Eles próprios se encarregavam de certas tarefas, eram responsáveis, conheciam uns aos outros, acompanhavam suas ações. E num Estado tão reduzido, os sucessos e fracassos públicos repercutiam imediatamente na vida de cada um. Dessa forma, é perfeitamente normal que a tragédia grega tenha exercido, quase sempre, algum impacto coletivo e nacional.

De fato, é raro que o autor se detenha a este núcleo familiar ao qual se referia, essencialmente, o mito. Acima de tudo, Agamêmnon e Édipo eram reis, e esse fato influencia tanto seu destino quanto seus sentimentos. Édipo seria tão comovente, e agiria da forma como agiu, se não carregasse, em todos os momentos, a responsabilidade pela cidade? A primeira palavra que ele pronuncia é “filhos”, mas essa palavra não é dirigida à sua monstruosa família. Esses “filhos” são os suplicantes, que representam o povo de Tebas: “Todo o restante do povo, fervorosamente a postos, está ou de joelhos, ou nas praças, ou diante dos dois templos consagrados a Palas, ou ainda junto às cinzas proféticas de Ismeno”. É no intuito de salvar Tebas do flagelo que Édipo começa a agir. É em nome da salvação de Tebas que ele, do começo ao fim, insistirá em saber a verdade. Essa nobreza cívica torna seu desastre ainda mais comovente.

Da mesma forma, Agamêmnon é responsável por Argos. Mas ele não cuida o bastante, ou suficientemente bem. E se o coro lhe permanece fiel, sabendo que a sorte da cidade está ligada àquela do soberano, ele sabe também que os atos de Agamêmnon nem sempre trouxeram a felicidade dos cidadãos: “pesada é a reputação atribuída pela indignação de todo um país: é necessário que ele pague a sua dívida pela maldição de um povo”.

Esse eco provocado pela ação dos príncipes, para o bem ou o mal do país, evidencia ainda mais a dimensão trágica dos seus atos. Ao mesmo tempo, tal ação imprime, conseqüentemente, uma significação também política à obra.

Agamêmnon, além de marido de Clitemnestra, é também o rei imprudente, que empreendeu a guerra por "uma mulher que foi de mais de um homem". É também o homem que levou a guerra ao extremo e ao sacrilégio: permitiu que se incendiassem os santuários dos deuses. Por tudo isso, o seu exemplo equivale ao do jovem Xerxes. E compreende-se que, em certos casos, essa condenação pelos excessos da guerra venha a ser uma condenação pela guerra em si. Em *Os persas*, em *Os sete contra Tebas*, em *Agamêmnon*, Ésquilo exprimiu com força os horrores da guerra, da pilhagem e da morte. Eurípides, em plena Guerra do Peloponeso, empenhou-se em reiterar as desgraças dos vencidos, nas tragédias *Andrômaca*, *Hécuba* e *As troianas*.

Além do mais, a propósito de qualquer tema, os poetas trágicos encontram, oportunamente, idéias ou problemas que evocam imediatamente o presente. A *Orestia* termina com comentários sobre o papel do Areópago e sobre o perigo da guerra civil; de outro lado, Orestes promete a Atenas uma aliança com o país de Argos. Todos estes eram assuntos atuais. *Édipo em Colona* chega a mostrar que o corpo de Édipo resguardaria para sempre Atenas de uma invasão dos tebanos. Ora, quando a peça foi escrita, a cavalaria beócia, sob o comando do rei de Esparta, acabava de tentar uma expedição na Ática, justamente pelo lado de Colona. Da mesma forma, *As suplicantes* de Eurípides abordam uma recusa de sepultar os mortos, depois de uma batalha. Ora, quando a peça foi escrita, os beócios acabavam de negar aos atenienses o direito de recolher os corpos dos soldados mortos em Delion, enquanto Atenas ocupasse seu santuário; a batalha havia durado dezessete dias, e abalado profundamente a opinião pública ateniense. Em todos os casos, conseqüentemente, o mito era evocado de uma forma e em termos diretamente relacionados com as emoções e com os problemas do momento.

É, portanto, natural que se tenha procurado discernir, na obra dos três grandes trágicos, particularmente naquela de Eurípides

(que escrevera num teatro, sob esse aspecto, mais livre), toda uma série de alusões, transposições, intenções polêmicas ou apologias que conferissem ao texto um eco, ou uma dimensão, que um leitor talvez a custo percebesse. E é natural também que o teatro grego tenha sido um exemplo para aqueles que esperam da literatura mais que um prazer puramente artístico, e desejam que o poeta seja também um cidadão, engajado na realidade política, tomando partido e servindo a uma causa.

De fato, na verdade, a tragédia grega apresentava, sob esse aspecto, uma dimensão a mais – uma dimensão que não conheceria, por exemplo, a tragédia francesa do período clássico.

Todavia, devemos, mais uma vez, fazer algumas reservas, se quisermos evitar confusão. Antes de mais nada, é preciso evitar a expectativa de que o poeta diga mais do que diz. A caça às alusões é perigosa, porque facilmente faz referências excessivas. É um convite à engenhosidade, correndo o risco de dar ao detalhe uma importância exagerada. Ela parece fornecer chaves de interpretação, quando muitas vezes, na realidade, existe apenas uma semelhança distante, que despertou o interesse do autor, sem inspirar-lhe, no entanto, o desejo de provar o que quer que seja.

E, sobretudo, referir-se à literatura engajada, a propósito da tragédia grega, é evocar um movimento de espírito muito diferente daquele que animava os poetas do século V.

Aqueles poetas eram, efetivamente, cidadãos. Viviam engajados, porque o próprio estatuto da cidade implicava uma participação constante e profunda. Mas sua obra como poetas consistia, o mais das vezes, em transcender esses interesses imediatos, e em transpô-los até o nível dos interesses humanos. Trata-se da mesma atitude adotada por Tucídides, quando deseja fazer da sua história uma "conquista para sempre", descartando desta história todas as indicações de detalhe, ligadas aos debates diários. Com mais razão ainda, encontramos essa atitude nas transposições trágicas.

A tragédia *Os persas* dá o tom, já que essa peça de atualidade se cala com relação aos indivíduos, às responsabilidades, falhas e sucessos, para ater-se exclusivamente aos grandes temas atemporais, como a insolência punida, ou os horrores da guerra. Ora, as tragédias gregas seguiram, em geral, este exemplo. Certamente não seria razoável procurar em Creonte caricatura de Péricles, mesmo que, neste ou naquele detalhe, o pensamento de Sófocles tenha se

alimentado daquilo que ele via ou escutava ao seu redor.³ Ao contrário, é justamente porque Creonte não é Péricles que o debate entre Antígona e ele se torna um debate eterno, claro como um desenho acabado, sempre tão atual e tão vivo: Antígona, durante a última guerra mundial, encarnava a resistência à opressão. Da mesma forma, não seria razoável reconhecer, nos dois irmãos inimigos de *As fenícias*, os homens ou os partidos de 411 a.C.: dizer que Polinice representa Alcebiades porque, como ele, permanece exilado, ou que Etéocles representa o partido oligárquico porque tenciona conservar o poder, sem compartilhá-lo com outros, são interpretações que enfrentam mil dificuldades, e não resistem a uma análise. Por outro lado, é bastante visível que nesta peça, escrita numa época de guerra civil, Eurípides optou por descrever uma luta fratricida, mostrando os sofrimentos que ela semeia e evocando com insistência o sonho de uma reconciliação impossível. Ele, portanto, denunciou o mal, em seu aspecto humano e geral; mas evocou, em contrapartida, o esplendor do patriotismo em si. Ultrapassou o atual para atingir o tipológico. Do mesmo modo, alimentada pela experiência contemporânea, sua tragédia elevou-se acima do contemporâneo: ela pode atingir a quem quer que seja, em qualquer época, independente da de guerra civil. E seu Etéocles não é nem um oligarca, nem um tirano: ele encarna a ambição em seus traços eternos, e adquire o valor de um símbolo humano. Os jovens alunos do século III a.C. estudavam em sala de aula o que Jocasta disse daquela ambição; e Cícero nos relata como César gostava de citar as palavras de Etéocles. Em qualquer país, amanhã, essas palavras poderiam novamente carregar-se de um valor atualizado, porque a atualidade de 411 foi transposta em uma experiência humana de ordem moral.

É por isso que não se pode falar de literatura engajada sem o risco de confusão. Uma literatura engajada implica o desejo de aproximar-se, tanto quanto possível, ao presente – enquanto a tra-

³ Nem por isso essas comparações deixam de ser interessantes, contato que não lhes seja dada uma importância sistemática. Sobre esse caso particular, cf. V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford, 1954 (texto alemão, Munique, 1956).

gédia grega, embora dele se nutra, se esforça constantemente em extrair-lhe o segredo atemporal.

No seu conjunto, a tragédia grega adquire uma ressonância particular, pelo fato de ter mantido um contato constante com as realidades coletivas da vida política, enquanto se revestia também de uma força mais austera, por ter conservado a ligação com os mitos originais. Mas em nenhum dos casos ela se confunde com a matéria que, dessa forma, lhe é fornecida. A sua real grandeza procede da interpretação humana dada aos males que ela evoca. E é apenas essa interpretação o que define verdadeiramente o trágico.

O trágico e a fatalidade

A descrição do assassinato no qual uma mulher mata o seu marido, ou uma mãe mata os seus filhos, o relato do desespero de um homem que se descobre casado com a própria mãe, tudo isso poderia ser assunto de belos melodramas. Mas, para que esses fatos apareçam como trágicos, é preciso um elemento a mais, um enfoque diferente, um significado próprio. Qual é então esse enfoque trágico?

Como já foi dito uma vez, ele pressupõe um “drama sério, atingindo alguns dos problemas fundamentais da condição humana”.⁴ Em outras palavras, para que esses assassinatos sejam trágicos, é preciso que estejam ligados a causas que ultrapassem o caso individual, que os tornem necessários em virtude de circunstâncias impostas ao homem.

Clitemnestra mata Agamêmnon porque todo erro atrai, cedo ou tarde, a cólera dos deuses justos, e porque Agamêmnon, de fato, errou. Édipo desposou sua mãe, porque o homem não é capaz, por mais que se esforce, de evitar um destino que ele se recusa a aceitar. Medéia mata os seus próprios filhos porque a paixão humana leva o homem a destruir precisamente aquilo que lhe é mais caro. Clitemnestra, Édipo, Medéia são casos extremos e monstruosos; no entanto, seus crimes são o resultado inevitável de um certo arranjo

⁴ H. D. F. Kitto, *Le théâtre tragique* (coletânea de exposições reunidas por J. Jacquot), 1962, p. 65.

do mundo. Nesse sentido, eles poderiam também ter sido nossos. E eles inspiram, além da compaixão por suas vítimas, a compaixão por eles mesmos e pelo próprio homem.

É essa a razão pela qual, ao escrever sobre a tragédia grega, somos obrigados a lançar-nos em considerações sobre a filosofia dos autores, ou a falar dos deuses e dos homens. Tal modo de exposição não seria adequado para qualquer forma teatral. Mas é impossível evitá-lo quando se trata da tragédia grega, com aquele coro que diz a cada instante: "Vede o destino do homem", "Vede o poder dos deuses", ou "Decididamente, a condição humana apresenta tal ou tal caráter". A tragédia grega sempre dá um testemunho sobre o homem em geral, e, graças ao coro, esse testemunho é constantemente chamado à atenção dos espectadores.

E pode ser exatamente esse traço, tão característico da tragédia grega, aquilo que as tragédias de outras épocas tiveram grande dificuldade em conservar. Isto se aplica tanto à tragédia latina quanto à tragédia francesa, pois, se *Fedra* alcança o seu porte e sua riqueza por representar, segundo uma fórmula célebre, uma cristã à qual faltou a graça, não é certo que os *Irmãos inimigos* tenham atingido a grandeza de *Os sete contra Tebas*. Estes heróis, mais ocupados com o amor e com a política, não podiam apresentar facilmente problemas tão essenciais ao homem; e o coro já não estava mais lá para ajudá-los.

Seja como for, essa noção dos limites inerentes à condição humana estava sempre presente na tragédia grega. Manifestava-se sob formas diferentes, mas o espírito era o mesmo. Isto explica, sem dúvida, o fato de se ter muitas vezes traduzido esse sentimento por meio da palavra fatalidade.

Em certo sentido, isso se justifica, pois é verdade que a tragédia grega não se cansa de apontar, além do homem, forças divinas ou abstratas que decidem sobre seu destino, e decidem sem apelação. Pode tratar-se de Zeus soberano, ou dos deuses, ou ainda, empregando um termo belo, neutro e misterioso, do *daimon*, ou divino. Pode ser também o destino, a *Moirá*, ou então a necessidade. E o coro menciona, incansável a cada instante, a ação dessas forças sobre-humanas.

A obra de Ésquilo trata, quase sempre, dos deuses. Desta forma, Zeus é quem provocou a queda de Tróia (*Agamêmnon*, 367), e são os deuses que incitam os excessos de Agamêmnon (461). Mas, ao decidir sacrificar a sua filha, o mesmo Agamêmnon "curva sua fronte ao jugo do destino" (218). E quando ele morre, o coro reconhece que foi uma ação do destino: "Gênio (*daimon*), que te abates sobre a cabeça das duas crianças de Tântalo, tu te serves de mulheres de almas iguais para triunfar, dilacerando os nossos corações..." (1468-1471). A palavra *daimon* é repetida na cena em diversas oportunidades, tanto por Clitemnestra como pelo coro: o assassinato de Agamêmnon não tem a característica do melodrama, porque ele é obra do *daimon*.⁵

Encontramos esta mesma noção na obra de Sófocles. O destino, embora menos ligado à idéia de justiça, não deixa, nem por isso, de ser soberano. Pode-se até dizer que o tema de *Édipo rei* é somente o triunfo de um destino que os deuses haviam anunciado, e que o homem não conseguiu evitar. Não precisamos de muitos comentários para que se revele, aos olhos de todos, essa ostensiva vitória do destino. Tanto o coro quanto os personagens, no pouco que dizem ao evocar a vida de Édipo, falam sempre do seu "destino", ou do seu "quinhão". E quando o coro comenta a desastrosa notícia, declara que não pode mais considerar nenhum homem feliz diante do exemplo de Édipo, do *daimon* de Édipo (1194). Ele próprio exclama então: "Ó meu destino (*daimon*), onde foste precipitar-te?" (1311).

Isso já não é mais tão evidente no teatro de Eurípides, ou talvez a idéia de necessidade tenha se interiorizado. Nenhum destino impele Medéia a matar os seus filhos, mas tantas são as forças que pesam sobre ela! Primeiro, a longa seqüência de acontecimentos que a conduziram ao impasse em que se encontra; e a ama que abre a peça o faz com uma lamentação característica: "Quis o Céu que a nau Argos, em seu vôo à terra de Cólquida, não tivesse transposto as Simplégades com sua sombra azul...", pois então nada teria acontecido. Depois, existe a paixão em si mesma, da qual Medéia

⁵ O termo encontra-se no singular, mais de trinta vezes, na obra de Ésquilo, sem contar uns quarenta exemplos em que está no plural, tendo então um sentido mais pessoal.

se confessa escrava (1078-1080). E uma vez dado o primeiro passo, a heroína torna-se prisioneira da sua própria iniciativa: "Vamos! encouraça-te, coração meu! Por que tardamos em executar a perversidade terrível e necessária?"⁶ Medéia forja seu próprio destino; mas isso não quer dizer que ela possa fugir-lhe.

Se é verdade que, mesmo num caso desse gênero, paira sobre todo o conjunto a idéia de uma necessidade, e que dessa forma o destino de Medéia ilustra a fraqueza do homem e a fragilidade da sua condição (como de fato o coro o afirma), pode-se compreender que as desgraças dos heróis trágicos possam revestir-se de uma dimensão aterradora para todos. E compreende-se também por que se instalou o uso generalizado da palavra fatalidade.

Entretanto, aqui uma vez mais, o termo corre o risco de ocasionar confusões, e requer ao menos algumas reservas. Em primeiro lugar, existem tragédias, particularmente nas peças de Eurípides, onde nada indica a fatalidade: o acaso dos encontros e o sobresalto dos golpes teatrais dão, muito mais, a impressão de uma ação provocada por si mesma, livremente. A própria Medéia hesita, ou seja, ela poderia ter agido de outra forma. E não é nenhuma fatalidade que decide a tomada de Tróia, a vingança de Hécuba, ou a sorte de Andrômaca. A fatalidade, portanto, não é essencial ao trágico.

De resto, mesmo quando os acontecimentos são apresentados como decorrentes de uma decisão divina, irrevogável e soberana, falar de fatalidade equivaleria ainda a simplificar as coisas ou, ao menos, caracterizaria o termo de maneira imprópria, se ele sugerir a negação da responsabilidade. Um dos traços mais marcantes do pensamento grego é, com efeito, a possibilidade de explicar todo acontecimento em dois planos simultâneos, e por meio de uma dupla causalidade, que se combina ou se sobrepõe. Presente já desde Homero, essa dupla causalidade existe em quase toda a tragédia. A condenação de Agamêmnon resulta de um veredito divino; mas a sua concretização atravessa uma série de vontades humanas: Cli-

⁶ Evoca-se aqui, inclusive, a lembrança dos crimes passados: "Pesa sobre os mortais a purificação do sangue familiar; à medida do crime, ela desperta, contra os assassinatos da sua própria raça, sofrimentos que a mão dos deuses faz criar sobre as suas casas" (1268-1270).

temnestra é o agente do assassinato, mas ela age por rancor, vingança e ciúme, pelo efeito de um ódio inteiramente pessoal, e deverá responder por isso. Quanto ao próprio Agamêmnon, ele só é condenado a morrer sob os golpes dela porque, deliberadamente, ofendeu as leis divinas e humanas, tanto ao sacrificar sua filha, como ao cometer crimes vários que marcaram a tomada de Tróia. Levantar o problema da liberdade humana, a propósito de tais eventos, constitui uma atitude moderna. Para um antigo grego, as duas causalidades coexistem sem contradição. Como diz Ésquilo, "quando um mortal se empenha na sua ruína, os deuses vêm ajudá-lo" (*Os persas*, 742). Nada acontece sem a vontade de um deus; mas nada tampouco acontece sem que o homem participe e se engaje. O divino e o humano combinam-se, sobrepõem-se. É por isso que, em última instância, se pode dizer que a morte de Hipólito se deveu ao amor ou a Afrodite; que Hércules sucumbe a um momento de loucura ou à ação da raiva, enviada por Hera; ou ainda explicar a morte de Penteu por se recusar a admitir certas tendências naturais ou a reconhecer o deus Dioniso.

Por certo, as coisas não são sempre tão simples. Mas, de modo geral, a fatalidade grega não elimina a responsabilidade humana, como o sentido da palavra poderia sugerir.

Por outro lado, mesmo onde o destino parece reinar absoluto, ele não envolve qualquer espécie de abdicação por parte do homem. Dizer que uma coisa foi determinada pelo destino significa dizer que ela está aí, pura e simplesmente. Significa constatar o fracasso do homem. Significa mostrar que ele se debate contra um universo que não pode comandar. Mas não significa tomar partido sobre como é regido esse universo, nem renunciar ao exercício de um determinado papel dentro dele. Mesmo um homem avisado pelos oráculos, como Édipo, procura lutar. E se, de outra parte, ele se torna presa do impasse do trágico, permanece sempre o senhor da sua própria reação. A tragédia *Ájax* começa quando o destino já havia cumprido a sua parte; e o herói, acuado pelo impasse, responde com uma morte voluntária.

Portanto, em vez de fatalidade, seria preciso usar uma palavra recentemente proposta por um filósofo – transcendência.⁷ Pois o

⁷ Cf. H. Gouhier, "Trágico e transcendência", *Le théâtre tragique*, coletânea de exposições publicada em Paris, em 1962.

que confere aos desastres da tragédia grega essa dimensão particular, sem a qual não há tragédia, não é o fato de que tenham sido previamente desejados pelos deuses, mas sim de que eles adquirem um sentido em relação aos problemas maiores relativos à condição humana. A tragédia define-se muito mais pela natureza das questões que levanta do que pelo tipo de respostas que oferece. E o trágico consiste em medir a sorte do homem em geral, em função de desgraças individuais, muitas vezes excepcionais.

Uma situação pode ser triste, horrível, dramática: nesse caso, ela inspira a compaixão para com aquele que nela se encontra. Diz-se que ela é trágica quando acontece uma espécie de recuo, graças ao qual ela aparece como uma prova dos sofrimentos que o homem pode vir a suportar, sem solução e sem recurso.

O trágico e o absurdo

A idéia dos sofrimentos reservados ao homem, se colocada de forma imprecisa, corre o risco de dar do trágico uma idéia inexata e prestar-se a uma confusão inversa à anterior. A confusão anterior considerava o evento como o resultado de uma ordem implacável: esta, em vez disso, tenderia a considerá-lo como desprovido de ordem e de sentido. Com efeito, na medida em que o destino não está ligado a uma vontade coerente – o que acontece, com mais frequência, depois de Ésquilo –, corre-se o risco de cair numa atitude pessimista, tendendo-se a acreditar que nada tem sentido. Estaríamos então bem próximos de um determinado espírito moderno que privilegia o absurdo.

Esse espírito pode produzir obras que não deixam de relacionar-se com a tragédia, visto que questionam a própria condição humana. Na realidade, elas não têm outro objetivo, nem outro tema. Mas estão fundadas na amargura e no desânimo. Elas denunciam, elas desesperam. E é isso que revela claramente a diferença entre elas e a tragédia, pois a tragédia vive de ação, e implica heroísmo.

Construída em torno de um ato a ser cumprido, a tragédia envolve uma afirmação do homem. A palavra *drama* quer dizer ação,

pois na tragédia luta-se, tenta-se fazer o que se deve. E tudo o que se faz, seja o bem ou mal, acarreta sérias conseqüências. Isso, e nada além disso, constitui a tônica da tragédia.

Além disso, na medida em que o homem enfrenta obstáculos contra os quais nada pode fazer, ele fica de certa forma engrandecido e inocentado. O caso dos vilões realmente não prova nada. E se estivemos falando tão livremente de fatalidade, com relação à tragédia, é em parte porque as desgraças apresentadas nas peças resultam, aparentemente, muito mais da condição humana do que da perversidade das vítimas, ou agentes da trama. Seja por sofrerem um desígnio determinado pelos deuses, por pagarem por um pecado de seus pais, ou por responderem por sua própria imprudência, há sempre neles uma parte de inocência. E mesmo quando nos são apresentados como culpados, mesmo quando se deixam arrastar por suas paixões, isto só ocorre porque o erro é o quinhão dos homens, ou porque eles estão respondendo por sofrimentos que são, igualmente, o quinhão humano. Podemos falar de um traidor num melodrama; mas não podemos falar de um traidor numa tragédia. A tragédia não admite nenhuma pequenez.

Sob esse aspecto, poderíamos citar dois testemunhos modernos que, sem concordarem no restante,⁸ soam, a este respeito, estranhamente próximos.

Giraudoux escreveu em *Electra*:

Realizam-se com os reis as experiências que não se verificam jamais entre os humildes, como o ódio puro, a cólera pura. Por toda parte, a pureza. Isso é a tragédia, com seus incestos, seus parricídios: pureza quer dizer, em suma, inocência.

E Anouilh, em *Antígona*, diz:

No drama, com seus perversos encarniçados, com essa inocência perseguida, esses vingadores, esses terras-novas, esses lampejos de esperança, tudo isso torna a morte espantosa, como um acidente. Talvez tivesse sido possível salvar-se, o bom jovem talvez pudesse ter chegado a tempo com os homens armados.

⁸ Um fala de esperança, o outro, de falta de esperança.

Na tragédia, estamos tranqüilos. Antes de tudo, estamos entre iguais. Enfim, somos todos inocentes.

A tragédia grega, tanto pela sua ótica quanto pelas próprias condições de suas representações, dava as costas ao realismo. Conferindo-lhe a dimensão mais ampla, ela desenhava destinos exemplares, atingindo heróis fora do comum. É isso que os autores do século XX tendem a exprimir, ao usarem a palavra inocência, e que os antigos gregos teriam, anteriormente, definido por heroísmo.

Mesmo quando um homem é abatido pela vontade de um deus, no decorrer de uma tragédia, o autor reserva-lhe uma certa maneira de ser abatido que encerre grandeza. Preserva-lhe uma parte da mais elevada honra. Etéocles é abatido dessa forma, segundo Ésquilo. Mas ele se mostrara, em toda a primeira parte da peça, um chefe fervoroso, enérgico, lúcido, apaixonadamente dedicado à sua pátria. E se ele parte para combater o irmão, o faz somente por obedecer a um decreto dos deuses, obediência decorrente de sua própria coragem. Etéocles é um herói. Ájax também recebe de Sófocles um tal fim. Mas ele reage à sua desgraça como um homem que nada poderia deter: ele só pensa em sua honra e, com pleno conhecimento de causa, se entrega à morte, esperando que, na segunda metade da peça, seus próprios inimigos reconheçam os seus direitos e a sua valentia. Também o Héracles de Eurípides é vítima de uma visão divina, que o leva a matar seus filhos: arrasado pela dor, encontra, entretanto, a coragem de suportar a provação. Morrer parece-lhe covarde: "Quero enfrentar a tentação da morte", diz. Ájax e Héracles são verdadeiramente heróis; e existe um pouco de triunfo humano na sua ruína.

Pode também haver uma certa grandeza na forma como os heróis agem, mesmo quando não estão completamente isentos de erro. Agamêmnon podia, aos olhos da justiça divina, ter merecido a sua sorte. Mas ele era um rei nobre e capaz, que realizou grandes feitos, que fala com ponderação, e que acredita poder orgulhar-se de tudo o que fez; o remorso dos seus filhos, nesse sentido, irá fazer-lhe justiça. A própria Clitemnestra, a esposa culpada, é uma mulher corajosa, lúcida, superior; e sua cólera é proporcional à

ofensa que sofreu como mãe. Sua ira torna-se engrandecida, por identificar-se, de fato, com a cólera divina.

Na obra de Sófocles, a noção de heroísmo é ainda mais acentuada. Por certo, o herói pode enganar-se; ele pode, depois de um momento de orgulho, ver-se ridicularizado pelos deuses, como Ájax. Ele pode, levado pelas circunstâncias, apresentar-se muito severo e duro, como Héracles. Ele pode, como Édipo, ser excessivamente seguro de si. Ele pode, como Neoptólemo, hesitar por um momento entre dois deveres. Mas Sófocles não deixa jamais o espectador com a impressão de que essas imperfeições diminuam a grandeza dos personagens, ou que, de alguma forma, possam justificar a desgraça que os atinge. Ájax, Héracles, Édipo, Neoptólemo são, da mesma forma como Antígona, os porta-vozes de um ideal de honra e as vítimas de um destino injusto.

Poderíamos pensar, por outro lado, que as coisas não são mais assim no teatro de Eurípides, pois os homens já não agem exclusivamente em função do seu ideal, e infligem-se o mal entre si, deliberadamente. E isso sem mencionar que, no teatro de Eurípides, existem às vezes personagens que beiram o ridículo, tamanha a sua mediocridade. E, no entanto, no seu conjunto, poderíamos chamar de mesquinho o mundo de Eurípides? Não seria antes que os personagens mesquinhos se destacam precisamente porque os outros não o são?

Como não lembrar aquelas figuras ideais e comoventes que permeiam tantas peças, reavivando-lhes o brilho? Alceste, a Macária de *Os heráclidas*, Hipólito, Andrômaca, Polixena em *Hécuba*, Íon, o Meneceu de *As fenícias*, Ifigênia? Todos eles morrem, ou estão dispostos a morrer, pela honra; todos eles são personagens imaculados.

Às suas figuras junta-se o ideal encarnado por salvadores e protetores, como esses reis de Atenas, soberanos constantemente a serviço dos outros, intervindo com generosidade, mesmo onde aparentemente não seria necessário.

E, sobretudo, não podemos deixar de reconhecer que até os personagens mais engajados na tragédia, os mais envolvidos na ação, mesmo na ação horrível, conservam, apesar de tudo, uma grandeza que encanta e encoraja. A própria Fedra, a própria Hécuba, a própria Medéia.

Essas três mulheres podem servir de exemplo. Criminosas as três, são, no entanto, levadas ao crime pela pressão da desgraça: no princípio, elas aparecem simplesmente abandonadas em seus gemidos; depois, a sua desgraça, bruscamente engrandecida, provoca um sobressalto de defesa, de vingança. Hécuba foi ferida no seu amor maternal, Fedra e Medéia na sua honra de mulheres. E a sua vontade subitamente se afirma: o ato pelo qual elas se vingam não significa para elas nada além da destruição daquilo que as destruíra. E isso, por vezes, a custo de toda a esperança, pois Fedra vinga-se morrendo, e Medéia executando um crime que, ela bem o sabe, vai levá-la ao desespero. A rainha de Tróia, a filha de Minos, a neta do Sol nada trazem em si de mesquinho. Pelo contrário, seus próprios crimes tornam-se uma forma de heroísmo; e qualquer coisa, em Medéia, proclama a força terrível de que pode revestir-se a vontade humana, quando se trata de seres de certa têmpera.

Sem dúvida, é nesse sentido que se explica uma outra observação de Aristóteles sobre os personagens trágicos, observação que, à primeira vista, poderia parecer ingênua e desconcertante. Trata-se da passagem em que diz que o primeiro ponto a ser analisado, no tocante aos personagens, é que eles "devem ser bons" (*Poética*, 1454 a). Não se poderia exprimir com maior modéstia a irradiação do heroísmo, pois esta é a questão fundamental. Com efeito, o heroísmo suscita a simpatia, portadora da compaixão e do terror; ele transforma o espetáculo trágico, que infunde a compaixão e o terror, em algo tônico, estimulante, enobrecedor.

Esta fé no homem, que ilumina, a partir do interior, todas as tragédias, mesmo as mais sombrias, corresponde perfeitamente ao espírito grego do século V a.C. Citamos aqui, a respeito de Sófocles, o admirável canto de *Antígona*, que fala das belezas da civilização criada pelo homem: "Existem tantas maravilhas neste mundo, nenhuma delas porém maior do que o homem..." Mas podemos acrescentar que essa elegia ao progresso e à civilização humana, que normalmente nada teria a ver com a tragédia, se encontra na obra de todos os três grandes trágicos gregos. Ésquilo dedicou-lhe uma cena do *Prometeu*, e Eurípides uma passagem bastante extensa de *As suplicantes*. O século V tinha fé no homem.

Isto explica por que, desde sempre, as desgraças representadas na tragédia apareciam envolvidas numa determinada luz, que lhes resgatava o horror e a tristeza. O exemplo de *Antígona* é a prova mais brilhante. Assistindo à peça de Sófocles, ninguém se prende, em momento algum, ao aspecto desolador do drama: guarda-se muito mais no coração a admiração pela heroína. E em todos os momentos da história houve homens que se sentiram estimulados e encorajados por ela.

Giraudoux, que se havia embriagado das letras gregas, parece haver reconhecido perfeitamente essa dupla face do trágico. E podemos ilustrá-lo citando as belas palavras que ele coloca no final da sua *Electra*:

Como se chama aquilo, quando o dia desponta, como hoje, e que tudo está em desordem, tudo exaurido, e no entanto o ar se respira; e quando se perdeu tudo, e a cidade está em chamas, e os inocentes se matam entre si, mas os culpados agonizam, em algum canto do dia que se levanta? – Pergunte ao mendigo, ele o sabe. – Isso tem um belo nome, dona Narsés. Isso se chama aurora.

Bibliografia

A bibliografia relativa à tragédia grega é praticamente infinita, e vem enriquecendo-se continuamente. Devemos, portanto, contentar-nos em aludir aqui aos estudos mais importantes ou mais atualizados, procedendo a uma escolha que exige boa dose de arbitrariedade. Além disso, para simplificar, não citamos aqui nenhum artigo isolado, por mais importante que seja. Para maiores detalhes, faremos referência à análise bibliográfica de A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956, completada pelos artigos do mesmo autor, nas *Anzeiger für die Altertumswissenschaft*; com relação a Sófocles, veja-se a análise dos trabalhos publicados de 1939 a 1959, em *Lustrum* (análise feita por H. Friis Johansen, publicada em 1963).

Obras gerais

Além das histórias da literatura grega, consultaremos, principalmente, duas obras de análise, dedicadas à tragédia grega:

LESKY, A. *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, 1938, traduzido para o inglês: *Greek Tragedy*, Londres/Nova York, 1965, diversas edições.

POHLENZ, M. *Die griechische Tragödie*, 2ª ed., Göttingen, 1954, 2 vols.

Acrescentamos as seguintes obras, relativas às peças ou ao gênero trágico:

- FRITZ, K. Von. *Antike und moderne Tragödie*, Berlim, 1962 (importante coletânea de artigos).
 DEL GRANDE, C. *Tragöidia, Essenza e Genesi della Tragedia*, Nápoles, 1952.
 KRANZ W. *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlim, 1933.
 MASQUERAY, P. *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895.
 PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927.
 PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1953.

(Além disso, encontraremos um breve apanhado sobre as representações trágicas em: O. Navarre, *Le théâtre grec*, Paris, 1925. Ele será completado por estudos mais recentes, como H. C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, trad. do inglês, Paris, Maspero, 1975, e O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londres, 1978.)

ROMILLY, J. de. *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971.

VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1971.

SAÏD, S. *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.

Obras relativas a Ésquilo

Em francês

- CROISSET, M. *Eschyle, étude sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Belles-Lettres, 1928.
 MÉAUTIS, G. *Eschyle et la trilogie*, Paris, Grasset, 1936.
 ROMILLY, J. de. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1958.

Em inglês

- MURRAY, G. *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940.
 THOMSON, G. *Aeschylus and Athens. A Study in the social Origins of Greek Tragedy*, Oxford, 1941.
 TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977.

Em alemão

- SNELL, B. *Aischylos und das Handeln im Drama*, Philologus, supplementband, XX, I, Leipzig, 1928.
 REINHARDT, K. *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berna, 1949, traduzido em *Eschyle, Euripide*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.

* Acrescentaremos, quanto ao estilo: J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1935; e F. R. Earp, *The style of Aeschylus*, Cambridge Univ. Press, 1948.

Obras relativas a Sófocles

Em francês

- GERMAIN, G. *Sophocle*, Paris, Le Seuil, 1969 (breve obra de apresentação).
 RONNET, G. *Sophocle, poète tragique* (ed. E. de Boccard, 1969).
 REINHARDT, K. *Sophocle*, trad. do texto alemão de 1933, Paris, Ed. de Minuit, 1971; boa tradução inglesa, Oxford, 1979.

Em inglês

- BOWRA, C. M. *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944 (2ª ed., 1947).
 KIRKWOOD, G. M. *A Study of Sophoclean Drama*, Cornell Univ. Press, 1958 (obra muito precisa e útil).
 WEBSTER, T. B. L. *An introduction to Sophocles*, Oxford, 1936.

- KNOX, B. M. W. *The heroic temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Sather Classical Lectures, XXV, 1964 (muito sugestivo).
 WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles, An Interpretation*, Cambridge, 1980.

Obras relativas a Eurípides

Em francês

- DECHARME, P. *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.
 RIVIER, A. *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944.
 DUCHEMIN, J. *L'Agôn dans la Tragédie grecque*, Paris, 1945.
 ROMILLY, J. de. *L'évolution du pathétique, d'Eschyle à Euripide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, reed. Les Belles-Lettres, 1980.
 JOUAN, F. *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, 1966.

Em alemão

- STROHM, F. *Euripides, Interpretationen zur dramatischen Form* (Zetemata, 15), Munique, 1957.

Em italiano

- BENEDETTO, V. di. *Euripide, Teatro e Società*, Turim, 1971.

Em línguas diversas:

- EURIPIDE, coletânea de exposições e discussões, t. VI dos *Entretiens sur l'Antiquité classique*, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genebra, 1960 (exposições de MM. Diller, Kamerbeek, Lesky, V. Martin, Rivier, Winnington-Ingram, Zuntz).

(No tomo I dos mesmos *Entretiens*, figura uma excelente exposição de F. Chapouthier sobre "Eurípides e o acolhimento do divino".)

Sobre as relações com a política da época, acrescentaremos: E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951; e Goossens, *Euripide et Athènes*, Acad. Royale de Belgique, LV, 4, 1962; finalmente, para o conhecimento das tragédias perdidas: T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967.

A essas obras devem ser acrescentadas, para um estudo sério das peças, consultas às edições comentadas do texto. Em particular, não podem ser omitidos:

Quanto a Ésquilo:

O comentário sobre o *Agamêmnon*, de Ed. Fraenkel, editado em Oxford, 1950, 3 vols.

O comentário mais acessível à mesma peça, por Denniston e Page, Oxford University Press, 1957.

Quanto a Sófocles:

As edições comentadas de Jebb (1 vol. por peça, Cambridge University Press, entre 1890 e 1900).

Os comentários de J. C. Kamerbeek (1 vol. por peça, o primeiro data de 1953; o último está em preparação, em Brill, Leiden).

A edição comentada de *Electra*, por Kaibel, Berlim, 1911.

Por outro lado, a edição comentada de Sófocles, de Tournier (revistada por Desrousseaux e publicada por Hachette, 1886), é menos completa, mas sempre útil.

Quanto a Eurípides

Sete tragédias de Eurípides (*Hipólito*, *Medéia*, *Hécuba*, *Ifigênia em Áulida*, *Ifigênia em Táurida*, *Electra*, *Orestes*), comentadas por H. Weil, Paris, Hachette, 1868.

DALMEYDA, G. *As bacantes*, Paris, Hachette, 1908; de J. Roux, Paris, 1970; de M. Lacroix, Paris, 1976.

WILAMOVITZ-MOELLENDORF, U. VON. *Héraclès*, Berlim, 1895, 2ª ed., 1909.

BENEDETTO, V. DI. *Orestes*, Florença, 1967.

KANNICHT, R. Heidelberg. *Helena*, 1969.

Peças diversas, editadas com comentários, Oxford Univ. Press, principalmente:

DODDS, E. R. *As bacantes*, (1944, 2ª ed., 1960) (edição notável);

DALE, A. M. *Alceste*, (1954);

DENNISTON, J. *Electra*, (1939);

PAGE, D. L. *Medéia*, (1938);

DALE, A. M. *Helena*, (1967).

Além disso, acrescentamos *Medéia*, de R. Flacelière, na col. Erasme, Presses Universitaires de France, 1970.

Índice dos fragmentos

Os fragmentos dos trágicos foram reunidos por Nauck, nas edições Teubner (edição completada por Snell).

Acrescentaremos duas edições particulares:

METTE, H. J. *Die Fragmente der Trag. Des Aischylos*, Berlim, 1959.

PEARSON, A. C. *Sophocles' Fragments*, Cambridge, 1917.

Quanto às concordâncias e ao vocabulário, estamos perfeitamente equipados com:

ITALIE, G. *Index Aeschyleus*, Leiden, Brill, 1955.

ELLENDT, F. *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim, Olms, 1958.

ALLEN, J. T., ITALIE, G. *A concordance to Euripides*, Berkeley e Londres, 1954.

NAUCK, A. *Tragicae dictiones index spectans ad tragicorum fragmenta* (reimpressão Hildesheim, 1962).

N. B. - As citações baseiam-se nas traduções da coleção das Universidades da França, salvo indicações em contrário.

Anexos

Anexo I

CRONOLOGIA DAS DIVERSAS TRAGÉDIAS CONSERVADAS

1º Ésquilo (525-455)

História	Tragédias
490. Vitória de Maratona	472. <i>Os persas</i>
480. Vitória de Salamina	467. <i>Os sete contra Tebas</i>
	<i>As suplicantes</i> (depois de 468, provavelmente em 463)
461. Início da influência de Péricles	<i>Prometeu acorrentado</i> (data desconhecida, autenticidade contestada).
	458. <i>A Orestia</i> (<i>Agamêmnon</i> , <i>As coéforas</i> , <i>As eumênides</i>)

2º Sófocles (495-405)

<i>História</i>	<i>Tragédias</i>
447. Início das construções da Acrópole	Ájax (data desconhecida) As traquínias (data desconhecida)
431. Início da Guerra do Peloponeso	442. Antígona Édipo rei (talvez em torno de 420) Electra 409. Filoctetes
404. Fim da Guerra do Peloponeso: ruína de Atenas	401. Édipo em Colona (peça representada pelas mãos de seu neto)

3º Eurípides (de aproximadamente 480 - aos anos 406-405)

<i>História</i>	<i>Tragédias</i>
431. Início da Guerra do Peloponeso	438. Alceste 431. Medéia Os heráclidas (entre 430 e 427)
429. Morte de Péricles	428. Hipólito Andrômaca (provavelmente em torno de 426-424) Hécuba (em torno de 424) As suplicantes (entre 424 e 421)

	Héracles furioso (entre 420 e 415) Íon (entre 418 e 414) 415. As troianas
415. Início da expedição à Sicília	Electra, 413 Ifigênia em Táurida (entre 415 e 412) 412. Helena
411. Queda provisória da democracia	410. As fenícias (data provável) 408. Orestes Ifigênia em Áulida: após a morte de Eurípides As bacantes: após a morte de Eurípides
404. Fim da Guerra do Peloponeso: ruína de Atenas.	

Nota: as vidas de Sófocles e de Eurípides sobrepõem-se, o mesmo ocorrendo também com a sua produção literária. Os eventos históricos são, portanto, os mesmos do quadro anterior.

Anexo II

OUTROS AUTORES TRÁGICOS

- Agatão, nascido por volta de 450, aparece no *Banquete*, de Platão, e nas *Tesmofórias*, de Aristófanes; parece ter sido um autor em voga nos últimos anos do século V; em particular, escreveu uma tragédia intitulada *Anteu*. Antifonte, o Trágico, imitador de Eurípides; escreveu, entre outras peças, *Meleagro*.
- Ariston, filho de Sófocles.
- Astídamos, autor do século IV, descendente de Ésquilo, quinze vezes coroado.
- Carcino, autor do século IV.
- Cheremon, autor do século IV.
- Choirilos, debuta em 521, autor de numerosas tragédias, entre elas *Álope*.
- Crítias, tio de Platão, fez parte dos trinta tiranos em 404. Foi questionado se os fragmentos de um *Pirítoo* eram dele ou de Eurípides.
- Eufóron, filho de Ésquilo.
- Evaion, filho de Ésquilo.
- Frínico, autor de grande renome, anterior a Ésquilo; levou ao palco, em particular, *A tomada de Mileto*, em torno de 494, e *As fenícias*, em 476.
- Íon de Quios, nascido na época das Guerras Médicas, autor de uma dezena de trilogias.
- Iophon, filho de Sófocles.
- Meletos, acusador de Sócrates, autor de uma *Edipodia*.
- Néofron, de Sicione, autor de uma *Medéia*, comparada à de Eurípides, datas desconhecidas.
- Nicômaco, contemporâneo de Eurípides, pouco conhecido.
- Philocles, o Velho, sobrinho de Ésquilo.
- Philocles, o Moço, neto do anterior.
- Pratinas de Phlionte, fim do século VI- começo do século V, parece ter-se distinguido no drama satírico.
- Sófocles, o Moço, neto de Sófocles.
- Teodecto de Phaselis, autor do século IV, vencedor por oito vezes.
- Téspio, primeiro autor trágico, século VI.

Anexo III

PEQUENO LÉXICO DAS PALAVRAS
RELATIVAS À TRAGÉDIA GREGA

- Agon*: cena de debate, inspirada nos hábitos retóricos do tempo, comportando geralmente dois discursos opostos, seguidos de um debate verso a verso.
- Commos*: canto recitado, do qual participavam os personagens e o coro.
- Corifeu*: dirigente do coro.
- Coturno*: sapatos de salto alto, calçados pelos atores.
- Didascália*: indicação, deixada pelos antigos, das circunstâncias nas quais se realizava a representação de cada peça.
- Dirrambo*: forma lírica antiga da qual se originou, segundo Aristóteles, a tragédia.
- Ekklyklema*: plataforma rolante que permitia ver um quadro que, supostamente, se desenvolvia no interior do palácio.
- Episódio*: parte da tragédia limitada por dois cantos do coro.
- Mechané*: aparelho que permitia o aparecimento de um personagem como se pairasse acima do solo.
- Monódia*: canto lírico atribuído a um ator, solo.
- Orquestra*: plataforma circular ocupando o centro do teatro, e reservada às evoluções do coro.
- Párodo*: diz-se 1) das duas entradas laterais por onde, primeiro o público e depois o coro, entravam no teatro; 2) da parte da tragédia reservada à entrada do coro.
- Prólogo*: monólogo, ou cena, ou grupo de cenas que precediam o párodo.
- Rhésis*: longo discurso de um personagem, desenvolvendo uma tese.
- Stasimon*: parte lírica, dançada e cantada pelo coro, entre dois episódios.
- Stichomítia*: debate entre dois personagens, cada um pronunciando um único verso, em réplica cerrada.
- Theologeion*: espécie de balcão, por sobre a cena, onde aparecem os deuses.
- Thymeleu*: altar que ocupava o meio da orquestra.