

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.

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.



A, TRAGÉDIA GREGA

JACQUELINE DE ROMILLY

JACQUELINE DE ROMILLY
A TRAGÉDIA GREGA

Biblioteca Central - UnB



B0061745

875.09
R765t
=690

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 negável 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 incluímos 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, Eufórion 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 deserta, 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 ceia 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 Lamproque, 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 verdadeiras – 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 haveriam 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

efeito 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 seqüência 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 estremeçam ao presentir 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 inspição 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 um 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 *ekkuklèma*) 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 jámbicos (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-

inha
re-
o. E

per-
seu
íprio
ende
bas,
mpo
sfera
que
lores,
velos,
corta-

ão em
cende
rossas
eu ni-

o coro
supli-
es em
apesar
a mi-
eu pai
favor”

os um
gêne-
o. Ela,
le, que
inter-
ompa-

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 traquínias*, de Sófocles, ou de *As fencias*, 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 simpaticante; 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 transformados, 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 seqüência 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 brasões 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 inescusável. 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 à par de tudo o que a está ferindo. Por duas vezes ela se opõe a Jásão; 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.

novo, no momento de passar à ação, Eurípides brinda-a com outro monólogo, com mais de sessenta versos. Nesses dois monólogos, vemo-la 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 fariamos 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 tranqüilizá-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 Polínicé, 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 Polínicé 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

neamente 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. Ajax, na peça de Sófocles, despede-se de seu filho: trata-se de uma evocação direta do canto VI da *Iliada*, 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 *Hércules*, 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 freqüentes no teatro de Eurípides. *Ion* é uma peça repleta de falsos reconhecimentos, que culminam com o verdadeiro. E em *Helena*, Eurípides imaginou, inclusive, circunstâncias que exigiam um reconhecimento, imprevisto 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: vão 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 *Ion*, 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-

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 repercute 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 recalçados, 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.

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

Em contrapartida, os temas trágicos são freqüentemente envolvidos de maneira que a peça, no seu conjunto, ou pelo menos em certas passagens, convida 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.

Clitèmnestra 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. Clitèmnestra, 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! encouraja-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 assassinos 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 Édipo –, 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. Ajax 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 Hércules 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. Ajax e Hércules 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 Ajax. Ele pode, levado pelas circunstâncias, apresentar-se muito severo e duro, como Hércules. 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. Ajax, Hércules, 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.