

A concepção trágica da natureza humana

Elizabeth Maia
Universidad de Paraíba
Brasil

Tentaremos nesse trabalho identificar a compreensão que os trágicos tinham da natureza humana, mediante uma análise comparativa entre as *Coeforas* e as duas *Electras*, respectivamente. Tal exercício não nos dispensa de fazermos pequenas incursões em Homero, posto que há pouca coisa naqueles que não se encontre em germe neste.

Pode-se dizer que o mito épico é a matéria prima desse fazer literário. Todavia, se por um lado, no epos homérico ecoa uma polifonia vocal, identificável na voz do poeta que canta e nas vozes da tradição por ele recolhidas, por outro lado, ocorre na poesia trágica uma leitura singular de acontecimentos, emoções e episódios que estavam muitas vezes apenas nas entrelinhas de sua fonte. Ou seja, a voz do poeta épico é coletiva, enquanto que a voz do poeta trágico é uma interpretação pessoal de mitos épicos.

Quanto ao homem homérico não há neste oposição entre exterior e interior. Ele é na verdade puro exterior; só existe na medida em que fala e age na *aristeia*.

O homem trágico ainda arrasta consigo esse contexto da ideologia épica, mas encarnará a crítica aos valores heróicos, que no século V a.C. serão concebidos como cívicos e coletivos.

Para apreender a concepção trágica da natureza humana, não devemos estar atentos somente ao texto, ao que dizem seus personagens e coro. É preciso avaliar o destino que lhe era dado, uma vez que a encenação da tragédia era apenas uma parte dessa reflexão acerca do humano, a qual continuava na discussão travada em praça pública.

Não é por acaso que o nascimento da tragédia coincide com o período de expansão política de Atenas, que corresponde à ruína dos governos

aristocráticos e instauração da tirania, esta, singularmente caracterizada como um regime forte que contava com a cumplicidade popular para enfrentar a aristocracia. A história da tragédia circunscreve-se, pois, entre os acontecimentos que fizeram os gregos vencedores dos persas, até o fim da Guerra do Peloponeso e conseqüente aniquilamento de Atenas. À essa altura, as velhas instituições já não metabolizavam as grandes transformações geradas nesse quadro que acabamos de demarcar. Por outro lado, os espaços institucionais que brotavam desse tecido social em ebulição, não estavam nitidamente definidos. Uma das mudanças mais profundas em relação ao passado era o processo de urbanização ou coletivização do homem grego, antes regido pelo *ethos* familiar, doravante pela lei que governa a *polis*. O clima intelectual era de extrema fulgurância. Formulavam-se questões religiosas, morais, políticas e culturais que reclamavam um meio de expressão, capaz de mobilizar todos por elas concernidos. Que o teatro trágico responde a tal exigência todos sabemos. Basta lembrar de que modo aconteciam os concursos teatrais. Os assistentes não pagavam nada e ainda recebiam uma indenização para que pudessem participar da festa¹. Tudo isso era financiado seja pelo Estado, que para esse fim criou um fundo especial denominado *theoricón*, seja por um grupo de homens ricos, cujos donativos eram designados de *corrégios*. Ou seja, o teatro grego era oferecido ao povo. Não é de se estranhar, portanto, que o teatro de Dioniso, que assistiu Electra pela primeira vez, por volta de 413 a.C., comportasse aproximadamente 30 mil espectadores². Vejamos, entretanto, outros aspectos que apontam para a importância do teatro no século V a.C.

Com a adoção do mito heróico, a tragédia conquistou um eixo temático que vivia no coração e memória do povo. De acréscimo, assegurou, em relação ao tema tratado, o distanciamento indispensável à elaboração da obra de arte. Ora, essa eficácia permitiu que a tragédia mostrasse o que a epopéia apenas narrava, instaurando-se aí as condições para que a cena trágica se constituísse o lugar por excelência da alteridade. Pois, se de um lado, tudo passou a ser muito próximo e muito real, por outro lado, tudo continuava tão distante uma vez que se tratava do mito heróico. Em comparação com a epopéia a força da tragédia reside em grande parte nessa assustadora tangibilidade. Conseqüentemente, a lição que se extraía dos trágicos era muito mais imediata e solene, razão pela qual se adequava tão bem às funções religiosa e nacional. Aliás, os temas épicos admitidos no teatro de Dioniso deveriam obrigatoriamente estar associados aos deuses ou aos problemas da coletividade.

¹ Os concursos teatrais eram periodicamente realizados durante as festas em homenagem a Dioniso, cujas cerimônias eram presididas por sacerdotes e arcontes.

² Trinta mil espectadores sentados em

arquibancadas semi-circulares, talhadas na rocha das encostas de Atenas. Cf. MÁRIO DA GAMA CURY, *Apresentação a Os Persas, Electra, Hécuba*, p. 9.

Quem são os artífices dessa nova forma de comunicação?

Informações imprecisas mencionam um certo Epígenes de Sícion como primeiro poeta trágico, e seu 2º ou 16º sucessor teria sido Téspis. Este, em todo caso, é o mais citado pela tradição antiga como o criador da tragédia, tendo representado pela primeira vez na 61ª Olimpíada (536/35 – 533/32), por ocasião das Grandes Dionísias, durante o governo de Pisístrato³. Todavia, os representantes inequívocos da história e desenvolvimento dos oitenta anos do teatro grego são Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Ésquilo poetiza com a ferocidade de um guerreiro arcaico. Parece estar mais próximo do universo homérico. Confere, por assim dizer, tragicidade à linguagem épica. Eurípedes mais que Sófocles pensa com a sutileza de um retórico. Confia na perspicácia de seus argumentos. Pois, a tragédia, todos sabemos, é também herdeira de uma prática literária que se generalizou por volta do Vº século, denominada *agón lógon*⁴, ou seja, torneio erístico mediante o qual algo era deliberado ou contestado. Essa prática foi utilizada inicialmente no âmbito da filosofia pelos sofistas, em seguida adotada no domínio da história sobretudo por Tucídides e muito empregada por Aristófanes no campo da comédia. É claro que, não se pode qualificar de *agón* qualquer cena de deliberação ou de contestação. Na verdade, só podemos aplicar tal termo, quando ocorre “um real duelo oratório, durante o qual a palavra é tomada alternadamente por cada uma das partes aí envolvidas, onde as posições dos altercantes são defendidas

³ Cf. ALBIN LESKY, *História da Literatura Grega*, p. 259.

⁴ A palavra *agón* está associada ao verbo *ago*. Homero emprega-a (Il., VII, 297/8) no sentido de *lugar sagrado*. Carlos Alberto Nunes o traduz por *templo*, enquanto que Paul Mazon permuta-o por *assemblée des dieux*. Tratar-se-ia do lugar onde estão reunidas as estátuas dos deuses? Ou do lugar onde o povo se reúne para rezar? O que persiste aqui é a idéia de reunião. Em seguida, na XVIIIª rapsódia, verso 376, o termo, indiscutivelmente, se refere aos deuses reunidos no Olimpo. Na XVIª rapsódia, verso 239, Homero mais uma vez emprega o termo *agón*, designando o lugar onde estão reunidas as naus gregas. No contexto homérico *agón* significa também assembléia para os jogos. O poeta assim o utiliza quando descreve os jogos fúnebres em honra de Pátroclo. Nos tempos não míticos o termo designa especialmente as

assembléias dos gregos nos jogos pan-helênicos. Posteriormente a palavra passa a designar os jogos simplesmente, e todo tipo de luta aí praticada. Ou seja, *agón* primeiro indica o lugar físico, o campo onde se exerce a atividade, depois nomeia a ação, a luta nos jogos pan-helênicos. E se lembrarmos que o ateniense do Vº século era apreciador e conhecedor do belo e bem falar, não é difícil compreender porque nosso termo em questão passa a designar concurso, torneio de expertise retórica. O *agón*, acrescido de leis formais, é instituído então nos tribunais. Paralelamente a essa prática jurídica, Protágoras escandaliza o mundo lançando em moda a luta erística. Heródoto e Tucídides não foram imunes às práticas agonísticas. No entanto, a tragédia constituir-se-á o meio por excelência do exercício do *agón*. Cf. a esse respeito JACQUELINE DUCHEMIN, *L'AGON dans la Tragédie Grecque*.

até o esgotamento dos argumentos”⁵. As cenas do *agón* trágico se articulam antiteticamente com, via de regra, dois discursos simétricos que se organizam como um debate.

É voltando a nossa questão inicial, que sentimentos nos comunicam os trágicos a respeito da natureza humana?

É preciso dizer que a estes interessa, acima de tudo, a sorte de seu semelhante manifesta no redemoinho da existência.

Qual é afinal de contas o destino desse homem, tantas vezes tragado na desordem dos acontecimentos, que escapam inteiramente ao seu controle? Qual seu lugar no mundo?

Eis algumas das questões que não desaparecem do horizonte desses poetas.

O homem trágico é aquele que se apropria da palavra e fala na primeira pessoa, expressando os momentos cruciais de sua existência. O que diz revela o paroxismo dos sentimentos de amor, ódio, inveja, piedade, crueldade. Quando acometido da *hybris* atinge a tensão máxima de seu ser. Aliás esta subjaz a cada manifestação em que exterioriza sua humanidade. É ela que confere a força do amor ou do ódio, da bondade ou da maldade experimentados pelos personagens trágicos. E no descomedimento tanto pode se perder como se encontrar. Pois ao ultrapassar o *métron* o homem é inevitavelmente arrebatado pela violência. Esse parece ser o preço de sua humanidade, a via que finalmente lhe garante o acesso ao único espaço em que pode se reconhecer como homem. As margens nas quais esbarra são as marcas de seu sofrimento. Estas, é verdade, constituem um corte, um limite, um interdito, mas ao mesmo tempo indicam-lhe um centro de gravidade onde é possível existir. Ele perde-se na dor e se reconhece no espaço que esta lhe mapeia. Por conseguinte a outra face da desmedida é a provação, na qual geralmente ocorre a perda de um ente querido. Aqui, o homem vê abruptamente a precariedade de sua existência e compreende fundamentalmente três coisas:

- 1º) que seu destino é tributário da presença do outro;
- 2º) que os solapamentos do tempo arruinam suas esperanças; e
- 3º) que a morte é sua inexorável verdade.

No entanto, o homem trágico sofre um duplo *pathos*, aquele que lhe atinge pessoalmente, em função da súbita perda que lhe inflige uma dor acima do suportável, e aquele que fere sua pretensão de pensar. Ele se encontra rigorosamente incapaz de se afastar das impressões, paixões e sentimentos que lhe atordoam o espírito, e mesmo assim não renuncia a compreender o que está acontecendo em torno de si.

⁵ *Ibidem*, p. 39.

Para sobreviver ele deve aprender a suportar a proximidade da alteridade e a violência que esta engendra, a irreversibilidade do tempo e a consciência da própria morte. Ou seja, a existência trágica é pura perda, não dispõe de nenhuma certeza ou garantia, pois se abisma no limite insustentável do non-sens. Em seu sentimento de desamparo absoluto vive, por assim dizer, um dilaceramento ôntico.

É verdade que Homero já nos coloca em face dos limites da vida humana. Mas na poesia épica é a glória do herói que se ergue sobre esse fundo abismal da morte. Esta é aliás a condição *sine qua non* de sua glamourosa imortalidade. A morte heróica é nesse sentido o exercício do sublime.

A tragédia, como vimos, também se move numa zona fronteira de vida e morte, mas desidealiza o herói homérico e o exhibe como frágil personagem da patética condição humana. Mais que o épico, o herói trágico debate-se com o fantasma da episódica e quase nunca gloriosa existência humana, nos conduzindo à pergunta inevitável acerca do sentido da vida.

Por conseguinte, a morte, que na poesia épica é engrandecimento, na poesia trágica é danação, desamparo, sorte inexorável. Ou seja, a percepção homérica é diferente do olhar com que os trágicos vêm as circunstâncias do mortal. Em que consistiria essa visão trágica do mundo ?

Resumidamente, poder-se-ia dizer do trágico que: 1) nos coloca face ao desmoronamento de um mundo aparentemente estável e feliz; 2) tal representação estética nos envolve numa relação de estranhamento/reconhecimento, em que nos perguntamos insistentemente: “isso poderia acontecer comigo?”; 3) o sujeito do ato trágico, circunstanciado em conflitos insuperáveis, compreende progressivamente que é refém de sua própria fragilidade; 4) o conflito trágico é radicalmente insolúvel, pois não admite nenhuma possibilidade de superação. Não é um enigma à espera da decifração que restabeleceria a ordem. Ao contrário, quanto mais o sujeito trágico descobre, mais se enreda no irremediável; 5) o herói trágico precipita-se na infelicidade em decorrência da *hamartía*, a qual engendra uma espécie de culpa que acaba atingindo a superfície de sua consciência; 6) o poeta trágico cumpre uma função educativa, quando por “dever sagrado (Ésquilo e ainda Sófocles) ou por extraordinária confiança no poder do *logos* (Eurípedes) comunica o que sabe sobre os deuses ou sobre as vicissitudes da natureza humana, aos atenienses reunidos no teatro de Dioniso”⁶.

Ninguém melhor que *Electra*, nosso objeto de análise, para ilustrar a compreensão trágica da vida, expressa mediante belíssimos duelos agonísticos. Filha de Agamêmnon e Clitemnestra, está profundamente marcada pelas *hamartiais* de seu guenos. Crimes horrendos imortalizam a história de sua família. Na galeria de seus nobres ancestrais pesam-lhe as

⁶ Cf., a esse respeito, ALBIN LESKY, A *Tragédia Grega*, pp 21-55.

figuras truculentas de Tântalo, Pélops, Atreu, Tiestes entre outros, todos personagens recorrentes de cenas de traição, adultério, incesto, canibalismo.

Parte desses fatos nos é relatada por Homero, mas o eixo temático de Electra, retomado pelos três trágicos, pode ser assim resumido: após longo exílio na corte do rei Estrófilo, Orestes volta a Argos, solar paterno, para cumprir uma sentença oracular que lhe exigia a vingança da morte do pai, vilmente assassinado por Clitemnestra e Egisto. Electra que, na ausência do irmão, fora reduzida a serva, lhe faz par nesse intento. As questões que os trágicos obrigam ao coro, aos atores e ao público a formular são: Por que Agamêmnon foi assassinado? Por que este crime engendrou um outro? Onde residia o erro? Que castigo se deve atribuir aos culpados? Há culpados? Que decidem os deuses? Ora, a formulação de tais questões, mesmo que permaneçam sem respostas, reflete, na verdade, o encontro de duas mentalidades, dois modos de ver o mundo -o antigo e o novo-, exhibe os conflitos históricos dos contextos religioso, moral, político.

Por que recorreriam os poetas ao mesmo tema? por que “compartilhariam” singularidades cênicas? por que são ao mesmo tempo tão iguais e tão diferentes?

Patin⁷ observa que, para os antigos, o teatro trágico se dirige à memória mais que aos olhos, e se há repetição de certas ações, isso ocorre porque o interesse dramático não reside propriamente na ação, mas nas conseqüências que lhe são inerentes. Apesar de algumas semelhanças, a verdade é que esses poetas olham em direções opostas. Enquanto Ésquilo olha para os deuses, Sófocles se inclina sobre a impotente natureza humana. Ésquilo, no dizer de Patin⁸, é “a expressão sublime e terrível da potência fatal que rege o mundo”, enquanto que Sófocles “é a mais tocante expressão da natureza humana, cujas paixões são instrumento do destino”. A diferença entre os dois reside sobretudo aí. Com as Coeforas experimentamos a força de uma potência terrível e majestosa, com a Electra sofocleana nos deparamos com a patética vulnerabilidade dos mortais. Sófocles retoma um tema impecavelmente tratado por seu antecessor e rival Ésquilo. Não acrescenta quase nada à ação. Repete inclusive alguns detalhes, como o artifício da urna que Ésquilo utiliza para tornar verossímil à Electra e Egisto a morte de Orestes. De acréscimo transforma Pílades em personagem mudo, o que no meu modesto entender, representa uma redução da ação dramática. E no entanto, as diferenças entre os dois são enormes. Começemos com os títulos. O que Ésquilo adota se refere ao coro, que entrava conduzindo libações funerárias ou choai. Já na cena inicial nossa atenção volta-se para o túmulo de Agamêmnon⁹. Este aliás,

⁷ M. PATIN, *Études sur les Tragiques Grecs*, pp. 295/6.

⁸ *Ibidem*, p. 299.

⁹ Ésquilo descreve três cenas de libação no túmulo de Agamêmnon, realizadas por Orestes, Electra e Clitemnestra.

será o elemento mais importante do cenário, introduzindo a presença quase corpórea do Átrida. E toda a ação que aí transcorre parece perseguir um único objetivo: punir os culpados. Embora Orestes¹⁰, ajudado por Electra, cometa o ato fatal, ele age na condição de instrumento da ira divina.

A Electra de Sófocles assim se intitula, porque a heroína é o centro da ação. Ela espera o irmão, o compele ao crime e consorcia-se a ele na ação. Durante toda a peça nosso interesse se concentra no que ela sente e faz. Electra é ao mesmo tempo dor e determinação. À semelhança de Antígona, cuja coragem é fantásticamente realçada quando contraposta à pusilanimidade de Ismene, também a Electra sofocleana sobressai em determinação e altivez nos diálogos em que contracena com Crisótemis. Do mesmo modo que Orestes, está obcecada pelo desejo de vingança tanto quanto anseia redimir a honra da casa paterna. É nesse último aspecto que mais difere da heroína de Ésquilo, cujo moto-contínuo é, como dissemos, a vingança. Trata-se na verdade de um castigo divino travestido de vingança. Aqui os heróis agem em função da vontade divina, enquanto que os sofocleanos são acompanhados, mas não conduzidos pelos deuses. Os personagens de Sófocles, no dizer de Patin¹¹, apostrofam pateticamente essa terra natal, esse lar paterno.

Não se pode qualificar a Electra eurípidiana com os mesmos atributos que diferenciam a personagem homônima de seu rival. Eurípedes simplesmente desvitaliza sua heroína quando a coloca na condição de mulher casada com um modesto campônio. Seu objetivo, na avaliação de Mazon¹², é ridicularizar a indomável virgem de Sófocles, e na opinião de Parmentier e Gregoire¹³ de acréscimo se dirigia a seu próprio público que dele esperava um tratamento original para o tema revisitado.

Em relação ao problema moral posto pela lenda, Eurípedes está mais próximo de Ésquilo que de Sófocles. Ésquilo não chega ao ponto de blasfemar contra Apolo, mas exprime toda sua indignação contra esse modo primitivo de justiça, enquanto que Eurípedes se apóia na ordem de Apolo para simplesmente argumentar contra o deus.

Eurípedes recria também o cenário, quando desloca a ação encenada diante do palácio dos Átridas para ambientá-la no campo. E assim como desvitaliza Electra também concebe uma Clitemnestra arrependida e conciliante, capaz de atender a um chamado da filha.

¹⁰ Orestes titubeante expressa toda a turbulência que lhe invade a alma, quando, na cena de matricídio, pergunta a Píladés o que deve fazer. Este lhe responde que mais vale obedecer aos deuses que aos homens.

¹¹ M. PATIN, *Études sur les Tragiques*

Grecs, p. 299.

¹² PAUL MAZON, *Notas introdutórias à Electra de Sófocles*, p. 134.

¹³ LEON PARMENTIER e HENRIN GREGOIRE, *Notas introdutórias 'a Electra de Eurípedes*, pp. 176/8.

Eurípides, no entender de Parmentier e Gregoire¹⁴, escreveu para seus contemporâneos mais afeitos a inovações e pressentindo a tendência do futuro adotou em algumas de suas peças um tom que predominaria na comédia.

Todavia, a história da nobre estirpe que os três poetas imortalizam é uma longa cadeia auto-implicativa de crimes e conseqüentes castigos divinos. Ao menos essa era a crença da tradição mais antiga. Os trágicos, no entanto, perplexos com a lógica que preconiza um crime como punição a outro crime, mostravam a seus contemporâneos a lábil linha de limite que separava o crime do castigo. Se no abstermos de considerar a trilogia em seu conjunto, o castigo se abate apenas no Orestes das Coeforas. No entanto, o tema crime e castigo é regularmente usado nas cenas de *agón* nas obras em questão. É o caso, por exemplo, do *agón* que ocorre após o assassinato de Clitemnestra, o qual constitui uma verdadeira peça jurídica que poderia ser pronunciada diante de qualquer tribunal¹⁵. Na *Electra* de Sófocles encontramos três disputas agonísticas, das quais duas têm por objeto o mesmo tema¹⁶. Uma delas se passa entre *Electra* e sua mãe e a outra entre *Electra* e *Crisótemis*. E finalmente, na única cena de *agón* em Eurípides, também é o mesmo o assunto da polêmica que se estabelece entre *Electra* e sua mãe¹⁷.

O que pensam os trágicos da natureza humana?

Como num espelho que nos estendem, do homem dizem ser contraditório, finito, vulnerável que, no entanto, procura atribuir sentido à vida a partir do conhecimento da morte.

Num tom que ecoa Homero os personagens centrais de Ésquilo dizem que, pior que a morte é a morte desonrosa, se referindo tanto ao covarde crime praticado por duas mulheres (é assim que qualificam Egisto), quanto ao ímpio sepultamento, indigno de um rei comandante da armada que venceu Tróia.

Sófocles, pontuando a finitude humana em contradição com a imortalidade dos deuses, não apenas comunica a angústia da morte, mas exhibe de modo atordoante a instabilidade de sua existência.

A morte poetizada pelos trágicos se abisma no espanto (*thauma*) e fala com a língua da emoção, mas certamente já trilha o caminho da reflexão ética, uma vez que o argumento trágico assume a forma de uma argumentação geral.

¹⁴ *Ibidem*, p. 186.

¹⁵ Cf. JACQUELINE DUCHEMIN: *L'AGON dans la Tragédie Grecque*, p.47.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 58/9.

¹⁷ *Ibidem*, p. 74.

Bibliografia

- CHIRPAZ, FRANÇOIS. *Le tragique*. Paris: Presses Universitaires de France. 1998. Coll. Que sais-je? 125 p.
- DUCHEMIN, JACQUELINE. *L' AΓΩΝ Dans La Tragédie Grecque*. Paris: Les Belles Lettres. 1945. Coll. Des Études Anciennes. 247 p.
- ESCHYLE. *Les Choéphores*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 11ème tirage. Paris: Les Belles Lettres. 1983. Coll. des Universités de France. Tome II. 122 p.
- ESQUILO. *ORÉSTIA*. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar. 193 p.
- EURÍPIDE. *ÉLECTRE*. Texte établi et traduit par Leon Parmentier et Henri Gregoire. Paris: Les Belles Lettres. 1925. 244 p.
- EURÍPEDES. *ELECTRA*. Prefácio, tradução e notas de J.B.Mello e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint. Col. Edições de Ouro. 209 p.
- FILOSOFIA & POLÍTICA, *O Trágico*, Porto Alegre: L & PM, 1993, 128 p.
- LESKY, ALBIN. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg et alii. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva. 1996. Col. Debates. 309 p.
- _____. *História da Literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1995. 939 p.
- PATIN, M. *Études sur les Tragiques Grecs; Sophocle*. 7ª edição. Paris: Hachette. 1885. 391 p.
- ROMILLY, JACQUELINE DE. *A Tragedia Grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1998. 169 p.
- SOPHOCLE. *ÉLECTRE*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres. 1958. 195 p.
- SÓFOCLES. *ELECTRA*. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Cury. 3ª edição. Rio de Janeiro: Zahar. 1992. 221 p.