

PARA ENTENDER A TRAGÉDIA GREGA

JOHNNY JOSÉ MAFRA

PRIMEIRA PARTE — O TRÁGICO

1. INTRODUÇÃO

Nunca os temas da tragédia grega atraíram tanto a atenção dos estudantes como em nossos dias. Movimentam-se os universitários, quer de graduação, quer de pós-graduação, para conhecer e aprofundar a problemática trágica. É verdade que o romance moderno enseja a volta à antigüidade clássica, uma vez que se inspira, com muita freqüência, nas suas mais altas produções. Basta exemplificar com a obra de Autran Dourado,¹ que revive a estrutura e a problemática da tragédia grega.

Para ficar coerente com a tendência e a necessidade da época, cedi à tentação de escrever sobre o trágico e o teatro grego em geral, de tal modo que pudesse oferecer aos alunos ele-

1. Cf. *Os Sinos da Agonia, Ópera dos Mortos*.

mentos objetivos desse tema que, por mais que se estude, mais profundo e mais difícil se mostra.

Talvez nos assuste a idéia de que o homem é um animal trágico. Estamos acostumados a ouvir, e a dizer, que o homem é um animal político, ou um animal social. Mas deixemos de lado o filósofo e sigamos Aristóteles retórico. Imaginemos que muita coisa poderia seguir rumo diferente, se não fosse nossa insistência em fazer que se cumpram as forças da natureza.

Se andarmos um pouquinho pela antigüidade, descobriremos a figura de Heitor, valeroso herói troiano, filho de Príamo e chefe do exército que resistia aos ataques dos gregos. Para ter a glória perfeita e evitar a ignomínia de uma derrota, bastar-lhe-ia, naquele momento, ter-se dado por satisfeito com a vitória que os troianos levavam sobre os comandados de Agamenão. No desejo de uma vitória maior, lançou-se de novo ao combate e acabou morto pelas mãos de Aquiles, tendo seu corpo arrastado em volta da cidade.

Para infelicidade da rainha Dido, Enéias aporta a Cartago. A rainha estava viúva e jurara sobre as cinzas de seu marido toda fidelidade. No entanto, um amor desastroso, fonte de seu desespero e suicídio, a esperava, com a chegada do chefe troiano.

Sobre a cabeça do casal Laio e Jocasta, rei e rainha de Tebas, pesava a terrível profecia do oráculo de Apolo, segundo o qual seu filho haveria de matar o pai e casar-se com a mãe.

Tentou o régio casal, por todos os meios, evitar a concretização do oráculo, mas, presa do vinho, concebeu a Édipo. Na esperança de que a eliminação do filho evitaria o infausto acontecimento, determinou a rainha a um escravo que tomasse a criança e a expusesse às intempéries, no alto do monte Citerão, presa pelos pés a uma árvore. O escravo, porém, penalizado da criança, poupou-lhe a vida, dando-a a um pastor vizinho, para que a criasse.

Fatos como esses querem mostrar-nos que o homem é um animal trágico, isto é, nada mais faz do que cumprir o que lhe está determinado. No primeiro caso, Heitor abandonou o caminho glorioso e entregou-se como vítima ao seu destino. Não lhe cabia receber a honra, mas a ignomínia. No segundo caso, a rainha abriu mão da fidelidade que jurara, para que se cumprisse, desgraçadamente, o fim trágico que lhe estava programado. A Édipo, por último, estava reservado o destino de matar o pai e casar-se com a mãe, tendo sido baldados todos os meios que o fizessem afastar-se desse caminho.

Quando dizemos que houve um acontecimento trágico, por exemplo, um desastre, uma catástrofe, onde está a tragédia? Onde está o trágico, a tragicidade? No desastre em si? No fato de ser horripilante, pavoroso? Estará a tragédia na irredutibilidade do destino? Em nossos dias, a palavra tem vários sentidos, conforme descobrimos no seu uso e nos dicionários.

Wolfgang Kayser propõe a distinção entre o trágico e a tragédia, quando diz: “Parece vantajoso distinguir o trágico, como fenômeno vital, da tragédia, como forma artística dramática que se apodera do trágico”. É-nos oportuna a observação, uma vez que nosso estudo se desenvolverá em duas partes, sobre o trágico e sobre a tragédia. Vale citar os passos seguintes de *Análise e Interpretação da Obra Literária*: “Trágica é em primeiro lugar, no uso da língua corrente, toda a catástrofe que não deveria acontecer e que nos fere ou atinge pelo incompreensível e absurdo do seu desfecho. É neste sentido que a palavra é diariamente usada, e, em vez de lamentarmos este emprego como aguado, parece mais sensato tentar pôr a descoberto os pressupostos que fazem do trágico objeto da obra poética. A poesia sente-se solicitada a dar-lhe forma logo que se nota que na catástrofe há ainda mais alguma coisa, que naquilo que aparentemente não tem sentido se oculta ao mesmo tempo algo carregado de sentido.”² Entende Kayser que a tragédia “potencializa... o absurdo da catástrofe” e ao mesmo tempo “apresenta o decurso da ação como necessário, de tal modo que, com isto, se pressente um sentido: as potências superiores ao homem intervêm também no jogo”. Para Jacinto Prado Coelho “a essência da tragédia não é a ação inesperada,

2. KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 2ª ed. Coimbra, Arménio Amado, 1958. p. 281.

mas a contemplação de pungentes situações paradigmáticas, em que o Homem defronta o enigma do Destino”.³

2. O SENTIDO DO TRÁGICO

Partindo dessas idéias, poderemos mais facilmente chegar a uma melhor compreensão do sentido do trágico. De acordo com G. Bornheim,⁴ dois elementos possibilitam o trágico: de um lado, o homem, e de outro lado, a finitude, a contingência, a limitação. Do mesmo modo diríamos que o trágico está no fato de que de um lado estão os deuses, donos do destino (a *Moira*), e do outro lado o homem, em luta constante e desigual com as divindades. O autor ensina-nos que um dos pressupostos do trágico é o sentido da ordem na qual o herói trágico está inscrito. A essa ordem chama “horizonte existencial do homem”. Em que consiste essa ordem é o que perguntamos. E o próprio Bornheim dá-nos a explicação, quando diz que a “ordem pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor, ou até mesmo e sobretudo o sentido último da realidade”. Procuramos o trágico e o encontramos afinal no conflito entre estes dois ele-

3. COELHO, J.P. Frei Luís de Sousa. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1978.

4. BORNHEIM, G.A. *O Sentido e a Máscara*. 2ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1969. p. 72.

mentos opostos: “o homem e o mundo em que ele se insere”.

Podemos, então, aparentemente contradizendo o que dissemos antes, afirmar que “o homem como homem, em sua condição, não é trágico”. O elemento possibilitador do trágico, aquilo que torna o homem trágico, é a *separação ontológica*, isto é, a oposição homem/finitude-contingência-imperfeição.

Por outro lado, sempre que nos propomos perguntas como esta — (quais são os pressupostos da tragédia?) — somos levados a pensar no homem trágico: Édipo, Orestes, Ifigênia são trágicos? Certamente essa será nossa única resposta, pois o elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, isto é, é necessário “que exista um homem trágico”.

Albin Lesky acha necessário recorrer às palavras de Goethe para determinar a essência do trágico. São estas as palavras do filósofo: “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. E acrescenta o autor de *A Tragédia Grega*: “A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”.⁵

5. LESKY, A. *A Tragédia Grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 25.

Ocorre-nos freqüentemente fundamentar a tragédia a partir da esfera da obra de arte, tendo em vista os textos existentes. Mas “não é apenas a obra de arte que dá a si própria a sua tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, per-tence, de um modo precípua, ao real”.⁶

Vista desse modo, a tragicidade resume-se no conflito, que deve ser compreendido como a tensão entre os dois pólos. O que importa é o conflito. Não importam os seus resultados. A esse propósito afirma Bornheim: “Queremos dizer que a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior. Mas de modo algum é lícito considerar o *happy end* como incompatível com a tragédia; se assim fosse, uma boa parte das tragédias gregas não deveria ser classificada como tragédia. O mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte”.⁷

Para exemplificar, lembremos a tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles. Embora na peça haja morte, a tragicidade não está nessa morte, pois o herói trágico é Édipo, que permanece vivo, de tal modo que possa estabelecer a reconci-

6. BORNHEIM, op. cit. p. 72.

7. Idem, p. 74.

liação dos dois pólos opostos — “homem/finitude” ou “homem/destino”. Do mesmo modo, a tragédia *Antígona* oferece-nos exemplo bem claro. Antígona é o herói trágico que morre para defender seus ideais. Mas o trágico está menos na sua morte do que na luta contra o poder, contra a ordem estabelecida, luta desigual que a torna derrotada. A tragicidade está no conflito. Na verdade, o grande herói trágico dessa peça é Creonte, feito para viver todos os conflitos que a sociedade oferece.

3. O HOMEM E SUA FINITUDE

Para melhor esclarecimento da situação do homem na luta contra os seres superiores ou contra o seu destino, e para que, portanto, possamos chegar a uma melhor compreensão do trágico, dois conceitos devem ser lembrados particularmente: *Amartía*, e *Hýbris*. Em seguida, falaremos do Destino, a *Moirá*, ser todo poderoso e onisciente, ao qual se contrapõe a finitude do homem.

3.1. *Amartía*

No capítulo 13 da Poética, Aristóteles explica a natureza do herói trágico, e fala em *amartía*: erro, falha. Para ele a causa da tragicidade é a *amartía*. Fala-se em caráter moral ou intelectual do *erro*, mas a maioria dos autores o entende no

sentido de “dimensão intelectual”, como erro de juízo, pois o próprio Aristóteles afirma que não se trata de uma deficiência de ordem moral do herói. A maior dificuldade está em que não conseguimos entender o *erro* à maneira grega. É certo, entretanto, que a *falha* trágica é entendida como algo objetivo, que consegue afetar a relação entre deuses e homens, e a própria vida pública. Talvez se trate da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto e orientar-se com certeza da meta. (Lesky, op. cit. p. 23).

Northrop Frey formula da seguinte maneira um conceito de *amartía* ou *falha*: “Não é necessariamente um ato mau, muito menos fraqueza moral: pode constituir simplesmente uma questão de ser um caráter forte em posição exposta”. Entende por posição exposta “o oposto de liderança, no qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela curiosa mistura do inevitável e do incongruente que é peculiar à tragédia”.⁸

Do mesmo modo concluímos com o pensamento de Albin Lesky: *Amartía* é “a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida”.⁹

8. FREY, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 44.

9. Op. cit. p. 35.

3.2. *Hýbris*

O outro conceito que devemos conhecer para entendermos a tragicidade é a *hýbris*. Tal conceito não se encontra desenvolvido na Poética, sobretudo nos fragmentos de Heráclito, que Nietzsche considera trágico por excelência. Para melhor esclarecimento, cito textualmente o pensamento de Bornheim: “A sua filosofia (de Heráclito) seria, assim, dominada pela idéia da justiça. ‘O Sol não pode transgredir as suas medidas, e se o faz as Fúrias o perseguirão até que a justiça se restabeleça’, diz o fragmento 94. A grande inimiga da justiça ou da medida é a *hýbris* ou a desmedida”.¹⁰

Em outro passo, o autor completa seu pensamento, esclarecendo mais o conceito de *hýbris*, quando afirma: “O próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência é fazer do homem a medida do real, fazendo com que ele recuse uma medida que o transcende. Nessa recusa da transcendência radica o *pseudos*, a injustiça, a culpa. O homem se torna — enquanto vive, como dissemos, a teimosia de sua particularidade — princípio da lei, e rejeita um princípio (arké) que transcenda a sua particularidade. O *nómos théios*, a lei divina, de que fala Heráclito, é preterida. O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular; ele incide em *hýbris*, ou

10. BORNHEIM, op. cit. p. 76.

desmedida, o oposto da existência que encontra a sua medida na 'lei divina', e que por isso é justa".¹¹

A idéia principal que permanece e que nos guia é a do conflito entre o homem e o mundo em que ele se insere. "No momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica". A tragédia existe no momento em que a *hýbris* ou desmedida entra em conflito com a justiça ou a medida.

Sobre a *hýbris* lemos ainda em *Metateatro*,¹² que nos dá um novo ponto de vista do conflito, o trecho que transcrevo:

"Sófocles propõe, em *Édipo-Rei* e *Édipo em Colono*, os dois movimentos essenciais da tragédia: na primeira peça sobre Édipo o protagonista é destruído; na segunda, tendo sobrevivido à destruição trágica, ele se torna divino, um demônio. Talvez a melhor maneira de compreender esses dois movimentos diferentes seja a de considerar, em poucas palavras, aquela falta humana que, segundo o pensamento grego, torna possível a tragédia: *hýbris*. (...) Será *hýbris* a insolência? E só isso? Pode-se argumentar que sim. Porém, o conceito, assim compreendido, iluminaria bem pouco o movimento das obras de Sófocles, ou o modo pelo qual ele concebia seus heróis e herínas. Sugiro que *hýbris* não é insolência, e que quando um personagem age como se já tivesse vivido a tragédia, quando a tragédia ainda está à

11. Idem, p. 79.

12. ABEL, Lionel. *Metateatro — uma nova visão da forma dramática*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968. p. 17-18.

sua espera, ele é culpado de *hýbris*. Por outro lado, ter passado por uma tragédia, ter sido destruído, mas de algum modo continuar a viver, é tornar-se capaz de poderes demoníacos. O personagem que age como se ele ou ela tivesse o poder de um demônio será destruído; mas após essa destruição poderão vir os poderes demoníacos. *Hýbris*, portanto, é a presunção a uma certa espécie de divindade que poderá ou não ser concedida. Isso não significa que o protagonista de uma tragédia esteja disposto a ser destruído para tornar-se um demônio. Muito pelo contrário, o protagonista trágico espera atingir fins outros e mais humanos. Ele age, porém, como se fosse invulnerável; e é essa ficção que o conduz à destruição”.

Embora, segundo Lionel Abel, se tente provar que os heróis de Sófocles não são motivados por *hýbris*, vemos em Édipo um exemplo perfeito dessa *insolência* ou *presunção*, que bem explica o ponto de vista desenvolvido pelo autor de Metateatro. Édipo anuncia que encontrará e há de punir o assassino de Laio. Presunçosamente, persiste na busca, embora aconselhado a não fazê-lo, até descobrir que ele próprio é o assassino que jurou punir. Estabelece-se o conflito entre sua teimosia e vontade de não ser e o conhecimento de que é o assassino de Laio, que é seu próprio pai. Esse conflito o destrói.

3.3. *Moirá*

Dissemos que o trágico deve ser entendido como a luta do homem contra o Destino. Isso nos leva a crer no conceito que os gregos tinham

da superioridade dos deuses com relação aos homens.

Em excelente trabalho intitulado *A Concepção Homérica da Divindade*, Aída Costa estuda a noção de Deus na epopéia homérica. Analisa cada um dos atributos da divindade: *Eternidade, Imensidade, Inteligência, Bondade, Justiça* e por último *Onipotência*. Demonstra que, na epopéia homérica, Zeus é todo-poderoso, apesar dos inúmeros desmentidos que a obra oferece. Como exemplo disso, lemos no Canto XIII da *Iliáda* o empenho de Posidão, contra Zeus, a favor dos gregos, enquanto o pai dos deuses deseja a vitória dos troianos e de Heitor. Posidão, porém, age com discrição e prudência, aproveitando-se de um momento de distração de Zeus. A autora conclui que Zeus é o responsável pela ordem universal e acrescenta: “Há, sem dúvida, um destino a que se submetem homens e deuses: às *Moirai* e às *Keres*, como às *Parcas* latinas, está reservado o poder executivo do Destino, mas esse poder não se exerce à revelia de Zeus e contra a vontade dele. Ao contrário, esse Destino representará, talvez, pré-determinação da Divindade e, como tal, é a própria Divindade quem diligencia pela sua preservação contra as arremetidas das circunstâncias ou dos homens, como no caso da destruição de Tróia, a que aquiesce Zeus, embora ao seu coração de pai doa a má sorte dos troianos”.¹³

13. COSTA, Aída. A Concepção homérica da divindade. In: *Boletim de Estudos Clássicos*, II, 1958. p. 114.

Na tragédia grega, a *Moirá* identifica-se com Zeus. Exprime o *fado* de cada um, a *Fatalidade* ou *Parca*. Seu conceito é expresso também por *Ananké*, necessidade, por *Nêmesis*, justiça. Nesse sentido, ela é a expressão da essência divina, particularmente na manifestação de dois atributos: justiça e providência. Lemos num fragmento, cujo contexto se desconhece, a confirmação do que afirmamos para identificar Zeus com a *Moirá*:

“Zeus é o ar, Zeus é a terra, Zeus é o céu.
Zeus é o universo e mais alto ainda do que tudo isto”.¹⁴

Embora os argumentos nos convençam da identificação de Zeus com a *Moirá* na tragédia, o conflito entre Prometeu e Zeus em *Prometeu Acorrentado* deixa-nos um tanto perplexos, quando lemos uma das respostas do deus agrilhado: “O poder da *Moirá* é superior ao de Zeus; ele não escapará ao seu Destino”. (Êsquilo, *Prometeu Acorrentado*, 515-518). António Freire esclarece nossas dúvidas e reforça a idéia de que os argumentos e contra-argumentos destinam-se a ressaltar o poder de Zeus e de fato o fazem. Textualmente:

“Do contexto depreende-se que Prometeu afirma a sujeição tanto sua como de Zeus ao jugo da Necessidade (*Ananké*), a qual, por sua vez, é governada pela *Moirá* e pelas *Erínias*. Havia uma tradição

14. Apud ANTÓNIO FREIRE. *Conceito de Moira na Tragédia Grega*. Braga, Livraria Cruz, 1969. p. 161.

popular que punha a *Ananké* (moira) e as *Erínias* ora acima dos deuses, ora abaixo deles, ora ao mesmo nível. Ésquilo, embora haja superado as crenças populares em matéria teológica, nem sempre se libertou da sua influência, deixando-nos vestígios delas na boca das suas personagens.

“A prova, porém, de que no caso presente, o poeta não admite a superioridade da *Moira*, como divindade independente de Zeus, fornece-a logo o verso seguinte: ‘Qual é o destino de Zeus? Reinar para sempre’. (Ésquilo, *Prometeu*, 519). Logo, o Destino (*Moira*) confunde-se com Zeus, identifica-se moralmente com a sua eternidade. (...).

“Mas a prova mais convincente de que o texto acima citado nada prova contra a identificação prática de Zeus e da *Moira*, encontramos-la noutra texto de Ésquilo, tomado do mesmo *Prometeu Agrilhado*. Reza assim: ‘Ninguém é livre senão Zeus: *Eleútheros gár oútis estin plén Diós*’. A esta afirmação tão peremptória do Poder (Krátos), Hefesto (deus do fogo) declara nada ter que objetar. Zeus é, portanto, independente e não está sujeito ao império da Necessidade ou da *Moira*, que são a expressão da sua vontade e da lei moral, identificando-se com ele. (...).”¹⁵

O Destino, ou *Moira*, é, portanto, um ser todo-poderoso e onisciente, ao qual se contrapõe a finitude do homem. O epíteto de pai dos deuses atribuído a Zeus bem atesta a sua identificação com a *Moira*.

O espírito fatalista está presente na crença popular, e, em todas as épocas, tem-se procurado explicar os acontecimentos com as forças da

15. FREIRE, António. Op. cit. p. 165-167.

natureza. Não é de estranhar que o teatro grego explorasse essa tendência, quer com a intenção de corrigir os conceitos populares a respeito dos deuses, como em *Êsquilo*, quer com a intenção de apagar da crença popular a existência de deus. Vale, neste passo, notar com que precisão o poeta trágico explora o motivo da fatalidade, do mesmo modo que o exploram hoje os veículos modernos de comunicação. A poesia não criou o Destino. Ele existe na mentalidade popular. Entra na tragédia como elemento que se contrapõe à finitude humana. Do mesmo modo que se formaram na antigüidade os temas poéticos, épicos ou trágicos, em torno do motivo da fatalidade, outros temas poderiam formar-se em outras épocas, como de fato se formaram, ou mesmo nos dias atuais. À maneira de *Êsquilo*, *Sófocles* ou *Eurípides*, um poeta moderno, jogando com os elementos *finitude* e *infinitude*, poderia criar um texto de tragédia a partir de notícia veiculada por periódico português, relatada por António Freire. Diz o autor em sua tese: "No mesmo periódico lia-se a 6 de Dezembro de 1966, a propósito da tragédia do estádio da Luz, em que um jogador do Benfica pereceu electrocutado: 'O destino, só ele, aniquilou a vida de um atleta que teimava, à força da sua juventude, em vencer a barreira telúrica da fatalidade'." ¹⁶ Tal notícia contém os componentes essenciais da tragédia: o conflito, a

16. FREIRE. Op. cit. p. 295.

teimosia, a pretensa superioridade do homem e a força da natureza.

É expressivo dessa força, da *Moira*, o canto final do coro de Sêneca na tragédia *Édipo*. Vale transcrevê-lo, em tradução nossa, para que fique clara a crença que tinham os antigos nessa ação irreversível do Destino:

Somos juguete dos fados:
cedei aos fados.
Nossos cuidados, inquietos,
não podem mudar os fios do fuso fatal.
Tudo o que padecemos, raça mortal,
tudo o que fazemos vem do alto,
e Láqueses guarda os destinos fiados por sua roca
e sua mão jamais os fiará de novo.
Tudo segue um caminho certo
e o primeiro dia traz marcado
o que acontecerá no último:
ao próprio deus não é lícito modificar as coisas,
que correm ligadas a suas causas.
Cada um segue uma ordem determinada,
que nenhuma prece modifica:
a muitos o próprio medo prejudica;
muitos encontram seu destino
enquanto temem o destino.

4. CATARSE

“... suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a *purificação* dessas emoções”.

(ARISTÓTELES. *Poética*, IV, 27).

Um estudo mais atento mostra-nos que a *catarse* grega significava, primeiramente, a cura dos males físicos, do corpo, depois passou a

significar a cura da alma ou das aflições do espírito. Assim é que, na tradição pitagórica, catarse queria indicar a “purificação do corpo pela medicina, e da alma pela música, pela filosofia e, sobretudo, pelas prescrições rituais”.¹⁷ Na mesma linha do pai do pitagorismo, Platão atribuía à catarse um sentido moral e ascético, quando dizia, em Fédon, 67 b, que só a quem está puro é lícito tocar no que é puro: *Mé kathairó katharóu epháptesthai, mé athemitón é*.¹⁸

É fácil mostrar que o sentido de *kathairo* está ligado à medicina: *purificar, lavar, limpar*. Da medicina do corpo, passamos à medicina moral e dizemos que, assim como se cura um mal do corpo pode-se curar um mal da alma. Assim como há uma doença física, há uma doença moral. Há remédios para curar o corpo e há para curar a alma.

Que coisa causaria um mal moral? Na tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, lemos no verso 99 o seguinte:

Poió katharó; Tís o trópos tés xymphorás;
(E com que purificação? Que espécie de contágio é?)

A essa pergunta de Édipo, Creonte responde:

Andrelatounta, é phóno phónon pálin
lýontas, ós tód'aíma cheimázon pólin.

17. FREIRE. Op. cit. p. 142, n. 23.

18. Idem, ibidem.

(Com o desterro do assassino ou com o pagar homicídio com homicídio, pois é esse sangue o que atormenta a cidade. v. 100-101).

Em nota à sua tradução de *Édipo-Rei*, Cláudio Brandão comenta que qualquer homicídio, ainda mesmo o inintencional e não premeditado, acarretava para o seu autor uma “mancha” (*miasma*, de *míaino* = tingir, manchar, sujar) que cumpria apagar por um rito purificador (*katharmós*).¹⁹ Acrescenta que essa nódoa vinha-lhe de fora e não da consciência, aderiria-lhe como lepra e podia propagar-se como um contágio, contaminando um país inteiro. O criminoso tinha de ser afastado ou eliminado. Na mesma nota, p. 282, comenta a doutrina de Platão segundo a qual a alma do morto infligia horrendas torturas aos que, obrigados a vingá-lo, não o faziam, e podia até causar doenças, sofrimentos e reverses a gerações seguidas.

Essa foi a mancha de Édipo, que devia ser lavada com o sacrifício de sua vida. Ele mesmo, vítima e sacerdote do sacrifício, impôs-se a pena, prometida antes de se descobrir assassino. A tragédia Édipo é, ao mesmo tempo, um belo e terrível ritual em que se dá sua purificação. Inicia-se o ato litúrgico em Tebas, na peça Édipo-Rei, em que a vítima-sacerdote se pune, furando-se os olhos, e termina em Colono, na

19. BRANDÃO, C. Rei Édipo. In: *Kriterion*, nº 43-44. p. 281, nº 2.

peça Édipo em Colono, em que Édipo, retirado nas florestas, completa sua purificação, transformando-se numa divindade (num *daímon*). Neste sentido, o sofrimento é purificador e é com tal espírito que o homem sempre se impõe castigos físicos para a purificação de males morais.

Neste passo do estudo da tragédia, cabe mencionar a *catarse* no sentido de purificação da alma mediante o prazer causado pela emoção artística. Aristóteles “transferiu para o universo estético a purgação medicinal e religiosa”,²⁰ quando assim definiu a tragédia: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.²¹ O filósofo nada mais esclarece a respeito de *catarse*. Tal assunto, porém, tem gerado inúmeras discussões. Há quem conteste a frase de Aristóteles, afirmando que ele não teria usado a palavra *kátharsis*. António Freire, em *Conceito de Moira na Tragédia Grega*, apresenta e comenta a teoria de M. D. Petrushevski, exposta na obra *Pathemáton kátharsin ou bien Pragmáton sústasin?*. Sugere esse autor que o copista ou o editor-interpolador da *Poética* conhecia já o

20. Cf. Massaud Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix.

21. ARISTÓTELES. *Poética*. VI, 27 (trad. de Eudoro de Sousa).

passo da *Política* (VIII, c. 7), em que Aristóteles fala da catarse musical, da purificação dos homens arrebatados por um furor divino, bem como de outras emoções, como a piedade e o temor, por meio de uma espécie de música purificadora; encontravam-se aqui as palavras *éleos*, *phóbos*, *páthos*, *patheticous*, *kátharsis*. O interpolador, ao ler na *Poética* a última passagem da definição e ao ver que se falava ali do fim da tragédia, completou o *p. . . máton* em *pathemáton* (por associação com *páthos*, *patheticous* da *Política*, visto que *éleos* e *phóbos* são *páthe*) e o *. . . sin* em *kátharsin*. (cf. op. cit. p. 153).

Por outro lado, em nota a esse passo, António Freire esclarece que “é certo que ao espírito de Aristóteles não parece alheia a idéia de catarse não só musical, mas também *dramática*. Com efeito, no livro VIII, cap. 7, da *Política*, refere-se aos fins pedagógicos da música e aos fins *catárticos*. Diz que a música actua sobre as emoções como se fosse um tratamento médico, ou à maneira de um purgante. Observa que as melodias *catárticas* causam deleite sem sofrimento, e adverte que os que se dedicam à música teatral devem ser competentes em melodias desta espécie. Contudo, no livro que possuímos sobre a *Poética*, ao tratar do elemento musical da tragédia, nada diz sobre a *catarse!*” (op. cit. p. 142, nota 23).

Apesar de não ser clara a idéia de *catarse dramática* na obra de Aristóteles, tal função parece tornar-se-nos evidente, a partir da leitura

dos textos de tragédias e pode ser inferida por analogia com a *catarse musical*. Devemos lembrar que a música andava ligada à poesia e, especialmente, que a tragédia tinha partes cantadas. Se Aristóteles não atribuiu à tragédia função *catártica*, como querem alguns, assim o fizeram os divulgadores de sua obra, que, segundo Petrussevski, teriam substituído *pragmáton sýstasin* por *pathemáton kátharsin* (*pela composição dos fatos — com a purificação das emoções*).

Nossa opinião, amparada pela teoria de Petrussevski, não nos autoriza a abonar o pensamento de Luís de Sousa Rabelo, segundo o qual Aristóteles teria analisado a tragédia do ponto de vista psico-social. A verdade é que a Poética só fala em *purificação das emoções* quando define a tragédia e não mais volta a falar do assunto. Há diferença entre concluir, pela sua leitura, que à tragédia se atribuiu função psico-social, e dizer que Aristóteles desenvolve essa tese na Poética. Cito as palavras do autor de *Teatro Clássico*: “Aristóteles analisou ainda a tragédia dum ponto de vista psico-social. Para ele o elo que se estabelecia entre o espectador e a ação dramática, essa participação interessada no devir dos acontecimentos, causadora de estados de endopatia, tinha função de *cathársis*, que, segundo a interpretação crítica mais corrente, se destinava a purificar o espectador das suas tendências imorais ou anti-sociais, uma espécie de válvula de escapa de

forças psíquicas e cargas emocionais, que não encontram conduto próprio para se liberarem”.²²

A tradição literária ocidental sempre entendeu a tragédia como possuidora de função catártica, e provam isso as inúmeras definições elaboradas por críticos ou teatrólogos de todas as épocas. Eis algumas definições referidas por Eurodo de Sousa.²³

SÉCULO XVI

Victorius: “... et non per expositionem, sed per misericordiam et metum conficiens hujusmodi perturbationum purgationem”.

Riccoboni: “... sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem (Purgari perturbationes... id est, non ut explicat Madius, tolli et destrui, sed temperari et moderationem fieri)”.

SÉCULO XVII

Racine: “... excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison”.

Corneille: “La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter;

22. RABELO, Luís de Sousa. Teatro Clássico. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1979.

23. SOUSA, Eudoro. *Aristóteles-Poética*. Porto Alegre, Editora Globo, 1966. p. 120.

et ce désir, à purger, modérer, rectifier et même deraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur des personnes que nous plaignons; par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause".

Finalmente e para concluir, de duas maneiras principais podemos entender o vocábulo *catarse*, a partir do que sobre ele se tem escrito: ou que a purificação consiste no terror e na piedade que o espectador experimenta na contemplação do fato trágico, a ponto de se colocar na posição das personagens da tragédia, ou que, com a visualização dos sofrimentos alheios, o espectador experimenta um alívio das próprias tensões. Essas duas possibilidades encontram apoio também nos escritos mais antigos, pois lemos já em Aristófanes (*As Rãs*, 1009) que o drama teria por fim tornar os homens melhores. (Cf. Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*).

5. CONCLUSÃO

Partindo da distinção entre o trágico e a tragédia, acabamos de estudar os componentes do trágico. Vimos que a tragicidade se situa na oposição *finito/infinito*. À vontade infinita dos deuses pode-se chamar *Fatalidade*, *Necessidade*, *Moirá* ou *Keres*. Aprendemos que o trágico é desencadeado por uma falha, chamada *falha trágica* ou *amartia*, e que a *hýbris* é uma certa

pretensão a ultrapassar os limites da finitude. *Hýbris* é o orgulho do homem diante de sua fraqueza. Entendemos que, para haver tragédia, é necessário que haja um *homo tragicus*.

Cumpre-nos, a partir deste momento, estudar a tragédia como “forma artística dramática que se apodera do trágico”. Cumpre-nos levantar-lhe a história e descobrir seus elementos, tanto internos quanto externos. É o que pretendemos fazer na segunda parte deste trabalho.