



Tragédia: transição e ruptura

Tragedy: transition and rupture

Profa. Ms. Valéria Pereira da Silva, Uni-FMU SP

Resumo: A tragédia grega, enquanto gênero literário, discurso e campo do conhecimento originado na Grécia clássica do século V a.C., compartilha com outros campos do conhecimento, como a história, a sofística e o pensamento da justiça, uma reelaboração do material cultural herdado da narrativa épica, do mito e de outras instâncias do conhecimento. A reelaboração do passado, do mito e a construção de um conceito de verdade na tragédia grega são comparados neste texto com outros campos do conhecimento com os quais o discurso trágico compartilhou noções e conceitos.

Palavra-chave: Tragédia, Grécia Clássica, século V a.C., historiografia, pensamento de justiça.
Abstract: The Greek tragedy, as a literary genre, discourse and field of knowledge originated in classical Greece of the fifth century BC, shares with other fields, such as history, sophistry and the thought of justice, an elaboration of material culture inherited from the epic narrative, the myth and other bodies of knowledge. The elaboration of the past, the myth and the construction of a concept of Truth in Greek tragedy in this text are compared with other fields of knowledge with the tragic discourse shared notions and concepts.

Keywords: Tragedy, Classical Greece, fifth century BC, historiography, thought of Justice.

Tragédia, passado e verdade

A tragédia grega não é apenas um gênero literário. O discurso trágico insere num registro diferente do discurso épico e do discurso histórico, e também mais profundo, a complexa elaboração do material cultural herdado não apenas da epopéia homérica, como da busca de elementos religiosos ainda mais arcaicos e de certa forma 'primitivos'. A tragédia inaugura uma relação extremamente dúbia e complexa com o passado. A história e outros campos do conhecimento grego do século V a.C. demonstram para com o passado atitudes que variam desde uma franca rejeição até ao distanciamento crítico em relação ao passado transmitido pela epopéia e pelas tradições orais. A tragédia, por sua vez, aprofunda o fosso entre o presente e o passado. Mais do que reconstruir o passado, ela o 'restitui', trazendo à tona elementos religiosos e míticos que parecem demasiado primitivos se comparados à luminosidade que a epopéia incorpora à sua representação dos seres divinos e

humanos, que os reveste igualmente de uma humanidade que é uma das principais marcas do estilo homérico.

A relação díspar e intensa da tragédia com seu passado cultural é marcada por elementos ambíguos e contraditórios como recusa e apropriação, distância mais longínqua e tentativa de proximidade imediata. O aprofundamento no passado é ao mesmo tempo considerado sob a perspectiva de uma ruptura completa com o presente vivido, mas que é 'presentificado' através da grande inovação trazida pelo gênero trágico – a representação teatral. Tal aprofundamento é solidário a uma espécie de inauguração da dimensão 'psicológica' na literatura grega – trata-se de um mergulho concomitante nas profundezas do tempo e do homem.

Enquanto a escrita da história e outros campos do conhecimento que se desenvolvem na Grécia do século V a.C. irão se definir, em última instância, segundo diferentes quadros de oposição que delimitam, em graus e níveis diferenciados, os domínios do *mýthos* e do *lógos*, com a progressiva desvalorização do primeiro em benefício deste último, a tragédia irá se caracterizar pela complexa elaboração de ambas estas instâncias. A oposição *mýthos-lógos* não é, pois, fundadora do discurso trágico. A tragédia nem recusa nem aceita linearmente a sua tradição cultural, marcada pelo mito e pela oralidade. O aprofundamento em direção ao passado não se dá no sentido de uma compreensão universal exterior das ações humanas; ela busca as motivações interiores do ser humano, a sua perspectiva 'psicológica', mas não individual, e sim procurando a compreensão universal dos motores humanos.

Este aprofundamento psicológico explicaria, de certa forma, porque Aristóteles atribui à poesia (entenda-se a poesia trágica) mais verdade do que à história (representada aqui pela narrativa de Heródoto). A verdade trágica é mais profunda, pois ela emerge da interação de fatores mais complexos que dizem respeito às profundezas do homem, ao mesmo tempo enquanto indivíduo e enquanto espécie. O que acontece é que a tragédia e a história almejam alcançar verdades fundamentalmente distintas.

O domínio que a história delimita procura alcançar uma verdade tanto mais objetiva e exata quanto mais estrita, pois ela diz respeito ao que

efetivamente aconteceu; em que pese a preocupação de Tucídides (diferentemente de Heródoto) de constituir um conhecimento duradouro que permita prever as ações humanas (leia-se políticas). Já a tragédia desce aos subterrâneos do homem, do passado, do mito, de todas as diferentes e complexas relações humanas, buscando atingir o universal. Esta universalidade transcende os limites do 'realmente acontecido': ela cria uma verdade tão mais ampla que permite ultrapassar inclusive os limites da temporalidade, abarcando o passado, o presente e até o futuro – e isto se dá na instauração da consciência da ficção, que constitui o cerne do espetáculo trágico.

Simultaneamente gênero literário, instituição social e nova forma de pensamento e de conhecimento do homem, a tragédia se constitui, dentro da *polis* democrática no momento de transição em que esta contesta e rejeita alguns de seus valores essenciais, provenientes de seu passado mítico e religioso, embora ainda não tenha legitimado suficientemente os novos valores que busca implantar e que se inscrevem dentro das novas instituições políticas.

A tragédia é uma invenção da Atenas do século V, ligada a condições sociais e psicológicas historicamente definidas; mas, ao invés de meramente refletir esta realidade na qual está profundamente enraizada, o gênero trágico se constitui como a instância mais questionadora de seus próprios valores. É que a cidade só pode dimensionar os novos valores que ela busca implantar através da comparação e do confronto com os antigos valores míticos ainda vivos na religião cívica (na qual o culto dos heróis tem um papel privilegiado); ao fazê-lo, ela acaba por problematizar tanto a instância mítica quanto os próprios valores cívicos. A tragédia materializa estes conflitos diante de toda a cidade, já que ela é uma instituição social da *polis*, com regras definidas de funcionamento, tais como as assembléias e tribunais. Através do espetáculo trágico, teatral, toda a cidade se interroga e questiona sua própria realidade, no confronto com outras instâncias que a precederam, ou que a ultrapassam.

Esse novo gênero intelectual cria um sujeito e uma consciência propriamente trágicos, constituindo novas formas de compreensão do homem e das ações humanas em suas relações com o mundo, os outros, os deuses e

consigo mesmo, no seio daquelas estruturas que podemos agrupar segundo a denominação 'visão trágica'. A tradição que a tragédia inaugura e fundamenta é que irá criar as suas próprias estruturas de reflexão e de entendimento da ação humana segundo uma perspectiva propriamente trágica. É nesse aspecto que a tragédia grega fundamenta um estatuto próprio, de forma semelhante à de outros campos do conhecimento, ao delimitar e constituir para si um novo objeto, novas formas de raciocínio e uma linguagem também própria – isto é, constituir um novo domínio da realidade, regido por novas operações e instrumentos intelectuais que são descobertos e desenvolvidos pelo próprio gênero trágico, conformando um discurso com seu fechamento próprio: “não há visão trágica fora da tragédia e do gênero literário cuja tradição ela fundamenta” (VERNANT, 1991, p. 89-90).

Nem o discurso trágico nem o discurso histórico podem ser reduzidos a outros esquemas intelectuais, embora o caráter de interseção entre diversos desses campos do pensamento seja um dos aspectos mais interessantes da Atenas clássica. Porém, os domínios delimitados por estes discursos não compartilham os mesmos objetivos nem a reflexão sobre as mesmas realidades. A dinâmica trágica implica a necessidade de certo afastamento do real – a tragédia inaugura a consciência do imaginário, do fictício, ao apresentar na cena as ações de heróis pertencentes a um passado findo, mas 'atualizados' diante do público – justamente para concretizar esta consciência da ficção que rege o jogo trágico e que é um dos aspectos fundamentais do processo de *mimêsis* no qual o emissor do discurso trágico deve dissimular-se no aspecto e nas falas de seus protagonistas. O espetáculo dramático é constituído sobre esta consciência da ficção como um domínio distinto do real vivido, consciência que representa ao mesmo tempo a condição e o produto deste espetáculo (VERNANT, 1991).

A distância necessária para a concretização dessa dinâmica do espetáculo trágico determina a matéria-prima trágica por excelência: a lenda heróica, tributária do mito, considerada como pertencente a um passado findo e distinto, mas ao mesmo tempo presente na religião cívica do culto dos heróis. Nas raras exceções, como em *Os Persas* de Ésquilo, que representa um

episódio histórico ainda recente na história ateniense, o afastamento temporal é substituído pela distância espacial e cultural – a tragédia se desenrola na corte persa, permitindo associá-la ao mundo passado dos heróis míticos. Isto significa que mesmo os eventos históricos apresentados pelo espetáculo trágico não podem ser confundidos com o tratamento dos mesmos pelo discurso histórico; não existe aqui confusão de objetos (VERNANT, 1991). A tragédia os observa sob a perspectiva de um movimento dúplice: ao mesmo tempo num clima de lenda, que os distancia no tempo, e sob a forma da representação de uma realidade física que os faz agir diretamente segundo a dinâmica da *mimêsis* trágica.

Este jogo entre distância e aproximação, entre ausência e presença, lança sobre estas realidades um olhar e uma luz totalmente distintos da observação propiciada pelo discurso histórico que vê esses acontecimentos segundo suas realidades políticas. Nesse sentido, podemos falar então de delimitações epistemológicas de cada discurso em particular, embora sem desconsiderar a dinâmica do seu interrelacionamento cultural. Olhares diferentes, perspectivas distintas, domínios específicos – se a tragédia move-se no domínio de um passado ao mesmo tempo distante e próximo, objeto de conflito e de questionamento, por outro lado, a história só consegue aplicar seus instrumentos conceituais (estamos falando de Tucídides) delimitando um espaço de tempo concreto bem próximo ao presente.

A aplicação dos critérios de rigor e de verdade da historiografia de Tucídides está restrita à história contemporânea ou a um passado recente. Sua “Arqueologia” (em “A Guerra do Peloponeso”) é um dos raros mergulhos no passado mais remoto, e por isso necessita da construção de uma série de técnicas específicas para esse afastamento. Já a tragédia, que toma o mito como matéria-prima, buscando-o no passado da herança cultural partilhada pelos gregos, retoma este passado somente para presentificá-lo e transformá-lo em problema compartilhado por todos os cidadãos. A tragédia ressuscita os heróis do passado longínquo para confrontá-los com os novos valores da cidade; mas estes valores não são dotados de estabilidade ou mesmo de consenso suficiente e, portanto, são colocados também em questionamento.

Ao trazer o passado mítico da cidade à cena, ela própria se transforma em objeto de reflexão e de crítica pública e compartilhada por todos os cidadãos, mas deslocada para um registro que é alheio ao real cotidiano da *pólis*. Esta dimensão fictícia que fundamenta a compreensão trágica constrói, desta forma, os limites que irão separar o seu terreno cultural do domínio pertencente propriamente ao discurso histórico. Cada um desses discursos construirá critérios distintos e até mesmo opostos de verdade. Os critérios que regem a verdade trágica são regidos pela verossimilhança. A tragédia não inventa personagens ou intrigas, mas constrói um roteiro segundo ações que têm como protagonistas os heróis que fazem parte dos esquemas culturais compartilhados pelos gregos. Segundo a clássica formulação de Aristóteles na *Poética*, a construção da dinâmica trágica segue as leis da verossimilhança e da necessidade de que tal personagem (oriundo de mitos compartilhados pela tradição oral e altamente difundidos entre o povo) tem de praticar um determinado tipo de ação cujo resultado será este ou aquele.

A matéria da tragédia não é, pois, constituída pelos acontecimentos que efetivamente se produziram na realidade; ela reorganiza segundo critérios próprios, libertos das imposições da lógica dos eventos reais, a matéria mítica, construindo uma intriga que progride segundo a lógica da probabilidade e da necessidade que confere sentido às ações humanas. O mito como matéria-prima, a ficção como dinâmica de inteligibilidade do universal liberam a tragédia da camisa de força do realmente acontecido e do particular. Ela alcança, assim, o geral, isto é, a dimensão buscada e requerida por todo o conhecimento 'sério' (aspirasse ele à 'cientificidade' ou à filosofia) da antiguidade.

Entre o olho e o ouvido: espetáculo e escritura

Ao instaurar um novo tipo de espetáculo, a tragédia irá traduzir aspectos da experiência humana até aí despercebidos, e simultaneamente, cria novos parâmetros de interpretação da trajetória humana. Por este motivo, ela marca uma etapa fundamental na formação do homem interior, com a elaboração de concepções ligadas a uma nova concepção que considera o

homem como um sujeito responsável pelos seus atos. A reflexão sob o sentido das ações humanas constitui uma das dimensões centrais do gênero trágico. Através do espetáculo trágico, que oferece o herói como objeto de questionamento diante do público, a própria cidade se descobre como problemática. A grande inovação trazida pelo espetáculo trágico diz respeito à presença daqueles heróis míticos, que diante do olho do público sofrem tormentos e provações, sob as formas da 'existência real'; as personagens agem e falam como se estivessem vivas, interagem diretamente com o público.

A narrativa épica, transmitida de forma oral, implicava numa ausência de seus protagonistas, que, de certa forma, os distanciava para um passado mítico e acentuava o aspecto de ruptura com esse mesmo passado. A representação trágica apresenta as palavras e as ações de forma direta, inaugurando a dimensão da *mimêsis*, na qual imitar significa simular a presença efetiva de um ser ausente. Entretanto, essa mesma presença inaugura a consciência de uma nova dimensão distinta, a da ficção, que se constitui em oposição ao mundo real. Esta dimensão não existia na tradição da poesia épica; inspirado pelos poderes divinos, o aedo não imitava a realidade, mas a desvelava, revelando-a tal como o adivinho. Ao invés de representar uma dimensão perdida, ela a tornava presente, de forma direta e manifesta ao seu público (VERNANT, 1991). A posição do público frente ao conteúdo narrado era de aproximação, comunhão, percepção imediata, compreensão tácita da verdade relatada. Jorge Luis Borges ilustra a atitude do público auditor do relato épico: "escutara complicadas histórias, que recebeu como recebia a realidade, sem perguntar se eram verdadeiras ou falsas" (BORGES, 1987, p. 7).

Contudo, as personagens dos dramas trágicos não eram eles mesmos fictícios. Eles, suas ações e seu destino faziam parte da herança cultural compartilhada pelos cidadãos; eles teriam existido efetivamente, só que numa outra esfera da realidade, no passado mítico, diferente da realidade presente da *pólis*. Estes homens 'de outrora' são trazidos, pois, diante dos olhos do público; situações dolorosas e acontecimentos que provocam o terror e a piedade, sentimentos que dispõem o público a uma comunhão efetiva com as

suas peripécias, e produzindo um ‘efeito de realidade’, tocando profundamente os espectadores. Mas estes personagens estão situados na dimensão de um passado longínquo e já revoluto, totalmente rompido como o cotidiano. Este é o elemento de distanciamento no seio da representação; uma desvinculação que produz a catarse aristotélica, a qual deve atuar no interior do espectador.

A vivencia dos mesmos sentimentos na vida cotidiana não comporta um importante elemento que a representação traz diante dos olhos do público: a coerência, a unidade, o sentido das ações, dos sentimentos, seu encadeamento lógico e suas conseqüências. A representação trágica implica, pois, numa dimensão de inteligibilidade que o vivido não comporta – o espetáculo trágico traz consigo a compreensão simultânea de realidades distintas e até mesmo opostas. Daí a abrangência do discurso trágico; a tragédia amplia o alcance e o significado das ações humanas, dotando os acontecimentos singulares de um sentido universal e totalizante que busca compreender o jogo das forças contraditórias que submetem a ação humana. A tragédia propõe a construção da inteligibilidade das tensões e conflitos a que está submetida a sociedade; sua interrogação acaba por abranger a interrogação sobre os limites de toda condição humana.

O modelo do diálogo, que desempenha um papel tão fundamental na problemática do conhecimento e da verdade gregas, e que é anterior às próprias estruturas da *pólis* também está presente no discurso trágico, pois a tragédia é, ao mesmo tempo, diálogo e espetáculo. A necessidade de materializar, de colocar à vista do público os conflitos interiores que representam, no interior do homem, o jogo contraditório das forças que o dilaceram, implica na fundamentalidade da forma do diálogo para revelar estes conflitos. A dúvida, elemento central na configuração do enredo trágico, tem na forma do diálogo a sua expressão privilegiada, expressando as etapas entre dúvida, decisão (e erro). O Hamlet de Shakespeare exterioriza seus conflitos interiores sob a forma de um monólogo, no qual ele se interpela a si mesmo. Em Ésquilo, Orestes se dirige ao amigo Píladés (que não tem aqui outra função) para tomar uma decisão sobre como agir. O debate interior não poderia ser descrito – assim, o diálogo com o outro toma o seu lugar: divisões que

seríamos tentados a considerar como interiores ao homem são exteriorizadas sob a forma de diálogos (ROMILLY, 1991).

O diálogo nos leva às palavras: a tragédia compartilha com a poesia épica, a tradição oral, o domínio do mito, a noção da importância do encantamento das palavras, o prazer de ouvir, enquanto a noção de espetáculo trágico coloca-se imediatamente em relação com o olhar, essa dimensão fundamental para a idéia grega de conhecimento. No plano literário, a tragédia configurou um gênero poético escrito para ser visto e ouvido: o espetáculo inscreve assim essas duas dimensões, e nesse sentido, é uma inovação total em relação aos gêneros anteriores. E não apenas as tragédias, como também os discursos dos retóricos e dos sofistas e até mesmo as obras de história eram lidas diante do público. Na Atenas do século V a.C. o público é auditor e leitor, embora comecem a surgir distinções entre essas duas instâncias. Assim, a tragédia se coloca sob o signo da escuta (LORAUX, 1988): as regras da escuta dominam os discursos cívicos que sobreviveram sob a forma de gêneros literários.

Este prazer da escuta não era, entretanto, dissociado de uma dimensão ligada ao conhecimento, e isto porque a representação trágica parecia exigir uma determinada atitude por parte de seu público, que se caracterizava por uma espécie de 'escuta ativa', que exigia uma atenção profunda, uma memória extraordinária e a capacidade de uma intensa concentração (LORAUX, 1988). Assim como o desenvolvimento da música acaba por criar o 'ouvido musical' e um público próprio (na Viena do século XVIII as óperas e os concertos constituíam espetáculos que duravam horas e horas, com a concorrência de um público ao mesmo tempo atento e entusiasmado), a tragédia configura um público 'especializado'. O prazer da escuta aproxima a tragédia da narrativa épica e também dos discursos dos oradores, que buscavam encantar o seu público. Por outro lado, essa mesma instância a separa dos novos campos do conhecimento grego ligados mais diretamente ao domínio da escrita. Esta divisão entre escuta/oralidade, por um lado, e visão/leitura/escrita, por outro, estabelece uma ruptura ainda mais fundamental na cultura grega. A aproximação entre a tragédia e os gêneros

poéticos de tradição oral, como a epopéia homérica, derivam, de certa forma, do domínio do *mythos*, matéria-prima da elaboração do discurso trágico.

Já a distância que se instaura entre o discurso trágico e os campos do conhecimento mais ligados ao domínio da escrita, que privilegiam o sentido da visão como instância fundadora do conhecimento, é derivada do crescente compromisso destes domínios do conhecimento ao conceito de *lógos*, que passa a ser considerado cada vez mais como sendo oposto ao *mythos*. Esta oposição, construída de forma gradual, entre o *mythos* e o *lógos* acaba por impor uma rejeição ao prazer da escuta em benefício de uma atitude fundamentada na crítica, na exatidão, que objetiva o conhecimento da verdade. Esta oposição entre o prazer efêmero da escuta e o conhecimento sério e permanente propiciado pela prosa escrita é um dos elementos fundamentais na construção da idéia de verdade histórica em Tucídides. Por outro lado, este distanciamento entre o domínio da escuta e os novos campos do conhecimento que se exprimem através da prosa acarretam uma mudança fundamental na atitude de seu público (agora leitor, mas que durante muito tempo ainda, será também auditor).

Deste novo público espera-se uma atitude de espírito baseada no distanciamento crítico e na busca da compreensão de problemas específicos, que o tornam um público 'profissional' (no sentido de um público composto por políticos, por exemplo, no caso de Tucídides). O público da tragédia – teoricamente, todos os cidadãos – era mais amplo, de certa forma mais leigo, mais predisposto à comunhão proporcionada pelo efeito trágico da catarse, sujeito ao poder sedutor da palavra: um público cativado pela escuta. Os gregos sempre foram conscientes do poder de sedução da palavra, que podia manter o auditório sob um encanto hipnótico, envolvente e até mesmo coercitivo. A esta sedução Tucídides irá contrapor o rigor e a austeridade do escrito, uma atitude clássica que ele compartilha com Platão, por exemplo (VERNANT, 1992). A rejeição ou condenação do prazer decorrente da audição da palavra sedutora está relacionada também ao problema da permanência e da utilidade do discurso. Para Tucídides, o prazer causado pela escuta é efêmero, pois nasce e morre ao ritmo das palavras que o suscitaram.

Por outro lado, é possível consultar o texto escrito sempre que necessário, retendo-se assim um ensinamento cujo valor é duradouro, ou até mesmo permanente. O objetivo de Tucídides, de constituir e transmitir um tesouro para sempre, *ktéma eis áiei*, adquire aqui o seu sentido. O ganho com relação à exatidão, à verdade, ao conhecimento duradouro tem como contrapartida a perda da eficácia da palavra, que representa um poder de origem religiosa e que constitui uma das dimensões da palavra ligada ao *mythos* em oposição ao *lógos*. Se a narrativa oral/escuta provoca um processo de comunhão de origem afetiva no público-auditor em relação ao conteúdo que relata, comunhão relacionada tanto à *mimêsis* como participação emocional (*sympatheia*), a prosa escrita apela para a atitude crítica do público-leitor, fundada numa noção de distanciamento afetivo (VERNANT, 1992).

Pelo seu duplo pertencimento ao domínio do mito, mas à sua instancia fundadora que a coloca como justamente a crítica dos valores do mito em contraposição aos valores políticos da cidade, a tragédia se coloca no terreno da transição, também representado pela sua simultânea colocação sob os signos da escuta e da visão. Mas, ao mesmo tempo em que é espetáculo visual e 'ao vivo', a tragédia é também obra escrita. A composição escrita da tragédia é uma etapa criativa importante no trabalho do poeta trágico, e desempenha papel central na evolução do discurso trágico em sua forma literária. A tragédia situa-se entre o oral e o escrito de forma radicalmente distinta da epopéia. Em primeiro lugar. O gênero trágico é contemporâneo de um contexto no qual diversos campos do conhecimento desenvolvem uma consciência crescente das formas de expressão em relação aos diferentes modelos de conhecimento. Os instrumentos de expressão estavam sendo aperfeiçoados no interior de cada domínio intelectual; o novo poder da *mimêsis* da tragédia era simultâneo ao desenvolvimento da prosa como instrumento que capacitava o raciocínio cada vez mais complexo, construído sobre as técnicas de argumentação e de persuasão cada vez mais sofisticadas.

A natureza da verdade passa a ser relacionada de forma cada vez mais estreita à natureza da representação e às concepções sobre o caráter e a função do discurso e da comunicação em geral, principalmente na sofística

(com Górgias) e na última fase da tragédia, com Eurípides (SEGAL, 1992). A representação trágica é uma execução oral, mas controlada por um texto escrito (até o século V a.C., o texto serve sobretudo como apoio manuscrito para a execução do espetáculo). A forma de execução coloca a tragédia no domínio agonístico e ritual que caracteriza a maior parte da literatura grega arcaica, sobretudo a epopéia. Mas, ao contrário desta última, a tragédia controla o elemento de improvisação, fundamental no seio da cultura oral, que não concebe a noção de texto fixo, texto que é a base para a representação de cada novo espetáculo trágico. O poeta trágico se vê de certa forma deslocado em relação à sua obra. Entre o momento da composição e da execução da obra trágica surge uma etapa intermediária, na qual a obra está terminada mas ainda não foi representada.

Esta forma característica de produção da obra trágica em duas etapas (texto e depois execução) teria sensibilizado o poeta trágico quanto aos dois sistemas de comunicação e de representação, verbal e visual. Esta duplicidade veicularia o tipo de verdade que a arte trágica comporta: o poder de visualizar, inerente ao poder de criar imagens, bem como o ato concreto de visualizar, na cena teatral. A coexistência de uma representação verbal e visual, própria do espetáculo teatral, inaugura uma série de dicotomias, contradições e paradoxos em relação à construção da verdade (SEGAL, 1992). A oposição, recorrente no pensamento grego, entre aparência e realidade, entre o visto e o dito; as tensões entre o mundo superficial ao alcance de nossos sentidos e as verdades ocultas que não podemos alcançar tornam-se tensões fundamentais do gênero trágico. A cisão entre verdade visível e invisível é encarnada sob os olhos do público, a partir dos gestos e movimentos de homens tornados vivos, agindo num espaço real – a cena teatral. Diferentemente da epopéia, cujo estilo nos dá a sensação de que todos os acontecimentos foram apresentados, não faltando nenhum detalhe necessário, trazendo uma imediaticidade de primeiro plano ao alcance do público, a tragédia, fundada sobre um texto escrito, está cheia de detalhes evasivos, motivos e mudanças inexplicáveis. Estes elementos, tributários da forma de composição escrita, que permite esta complexidade, retornos, sutis correspondências e contrastes, nos dão a

sensação de um desvio calculado, de uma distorção que se coloca entre a superfície e as profundezas, a aparência e a realidade, o parecer e o ser (SEGAL, 1992).

A tragédia possui um texto visível, mas nos traz inúmeros significados 'desviantes' que conformam um texto invisível, que esconde sempre qualquer coisa que não pode ser representada, ou que só o pode ser como uma tensão entre visível e invisível. Sob a superfície visível da vida humana, a tragédia explora os domínios ocultos das paixões e dos poderes humanos e divinos. Esta profundidade corresponde, em outros domínios, ao interesse de Tucídides e dos filósofos em explorar as 'profundezas' invisíveis das ações humanas. O controle é que é diferente: na tragédia, o homem tem a percepção de algo inquietante e misterioso, mas acima de suas forças; eles só conhecem este algo quando já tarde demais. De certa forma, são sempre vítimas deste conhecimento, como o Édipo de Sófocles. A tragédia se vê às voltas com questões às quais ela jamais responderá: ela deveria reivindicar para um discurso que não tem mais origens sagradas nem derivadas da inspiração das musas, mas conformada por um autor humano, um tipo de verdade trágica.

A consciência do poder de criar uma verdade no domínio da ficção é um dos elementos desta questão complexa e talvez insolúvel. Segundo Charles Segal, em seus momentos mais otimistas, a tragédia de última fase (Eurípides) celebra o seu poder de criar ficções; enquanto que, em seus momentos mais pessimistas, ela enfatiza o caráter flutuante, aéreo e efêmero de sua imaginação e, por conseguinte, de um mundo que não conhece o que é a verdadeira realidade. A máscara trágica, nas *Bacantes* de Eurípides, neste último momento do discurso trágico, representaria não apenas o signo da presença ambígua de Dioniso entre os homens, forçando-os a escolher entre ilusão e realidade, como também esta máscara seria o signo da criação humana, do poder do homem de inventar ficções que nada mais são do que um vazio por detrás de uma cobertura enganadora (SEGAL, 1992).

Ambigüidade, instabilidade e conflito

O caráter de duplicidade, ambigüidade e conflito já foi suficientemente apontado como uma das dimensões fundadoras do discurso trágico. Na cena do espetáculo trágico instaura-se um primeiro desdobramento, entre o coro e o herói trágico. O coro representa os valores da *pólis*, o conjunto dos cidadãos, mas, ao mesmo tempo, ele se exprime na linguagem lírica e metrificada, distante da realidade da cidade. Por outro lado o herói, proveniente do passado mítico, de uma realidade totalmente diferente, fala segundo uma linguagem próxima da prosa, aproximando a personagem trágica da dimensão política da cidade e dos cidadãos, através de sua língua; resgatando-a de seu passado mítico e tornando-a como que contemporânea dos homens. Ao mesmo tempo em que o jogo cênico e a máscara individualizam a personagem trágica, dimensionando-a como um dos heróis cultuados pela cidade, a língua a aproxima dos cidadãos. Essa é uma primeira instancia de ambigüidade no gênero trágico – que se situa no âmbito da linguagem (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977). O mundo mítico do qual os heróis são resgatados representa uma das dimensões do passado da cidade – ao mesmo tempo longínqua, pois essa dimensão pertence a um passado definitivamente acabado – e próxima, pois o culto aos heróis é um dos aspectos centrais da religião cívica.

Os valores desse passado mítico são representados pela conduta dos heróis – em conflito com os novos valores cívicos representados pela fala do coro. Herói e coro se confrontam através do jogo dos diálogos e das reviravoltas na situação dos protagonistas no decorrer do drama. De modelo de conduta na epopéia, o herói transforma-se em objeto de debate frente à cidade (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1991). Esta duplicidade no próprio seio da herança mítica que forma o conteúdo da elaboração trágica instaura uma distância através da qual o mito é olhado com olhos de cidadão, condição essencial para o nascimento da tragédia, segundo Walter Nestle. Mas este olhar questionador não se limita ao exame do passado mítico, mas o torna objeto de contestação justamente porque ele ainda está presente no mundo da cidade, além do que os valores cívicos são ainda muito recentes, necessitando de legitimação, reflexão e integração à realidade da *pólis*. Os valores mesmos

da *pólis* são submetidos a um debate que busca contestar alguns de seus fundamentos básicos. Os heróis, protagonistas das tragédias, representam em sua conduta os valores religiosos, míticos, passados, repensados e questionados pela cidade em pleno processo de formação de suas instituições. Nesse conflito, os heróis são privados da solução do drama.

Nesta nova e diferente realidade, a atuação heróica individual, cerne das ações dos heróis na epopéia, é despojada de sua eficácia e de seu valor intrínseco. Não há propriamente solução de conflitos na tragédia; quando ela existe (por exemplo, na criação do Areópago pela deusa Atena, para o julgamento de Orestes e, afinal, sua absolvição, na peça de Ésquilo), ela escapa totalmente ao domínio individual e humano. Desse modo, a consciência trágica se caracteriza pela apresentação de questões para as quais não existem respostas que possam solucionar e findar esta interrogação (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977). As raras aparentes soluções para os problemas impostos pela interrogação trágica ora impõem os valores coletivos da *pólis*, ora denunciam o grave conflito entre valores diferentes ou opostos, existentes no seio dela. O debate da cidade com seu passado ainda vivo vai instaurar na tragédia uma distância expressa pela tensão entre os dois elementos que ocupam a cena: de um lado o coro, do outro o herói.

O herói mítico da epopéia homérica não se questionava, nem era questionado a respeito do significado de seus atos e de sua conformação aos ditames do que era bom ou justo, ou a respeito das virtudes necessárias para sua ação segundo os valores da justiça. As ações dos heróis épicos eram conformadas e delimitadas através de aspectos provenientes de seu mundo social. As exigências da *díke* e da *areté*, ou seja, da justiça ordenadora do cosmos e da conformidade das regras sociais com essa ordenação indistinta da dimensão social legitimava suficientemente as ações humanas. Não era, pois, necessário que os indivíduos compreendessem, ou questionassem, seus processos de decisão nos termos de uma psicologia coerente do eu. A responsabilidade humana, em Homero, é uma concepção limitada e definida socialmente, na qual um indivíduo é responsável por tudo aquilo que seu papel social exige – o conceito de *areté* é intrínseco a esta concepção.

Não existe aqui um questionamento a respeito das boas razões para a ação, pelo fato de que tais questões não fazem sentido dentro da estrutura da normalidade que organiza socialmente a compreensão da ação. Agindo-se de acordo com sua *areté*, com sua posição ao mesmo tempo social e cósmica, dentro dos ditames da *díke* significa agir de acordo com a estrutura da normalidade; isto não requer razões para a ação, exceto em circunstâncias excepcionais, nas quais estas estruturas são questionadas. As estruturas da vida normal são consideradas como a expressão local da ordem cósmica. Nesse sistema cultural o conceito de um eu interior unificado e dotado de responsabilidade e vontade não é necessário para o funcionamento dessa cultura. Uma cultura que funcionava muito bem sem esta concepção é retratada, assim, nos poemas homéricos.

O nascimento da tragédia se coloca sob o signo da rejeição consciente de um conjunto de valores que havia configurado uma estrutura da normalidade historicamente anterior, mas ainda presente na pólis, não só pela importância dos poemas homéricos no ensino das crianças atenienses, como no reforço da identidade entre a deusa que representava o cerne da religião cívica, Atena, a mentora dos heróis Aquiles e Ulisses, a responsável pela reconciliação no final da Odisséia entre o herói e o povo de sua cidade (MCINTYRE, 1991). Questionamento, excepcionalidade, transição e ruptura são os signos que presidem ao nascimento da tragédia. Toda a instabilidade decorrente do abandono daquelas reconfortantes estruturas da normalidade que não eram mais capazes de fornecer um quadro estrutural de funcionamento das instituições políticas consagram o gênero trágico à reflexão sobre o sentido dos atos humanos.

Se a tragédia traduz o sentimento de uma consciência dilacerada e o sentido das tradições que dividem o homem, é porque as oposições trágicas situam-se num plano histórico e cultural específico, que possibilita este questionamento. Para Louis Gernet este plano é aquele do pensamento social próprio da cidade, e mais especificamente, o pensamento jurídico em processo de elaboração. Os valores instituídos pelos tribunais das cidades ainda são sentidos como profundamente inovadores; o vocabulário técnico deste

pensamento da justiça, compartilhado pelos autores trágicos é pleno de incertezas, imprecisões, polissemias, incoerências e oposições. Entretanto, cumpre enfatizar que nem a tragédia é uma forma de debate jurídico e que a justiça também não comporta em si mesma um elemento trágico. O que existe é uma troca de concepções e de terminologia entre estas diferentes áreas do conhecimento.

A terminologia jurídica sofre uma mudança em seu significado e em sua função nos dramas trágicos. Misturados ou opostos uns aos outros, eles servem como o instrumento de uma confrontação geral de valores e de questionamento das normas da cidade. As inquietações fogem ao âmbito restrito do direito e se dirigem, de forma mais ampla, ao questionamento e ao conhecimento do próprio ser humano (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977). Enquanto isso, no século V a.C., o direito procurava se destacar dos valores religiosos tradicionais e de uma certa reflexão moral, mas ainda não tinha delimitado claramente suas novas fronteiras, por força de seu próprio processo histórico de formação, a partir de procedimentos pré-jurídicos aos quais se opõe, embora ainda permaneça profundamente ligado a eles (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1977).

Entre os gregos, o pensamento da justiça nunca conformou um sistema coerente de direito absoluto. É como se houvesse entre os gregos apenas diferenças de graus de direito. Além do mais, o direito inscreve uma dualidade interna proveniente do fato de que, num de seus pólos, ele apoiar-se na coerção, na autoridade de fato; no outro pólo, ele é inseparável da ação de potências religiosas sagradas, tais como a *díke* de Zeus, da qual procede a ordem cósmica. Este último pólo coloca em cena problemas morais que dizem respeito à responsabilidade humana. Sob a perspectiva humana que considera sua dimensão religiosa, a *díke* passa assim, a comportar um elemento de opacidade e de um caráter inapreensível por parte dos homens – a *díke* é associada à irracionalidade, a uma força bruta que ultrapassa a dimensão humana. Talvez venha daí uma instabilidade fundamental presente na tragédia, onde são apresentadas duas justças opostas em luta no seio de um direito ainda não fixado, instável, pleno de desvios e de reviravoltas.

A tragédia, porém, utiliza esses esquemas do pensamento jurídico, mas se destaca e se diferencia dele. O objeto trágico é o homem, e este debate entre justiças conflitantes se faz dentro do ser humano, que é obrigado a fazer escolhas e orientar sua ação num universo de valores ambíguos e instáveis. Este seria um primeiro aspecto do conflito que fundamenta o pensamento trágico, relacionado à própria matéria-prima da tragédia. A dimensão interior ao homem do conflito da justiça que informa o pensamento trágico é uma característica fundamental. A pergunta sobre o que se deve fazer, isto é, o questionamento das razões para a ação é central na tragédia. Este questionamento é representado por duas novidades inexistentes na narrativa épica: a angústia que este questionamento ocasiona e o senso de responsabilidade.

O lugar central atribuído pela sofística na definição das responsabilidades que deveriam ser tomadas (ou descartadas) pelos homens também contribui para o questionamento trágico (ROMILLY, 1991). No discurso histórico, a obra de Heródoto associa o destino de reis e tiranos ao dos heróis trágicos, enquanto que, na obra de Tucídides, é a própria pólis democrática que irá se identificar com a personagem trágica, sendo, pois, transformada em unidade dotada de caráter e que segue uma trajetória semelhante à dos heróis trágicos (SOUZA, sd; ROMILLY, 1991).

Elemento fundamental do discurso trágico, a ambigüidade está presente e atuante nas palavras e nas ações humanas, entregando-as ao inesperado, frequentemente chegando a um resultado contrário ao que havia sido previsto. Este 'desvio' trágico traduz um erro de julgamento compreensível, já que o mortal não tem domínio sobre o conjunto de todas as circunstâncias que regem sua vida, que envolve outras dimensões além do real. Porém, se o mortal comum não tem acesso à visão total, isto é, à verdade integral dos acontecimentos, poderia o historiador ter acesso a uma outra forma de totalidade? A análise que Jaa Torrano faz de uma consulta dos lacedemônios ao oráculo de Delfos pode nos dar algumas pistas. Segundo a resposta do oráculo: "a resposta do Deus, segundo eles é que os espartanos sairiam vitoriosos, desde que fizessem [a guerra] com energia" (Tuc., I, 118, 3).

Segundo Torrano: “o sentido em que o oráculo divino é ilatente só se revela integralmente na totalidade dos acontecimentos descritos e nessa totalidade se revela como destinos que os Deuses dão aos mortais” (TORRANO, sd, p. 10).

Em outras palavras, a partir da análise de todos os acontecimentos da guerra, organizados num sistema inteligível fundado na noção de causalidade, o historiador (e seu público) tem acesso à esta totalidade, e através dela, à verdade dos acontecimentos. Entretanto, este acesso é ainda fragmentário; a totalidade que poderia ter como via de acesso a racionalidade apresenta diversos obstáculos, como aqueles propiciados pela ação desestabilizadora do acaso. A partir desta constatação, a zona de incerteza e ambigüidade presente na visão trágica do mundo não foi ultrapassada na historiografia de Tucídides, por mais que este acredite em uma ação histórica propriamente humana. A tragédia enfatiza a noção de que a *hýbris* (literalmente, desmesura), e todas as ações fora de controle e excessivas levam à perdição, vista como punição divina, afirmando assim a limitação humana. As palavras de inabalável confiança de Édipo revelam aos espectadores, que já conhecem o desfecho da história através do mito, a marca da ambigüidade e da ironia do destino.

Tucídides, como homem do século V a.C., tem sua visão de mundo imbuída de todo o referencial trágico; o historiador vai explorá-lo ao fazer da pólis um herói trágico, marcado pela ambigüidade e pela *hýbris*. Na tragédia, os sentimentos, as falas e as ações do herói dependem do caráter deste, de seu ethos. Entretanto, tais falas e ações aparecem, ao mesmo tempo, como a expressão da interferência externa de uma potência sobrenatural, um daímon que age através deles. O desfecho da guerra do Peloponeso, trágico para Atenas, e sua derrota frente aos peloponésios teria sido o fruto do ethos ateniense, cheio de impetuosidade e arrogância. Quanto à interferência exterior de uma força superior à humana, em Tucídides, a influência da *týche* (acaso) pode esclarecer a atuação dessa dimensão exterior à vida humana.

A diferença fundamental, entretanto, diz respeito ao controle que o homem tem sobre suas ações, desde que regido pela sua *gnomé* (razão, juízo, cálculo). Entregando-se, entretanto, ao domínio das paixões, da *orgué*, ele perde esta capacidade de controle racional de suas ações e se submete às

forças trágicas do acaso. A paixão conspira com a *týche* para que Agamêmnon, na tragédia de Ésquilo, imole a própria filha. Mais tarde, num ato simbólico de *hýbris*, ele pisa o tapete púrpura que Clitemnestra estende para que ele caminhe até a morte. No desfecho da tragédia, seu ponto culminante, significados se ligam, nós são atados, e o tempo dos deuses se manifesta no tempo dos homens. Em Tucídides, esta dimensão exterior e superior ao homem não tem mais caráter divino, mas continua a ameaçar as ações e as previsões humanas: no âmbito desta ambigüidade, o historiador tenta sistematizar os meios e instrumentos para o controle dessa instância irracional, para o uso posterior de todos os homens.

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher. Imaginário da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- MCINTYRE, A. **Justiça de quem? Qual racionalidade?** S. P.: Loyola, 1991.
- ROMILLY, Jacqueline de. **Patience, mon coeur! L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique**. Paris: Les Belles Lettres, 1991.
- SEGAL, Charles. **Verité, tragédie et écriture**. In: DETIENNE, Marcel (dir.) **Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne**. Lille: Presses Universitaires de Lille. [Traduit de l'américain par Stella Georgoudi].
- SOUZA, Marcos Alvito Pereira de. **Aspectos trágicos na obra de Tucídides**. SL:[UFF], SD, [mimeo].
- TORRANO, Jaa. **Tucídides, o historiador e o legado mítico: a história como antídoto do mito**. SL: SD, [mimeo].
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.