



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CAMPUS ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
LICENCIATURA PLENA EM FILOSOFIA**



BRUNO JOSÉ DO NASCIMENTO OLIVEIRA

**A TRAGÉDIA GREGA:
Uma perspectiva poética e filosófica**

**PARNAÍBA-PIAUI
2018**

BRUNO JOSÉ DO NASCIMENTO OLIVEIRA

**A TRAGÉDIA GREGA:
Uma perspectiva poética e filosófica**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Filosofia, sob orientação da Profª Draª Solange Aparecida de Campos Costa.

**PARNAIBA-PIAUI
2018**

O48t Oliveira, Bruno José do Nascimento.

A tragédia grega / Bruno José do Nascimento Oliveira. - 2017.
87 f.

Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Curso de Licenciatura Plena em Filosofia, *Campus* Prof. Alexandre Alves
de Oliveira, Parnaíba-PI, 2018.

“Orientador: Profa. Dra. Solange Aparecida de Campos Costa.”

1. Mito. 2. Tragédia. 3. Conhecimento Filosófico. I. Título.

CDD: 100



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO - PREG CURSO DE
LICENCIATURA PLENA EM FILOSOFIA

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA - N^o 002

Aos oito dias do mês de janeiro de dois mil e dezoito, às quatorze horas, na Universidade Estadual do Piauí, Campus Professor Alexandre Alves, reuniu-se a Comissão Examinadora composta pelos Profs. Dra. Solange Aparecida de Campos Costa (Presidente- Orientadora/UESPI), Dr. Wandelson Silva de Miranda (Membro Examinador/ UFMA) e Me. Francisco Winston José da Silva (Membro Examinador/ UESPI), para arguir o graduando **BRUNO JOSÉ DO NASCIMENTO OLIVEIRA**, e avaliá-lo quanto à defesa da monografia intitulada: "**A TRAGÉDIA GREGA: UMA PERSPECTIVA POÉTICA E FILOSÓFICA**". Após a arguição, a Banca Examinadora, composta pelos professores já identificados, resolveu aprovar a monografia examinada e atribuir a nota 9,5. Eu, Solange Aparecida de Campos Costa (Presidente da Banca Examinadora), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora.

Parnaíba, 08 de janeiro de 2018.

Profa. Dr . Solange Aparecida de Campos Costa
Presidente —Orientadora — (UESPI)

Dr. Wandelson Silva de Miranda (Membro Examinador/ UFMA)
Examinador 1

Me. Francisco Winston José da Silva (Membro Examinador/ UESPI)
Examinador 2

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família que apesar dos entraves, sempre me incentivaram a chegar nesta etapa da minha vida. Em especial a minha irmã Eliane Oliveira que me incentivou ingressar no curso de filosofia.

A minha orientadora Solange Aparecida de Campos Costa que desde nosso primeiro contato empreitou a longa jornada de orientar todos os meus trabalhos acadêmicos e que foram o broto daquilo que veio a ser este trabalho.

A todos os amigos da primeira turma de filosofia da Universidade Estadual do Piauí que de forma direta ou indireta contribuíram para minha formação acadêmica.

A todos os professores do curso de Licenciatura Plena em Filosofia - UESPI que contribuíram de forma direta em meu percurso filosófico.

Em especial ao projeto interdisciplinar PIBID da Universidade Estadual do Piauí sob supervisão do Prof. Msc. Francisco Winston José da Silva que me acolheu e me ensinou muito sobre a vida docente.

Todos que atravessaram meu caminho nessa primeira etapa da minha vida, meu muito obrigado.

“A contagem de tempo do poeta não é a do relógio nem a da folhinha. É amadurecer de poemas a envolvê-lo e tirar-lhe toda marca de tempo de folhinha e relógio e a situá-lo na franja além do tempo onde paira o sentido a razão última das coisas imersas de poesia”

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Este trabalho investiga o conhecimento filosófico que surgiu aos poucos, em substituição aos mitos e às crenças religiosas, na tentativa de conhecer e compreender o mundo e os seres que nele habitam. A formação do pensamento filosófico se deu na passagem do mito (*mýthos*) para a razão (*lógos*). Os deuses têm sua importância relativizada pela razão a partir dos elementos existentes na natureza estudados pelos pré-socráticos. Este trabalho abordará alguns elementos do discurso mítico, levando em consideração o indício da inflexão das primeiras formas de pensar que se adaptaram até sua forma sistematizada. A tragédia grega teve um importante papel no desenvolvimento do pensamento ocidental, seja por meio da estrutura linguística ou sua estrutura interna que inaugura o papel político e cívico pelo qual a tragédia era responsável, papel esse desempenhando pelas narrativas de poetas passados. Nesse sentido pretende-se analisar ao longo dos capítulos que se seguem, em um primeiro momento, a relação entre mitologia e filosofia e como ocorreu o processo de transformação do saber. A seguir, num segundo momento, a origem da tragédia e sua definição elaborada por Aristóteles, ainda nesse ponto traçaremos um percurso através do enredo trágico, de forma que possamos vislumbrar como se forma a graciosidade da obra trágica com o uso de sua estrutura interna. No terceiro momento, verificaremos a relação dos elementos constituintes da tragédia que se ligam ao enredo trágico possibilitando o andamento da ação teatral. Por fim veremos as verossimilhanças do pensamento mítico e, *a priori* não racional, em relação ao pensamento sistemático e lógico, próprio da filosofia.

Palavras-chave: Mito. Tragédia. Pensamento. Filosofia.

ABSTRACT

This work investigates the philosophical knowledge that gradually emerged, replacing myths and religious beliefs, in an attempt to know and understand the world and the beings that inhabit it. The formation of philosophical thought occurred in the passage from myth (mýthos) to reason (logos). The gods have their importance relativized by reason from the elements in nature studied by the pre-Socratics. This work will address some elements of the mythical discourse, taking into account the inflection of the first forms of thinking that have adapted to their systematized form. Greek tragedy played an important role in the development of Western thought, either through the linguistic structure or its internal structure, which inaugurated the political and civic role for which tragedy was responsible, a role that played through the narratives of past poets. In this sense, we intend to analyze the relationship between mythology and philosophy and how the process of transformation of knowledge occurred in the first few chapters that follow. Then, in a second moment, the origin of the tragedy and its definition elaborated by Aristotle, at this point we will trace a trajectory through the tragic plot, so that we can glimpse how the grace of the tragic work is formed with the use of its internal structure. In the third moment, we will verify the relation of the constituent elements of the tragedy that are linked to the tragic plot making possible the progress of theatrical action. Finally we shall see the likelihood of mythical and a priori non-rational thought in relation to systematic and logical thinking proper to philosophy.

Keywords: Myth. Tragedy. Thought. Philosophy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. “NO PRINCÍPIO ERA O CAOS” OU SOBRE O MITO E O NASCIMENTO DA FILOSOFIA	16
1.1. O saber trágico: a respeito da origem da tragédia e sua definição por Aristóteles.....	24
2. O SUSTENTÁCULO DA TRILOGIA ESQUILIANA.....	33
2.1 A história que antecede a tragédia Oréstia.....	33
2.2. Sobre a peça Agamêmnon ou o retorno do herói.....	38
2.3. Elementos fundamentais ao trágico	41
2.3.1. Hybris ou o mal necessário do herói.....	41
2.3.2. A hamartia ou o erro trágico.....	46
2.4. Sobre a peça Coéforas e alguns apontamentos da relação entre a tragédia e a filosofia.....	49
3.0 A ESTRUTURA POÉTICA DO TRÁGICO	58
3.1 O reconhecimento e a peripécia.....	58
3.1.1 Algumas considerações sobre o reconhecimento na tragédia e na epopeia	71
3.2 O nó, o desenlace e o páthos.....	74
3.3 Apontamentos sobre o estilo de Ésquilo e Sófocles	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	86

INTRODUÇÃO

“É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição”.
(Albin Lesky)

A mitologia nas sociedades antigas representava a princípio, uma forma de compreensão dos fenômenos naturais. Esses povos inseriram em sua cultura narrativas de deuses que assumiam formas e personalidades humanas, para esses deuses, os homens dedicavam um templo de adoração, de modo que cada cidade reverenciava um deus em específico que a representava. Porém, essas divindades foram, ao longo do tempo, se multiplicando no imaginário do povo que passou a conceber outras inúmeras divindades e narrativas míticas.

A mitologia como um processo de formação da humanidade sofreu adaptações e transformações ao longo do tempo, como, por exemplo, influências de novas culturas através do helenismo¹. A mitologia como forma de pensamento primitivo e aberto recebeu essas influências e se renovou. Assim, se a entendemos como uma forma de pensamento que se readaptou ao longo tempo.

O nascimento da filosofia surgiu do mito, ou seja, do senso comum, sem ele não haveria filosofia como a conhecemos hoje, nem ao longo de sua história, principalmente a partir da figura de Sócrates (469-399 a.C.), Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.), pois foram necessários períodos de amadurecimento do processo racional.

Após toda eclosão do pensamento mítico, surge, do culto as divindades e do enfraquecimento dos mitos antigos, a tragédia grega, por meio do teatro da Grécia antiga.

¹ Período de domínio da cultura grega e o advento da civilização romana, além da ascensão da ciência e do conhecimento motivado pela expansão dos territórios que possibilitaram o contato dos gregos com diversas culturas.

A tragédia grega surge do culto ao deus Dioniso², um semideus e teve como seus maiores representantes três escritores, ou comumente chamados de tragediógrafos. Ésquilo (525-524 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (480-406 a.C.), dos quais nos restaram poucas obras, mas que são o suficiente para, em primeiro momento, compreender a graciosidade da tragédia grega que tinha como base os mitos em seu estado bruto. Os tragediógrafos readaptavam o mito e os apresentavam em competições teatrais, que duravam dias e todos os indivíduos da *pólis* poderiam assistir. Segundo Leski:

Chama-se tragédia um determinado tipo de história, como nos informam alguns livros antigos, sobre alguém que se encontrava em grande ventura e caiu de uma alta posição no infortúnio, acabando em miséria. E, em geral, estão escritas em versos de seis pés, que se chamam hexâmetros. E algumas estão também compostas em prosa, e outras em versos de diversas espécies (LESKY, 2010, p. 32).

A tragédia grega consistia em “fabular” os mitos e lhe fornecerem características novas que pudessem ensinar temas diversos para o público, sejam eles religiosos, familiares, morais ou políticos. Para esse feito os tragediógrafos se utilizam de vários elementos poéticos que traduzem o cerne dos acontecimentos da Grécia antiga e compõem a grandeza da tragédia como um instrumento de educação do povo grego.

Desse modo, podemos afirmar que, a mitologia e a tragédia grega criam o ambiente propício para o pensamento filosófico surgido na Grécia antiga. Elementos como “origem” e “princípio”, estão presentes tanto nos discursos clássicos, por exemplo em Homero³ e Hesíodo⁴, como em outros poetas e pensadores da filosofia. A questão da “origem”, [ἀρχή]

² Diversas são as histórias que narram o nascimento do deus Dioniso, comumente associado a um deus fora do panteão grego, Dioniso é o deus ligado aos instintos e a natureza. Como afirma Grimal: “Dioniso, também chamado Baco é identificado em Roma com o deus itálico Liber Pater é, na época clássica, essencialmente o deus da vinha, do vinho e do delírio místico. A sua lenda é complexa, pois associa diversos elementos recebidos não só da Grécia, mas também dos países vizinhos. Dioniso absorveu, por exemplo, cultos análogos originários da Ásia Menor e as identificações parciais deram origem a episódios melhor ou pior associados ao resto da sua história” (GRIMAL, 2014, p. 121). Nos referimos ao conhecido como segundo Dioniso, ou seja, é filho de Zeus e de Sêmele, reconhecidamente o deus das máscaras e do teatro grego.

³ Homero foi um dos fundadores da poesia antiga. Escreveu a *Ilíada* e a *Odisséia*, dois dos maiores poemas épicos da antiguidade.

⁴ Hesíodo poeta do século VIII a.C. É considerado assim como Homero, um dos instituidores dos costumes religiosos gregos. Produziu duas obras primordiais para pensar os costumes gregos, a *Teogonia*, obra que se

arché⁵, está presente também em pensadores do período chamado pré-socrático ou período dos naturalistas⁶; estes pensadores postularam a unidade das coisas constituídas por um princípio comum a tudo que existe:

Todas as coisas são diferenciações de uma mesma coisa e são a mesma coisa. E isto é evidente. Porque se as coisas que são agora neste mundo – terra, água, ar e fogo e as outras coisas que se manifestam neste mundo –, se alguma destas coisas fosse diferente de qualquer outra, diferente em sua natureza própria, e se não permanecesse a mesma coisa em suas muitas mudanças e diferenciações, então não poderiam as coisas, de nenhuma maneira, misturar-se umas às outras, nem fazer bem ou mal umas às outras, nem a planta poderia brotar da terra, nem um animal ou qualquer outra coisa vir a existência, se todas as coisas não fossem compostas de modo a serem as mesmas. Todas as coisas nascem, através de diferenciações, de uma mesma coisa, ora em uma forma, ora em outra, retornando sempre a mesma coisa (DIÓGENES DE APOLÔNIA, Frag. 2, 1998, pp. 99-100).

Nesse trecho, o filósofo remonta a condição primária das coisas, ou seja, o devir constante de tudo que habita o mundo físico. Para ele tudo flui e está em constante retorno para sua origem. Por toda história da filosofia, seja na figura de Platão ou Aristóteles, há referência aos enredos trágicos, principalmente Aristóteles que caracterizou a tragédia como experiência poética e filosófica e dedicou uma obra, a *Poética* (335 a.C.) para falar de suas características e composição.

Elementos como a *hybris*⁷, *miasma*⁸, *hamartia*⁹, *catarse*¹⁰, *páthos*¹¹, reconhecimento, peripécia, nó e desenlace fazem parte da estrutura da tragédia, elevando a tragédia para uma

refere ao nascimento dos deuses gregos, destacando a genealogia existente na mitologia grega, e *Os Trabalho e os Dias*, no qual aborda o destino do homem em referência ao trabalho, ressaltando a importância do trabalho para a sobrevivência do mesmo.

⁵ *Arché* significa iniciar, começar, de modo que, *physis* diz respeito ao desenvolvimento de algo enquanto *arché* determina quais os princípios que possibilitaram a condição de algo surgir no espaço-tempo. Desse modo, nos diz um dos pré-socráticos Diógenes de Apolônia, que explica a maneira que os gregos compreendiam essa dicotomia entre *Arché* e *Physis*.

⁶ Os filósofos naturalistas, em vez de atribuir aos deuses a razão do mundo que os cercava, buscaram explicações racionais que pudessem explicar o mundo, o universo e a existência. Eles procuravam encontrar um princípio fundamental que seria o elemento básico do universo.

⁷ *Hybris* palavra grega para “orgulho ou arrogância funesta”. “A *hybris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Esse sentimento é a marca da ação do herói trágico, sempre disposto a assumir seu destino” (Cf. PAVIS, 2008, p. 197). *Hybris* é mais um dos muitos termos usados na tragédia com um sentido muito importante para o decorrer da ação. O declínio do herói é provocado justamente pela *hybris*, pela desmesura, própria do temperamento do personagem. Abordaremos a questão da *hybris* especificamente ao longo do texto.

⁸ Mancha ou mácula proveniente muitas vezes de um homicídio.

nova forma de pensamento na Grécia. Compreender essa estrutura presente na tragédia grega e nos mitos antigos se torna uma tarefa essencial para entender a construção conceitual das novas formas de pensar ao longo da história e, notar como essas novas maneiras de pensar modificou o homem moderno, porém esse homem moderno não está em sua totalidade desvinculado do antigo.

Portanto, somente através do retorno ao passado é possível refazer uma das tarefas basilares para a filosofia, o conhecer a si mesmo, ou seja, rever o surgimento dos mitos antigos e perceber como sua evolução se deu no ocidente ao longo do tempo. Aprender o modelo cultural da tragédia grega é fundamental para compreender as formas de educação do povo antigo e como isso nos atingiu e nos atinge ainda hoje, por isso a máxima socrática do “conhece-te a ti mesmo” é sempre atual. Compreender o nosso passado para que possamos entender o presente é a premissa que sustenta nossa investigação no desenvolvimento do texto, que busca encontrar elementos filosóficos e racionais na representação trágica.

Na busca de amparo bibliográfico, utilizaremos também obras de comentadores do teatro grego, nomes de referência nacional no assunto, como o professor Junito de Souza Brandão que contribui para a discursão sobre o tema com mais de treze obras publicadas sobre a temática da tragédia grega.

Os trabalhos de Mario da Gama Kury terão uma enorme contribuição para a pesquisa, pois, possui traduções das obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes, além destes trabalhos de tradução, possui também obras originais sobre o tema.

Utilizaremos na pesquisa, as traduções e comentários do professor Jaa Torrano, que publicou obras como: *O sentido de Zeus. O mito do mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo*

⁹ Falta ou erro que causa a queda do herói trágico, mas também pode ser compreendido como parte necessária do mito complexo.

¹⁰ Catarse, representa os sentimentos e emoções despertados pela visualização de peças teatrais, quando o público se identifica com a obra.

¹¹ O *páthos* contrastaria com a peripécia e reconhecimento sendo estes elementos “acontecimentos invisíveis, que tem lugar no reino da mente” (ARISTÓTELES, 1991, p. 317).

pela editora Iluminuras. Além de publicar uma tradução da *Teogonia* de Hesíodo também pela editora Iluminuras.

Não podemos deixar de utilizar nessa referida pesquisa, as ideias de Albin Lesky, que foi um importante estudioso austríaco, filólogo clássico e historiador da literatura grega. O autor em sua obra *A Tragédia Grega* propõe uma teoria da tragédia, teoria aplicada em análise de peça por peça nas obras dos três grandes trágicos da Grécia Clássica, Ésquilo, Sófocles e Eurípidas.

Para tratar desse tema, a presente pesquisa se divide da seguinte forma: O primeiro capítulo, realiza uma abordagem sobre a relação entre o mito e o nascimento da filosofia, ainda nesse ponto abordaremos a definição dada por Aristóteles para a tragédia, visto que a tragédia constitui uma atualização do pensamento mítico.

O segundo capítulo trata da questão da origem da tragédia e como ela perpassa o conhecimento mitológico e filosófico, com foco na obra de Aristóteles, a *Poética*. Com base nas obras de autores trágicos, analisaremos como ocorre a produção narrativa dos tragediógrafos. Este item aborda questões profundas da tragédia.

Os subtítulos desse capítulo apresentam e discutem os elementos transgressores dentro das peças, tais como; a *hybris*, *hamartia* e o *miasma*, itens intrínsecos ao papel do herói, mas que se estendem aos demais personagens da representação trágica. Além da narrativa trágica em si mesma, os discursos do enredo trágico, cercados de elementos morais e religiosos que eram, de certo modo, infundidos no público por meio da representação.

O terceiro capítulo disserta sobre a relação entre tragédia e filosofia, a partir de elementos encontrados na tragédia, que elaboram um discurso voltado para as questões relativas aos primeiros filósofos ou filósofos originários (pré-socráticos) que nos remete a pensar a origem e o princípio de todas as coisas.

Diante disso, surge outra linguagem possível para a extensão da tragédia e da mitologia em relação à filosofia, a linguagem poética, que se constitui como o mais profundo conhecimento filosófico, que fornece ao homem, desde o berço da civilização, sua condição de liberdade e originalidade de pensamento.

1. “NO PRINCÍPIO ERA O CAOS” OU SOBRE O MITO E O NASCIMENTO DA FILOSOFIA¹²

*“A filosofia não é um meio de descobrir a verdade.
Mas é, como a arte, um processo de a criar.”
(Vergílio Ferreira)*

Nos estudos sobre a história da filosofia o seu nascimento, geralmente é concebido a partir do rompimento entre “mito”¹³ e “logos”¹⁴: “no entanto, nela é tão estreita a interpretação do elemento racional e do ‘pensamento mítico’, que mal se pode separá-los” (JAEGER, 2013, p. 191). Nesse sentido, vemos que a filosofia, ou seja, a ruptura entre o pensamento mítico e o pensamento racional, não difere tanto entre si, pois o mito se apresenta como correlato a filosofia, dado que, o fundamento filosófico “cunhado” pelos gregos reside na observação do mundo natural sensível. Neste sentido, temos a abordagem expressa por exemplo, em Heráclito¹⁵, um dos primeiros filósofos da Grécia Clássica. Este, em seus fragmentos sobre a natureza encontramos referências à característica mítica, elaborada por um pensamento original, que procura uma explicação da origem das coisas, vê-se:

¹² Um dos objetivos almejados por esse texto em questão é tratar filosoficamente da concepção do mito a partir da narrativa grega, por isso é necessário o uso de notas informativas ao longo do trabalho. Embora, algumas notas sejam explicativas, em grande parte possuem o caráter também de elucidar e aproximar o contexto grego do leitor contemporâneo, não adaptado às diferentes redes dinâmicas e complexas que caracterizam a cultura e a literatura grega. Como o trabalho aqui apresentado faz inúmeras referências à mitologia, cada nota visa, portanto, auxiliar o leitor na leitura do texto.

¹³ O mito, devido seu caráter polissêmico, dificulta uma definição conceitual concreta unívoca, o fato é que a manifestação de um caráter mítico, aparece em quase todas as culturas existentes. No entanto, apesar de todos os símbolos e simbologias encontradas nos mitos, sejam eles distintos ou iguais em cada cultura, o papel que ele desempenha na sociedade é sempre o mesmo, o de educar o povo. “Uma das dificuldades do estudo do mito, levando em conta a perspectiva filosófica, religiosa ou mesmo antropológica, decorre de sua grande polissemia e da função social nas diversas culturas. Malgrado os esforços dos filólogos, hoje há um consenso de que a palavra grega *mýthos* possui etimologia desconhecida [...]” (JARESKY, 2015, p. 26).

¹⁴ Em um primeiro aspecto Logos diz respeito: “A razão como substância ou causa do mundo” (Cf. ABBAGNANO, 2015, p. 728). A palavra terá importância fulcral para a filosofia, principalmente no que concerne a filosofia heraclitiana, na qual o Logos se refere a natureza primordial que unifica as coisas no mundo, como veremos a seguir. Mas o sentido corriqueiro da palavra e aqui apresentado, diz respeito a compreensão racional, ao conhecimento.

¹⁵ Heráclito de Éfeso foi um dos principais filósofos pré-socráticos, era conhecido pelo epíteto de obscuro, dado a dificuldade de interpretação de seus fragmentos. Segundo Bornheim “As datas do nascimento de da morte de Heráclito são desconhecidas. Sabe-se, porém, que atingiu o acme de sua existência na época da 69ª. Olimpíada, entre 504 e 500 a.C. Isto é o suficiente para situá-lo uma geração após Xenófanes, ao qual se opôs, e uma geração antes de Parmênides, o seu principal opositor. De sua vida, pouco se conhece; supõe-se que tenha pertencido à aristocracia de Éfeso e que seus antepassados foram os fundadores da cidade [...]” (BORNHEIM, 1998, p. 35).

Este Logos, os homens, antes ou depois de o haverem ouvido, jamais o compreendem. Ainda que tudo acontece conforme esse Logos, parece não terem experiência experimentando-se em tais palavras e obras, como eu as exponho, distinguindo e explicando a natureza de cada coisa. Os outros homens ignoram o que fazem em estado de vigília, assim como esquecem o que fazem durante o sono (HERÁCLITO, Frag 1, 1998, p. 36).

Heráclito nos adverte para a observação do mundo natural, tudo que nos é apresentado representa uma unidade primordial e para pensarmos o mundo, porém diante disso, os homens não atentam para este fato, de que todos os fenômenos físicos, ou seja, o mundo natural, reproduz uma unidade de mundo que pode ser pensada através de um “*Logos*” “consciente” no que se refere a singularidade do universo.

As explicações das observações das coisas sensíveis, ou seja, as narrativas “não argumentativas” chegaram até nós através dos poemas de Homero, e das narrativas de Hesíodo, que trata da origem dos deuses. Segundo Jaeger: “os mitos sobre o nascimento do mundo. É nesse momento que assistimos ao aparecimento da filosofia científica” (JAEGER, 2013, p. 197).

Observa-se que os poetas nos forneceram as bases dessa investigação racional, orientada para filosofia, pois, na tentativa de explicar a origem e o movimento das coisas naturais (o mundo sensível) utilizaram-se da fábula¹⁶ e do mito¹⁷, para possibilitar o surgimento da filosofia científica antiga. Este foi o artifício usado pelos poetas, para envolver elementos místicos que trabalham com a noção de sentido arcaico, que aponta para o princípio, ou seja, indicam a noção de *arché*¹⁸, como sendo a base: “de um princípio

¹⁶ Segundo Abbagnano: “A partir do Renascimento, a convicção de que as ‘Filosofias antigas’ tinham valor de sintoma ou revelação indireta da verdade levou a reinterpretar os mitos antigos, emprestando-lhes por vezes significados filosóficos” (ABBAGNANO, 2012, p. 492). Por isso na antiguidade a fábula transmitia ao mito seu valor de verdade, por meio, dos poetas que conferiam valores aos mitos.

¹⁷ Concordamos com a seguinte explicação de Brisson (2014, p. 20) “Mas de que fala o mito? De um além que deve ser situado em um passado remoto e em um espaço longínquo, diferentes do espaço e do tempo nos quais evoluem o narrador do mito e seu público”. No entanto, ainda que o mito explore esses elementos mais arcaicos, sua forma e conteúdo mantém sempre uma originalidade latente.

¹⁸ *Arché* significa “iniciar” “começar”, a *arché* determina quais os princípios que possibilitaram a condição de algo surgir no espaço-tempo.

inaugural, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética” (apud TORRANO, 1995, p. 15).

A *arché* ligada ao sentido requerido por Hesíodo, possui uma relação de verossimilhança com a preocupação dos primeiros filósofos, que consiste na preocupação com o elemento primário que constitui todas as coisas. Na tradução de Torrano temos a seguinte narrativa sobre o início do mundo:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irremediável sempre,
Dos imortais que tem a cabeça do Olimpo nevado
(HESÍODO, 1995, p. 92).

Primeiro nasceu o Caos, segundo Hesíodo, após esse inefável nascimento, a Terra, resultado desse Caos e nessa ordem originou-se a genealogia olímpica. Toda a poesia hesiódica é marcada por uma linhagem genealógica, que nada mais é uma tentativa de estabelecer as bases da origem do mundo e das coisas. Portanto, para Hesíodo deveria existir uma causa primeira (*arché*) que forneceria a condição de possibilidade para formar e ordenar todas as coisas. Na geração olímpica, os deuses possuem características específicas, as quais destacam a força vital única de cada um:

Teogonia, de *theós*, deus, e *gígnesthai*, nascer, significa nascimento ou origem dos deuses. Trata-se, portanto, de um poema de cunho didático, em que se procura estabelecer a genealogia dos imortais. Hesíodo, todavia, vai além e, antes da teogonia, coloca os fundamentos da cosmogonia, quer dizer, as origens do mundo (BRANDÃO, 2015, pp. 161-162).

Diferentemente do Proêmio de Hesíodo, os fragmentos e comentários a respeito da preocupação com o problema da origem, em filósofos conhecidos como pré-socráticos, aponta para uma mudança que retira a genealogia olímpica da explicação da origem do mundo, mas que mantém a causa primária de todas as coisas, como nos diz Aristóteles:

Tales¹⁹ o fundador deste tipo de filosofia, diz que o princípio é a água (por este motivo afirmou que a Terra repousa sobre a água), sendo talvez levado a formar essa opinião por ter observado que o alimento de todas as coisas é úmido e que o próprio calor é gerado e alimentado pela umidade: ora, aquilo de que se originam todas as coisas é o princípio delas. Daí lhe veio esta opinião, e também de que as sementes de todas as coisas são naturalmente úmidas e de ter origem na água a natureza das coisas úmidas (ARISTÓTELES, 1969, p. 42).

É com Aristóteles que a noção de *arché* ganha força, ou seja, ao procurar um substrato material para todas as coisas, o filósofo de *Estagira* percorre o mesmo “caminho” que os poetas e os pré-socráticos percorreram, embora a preocupação de Aristóteles estivesse voltada para a construção de uma teoria das causas²⁰. A premissa que reside na evolução das causas é que deve existir um princípio unitário e formativo de tudo que existe. Nos diz Aristóteles (1969, p. 43): “De tudo isto poderia concluir-se que a única causa é a chamada causa material; à medida que os homens foram progredindo neste terreno, os próprios fatos lhe abriram o caminho, constringendo-os a prosseguir na investigação”.

Tales é apontado como o primeiro a pensar no problema filosófico da origem, em um período de consciência da existência de um Logos, por isso, é com o filósofo de Mileto que ocorre a primeira tentativa de designar alguma definição da origem, começo ou fase inicial, pois, o filósofo pensa a respeito de um princípio, e também de um fundamento (*arché*), considerando que sua preocupação estava em algo já determinado e ordenado:

[...] Tales de Mileto, filho de Examias, e Hipão, que parece ter sido ateu, afirmava que água é o princípio, tendo sido levados a isto pelas (coisas) que lhes apareciam segundo a sensação; pois o quente vive com o úmido, as coisas mortas ressecam-se, as sementes de todas as coisas são úmidas e todo alimento é succulento. Donde é cada coisa, disto se alimenta naturalmente: água é o princípio da natureza úmida e é continente de todas as coisas; por isso supuseram que a água é o princípio de tudo e afirmaram que a terra está deitada sobre ela. Os que supõem um só elemento afirmam-no ilimitado em extensão, como Tales diz da água (REGIS, 1996, pp. 40-41).

¹⁹ Tales (625/4-558), nasceu em *Mileto*, antiga colônia grega, na Ásia menor, cidade famosa pelo florescente comércio marítimo, pátria também de Anaximandro e Anaxímenes. Segundo a tradição é o primeiro físico grego ou investigador das coisas da natureza como um todo.

²⁰ De modo simplificado a teoria das causas de Aristóteles descrita em sua metafísica define as quatro causas do mundo material, a causa formal é a forma ou essência da coisa, a causa material é a matéria de que uma coisa é feita, a causa eficiente é a origem da coisa (aquilo que tornou possível o objeto), causa final é a razão de algo existir.

Tales, segundo Aristóteles, recuperou a tese de criação do universo e pensou a água como princípio constituinte de todas as coisas:

Pensam alguns que os próprios Antigos, que viveram muitos antes das gerações de agora e foram os primeiros a discorrer sobre os deuses, tinham uma concepção semelhantes da natureza; pois eles faziam de *Oceano* e de *Tétis* os pais da criação e afirmavam que os deuses tomavam a água por testemunha de seus juramentos, chamando-lhe Estige. Com efeito, o mais antigo é o mais venerável, e o mais venerável é aquilo por que se jura (ARISTÓTELES, 1969, p. 42).

De fato, nos versos de Homero ele nos informa que a gênese de todos os seres é o “Oceano²¹”:

Hera, a quem muito venero, nascida de Zeus poderoso,
A qualquer outro dos deuses, dotados de eterna existência,
Adormecera de grado, ainda mesmo que fosse a corrente
Do rio Oceano, que é a origem primeira de todos os seres [...] (ILÍADA, 2015, vv. 243 – 246²²).

O problema da origem e sua relação com o princípio em sua acepção, da qual, nos apropriamos é comumente relatado por Jaeger pois:

A única diferença reside no fato de a concepção do Estado Ser, pela sua própria natureza, de caráter imediatamente prático, ao passo que a investigação da *phýsis*, ou gênese, isto é, “origem”, é impulsionada pela “teoria”. O problema do homem não foi encarado pelos gregos, a princípio, do ponto de vista teórico. Mais tarde, nos estudos dos problemas do mundo externo e particularmente da Medicina e da Matemática, é que se descobriram intuições do tipo de uma *téchne* exata, que serviram de modelo para a investigação do Homem interior (JAEGER, 2013, p. 193).

Se Hesíodo faz referência ao Oceano como origem de todas as coisas, com outro propósito, mas tendo em vista o mesmo princípio, Tales formulou que a *arché* designaria um fenômeno sensível, ou seja, observável através dos sentidos, estabelecendo a água como elemento primordialmente empírico. Desse modo, tanto a explicação mitológica, como a

²¹ Segundo Grimal: “O Oceano é a personificação da água que, segundo as concepções helênicas primitivas, cerca o Mundo. É representado como um rio que corre à volta de um disco plano que é a Terra. Estende-se, por conseguinte, tanto a ocidente como a oriente, a sul e a norte da superfície terrestre, delimitando-lhe as fronteiras mais longínquas” (Cf. PIERRE GRIMAL, 2014, p. 335). Portanto, a figura do Oceano, representando a água como elemento constituinte de todas as coisas, possui uma forma alegórica imprescindível no pensamento homérico em que Tales, em certo sentido, se apropriou.

²² Canto XIV

filosófica se assemelham, ao designar a água como origem das coisas. No entanto há que considerar que, para a filosofia a *physis*, ou seja, a natureza das coisas, excede a aceção de origem, pois que a primeira carrega consigo a noção de movimento, de princípio e continuidade que impera para além do surgimento, diferente da segunda que se interrompe a partir do nascimento. Tal como afirma Pessanha “A água seria a *physis*, que, no vocabulário da época, abrangia tanto a aceção de “fonte originária” quanto a de “processo de surgimento e de desenvolvimento”, correspondendo perfeitamente a “gênese” (PESSANHA, 1978, p. 21).

Anaximandro (610-547 a.C.)²³ de Mileto propôs uma definição para o problema da origem, e conseqüentemente da *arché*, porém, sua definição, assume um ponto de vista da “metafísica” tornando ainda mais abstrata, a origem ou princípio de todas as coisas:

Dentre os que afirmam que há um só princípio, móvel e ilimitado, Anaximandro, filho de Praxíades, de Mileto, sucessor e discípulo de Tales, disse que o *ápeiron* (ilimitado) era o princípio e o elemento das coisas existentes. Foi o primeiro a introduzir o termo princípio. Diz que este não é a água nem algum dos chamados elementos, mas alguma natureza diferente, ilimitada. E dela nascem os céus e os mundos neles contidos [...] (REGIS, 1996, p. 48).

A concepção de princípio de Anaximandro não reside em nenhum elemento empírico, contrariando assim, a concepção de Tales, para o qual, a água consistiria nesse elemento primordial. A principal característica do que Anaximandro chamou de *ápeiron*²⁴ é sua indeterminação, nas palavras de Diógenes o filósofo “Anaximandro [...] afirmou que o princípio e elemento era o infinito, sem defini-lo como ar, ou água, ou qualquer outra coisa. Disse também que as partes sofrem mudanças, porém o todo é imutável” (LAERCIO, 2008, p. 47).

Em suma, o *ápeiron* engloba a *arché* em uma relação de afirmação, enquanto princípio constituinte do mundo, como forma, ou tentativa de descrever uma possibilidade ontológica

²³Anaximandro ampliou o pensamento de Tales formulando um princípio universal que rege a ordem cósmica.

²⁴ Segundo Anaximandro era o princípio indeterminado: “Essa determinação dupla de infinidade no sentido de inexauribilidade e de indeterminação permaneceu por muito tempo ligada ao conceito de infinito” (Cf. ABBAGNANO, 2012, p. 80).

fundamental do mundo e de todos os seres. Anaximandro pensa o *ápeiron* não, somente, como o começo da filosofia, mas como continuação e autoafirmação da filosofia enquanto pensar metafísico: “mas não se trata de uma simples uniformidade do fluxo causal, no sentido abstrato da nossa ciência atual. O que Anaximandro formula com as suas palavras é mais uma norma universal do que uma lei da natureza no sentido moderno” (JAEGER, 2013, p. 202).

Trata-se de uma norma universal, de algo que em sua unidade compõe, inúmeros mundos possíveis, ou seja, o *ápeiron* é o ilimitado do pensar sobre o fenômeno do mundo e das coisas, é sobre essa unidade que:

Heráclito afirma a unidade de todas as coisas: do separado e do não separado, do gerado e do não gerado, do mortal e do imortal, da palavra (logos) e do eterno, do pai e do filho, de Deus e da justiça). É sábio que os ouvirem, não a mim, mas as minhas palavras (logos), reconheçam que todas as coisas são um. (HERÁCLITO, Frag 50, 1998, p. 39).

Por isso, todo o fundamento mítico e poético baseia-se no pensar empírico que se transforma em um pensar para além do mundo sensível. Assim, o pensar mítico não se encerra na filosofia pré-socrática, muito pelo contrário, sugerimos que ela deve ser entendida como extensiva ao pensar mítico.

O grande problema é que, normalmente a discussão sobre essa temática, consiste na tentativa de “isolar” o pensamento mítico, do “momento filosófico”, ou seja, mensurar o aparecimento do “*lógos*” como sendo o surgimento da filosofia. Como observamos na argumentação anterior, essa súbita passagem de um pensar rudimentar e primitivo atribuído ao mito, para um pensamento complexo e filosófico, não se sustenta. Em grande parte, porque a terminologia usada na mitologia permanece durante o pensar filosófico, afirmamos a tal respeito na discussão sobre a *arché*, e reforçamos que a mitologia não trata apenas de simples narrativas ingênuas, mas de uma cosmologia, um ordenamento da compreensão de mundo, cheio de nuances e de detalhes, que revelam um pensar integrado à natureza.

Por isso, nos diz Eliade, ao pensar a questão do mito como revelação de uma origem inaugural do mundo e das explicações desse mundo, que o autor escreve: “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 2002, p. 9). Assim, a filosofia não nasce de um rompimento brusco com o mito, e sim de uma passagem lenta e imbricada própria do pensamento:

O tempo mítico, ritualizado é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é o tempo da vida; o sagrado, o “tempo” da eternidade (BRANDÃO, 2015, p. 42).

É nessa súbita metamorfose que emerge a vida humana, o pensamento mítico está na sacralidade do tempo, e a tragédia, nesse sentido, alia-se com a filosofia para redimensionar o homem nesse estado profano da metamorfose, é na mundanidade do homem que ocorre o inesperado, a mudança abrupta, do sagrado ao profano, da alegria para a tristeza, elementos próprios da tragédia.

O pensar mítico situa-se na mesma ordem de importância do pensar filosófico, se não ocorre ruptura, mas sim uma extensão do pensar mítico ao pensar filosófico, vemos que a tragédia, de um modo geral, herdou do pensar mítico uma característica do pensar filosófico clássico, que trabalhava com a noção de metáforas além da alegoria. Esse fato é verificável em inúmeros discursos, como em Sócrates e Platão que trabalhavam no mesmo sentido do pensar mítico, diferenciando-os apenas no foco dos objetos do discurso.

Por isso, devemos encarar a tragédia grega como um discurso que revela algo velado, um discurso que nos fala de modo indireto, discurso que suscita uma hermenêutica apropriada. A falta de uma motivação profunda para se apropriar dos textos antigos, construiu inúmeras críticas a tais obras, como por exemplo, aos textos de Hesíodo e Homero, que hoje nos fornecem uma visão peculiar do mundo grego antigo: “É praticamente impossível pronunciar-se sobre as origens da alegoria, pois, como se verá, os testemunhos acerca

daqueles que primeiramente se puseram a exercer essa prática são muito posteriores à época que eles evocam” (BRISSON, 2014, p. 64).

Pode-se mensurar o aspecto mítico e racional dos discursos ditos “antigos”, construir críticas ou procurar mensurar uma interpretação unívoca e literalmente análoga ao pensar clássico, principalmente, ao analisarmos os escritos de Hesíodo e Homero, entre outros. O pensar filosófico não é antípoda do mito e o mito não é uma fase primitiva do pensamento racional ambos, são frutos históricos do homem e, se permanece uma dificuldade na interpretação dos textos antigos, por nos escapar o horizonte de compreensão no qual eles nasceram, a tarefa dos interessados é de reiteradamente retomá-los, pois cada um deles descreve um ponto peculiar na formação da cultura.

1.1. O saber trágico: a respeito da origem da tragédia e sua definição por Aristóteles

A origem da tragédia ainda não é consenso entre os historiadores, porém normalmente o seu surgimento aparece vinculado ao elemento satírico²⁵, ou seja, de certo modo, a tragédia consistiria na transformação do drama satírico. O elemento satírico já consiste em uma evolução do ditirambo²⁶. Explica Aristóteles que a tragédia é evolução do ditirambo:

Mas nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural (ARISTÓTELES, 1973, p. 446)

²⁵ O elemento satírico era vinculado aos sátiros, que foram incorporados no cortejo de Dioniso com o papel de dançar e beber com deus trácio nas festividades rurais onde surgiu a tragédia, resultante da honra ao deus Dioniso.

²⁶ Gênero de canto coral de caráter religioso e acentuação lírica, com acompanhamento de flauta, envolvendo cerca de cinquenta pessoas entre homens e crianças, que ocorria na Grécia antes do surgimento da tragédia, ligado, sobretudo, ao culto do deus Dioniso (Cf. TEIXEIRA, 2005, p. 108).

O ditirambo era um coro²⁷ em honra a Dioniso, aos poucos ele foi se estruturando, surgindo então o Drama Satírico, que concerne em uma forma literária e estruturada do canto em homenagem ao deus.

O drama satírico ou o ditirambo eram dirigidos ao deus do vinho Dioniso, que através do exagero e da embriaguez marcava um aspecto primordial da tragédia clássica, pois os cultos eram entremeados pelo uso exagerado do vinho, que tinha considerável parte da colheita dedicada ao ritual e agradecimento ao deus.

O sentido primordial da tragédia reside nesse contexto religioso e rural, na qual o povo do campo fazia seus próprios rituais em honra ao deus, somente um pouco mais tardiamente é que o culto migra para a região urbana, ou seja, para a *pólis* ateniense, conforme afirma Brandão:

Dioniso somente fez seu aparecimento solene e ‘oficial’ na pólis, de Atenas, assim como na literatura grega e, por conseguinte, na mitologia, a partir do século VI a.C. Porque tão tardiamente, se, como se disse, o filho de Zeus e Sêmele já aparece ‘atestado’ lá pelo século XIV a.C.? A explicação não parece difícil. Dioniso é um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, deus das potências geradoras e, por isso mesmo, permaneceu por longos séculos confinado no campo (BRANDÃO, 2009, p. 128).

O que nos importa do mito de Dioniso é seu caráter representacional. A vinda do culto para a *Pólis*, resulta numa descentralização do mito, que agora nas mãos dos tragediógrafos reinscrevem o aspecto mítico e sua utilidade, enquanto que nas dionisíacas rurais, ou seja, no culto dos campos ao deus do vinho, tinham apenas intenção ritualística de agradecimento ao deus pela frondosa colheita. A função inicial do mito sofre uma transformação na sua apresentação na cidade, pois a descrença nos deuses tradicionais e o avanço do movimento sofista corrobora para o avanço da tragédia na cidade e, a partir de então, os tragediógrafos foram incumbidos de inserir no mito original, características inerentes para a educação da época.

²⁷ O coro consistia em um grupo homogêneo, não individualizado de artistas que comentavam em ação coletiva uma ação dramática que estava por acontecer. O coro era formado em média por 12 a 50 artistas que dançavam, cantavam ou diziam suas falas de forma harmônica.

Vemos a transformação de um culto com características rudimentares, ou seja, rural inaugurar o surgimento de um modelo de educação para povo grego. A tragédia é esse método de reinscrever mitos conhecidos em histórias com características de cada autor, trazendo destes a marca das tendências próprias de educar o povo, através dos mitos.

É comum nas obras de Ésquilo o traço de caráter religioso, em Sófocles, a tentativa de evidenciar o caráter moral do homem já em Eurípides, notamos sua proposta em descrever o homem em sua concretude, ou seja, descrever aquilo que há de mais subjetivo no homem, seus sentimentos e paixões. Embora a tragédia se diferencie do caráter rural que tinha o culto a Dioniso, alguns elementos foram mantidos, é possível por exemplo, notar em todas as obras o papel, mesmo que por vezes reduzido como no caso de Eurípides, do coro, ou do corifeu²⁸, que representam essa ancestral presença do coro ditirâmico. O coro aparece nas obras trágicas sempre por meio do canto, dando uma característica do ditirambo ou do drama satírico, como mencionado anteriormente.

As representações trágicas são principais atividades principais das festividades religiosas e educativas de Atenas. Os inúmeros cultos religiosos que, tanto Atenas quanto outras cidades gregas tinham. A tragédia era um modo de instruir o povo, além de se manter como uma menção ou agradecimento ao “patrono” da tragédia, Dioniso.

É importante destacar que adotamos neste trabalho uma noção prévia e não definitiva do sentido de tragédia²⁹, usada por Aristóteles em sua *Poética* (335 a.C.). A obra de Aristóteles ocupa-se da definição e estruturação dos gêneros poéticos, mas não se limita a falar apenas das partes que compõem a poesia, pois aprofunda a discussão estética e filosófica que regula o campo poético e define a tragédia como se apresenta a seguir:

²⁸ O corifeu era chefe do coro, aquele que ficava no lugar mais alto, era aquele que enunciava partes isoladas do texto, para dialogar com os atores

²⁹ Ainda abordaremos outras questões que são relativas ao enredo trágico, como a *hybris*, *hamartia*, reconhecimento e peripécia. São esses ingredientes que formam o escopo da tragédia grega Ática.

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” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

A imitação da qual Aristóteles se refere, distingue-se da imitação platônica, esta diz respeito somente a cópia de algo pré-existente, de outro modo, a compreensão de Aristóteles é determinante para a interpretação do conceito de tragédia enquanto representação de caráter elevado pois, para o estagirita, o tragediógrafo age sobre “causa material” da tragédia que é essencialmente o mito, e lhe fornece as bases para uma imitação que tem em seu efeito o entusiasmo, apesar de todo sofrimento do herói, de algum modo, a tragédia purga as emoções dos espectadores. Na compreensão de Junito Brandão:

Aristóteles separa argutamente a arte da moral com a teoria da mimese e da catarse. A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo. Que tipo estranho de prazer pode ser esse? Um deleite motivado por realidades dolorosas? Mais: tais obras adquirem seu perfil pela história relatada – um catálogo de cenas dolorosas que tem um desfecho, as mais das vezes, trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa à má fortuna (BRANDÃO, 2011, p. 14).

No tocante a imitação, para Platão qualquer modo de atividade comunicativa na enunciação de mito representa imitação (*mimésis*), pois, é através da comunicação que se manifesta a imitação, para o filósofo, que consiste em representar através da arte, uma forma de realidade, tratada como cópia, o que distancia o homem cada vez mais da realidade última das ideias.

Enquanto para Aristóteles, diferentemente da pintura e da linguagem que utilizam cores e sons diversos para entreter seu público, o poeta se utilizava de outros recursos para ocupar seu público, recursos que afetam os sentimentos do espectador ou do leitor, visto que, independente da forma do discurso oral ou escrito, o poeta é capaz de despertar tais sentimentos como os mencionados anteriormente de “terror ou piedade”, que apontamos como um dos efeitos da tragédia.

Para Platão o poeta é um recriador inconsciente. Reproduz não somente reproduções existentes, porquanto a matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes neste mundo, encontra-se na região do *eidos*, no mundo das ideias. Daí concluir Platão que a arte (a tragédia...), sendo mimese, imitação, é técnica imperfeita. A arte, alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do *alethés*, da verdade, sendo, por isso, intrinsecamente imoral (BRANDÃO, 2011, p. 14).

Platão questiona na *A República* o fato dos mitos serem destinados às crianças, que podiam se corromper com os meios de fabulação dos mesmos: “Ora pois, havemos de consentir sem mais que as crianças escutem fábulas fabricadas ao acaso por quem calhar, e recolham na sua alma opiniões na sua maior parte contrárias às que, quando crescerem, entendemos que deverão ter?” (PLATÃO, 2010, p. 87).

Se os mitos eram destinados às crianças e estas pudessem ser corrompidas pela fabulação de tais mitos, eles deviam ser evitados, por conta disso Platão despreza em sua república os poetas que se ocupam desse tipo de atividade, rejeitando, por conseguinte os tragediógrafos que formam a parte poética capaz de fabular, ou seja, fazer pequenas alterações nos mitos já existentes.

Em contraposição ao pensamento platônico vemos na *Poética* de Aristóteles a defesa da *mimese* que, está ligada aos diversos modos de representar ações, narrativas, objetos, dramas entre outros:

Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos: isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia – só uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação (ARISTÓTELES, 1973, p. 444).

Dessa forma, é na imitação que a tragédia representa a criação do trágico por meio da fabulação de elementos que lhe são conferidos de acordo com a organização da composição trágica. São esses elementos usados, cada um de uma vez, através de episódios interligados por toda obra que torna cada peça, mesmo tratando do mesmo mito, completamente original.

Cada componente da tragédia é usado de uma forma que possam ser capturados pelo espectador.

No que se refere a sua extensão, a tragédia sendo menor que a epopeia há uma diminuição do espaço para o poeta trabalhar com o uso reduzido dos mitos, possibilitando um desfecho em episódios na obra. Devido a ordenação própria da tragédia, Aristóteles confere a tragédia um caráter mais aprimorado que a epopeia, seja pela sua extensão e por sua métrica, pois sendo sua composição ordenada e metrificada que lhe confere um método em sua composição, a tragédia se torna mais filosófica diante da epopeia., devido aos ornamentos que lhes são atribuídos.

É característica da epopeia a existência de grande quantidade de mitos que enriquecem sua elocução, porém o torna, em certo sentido, irrepresentável, pois suas cenas recorrem a elementos exagerados e complicados de serem executados, o que acarretaria uma difícil compreensão do espectador. Cabe ao poeta, principalmente ao tragediógrafo, redimensionar o mito da epopeia fornecendo a ela episódios que se interligam e lhe confere sentido frente ao observador.

Para Platão a *mimeses* é encarada como uma mera imitação que procura imitar uma realidade existente ou possível e, dessa forma, é descrita como cópia dessa mesma realidade e considerada prejudicial para a cidade justa; em contrapartida, em Aristóteles a *mimeses* é algo que surge além da mera imitação, isto é, a *mimeses* é representação que procura descrever, através de ornamentos que são inerentes a linguagem poética, como a música e os efeitos espetaculares que aparecem como acessórios, uma realidade que causa empatia entre os atores e o público, desta forma a tragédia suscita sentimentos como “terror e piedade”. Há que se considerar também que na tragédia, o poeta faz uso de recursos poéticos que enriquecem o mito, como a ironia, os jogos de linguagem, as metáforas, etc, que aproximam o espectador do herói trágico e tornam a *mimeses* aristotélica mais que a mera cópia do mito.

A tragédia segundo Aristóteles é estruturada da seguinte forma: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Nessa perspectiva o mito é definido como fundamento da tragédia, portanto, o elemento mais significativo das representações trágicas, “Ora, o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 448).

O caráter da tragédia surge como elemento que ordena as ações dos personagens e lhes fornece coerência, o caráter se liga ao pensamento, no que diz respeito as escolhas dos personagens:

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento [...] daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter [...] (ARISTÓTELES, 1973, p. 448).

O pensamento serve para justificar a decisão dos personagens que corresponde a ação, posta pelo caráter. Outro elemento literário que compõe a tragédia, trata-se da elocução, definida por Aristóteles como sendo: “[...] o enunciado dos pensamentos por meio das palavras [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 449). A elocução possui uma importância significativa na tragédia, pois, além de tornar a peça suntuosa por meio da elocução que a obra exprime, ela ainda apresenta ao espectador a linguagem característica de cada autor, por exemplo, é possível diferenciar a linguagem ritualista de Ésquilo da linguagem sofisticada de Sófocles.

Sendo assim, Aristóteles busca descrever as partes essenciais da expressão trágica, e define a melopeia como o seu principal ornamento, ou seja, para o filósofo a parte principal da tragédia é seu aspecto musical, seu elemento recitativo, é nesse sentido que ela se diferencia do mito propriamente dito. No mito não há necessidade de elocução que suscita melodia, cabe ao autor, ser fabulador, ou seja, adaptar o mito aos moldes do pensar poético próprio da tragédia.

No que diz respeito ao espetáculo da tragédia: “Quanto o espetáculo cênico decerto que é o mais emocionante, mas também menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 449). O efeito da tragédia, portanto, não está no espetáculo, esse efeito reside na forma de expressão da tragédia, ou seja, na forma da elocução através da melopeia, que causa ao espectador a purificação de emoções, tais como “terror e a piedade” que são sentimentos particulares, mas possuem uma universalidade. Assim, quando o mito, sob a ótica trágica, atua sobre tais sentimentos, atua nesse elemento universal, provocando, geralmente certa unanimidade entre os espectadores.

É nesse contexto, de caracterização dos elementos que compõe a tragédia que surge e desenvolve-se a tragédia ática, objeto de estudo de inúmeros filósofos da antiguidade, o modo de representação trágica insere no mundo grego a contraposição de um saber que já se tinha, o saber mítico, preservado pela tradição oral, e a fabulação do poeta, uma criação e estilo próprio. A tragédia, não é, portanto, uma forma de negação do mito, mas criação que no uso do mito inúmeras formas de reescrever e pensar um determinado enredo de forma não habitual e único.

É do estilo próprio da tragédia a ligação de elementos criados pelo autor, que agrupam os mitos ao contexto trágico, de forma que a tragédia compõe uma unidade que guarda em si, itens essenciais e impactantes que devem ser desvelados no decorrer da representação trágica. É relevante o trabalho do tragediógrafo, que compõe o enredo trágico de modo que seja possível ao espectador notar tais elementos. Assim, no conteúdo do trágico percebemos o fornecimento de material para o pensar filosófico, no que diz respeito ao pensar poético ou cosmológico, como de uma linguagem que aborda em si, questões éticas, morais e epistemológicas.

Portanto, após ser apresentado a definição do trágico a partir da concepção aristotélica, e também alguns elementos da estrutura da tragédia, é necessário que, a partir de então, mencionemos alguns elementos que o compõem o enredo de algumas obras. Por isso o próximo capítulo se ocupa em apresentar algumas das tramas produzidas pelos tragediógrafos, de modo a subsidiar a busca pelos elementos da tragédia que citamos anteriormente.

2. O SUSTENTÁCULO DA TRILOGIA ESQUILIANA

“Existe é homem humano. Travessia.”
(João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*)

2.1 A história que antecede a tragédia *Oréstia*

Ésquilo foi um grande dramaturgo grego nascido em Elêusis, autor da trilogia *Oréstia*, constituída por três peças: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Tragédia representada pela primeira vez no ano de 458 a.C. É a única trilogia completa grega que sobreviveu até os dias atuais. É característica das obras de Ésquilo a confecção de obras interligadas. É notório em suas obras inúmeras passagens que fazem referência entre deuses e homens, esse conhecimento torna Ésquilo um “dramaturgo dos mistérios”, ao mesmo tempo, que doa ao homem certa independência. “A tragédia de Ésquilo é a ressurreição do homem heroico dentro do espírito da liberdade” (JEAGER, 2013, p. 286). A afirmação de Jaeger pode ser percebida já na primeira peça da trilogia, no modo como os personagens agem impulsionados por seus próprios desejos e vontades, embora ainda incitados pelos deuses. Agamêmnon, herói grego, aparece na peça como o homem livre dentro da *pólis*, a liberdade é uma característica do herói, porém o heroísmo e a liberdade contribuem também para sua decadência, como trataremos mais adiante.

A *Oréstia* é o único exemplo ainda existente deste tipo de trilogia, que foi encenada em um único festival ou competição de teatro. Antes de analisarmos o conteúdo da peça, convém então tratar da história mitológica que a precede e forma a origem dos acontecimentos presentes na ação. A trilogia repassa acontecimentos de um passado remoto, mas em contexto mitológico, de modo que as peças são todas interligadas entre si e se referem a questões mais antigas, que antecedem a ação propriamente dita: “Ésquilo encontrou na

trilogia a forma apropriada que lhe permite ultrapassar o segmento singular do acontecimento, naquelas conexões maiores nas quais, e somente nelas, se revela todo o seu sentido” (LESKI, 2010, p. 115).

A trilogia de Ésquilo faz menção à família que se inicia com Tântalo³⁰. Segundo algumas versões, Tântalo ousou duvidar da onisciência divina, servindo aos deuses as carnes do próprio filho *Pêlops*³¹ em um festim. Os deuses perceberam o engodo e o condenaram ao Tártaro³². Entretanto, existem várias interpretações do mito que seja possível elencar diferentes motivos que levaram a condenação de Tântalo, mas o fato é que em todas elas o personagem se mostrou desmedido. O personagem Tântalo na mitologia grega é reconhecido por inúmeros atentados contra os deuses, de modo que, independente dos motivos que levaram o personagem ao Tártaro, sua condenação se tornou célebre. Tântalo foi condenado ao suplício de fome e sede eternas. Cercado por um rio, sempre que tentava comer ou beber, ambos os elementos se distanciavam do criminoso:

[...] o seu suplício consistia numa fome e sede eternas: mergulhado na água até ao pescoço, não podia beber, porque o liquido fugia sempre que tentava mergulhar nele a boca; um ramo carregado de frutos pendia sobre sua cabeça, mas, se levantava o braço, o ramo erguia-se bruscamente e ficava fora do seu alcance (GRIMAL, 2014, p. 428).

A condição de Tântalo é usada pela representação trágica para converter sua maldição no que é conhecido por *miasma*, ou seja, a maldição lançada ao personagem após uma desmedida cometida, representa uma condição disciplinar para Tântalo. Nesse sentido de punição “[...] o assassinio é um μίασμα (miasma), um miasma, terrível mancha religiosa que põe em perigo todo o grupo social em cujo seio é praticado” (BRANDÃO, 2015, p. 220).

³⁰“Tântalo é geralmente considerado como um filho de Zeus e de Pluto, sendo esta filha de Crono ou mesmo de Atlas. Tântalo é acusado de uma das maiores ousadias da sociedade arcaica, enganar os deuses.

³¹“Pêlops é filho de Tântalo, sua filiação materna ainda é incerta. Durante seu reinado, Pêlops dominou toda península do sul da Grécia.

³²“Nos poemas Homéricos e na Teogonia de Hesíodo, o Tártaro surge como a região mais profunda do mundo, situada sob os próprios Infernos. O Tártaro é descrito na mitologia, como lugar de grande pavor por parte dos próprios deuses olímpicos, portanto, este ‘submundo’ situa-se abaixo do próprio Hades.

Por isso, o miasma na narrativa mítica resulta daquilo que surge após um crime praticado, independente da ação ser voluntária ou não, é questionável se tal concepção se enquadra apenas aos crimes consanguíneos, mas o que podemos notar é que tal concepção ocorre principalmente no ambiente familiar.

Em geral, o miasma é a sequência de crimes ocorridos ao longo de um enredo que se perpetua no âmbito da família. Trata-se de uma sequência de acontecimentos trágicos que marcam um personagem e toda a sua linhagem familiar, fato esse comum no enredo trágico, que mostra comumente famílias que foram punidas por crimes cometidos por seus ancestrais. Era comum, portanto, encontrar nos enredos trágicos o encadeamento de maldições que transpassam a história das famílias condenadas a qualquer augúrio, de modo que, a maldição ganha força através de outros elementos usados para a construção de narrativas trágicas pelos poetas.

Para compreender como ocorre toda a narrativa descrita na *Oréstia*, se faz necessário resgatar a passagem mítica da obra, ou seja, aquilo que foi usado de base para o autor (Ésquilo) na construção da peça. Por isso Tântalo tem suma importância nos acontecimentos encadeados na *Oréstia*.

Após a condenação de Tântalo, Pêlops foi trazido pelos deuses de volta a vida. Anos mais tarde, Pêlops apaixonou-se por Hipodâmia, filha do rei Enomau, da região da Élide. O rei criou um desafio para os pretendentes da princesa, aquele que o vencesse em uma corrida de quadriga³³ teria direito de desposá-la. A fim de conseguir casar-se com a princesa, Pêlops pediu ajuda a Mírtilo, servo do rei, oferecendo a ele metade do seu reino para sabotar a disputa. Contudo, Enomau morre no curso da corrida e amaldiçoa Mírtilo, designando que o mesmo seria morto futuramente por Pêlops. Assim, a desdita iniciada anteriormente por Tântalo, começa a se estender inexoravelmente de geração a geração. A reciprocidade de

³³ Era um carro ou carroça conduzida por quatro cavalos lado a lado, utilizadas em jogos olímpicos.

pagar o mal com o mal é a força motivadora dessa “magia”, que relaciona deuses e homens. “Vemos aqui a significativa influência recíproca entre povo e personalidade (divina): daquela *pólis* em que os deuses vivem e atuam com os homens” (LESKI, 2010, p. 97).

De acordo com o mito antigo, após a morte do rei Enomau, Pêlops conseguiu a mão da filha do rei. No entanto, a princesa era desejada também por Mírtilo, que ao tentar violentá-la, foi morto por Pêlops. Mírtilo em seu último suspiro, lançou uma terrível maldição cujo os efeitos iriam recair sobre toda raça do senhor da Península, “O cocheiro real, antes de morrer, amaldiçoou a Pêlops” (BRANDÃO, 2015, p. 86).

Podemos considerar que a maldição lançada a Tântalo se soma agora a do próprio Pêlops. A maldição proferida a Pêlops representa uma extensão da maldição lançada a Tântalo que continuou a perpetuar-se nas gerações seguintes. Travou-se entre os filhos de Pêlops, Atreu e Tiestes, a disputa pelo trono de Micenas. Tiestes seduziu a esposa de seu irmão e com sua ajuda roubou o cordeiro dourado que lhe garantiria o trono. No entanto, Atreu protegido por Zeus, vence um desafio e conseqüentemente herda o trono. Contudo, após descobrir a infidelidade de sua esposa, Atreu arquitetou uma vingança contra o seu irmão e através de uma emboscada, fê-lo comer as carnes de seus três filhos (Aglau, Calileonte e Orcómeno), que Tiestes teve com uma suposta concubina, após servir o banquete ele revela seu ardiloso plano ao irmão, após o acontecido:

O Sol, horrorizado, retrocedeu no seu movimento. Tiestes fugiu, então, para junto do rei Tesproto e, de lá, dirigiu-se a Sícion, onde se encontrava a sua filha, Pelópia. Tinha tomado conhecimento por um oráculo que só poderia vingar-se do irmão através de um filho nascido de um incesto com a filha. Este filho, Egisto, conseguiu matar Atreu e devolver a Tiestes o trono que lhe fora usurpado (GRIMAL, 2014, p. 448).

O ponto fundamental para entendermos a ligação de Tântalo com Agamêmnon (uma das peças que nos propomos a analisar aqui) é a presença do sacrifício para terminar e

reiniciar o ciclo das relações entre homens e deuses³⁴. No caso de Tântalo, o sacrifício causa uma quebra do equilíbrio dessa relação e, no caso de Agamêmnon, o sacrifício almeja restaurar o equilíbrio perdido. De qualquer modo, quando a relação entre homens e deuses é abalada, isso acaba se estendendo para outras gerações. O sacrifício iniciado por Tântalo se propaga, portanto, ao seu filho (Pêlops) e, mais tarde aos seus netos (Atreu e *Tiestes*). *Tiestes* ao amaldiçoar *Atreu* também dá continuidade à praga que se perpetua para a próxima descendência. Ao analisar o mito pode-se perceber, então, que Tântalo foi o fundador da maldição que atinge seu ápice com Orestes³⁵, que possui grande participação na trilogia de Ésquilo, pois o retorno do filho de Agamêmnon representa um dos focos principais da *Oréstia* de tal modo que o título da trilogia leva seu nome. Pela saída de cena do rei Agamêmnon, seu filho Orestes divide o eixo central da obra com os demais personagens.

A importância de Orestes reside no fato de que na trilogia de Ésquilo, o rei Agamêmnon é assassinado por sua esposa Clitemnestra, com o auxílio de seu amante Egisto³⁶, desse modo, Orestes retorna no enredo subsequente da *Oréstia*, para vingar a morte

³⁴ O sacrifício possui uma relação histórica entre mitologia e as representações do teatro grego. As cerimônias no teatro aconteciam ao amanhecer de cada dia; elas se iniciavam com o sacrifício de purificação e com oferendas derramadas sobre o anfiteatro da *pólis* grega, que ficavam em locais privilegiados. A relação do sacrifício em todas as tragédias gregas é derivada das famosas festas dionisíacas. As dionisíacas rurais tinham como função solicitar ajuda de Dioniso para a fertilização das terras. O sacrifício exigido nas representações teatrais, provavelmente apenas de animais, é um modo de louvar o próprio Dioniso, pois o culto ao deus representa a ligação entre morte-renascimento que notoriamente faz parte das representações, principalmente de Ésquilo e Sófocles. Outro elemento frequentemente lembrado é a caça que se constitui, ao mesmo tempo, oposta e complementar ao sacrifício, pois ela define as relações do homem com a natureza selvagem. Os homens em seu estado primitivo ou “natural” viviam em relação de guerra com os animais que sempre foram mais fortes que os homens, por seu instinto de sobrevivência. A trilogia esquiliana cita em inúmeras passagens sobre o vínculo de guerra entre os homens e os animais, através de representações de sacrifícios ou em comparações de homens e animais. Esse tipo de associação ocorre na peça *Agamêmnon* de Ésquilo (1998, vv. 60-65) onde o herói grego é comparado com uma águia por sua força e agilidade na caça e, de certa forma, ele também será caçado por sua esposa Clitemnestra.

³⁵ “Orestes é filho de Agamêmnon e de Clitemnestra. A sua lenda evolui e foi-se revestindo de novos episódios, a par de Ifigênia, sua irmã. Contudo, os traços gerais encontram-se fixados desde as epopeias homéricas, em que Orestes aparece já como o vingador de seu pai. É com os trágicos, e sobretudo com Ésquilo, que Orestes surge como uma figura de primeiro plano” (Cf. GRIMAL, 2014, p. 338). Aqui surge o papel e a importância do tragediógrafo que acrescenta ao mito original, elementos que fornecem o sentido trágico ao mito.

³⁶ Egisto na *Oréstia* tem um papel peculiar na representação da família dos Átridas: “Quando Agamêmnon chegou, o traidor recebeu-o com grandes demonstrações de amizade e de júbilo e ofereceu-lhe um banquete, durante o qual o matou (ou convenceu Clitemnestra a matá-lo). Reinou ainda sete anos no trono de Micenas, antes de ser morto por Orestes, filho de Agamêmnon” (GRIMAL, 2014, p. 132). Além de amante de Clitemnestra, Egisto ambiciona o poder do rei, por isso compactua do crime.

do pai. Portanto, o filho no ensejo de vingança assassina sua mãe e seu amante, porém, é absolvido do crime consanguíneo por amparo da deusa Atena, que decide que quando ocorra empate na votação de um júri, o favorecido seja o réu. A instituição do tribunal reproduz a criação da justiça na última peça da trilogia (*Eumênides*). A maldição não encerra na absolvição de Orestes, pois, estende-se a família de *Laio*³⁷ que herda a maldição de Tântalo após sequestrar *Crisipo* filho que *Pêlops* teve com uma ninfa³⁸. O sacrifício na antiguidade assume, assim, a função de manutenção da ordem divina, mas, se por um lado, o sacrifício agradava os deuses, por outro lado, é ele que move a força espiritual, a maldição que perpassa todo o enredo ao longo da genealogia dos personagens. A narrativa da maldição encenada por *Ésquilo* é tão bem alinhada que servirá de modelo a outros tragediógrafos.

2.2. Sobre a peça *Agamêmnon* ou o retorno do herói

Após a história que precede aos acontecimentos narrados por *Ésquilo* a primeira peça (*Agamêmnon*) retrata o retorno de *Agamêmnon* para casa como vencedor da guerra de Tróia. *Agamêmnon* era o comandante da expedição na luta dos gregos contra os troianos. A guerra teve início devido o sequestro de Helena, esposa do seu irmão Menelau por Páris, um príncipe troiano. O comandante *Agamêmnon* em sua jornada deixa seus filhos: *Ifigênia*, *Orestes*, *Electra* e, sua esposa *Clitemnestra*, mas no momento de sua partida, *Agamêmnon* é impedido pela deusa *Ártemis*, como relata a passagem seguinte:

ANCIÃO: “[...] não prenda Artêmis as naveas gregas
com ventos fortes insuflados contra elas
impondo mais um sacrificio ímpio [...]”
(ÉSKUÍLO, 1998, vv. 179-181).

³⁷ Filho de Lábdaco, rei de Tebas, e bisneto de Cadmo, Laio é o pai de Édipo

³⁸ As Ninfas são importantes para as lendas locais da Grécia clássica, pois representam divindades protetoras da natureza na qual habitam, podemos entender as Ninfas como deusas que habitam o mundo natural.

Nesse trecho o coro, que é composto por doze anciões, faz referência à fúria despertada de Ártemis³⁹. Segundo uma versão do mito, a fúria de Ártemis foi despertada por uma frase hostil de Agamêmnon que caçou e sacrificou um veado e depois se gabou de que era melhor que a deusa na caça. Algumas histórias como essa sugerem que as relações entre mortais e deuses devem ser equilibradas para manter a harmonia do universo (cosmos). Ao zombar da deusa, ele comete a *Hybris*, pecando pôr confiança e orgulho exagerados. Todavia, a confiança que deu ao rei a vitória da guerra, por outro lado, ocasionou sua ruína. A *Hybris* se configura, portanto, como o vício que o herói deve lutar para não cometer, a fim de não pecar pela falta ou pelo o excesso nas suas ações. Agamêmnon provocou a ira da deusa que cobrará do rei o sacrifício⁴⁰ de sua própria filha Ifigênia para a saída das embarcações gregas rumo à guerra. Tal como confirma a seguinte passagem:

ANCIÃO: [...] tentava a virgem frágil resistir lutando
desesperadamente, mas em vão:
como se fosse um débil cordeiro indefeso,
puseram-na no altar do sacrifício;
brutal mordaca comprimia rudemente
seus lindos lábios trêmulos de medo
e sufocava imprecações; quando caíram
por terra as vestes de formosas cores [...]
(ÉSQUILO, 1998, vv. 279-286)

O trecho da peça faz referência ao momento do sacrifício de Ifigênia com o objetivo que os ventos soprem a favor das embarcações gregas, para assim possibilitá-las partir rumo à vitória em Tróia. O sacrifício da filha do rei é comparado a de um animal por tratar-se do sentido comum de sacrifício grego, pois os animais eram sacrificados a fim de comemorar junto aos deuses festivais jubilosos. Ao imolar sua filha, Agamêmnon provoca também a fúria

³⁹ Ártemis é a deusa da caça, embora pertença a geração olímpica, representa os elementos mais ancestrais e selvagens do homem.

⁴⁰ Agamêmnon provocara a cólera de Ártemis e a armada aqueia estava retida em Áulis por uma prolongada calmaria. Consultou-se o adivinho Calcas e este respondeu que a cólera da deusa só podia ser aplacada se Agamêmnon consentisse em lhe sacrificar sua filha Ifigênia que, na altura, se encontrava com a mãe em Micenas. Primeiramente, Agamêmnon recusou, mas, pressionado pela opinião geral e sobretudo por Menelau e Ulisses, teve de ceder. Mandou vir a filha sob pretexto de a casar com Aquiles e ordenou a Calcas que a oferecesse em sacrifício no altar de Ártemis. (Cf. GRIMAL, Pierre, 2014, p. 246). O sacrifício era condição indispensável para a libertação das embarcações lideradas pelo rei Agamêmnon.

de sua esposa Clitemnestra, porém, o sentimento de Clitemnestra por Ifigênia parece dissimulado, o que Ésquilo deixa claro em sua obra posterior *Coéforas* ao evidenciar que a rainha não possuía nenhum sentimento de compaixão por sua filiação, segundo demonstra o discurso de sua filha Electra:

ELECTRA: [...] que deverei dizer quando for derramar estas funéreas oferendas? Como achar, neste momento repleto de hesitações, palavras agradáveis? Como anunciar a prece a meu querido pai? Direi apenas que sou a portadora destas homenagens a um esposo amado de uma esposa amante de minha mãe? Não estou convencida disto, nem sei o que irei falar ao espargir as libações sobre o sepulcro de meu pai. Ou deverei fazer a alocução que os homens costumam proferir, dizendo-lhe somente que retribua o gesto de quem as envia com males comparáveis as calamidades inomináveis que ela (Clitemnestra) lhe proporcionou? (ÉSQUILO, 1998, vv. 116-130).

Após a partida das embarcações gregas, Clitemnestra alimenta excessivas expectativas sobre a batalha. A rainha argumenta sobre o sonho que teve a respeito do dia em que supostamente culminou a conquista dos gregos sobre os troianos:

CORIFEU: Terás acreditado em sonhos convincentes?
CLITEMNESTRA: Não creio nas visões da mente adormecida
(ÉSQUILO, 1998, vv. 331-332).

Na passagem anterior, Clitemnestra fala sobre sua dúvida em relação aos sonhos. Podemos perceber nessa passagem o ceticismo de Clitemnestra, que fala sobre uma possível mentira por parte dos deuses, ao tentar manipulá-la a sonhar que os gregos dominaram Tróia. Ao longo da peça, Clitemnestra sempre parece duvidar dos deuses e de todos os elementos sagrados que a cercam como os sonhos, preces, etc. Ao duvidar deles ela comete *hybris*, do mesmo modo, que Tântalo, Pêlops, Atreu e Agamêmnon, que caíram no erro trágico. A rainha desconfia, acima de tudo, da vitória de seu marido. Porém, não deixa de aguardar a volta de

Agamêmnon para vingar sua filha. “Mas temerosa inquietude desce dos muros do palácio que encerra a culpa e o crime” (LESKI, 2010, p. 116).

No próximo tópico iremos analisar a *Hybris*, pois, para compreendermos a maldição familiar dos Átridas que perpassa a linhagem de Tântalo até Orestes é preciso antes apreender os elementos que corroboram para a condenação de Tântalo, culminando assim na decaída do audaz guerreiro Agamêmnon.

2.3. Elementos fundamentais ao trágico

2.3.1. *Hybris* ou o mal necessário do herói

A origem da *hybris* contribui para o sucesso e o fracasso do herói, ela aparece quando as virtudes e vícios se desequilibram; “A *hybris* é aquela arrogância que ultrapassa os limites do lícito [...]” (LESKI, 2010, p. 102). Iremos analisar como isso transparece na trilogia esquiliana. Nos textos trágicos, vemos que é necessário ao herói ser dotado de coragem para lutar a favor de seu povo em árduas batalhas, é através dessa coragem ou autoconfiança que o herói se considera pronto para ir à luta, como afirma o próprio herói Agamêmnon:

AGAMÊMNON: E que a vitória
permaneça comigo para todo o sempre!
(ÉSQUILO, 1998, vv. 61-62).

Agamêmnon através de suas palavras honra a vitória e demonstra sua coragem e resignação para alcançá-la. À coragem alia-se a *areté*⁴¹ do homem transmitindo excelência,

⁴¹“Tanto em Homero como nos séculos posteriores, o conceito de *areté* é frequentemente usado no seu sentido mais amplo, isto é, não só para designar a excelência humana, como também a superioridade de seres não humanos; a força dos deuses ou a coragem e rapidez dos cavalos de raça. Ao contrário, o homem comum não tem *areté* e, se o escravo descende por acaso de uma família de alta estirpe, Zeus tira-lhe metade da *areté* e ele deixa de ser quem era antes. A *areté* é o atributo próprio de nobreza. Os Gregos sempre consideraram a destreza e a força incomuns como base indiscutível de qualquer posição dominante. Senhorio e *areté* estavam inseparavelmente unidos” (JAEGER, 2013, p. 24). Por isso, a posição do rei Agamêmnon, entre outros heróis da mitologia, é considerada superior diante da maioria dos homens, pois, a *areté* carrega consigo a superioridade inerente daquele que a possui.

coragem e força necessária ao lutador para enfrentar todas as imprecações que venham afligir o herói. Agamêmnon era possuidor dessa excelência moral (a *areté*):

O tema essencial da história da formação grega é antes o conceito de *areté*, que remonta aos tempos mais antigos. Não temos na língua portuguesa um equivalente exato para esse termo; mas a palavra “virtude”, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro, talvez pudesse exprimir o sentido da palavra grega. Basta isto para concluirmos onde devemos procurar a origem dela. É as concepções fundamentais da nobreza cavaleiresca que remonta sua raiz. Na sua forma mais pura, é no conceito de *areté* que se concentra o ideal de educação dessa época (JAEGER, 2013, p. 23).

Somente os nobres, e excelentes homens eram capazes de entregar-se a uma guerra como a imposta ao chefe grego, ao contrário de Egisto sempre se mostrando covarde, sempre tratado com adjetivos pejorativos na trilogia. Portanto a coragem se configura em *areté*, ou seja, o cumprimento de um propósito nobre, que o indivíduo carrega consigo e para o qual também se destina, que deve ser evocado pela educação. No contexto grego, *areté* se converte em coragem e bravura, ou seja, as virtudes que todos aspiravam possuir. Contemporaneamente o termo se afastou de sua origem, por isso definimos a virtude numa acepção moral, ligada sempre ao dever e a finalidade. Diferentemente, o sentido grego está voltado ao modo de ser do guerreiro, forte, audacioso e perseverante.

Se os homens são filhos dos deuses, devem de algum modo assemelhar-se a eles. Os deuses são reconhecidos por deterem poder e coragem invejáveis a um homem e os homens, por acharem que podem alcançar a superioridade divina, buscam o reconhecimento semelhante aos dos deuses e, então, cometem a *hybris*, por ultrapassar o lugar que lhe compete. Nesse sentido, é notório que Agamêmnon busque assemelhar-se aos deuses. O herói já se considerava vencedor da guerra de Tróia antes de ir à luta, o que demonstra sua *hybris*, por outro lado, essa autoconfiança não impediu que Agamêmnon vencesse a guerra. A *hybris* acontece quando o homem ultrapassa o ponto que o separa dos deuses.

O homem vivencia uma relação de semelhança e dissemelhança com os deuses, no entanto, embora o homem anseie equipara-se as divindades existe um ponto fundamental, uma “linha divisória” invisível entre eles, que os separam. Essa linha é a relação entre finitude e infinitude, ou seja, a mortalidade do homem é o que os condena a serem homens, pois, os deuses são atemporais e imortais, enquanto os homens são temporais e mortais. É essa linha que estabelece o que concerne à natureza humana em contraponto à existência divina.

A proximidade que o homem deseja manter com os deuses se contradiz com o destino pré-fixado do homem em ser homem, e conseqüentemente mortal. O homem não pode gozar de honrarias, vitórias e glórias que pertencem aos deuses, porém, por causa dessa proximidade com divino, o homem, na maioria das vezes, cai em *hybris*. Com isso o herói se deixa levar pelo descomedimento, transgredindo os limites impostos pelos deuses aos homens.

O herói possui esse poder de aproximar-se dos deuses mais do que qualquer outro homem. As vitórias e honrarias concedidas ao herói trazem normalmente resultados desastrosos ao guerreiro, que por sua vez, perde a lucidez da medida, entregando-se as paixões, assim como fez Agamêmnon aceitando os presentes e votos exagerados de sua esposa. Mesmo que o chefe grego em primeiro momento recuse os tratamentos exacerbados, como nos mostra a seguinte fala do herói:

AGAMÊMNON: Tais honrarias cabem só a divindades;
sendo mortal, não vou poder pisar agora
tapetes requintados sem justos receios.
Deve honrar em mim um homem, não um deus [...]
(ÉSQUILO, 1998, vv. 57-60).

Agamêmnon acaba convencido por Clitemnestra (sua esposa) a aceitar gozar das honrarias pertencentes aos deuses. O herói grego em sua essência desejava esse tratamento, assim como seu avô Tântalo também desejava gozar da vida divina. Nesse momento, em que Agamêmnon ousa equiparar-se aos deuses, decai:

Agamêmnon desce do carro e começa a caminhar sobre a passadeira que as criadas haviam colocado no percurso desde o carro até os degraus de acesso ao palácio. Todos se prosternam à passagem do rei. Após a entrada de Agamêmnon, de Clitemnestra e das criadas, fecham-se as portas do palácio (ÉSQUILO, 1998, p. 52).

É na cena anterior que a peça representa a decaída do herói até seu destino pré-fixado (a morte). O herói não deve querer aquilo que está fora de seu alcance, ou seja, não deve querer alcançar o poder que é concedido apenas aos deuses. A *hybris* tem a força de transformar o herói em criminoso⁴² assim como aconteceu com Édipo (tragédia representada pela primeira vez em 430 a.C.). Porém, o guerreiro não é menos vitorioso por cair em *hybris*.

A arrogância de Agamêmnon não elimina sua majestosa vitória na guerra de Tróia, o seu descomedimento é necessário para que o guerreiro alcance uma nova etapa, pois, a *hybris* só pode ser cometida pelo herói. Assim, a *hybris*, ao mesmo tempo em que revela a desmedida do herói, também é o que o possibilita de estar acima dos homens comuns. Então, pode-se dizer também que o herói tem de cair em *hybris* como necessidade intrínseca do personagem representado que suscita no público o sentimento de “[...] terror e a piedade, por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

A extirpação de sentimentos é, de alguma forma, a necessidade de atribuir culpa e responsabilidade ao herói por seus feitos; no caso do guerreiro grego é uma forma de expiar as mortes ocorridas em sua expedição. A destruição do guerreiro está associada desde o início de sua escolha em ser um herói, ser um herói significa nesse sentido ser um derrotado, mas ainda assim um homem de excelência. Além de vencedor o homem corajoso é um perdedor, de tal forma que, os grandes combatentes dependem dessa duplicidade de adjetivos para consagrar-se como um homem digno de honrarias.

Os heróis da tragédia representam para a sociedade grega uma condição elevada perante os demais homens que enxergam nos deuses o exemplo de soberania a ser alcançada.

⁴² Crime é entendido nesse contexto como a transgressão cometida pelo herói: “A esse mundo tão contrário o poeta acena com a perspectiva aterradora de uma vida humana em que triunfará a *Hýbris*, restando ao homem tão somente a anarquia, a desordem e a infelicidade [...]” (BRANDÃO, 2015, p. 181).

No entanto, a auto elevação do ego transforma as condições psicológicas daquele homem que deveria ser bem preparado diante das paixões humanas e o corrompe. Podemos associar a coragem do herói à ética aristotélica, na qual o lugar da coragem é a relação aritmética entre a audácia e a covardia. O herói derrotado cai no erro do homem intemperante, cuja verdadeira face é excesso da temeridade e covardia. O que torna o homem um guerreiro é seu medo da dor e da morte. Ser herói, então, significa não ser exacerbadamente covarde nem medroso, porém, a não conscientização dessas condições é um dos fatores que corroboram para a destruição do guerreiro, condição necessária para que o trágico aconteça.

Agamêmnon assim como Édipo transforma-se de herói a criminoso, Agamêmnon pelo sacrifício de sua filha Ifigênia e por seu orgulho; e Édipo por deixar-se consumir pelo ódio e assassinar um homem sem saber que esse homem era seu pai. Os dois grandes heróis da tragédia grega caem em *hybris*, Édipo deixou-se dominar pela fúria do homem corajoso e matou seu próprio pai; Agamêmnon também transgrediu os limites do herói, por sua determinação de ir à guerra antes que a guerra o encontrasse e ousou sacrificar sua filha nesse intento.

Édipo e Agamêmnon foram reconhecidos como grandes heróis. O erro de Agamêmnon é imaginar ser vencedor antes de ir à batalha, embora posteriormente a vença. Édipo salvou Tebas⁴³ ao desvendar o enigma da esfinge que devorava jovens. Os dois guerreiros demonstram um caráter elevado perante os demais, porém, ambos sem a *hybris* não conseguiriam ser quem eram. Agamêmnon, não seria reconhecido como sendo chefe e herói grego e nem Édipo desvendaria quem ele realmente era. Assim, embora ambos carreguem o *miasma* familiar, eles não deixam de ser admirados por sua destreza e caráter.

A *hybris* liga-se a outro elemento estritamente necessário na tragédia grega, a *hamartia*. Esse elemento, abordado no próximo tópico, representa a conjunção necessária

⁴³ Tebas foi uma cidade-estado grega, antiga aliada de Esparta.

visível nas obras de Ésquilo e Sófocles. A *hamartia* é adjunta da *hybris* na transição dos acontecimentos e, ao mesmo tempo é entrelaçada ao *miasma*. A *hybris* diz respeito à própria condição existencialista do herói, ou seja, ela consiste em uma sequência de escolhas que levam o herói da *hybris* a *hamartia*, mas tanto uma quanto a outra além de serem elementos fundamentais do enredo trágico, são maneiras de estruturar o mito complexo, fornecendo-lhes o caráter de ação.

2.3.2. A *hamartia* ou o erro trágico

A *hybris* que acompanha toda a descendência dos heróis até aqui estudados, refere-se a um aspecto antropológico do homem, em sua vontade de superar a mortalidade. Desde o nascimento das religiões e do sagrado nas sociedades primitivas, o homem possui ambição pelas coisas divinas. Tântalo, já mencionado anteriormente, serve de exemplo para conhecermos a limitação que diz respeito à condição humana em relação aos deuses. A sua ousadia em tentar enganar os deuses constitui o exagero que se encerra na *hybris*. Portanto, Tântalo ocasionou seu declínio e sua desmedida, de modo que, a *hybris*, se espalhou por toda sua raça através de um erro trágico conhecido por *hamartia*.

Os elementos que corroboram para o declínio de todos os descendentes da família dos Átridas estão associados à noção de *hamartía*, Aristóteles refere-se ao erro trágico como uma situação intermediária do personagem que define a noção de *hamartia* na *Poética*:

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [*hamartia*]; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnis representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 1973, p. 454).

A *hamartía* é o erro que ocorre quando o homem perde o senso de sua própria existência. De Tântalo a Agamêmnon percebemos que todos os heróis gregos desafiaram a força do destino e conseqüentemente foram derrotados.

O elemento que alimenta a maldição imposta a Tântalo é provocado anteriormente por seu próprio erro. A *hamartía* que percorre a descendência desde Tântalo até Édipo é narrada pelos tragediógrafos gregos em diferentes peças. A *hamartía* seria, assim, a “mancha que se espalha” que grava no herói um declínio que supera sua condição de herói transformando-o em derrotado. As conseqüências do vínculo que a *hamartía* cria com a *hybris* toma proporções que escapam, muitas vezes, aos estudos teóricos que se tem feito acerca da tragédia grega, já que a conexão entre esses dois termos, de difícil compreensão em nossa sociedade moderna, espalha-se na mitologia grega contaminando, cidades, famílias e todo um território.

A “poluição” familiar devido à contaminação por *hamartía* é responsável por efetivar as ações (*hybris*) concretas durante sua epidemia. No caso de Édipo percebemos que, assim como a doença se espalha por contaminação, a *hamartía* ou *miasma* acompanha aquele que a detém, contaminando pessoas e cidades no decorrer de seus passos. A *hamartía* é encarada como o rompimento que acontece na trajetória do herói e se expande durante toda a tragédia grega. Esse rompimento por *hamartía* do herói interfere em sua concretude como vencedor, pois, todo herói após uma guerra é merecedor de honrarias moderadas. A tentativa de ultrapassagem do herói transcende o ego, fazendo com que seus anseios superem a esfera do humano e atinja toda uma geração.

A *hamartia* aliada a *hybris* do herói conseqüentemente causa seu declínio. Na tragédia ática é um dos elementos mais importantes do mito, porque dá início a derrocada do protagonista e a alteração dos acontecimentos. Jean-Pierre Vernant nos fornece o sentido de *hamartia* ao dizer que:

Hamartánein é enganar-se, no sentido mais forte do desvario de inteligência, de uma cegueira que leva à ruína. A *hamartia* é uma doença mental, o criminoso é a presa de um delírio, é um homem que perdeu o senso, um *demens*, *hamartínoos*. Essa loucura do erro ou, para dar-lhe seus nomes gregos, essa *átē*, essa Erinýs assedia o indivíduo a partir de seu interior; penetra-o como uma força religiosa maléfica. Mas, mesmo identificando-se de certo modo com ele, ela é, ao mesmo tempo, exterior a ele e o ultrapassa. Contagiosa, a poluição do crime, indo além do indivíduo, prende-se à sua linhagem, ao círculo de seus parentes; pode atingir toda uma cidade, pode poluir todo um território (VERNANT, 2008, pp. 35-36).

A *hamartía* não acontece de forma irracional e involuntária, pois, ao contrário da *hybris* que o herói carrega sem saber, a *hamartia* acontece de forma consentida pelo guerreiro, de modo que toda congruência de seus atos é decorrente de suas escolhas e vontades. “A vontade, com efeito, se apresenta como esse poder que não admite divisão – de dizer sim ou não, aquiescer ou de recusar. Esse poder se manifesta em particular no ato de decisão” (VERNANT, 2008, p. 26). Assim, enquanto a *hybris* está ligada a escolha, embora sem o conhecimento e a assunção das consequências, a *hamartia* é representada por uma poluição decorrente da *hybris* inerente a existência do herói.

A punição religiosa que requisitam os crimes consanguíneos, cometidos através de um entrelaçamento entre a loucura e a sanidade, exigem uma expiação que surge através da justiça divina. As Erínies aparecem na terceira obra da trilogia, as *Eumênides* 468 a.C, para cobrar as devidas punições inerentes ao infrator, que desonra uma das maiores sacralidades da existência humana, ou seja, o sangue familiar.

Na tragédia grega, o herói precisa equilibrar suas escolhas e seu destino, o homem necessita ser consciente de suas limitações e esquecer que pode equiparar-se com os deuses, ou seja, o homem deve conceber a si mesmo enquanto ser mortal. Entender os elementos arcaicos que cercam a tragédia grega talvez seja um dos caminhos para superar a barreira ainda comum em nossos dias, ao tentar conceber o que compete à existência humana em face ao divino.

Por isso a segunda peça da trilogia de Ésquilo, ou seja, a peça *Coéforas* nos fornece inúmeros elementos para analisarmos essa relação do homem com o divino, tanto para poetas gregos que se ocuparam de tal temática quanto para os filósofos gregos que construíram uma forma de pensar que narra o começo do pensar filosófico. Devido ao fato do pensar religioso estar presente no enredo trágico as temáticas encerram em si uma narrativa que lhe é única.

Não é nossa intenção afirmar que o pensar mítico ou religioso é o mesmo que o pensar filosófico, mas que as temáticas que lhe são próprias, em algum momento da história surgiram do mesmo ponto de partida, ou seja, da cultura grega. A obra *Coéforas*, que trataremos a seguir, possui um enredo extremamente religioso, que versa sobre o ocorrido após a morte do chefe grego Agamêmnon, a peça inclui a chegada de seu filho, que até então não tinha participação efetiva na obra.

Preces, libações, cantos sacramentais e rituais fúnebres marcam toda a segunda peça. É diante disso que vemos a ordem humana se vinculando com o divino, pois, a morte de Agamêmnon exige daqueles que ficaram vivos, uma série de rituais para conciliação da ordem humana frente ao *cosmos* representado pelo miasma através da *hybris* e *hamartia*. Essa ambiência fúnebre e sagrada reivindica a união dos irmãos órfãos (Orestes e Electra) que em sua relação direta com deus Apolo, se juntam para cumprir a vingança terrena, o que mais tarde, na terceira obra da trilogia (*Eumênides*) exigirá a justiça divina (Erínies).

2.4. Sobre a peça *Coéforas* e alguns apontamentos da relação entre a tragédia e a filosofia

A segunda peça *Coéforas* inicia-se com a chegada de Orestes e Pílates⁴⁴ ao local de sepultamento do já assassinado Agamêmnon. Nessa obra cumpre-se o destino pré-fixado do

⁴⁴ Pílates é primo-irmão de Orestes. Embora Pílates tenha uma participação pequena na peça, com pouquíssimas falas, sua presença é decisiva para que Orestes cumpra o assassinato de Clitemnestra.

rei grego e inicia-se a extensão da punição que nunca cessa, pois, os castigos divinos deixam marcas por toda a linhagem familiar dos Átridas.

Ao chegar, o filho do rei Orestes manifesta respeito ao túmulo do pai e busca a reconciliação por não estar presente no momento do fato ocorrido. Acontece, então, a chegada de sua irmã Electra, que a essa altura é feita de escrava por sua mãe Clitemnestra. Electra se aproxima do túmulo do pai a fim de realizar as devidas libações ao herói grego, porém, as libações ofertadas por ela nesse momento, são enviadas por sua mãe. Clitemnestra teme e pressente uma possível vingança que estará por ocorrer. Embora as libações tenham sido realizadas, é tarde demais para Clitemnestra reconciliar-se com as divindades, pois, desde sua chegada ao túmulo, Orestes expressa seu desejo por vingar o sangue derramado de seu pai:

ORESTES: Ah, Zeus! Concede-me a ventura de vingar
a morte de meu pai! Traze-me a tua ajuda!
(COÉFORAS, 1998, vv. 25 - 26.)

A segunda parte da *Oréstia* marca o cumprimento de mais um destino pré-fixado, a maldição que paira sobre a casa dos Átridas retorna, com o propósito de vingar a morte do herói grego através do assassinato de sua ex-esposa e de seu amante Egisto. Sangue que deve ser derramado a fim de que a maldição lançada sobre o avô de Agamêmnon (Tântalo) continue existindo, pois, até esse momento não possuímos informações suficientes de que o *miasma* e a *hamartia* que se espalham por toda a família possuam alguma de barreira que a impeça de se estender.

Electra, nesse momento, prepara-se para derramar as oferendas dedicadas a Agamêmnon. Por meio de uma cena de reconhecimento⁴⁵ utilizada por *Ésquilo* (525-456 a.C) para noticiar o encontro do irmão com sua irmã que até então estiveram separados:

ORESTES: Embora me contemples não me reconheces,
mas há bem pouco tempo a vista desta mecha

⁴⁵ Trataremos no próximo subtópico sobre o reconhecimento utilizado pelos tragediógrafos em questão.

de meus cabelos, cortados como um sinal
do luto que me pesa sobre o coração,
e quando ponderavas sobre estas pegadas,
teu pensamento criou asas e julgaste
que me tinhas a tua frente! Põe a mecha
de meus cabelos no lugar de onde a cortei
– de teu irmão e parecida com as tuas
e vê como ela coincide com as minhas!
(COÉFORAS, 1998, vv. 290 - 299).

Clitemnestra já temia que Orestes pudesse vingar a morte do pai, por isso, optou por enviá-lo para uma região afastada de Argos⁴⁶, para que ele se mantivesse longe de todos seus planos. Orestes, com ajuda de Apolo, chega a Argos e encontra sua irmã em frente ao túmulo de seu pai. Electra se depara com várias mechas de cabelo deixada por Orestes, sinalizando seu luto por não estar presente no momento que ocorreu o assassinato de Agamêmnon. Um dos diálogos mais importantes nesse primeiro episódio das *Coéforas* é a advertência que Orestes faz a Electra, para que ela não se deixe dominar pelas emoções para não atrapalhar seu plano de vingança. Após Electra avançar em direção a Orestes, seu irmão lhe adverte para que Electra não ceda ao contentamento do reencontro e esqueça a atitude imperiosa que compele seu retorno. Seu irmão lhe diz palavras de ordem:

ORESTES: Domina-te! Não deixes que tua cabeça
se deixe transtornar pelo contentamento,
pois, as pessoas que nos deviam amar
são nossas inimigas mais exacerbadas
(COÉFORAS, 1998, vv. 303-306).

Mais adiante Electra expõe sua situação:

Fala das desventuras de meu pai;
a mim, porém, privaram-me de tudo,
dando-me o tratamento de uma escrava;
confinada em meu quarto, com um cão
maligno, mais pronta a chorar que a rir,
eu me ocultava para soluçar,
sofrendo sem um momento de alívio
(COÉFORAS, 1998, vv. 574 - 580).

⁴⁶ Cidade da Grécia, em Argólida, na Península do Peloponeso.

No trecho acima Electra se refere a sua mãe que abandonou Orestes e lhe trata como escrava. Portanto, as lamentações feitas por Electra a Orestes enfatizam a justiça ambicionada através da vingança e pelo derramamento de sangue, exigido pela maldição familiar (*miasma*). Orestes encontra o ódio e o rancor em Electra que reforça a “mancha” espiritual que circula na família dos Átridas (*hamartia*). Portanto, a entrada de Orestes na peça de Ésquilo representa o retorno da *hybris* ao foco principal, pois, na busca pela reparação ou reestabelecimento da justiça Orestes crê que a morte de sua mãe, trará paz para sua família, porém Orestes excede os limites da coragem humana (*hybris*) ao assassinar aquela que lhe gerou.

Electra, no início do primeiro episódio das *Coéforas* ao realizar as libações no corpo de seu pai derrotado, evoca através do ritual o mensageiro de Zeus, Hermes para que a ajude vingar a morte e proteger a terra de seu falecido pai. Neste mesmo episódio, Electra repete duas vezes à palavra terra, a primeira com letra minúscula em referência ao local que abriga seu pai:

[...] devo derramar de uma só vez as libações para que a **terra**
possa bebê-las [...]
(COÉFORAS, 1998, vv. 32-33, grifo nosso).

A segunda referência da palavra terra aparece com letra inicial maiúscula⁴⁷

Daí das profundezas onde estás agora
sê portador de bênçãos para nós, teus filhos,
aqui em cima, graças aos deuses, à **Terra**
e a Justiça mensageira da Vitória
(COÉFORAS, 1998, vv. 200-203, grifo nosso).

A primeira representa a *arché* (ver nota 5) ou seja, à origem de todas as coisas, termo que se relaciona com a *physis*⁴⁸, que significa a totalidade da natureza na qual o homem está inserido e sobre a qual ele também age.

⁴⁷ A segunda menção de Electra ao termo Terra, com letra maiúscula, faz parte de uma referência divinatória, fato este que não interessa à discussão que desenvolveremos a seguir.

A *arché* a qual *Electra* se refere com letra minúscula, de certo modo, pode ser aproximada ao mesmo sentido apresentada pelo filósofo pré-socrático *Xenófanes de Cólofon*⁴⁹ (570/475 a.C.). Para ele, o elemento terra consiste naquilo que contempla todas as coisas, pois, ele considera que tudo que existe é fruto da terra e a ela retornará: “Pois, tudo sai da terra e tudo volta à terra” (XENÓFANES DE CÓLOFON. Frag, 27 In: BORNHEIM, 1998, p. 33). Desse modo, *Electra* deixa nítida a nova morada de seu pai, antes rei de Argos, que agora habita a terra na qual está sepultado.

Analisar os elementos arcaicos de nossa ancestralidade nos condiciona a relembrarmos a atitude filosófica dos primeiros filósofos, ou seja, dos filósofos conhecidos por pré-socráticos. Esses primeiros pensadores, contemporâneos da tragédia grega, nos ensinaram a praticar o elemento primordial do exercício filosófico que consiste na indagação filosófica. Sendo esse ato de questionar a tarefa filosófica por excelência, que encaminha o pensamento para sua verdadeira morada. Os pré-socráticos, com seus pequenos textos, por vezes bastante lacunares, investigam o que constitui a realidade e provocam no homem a sede do conhecimento.

A busca do conhecimento faz parte da raiz do pensamento filosófico, e daí advém etimologicamente à palavra grega filosofia que é composta por duas palavras; *Philo*, que significa amizade, amor fraterno, no sentido de tender e aspirar por e *Sophia* que quer dizer sabedoria, portanto, filosofia representa aquele que é amigo da sabedoria ou amante da sabedoria⁵⁰ e assim é conhecido por filósofo⁵¹. Evidentemente não podemos restringir a

⁴⁸Segundo Werner Jaeger (2003, p. 196): “O problema da origem – que obriga o pensamento a ultrapassar os limites do que é dado na experiência sensorial – e a compreensão, por meio da investigação empírica, do que deriva daquela origem e existe atualmente”. A *physis* pressupõe a essência do mundo natural para os gregos. Por isso os filósofos naturalistas foram chamados por Aristóteles de *phísicos*, ou seja, aqueles que irão investigar a origem da natureza através de um discurso racional. Assim sendo, subordina-se a física à metafísica.

⁴⁹ Xenófanes de Cólofon, destaca-se por ter sido mestre de Parmênides de Eleia e precursor da teoria unitária de todas as coisas.

⁵⁰ É óbvio que a etimologia da palavra filosofia apresentada no corpo deste trabalho não aborda todos os seus desdobramentos, o que daria por si só um trabalho monográfico completo, antes a discussão opta por estabelecer o laço que une o fazer do tragediógrafo, a poesia, ao trabalho do filósofo, na sua lida com as palavras. Assim, embora de modo muito rápido, o que ansiamos aqui, é por demonstrar como a tragédia traz em seu bojo, desde as

atividade filosófica tão somente ao amor pelo saber, como parece apontar uma tradução literal e superficial da palavra, mas na tarefa de construir um pensamento que investiga a realidade, através de métodos e instâncias argumentativas que se transformam ao longo do tempo, por isso, cada época e cada filósofo se ocupa (*philia*) de modos diferentes desse “saber” (*sophia*) próprio da filosofia.

Os primeiros filósofos se destacaram por redimensionar o campo do saber para o conhecimento da realidade em si mesma, ou seja, na busca da compreensão do que é a natureza e de como a partir dela se originam todas as coisas do universo. Desse modo, o mundo passou de uma visão mitológica para uma visão cosmológica. O Cosmos⁵² deve ser contemplado por sua beleza estética ordenada colocando, assim, o homem no meio do universo, movimentando-se de acordo com as leis naturais, leis essas que são resultado da conjunção de elementos arcaicos conhecidos por *physis* e *arché*, que regem os corpos universais. Segundo Bornheim:

A palavra *physis* indica aquilo que por si brota, se abre, emerge, o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta neste desdobramento, pondo-se no manifesto. Trata-se, pois, de um conceito que nada tem de estático, que se caracteriza por uma dinamicidade profunda, genética (BORNHEIM, 1998, p. 12).

Nesse sentido a *physis* se relaciona com o sentido de *arché*, ou seja, o princípio de tudo. Sendo assim, a *physis* pode ser entendida como aquilo que vem a ser, assumindo uma característica metafísica do mundo e das coisas. Por isso a referência da terra citado por Electra nos remete a noção de terra como desabrochar do mundo, que remonta a origem e

primeiras representações, uma relação de proximidade com o pensamento filosófico e que, ainda que não tematize especificamente o pensamento filosófico da sua época, o trágico dialoga espontaneamente com ele.

⁵¹ A invenção da palavra filosofia é atribuída ao filósofo grego Pitágoras que teria afirmado que a sabedoria completa pertence aos deuses, mas que os homens podem desejá-la ou amá-la, tornando-se filósofo.

⁵² (Do grego, *Kosmos*: ordem) “significa a totalidade do mundo, especialmente se for concedida como algo ordenado e regido por leis, sejam elas o destino, a fatalidade, a justiça, os mandamentos divinos ou a necessidade racional” (Cf. BLACKBURN, 1997, p. 81). A tentativa de compreender ou contemplar o Cosmos justifica uma possibilidade para o conhecimento interior do Ser. Por isso a grande maioria de inúmeras religiões que existiram e existem partem de princípios cosmológicos.

princípio de tudo que existe, é nesse intento que o elemento terra, através da *physis* e da *arché* se confronta com a filosofia.

Os termos *physis* e *arché* relacionam-se com a filosofia na busca da origem das coisas. Para reconhecer essa relação devemos atentar para o exercício conceitual entre os termos em questão; a *physis* busca a compreensão do universo em sua totalidade, totalidade que abrange o meio em que o homem está situado. A *arché* busca compreender o porquê das coisas, se ocupando da essência, da significação, da estrutura e origem de todas as coisas. Assim sendo, os termos *physis* e *arché* na filosofia fazem parte de um conteúdo arcaico que se iniciou com a Grécia homérica, atribuindo aos deuses à criação de tudo no universo, conteúdo que sofreu uma atualização com o passar da civilização via filosofia pré-socrática.

Por isso o nascimento desses termos está associado ao próprio nascimento da filosofia, como pensar existencial do homem. Então, a filosofia é mais antiga que a própria palavra filosofia. O indivíduo através desse modo de pensar, busca a compreensão de sua condição no mundo, compreensão essa que irá nortear a vida humana, pois, a condição do homem no mundo, em primeiro momento, é vazia de sentido, por isso, a busca incessante para assimilar qual é o fundamento e origem de todas as coisas, para que partindo dessa discussão, o homem possa compor sua existência a partir de uma essência devidamente humana.

A necessidade de explicar a realidade e entender sua existência também transparece nos textos dos primeiros tragediógrafos. De algum modo, portanto, a tragédia grega se vincula ao pensar filosófico de sua época. A tragédia grega, que possui no mito seu principal fundamento, também apresenta a relação com a filosofia no sentido originário de *arché* que norteou aqui nossa discussão. Há que se considerar também que a tragédia foi contemporânea aos pensadores pré-socráticos e sofistas⁵³ essa influência transparece nos textos trágicos,

⁵³ Os sofistas eram mestres do saber que detinham a habilidade de ensinar e proferir um discurso bem elaborado ou montar argumentos capciosos ou enganosos. Em síntese, os sofistas exerceram enorme influência sobre a cultura e o intelecto grego ao concentrar seus estudos nas possibilidades discursivas, usando para isso elementos

notamos isso, no exemplo da fala de Electra ao citar o elemento terra, como elemento sagrado, mencionado anteriormente.

Embora o elemento Terra seja a origem de todas as coisas que constituem a ordem cosmológica do universo, ela sofre alterações pelas escolhas humanas. Daí advém a *hybris*, o desequilíbrio que precisa ser reparado para ordenar a vida dos que ousam ultrapassar os limites do mundo mortal. A tentativa de retomar o equilíbrio, surge como um movimento essencialmente humano, a *hybris* aparece no cenário da tragédia grega, então, para distinguir a vida mortal e a vida gloriosa dos deuses.

A obra *Coéforas* nos permite enxergar o desejo reparador dessa ordem cosmológica, a volta do filho para vingar a morte de seu pai é, no fundo, aquilo que desejamos após uma perda, pois o equilíbrio deve ser reparado a qualquer custo. Porém, devido a maldição dos Átridas ser uma sequência de homicídios, não há outra forma de interromper essa ordem a não ser através do derramamento de sangue:

CORIFEU: É lei que o sangue derramado
Em plena terra, exija sangue novo
(*COÉFORAS*, 1998, vv. 521-522).

Orestes, dominado por um *miasma* que persegue sua família e cego por uma *hamartia* (que consiste no erro de seus descendentes), surge de forma premeditada no palácio de sua família. Orestes é o herói da segunda peça (*Coéforas*), que aparece como um personagem forte, filho do herói grego Agamêmnon. Ele ganha espaço na obra, não pelo vigor físico, mas por sua artilosa habilidade de persuasão ao conseguir se infiltrar no palácio e atrair sua mãe para o destino planejado. De certo modo, a presença de personagens como Orestes, estrategista, hábil orador, denota a influência da filosofia sofista do período.

como a ironia, persuasão, retórica e a oratória, técnica, que ficam evidentes nas falas dos personagens ao longo da tragédia ática.

Orestes após matar o amante de sua mãe, Egisto que também carregava o miasma de seu pai *Tiestes*, derivado do erro de Tântalo, o filho de Agamêmnon não se deixa convencer pela argumentação e súplicas de sua mãe:

CLITMNESTRA: Eu te nutri e quero envelhecer contigo!
(*COÉFORAS*, 1998, v. 1160).

A mancha espiritual (*hamartia*) cega o indivíduo e o filho do herói grego não hesita em concretizar a ação. Ésquilo nos apresenta o miasma na cena final da morte de Clitemnestra e de seu amante; em sua forma mais cruel “Abre-se a porta do palácio. Veem-se os cadáveres de Egisto e de Clitemnestra estendidos lado a lado no chão, ocultos por uma coberta” (ÉSQUILO, 1998, p. 133).

Após o crime, Orestes com medo de ser punido e agravada a maldição que circunda o palácio dos Átridas, procura a purificação no templo de Apolo a fim de evitar que as fúrias vingadoras⁵⁴ apareçam para recuperar o equilíbrio alterado por um matricídio. Dessa forma se encerra a segunda peça da trilogia *Oréstia*.

Após analisados uma parte dos argumentos e do enredo concernente a tragédia grega e as peças aqui referidas, se faz necessário nos atermos aos elementos encontrados na própria tragédia que possibilitam a ação trágica, tais elementos compõem a graciosidade da tragédia e são os meios encontrados pelos tragediógrafos para fabular o mito em seu estado bruto e conceder com maestria o que conhecemos como ação trágica. Podemos destacar a princípio dois importantes elementos dessa ação trágica, são eles o reconhecimento e a peripécia.

⁵⁴ Entidades que são responsáveis por vingar crimes consanguíneos.

3.0 A ESTRUTURA POÉTICA DO TRÁGICO

*“Fraqueza da humana sorte:
que quanto da vida passa
está recitando a morte.”
(Camões)*

3.1 O reconhecimento e a peripécia

A anagnórisis, ou reconhecimento, trata-se de um recurso literário utilizado pelos tragediógrafos pelo qual o personagem desvela algo oculto no mito narrado, que antes era desconhecido e se desvela ao longo da trama. Essa descoberta diz respeito a algum elemento que se constrói ao redor dos personagens e era até então desconhecido. O reconhecimento é o meio utilizado para mudar o encadeamento das ações dos personagens.

Existe outro elemento utilizado pelos tragediógrafos na composição trágica, chamado de peripécia, diferentemente do reconhecimento, a peripécia é a mudança repentina da alegria a dor ou vice-versa. O reconhecimento nem sempre acompanha a peripécia ou ambas as coisas. Para Aristóteles, “O reconhecimento, como indica-o o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para desdita” (ARISTÓTELES, 1973, p. 452).

Há vários exemplos de reconhecimento na tragédia grega, mas um dos mais belos aparece na peça *Coéforas* de *Ésquilo*. Nela a princesa Electra reconhece o irmão Orestes através de vários signos: a mecha do cabelo, as pegadas, o manto que ela teceu para ele. De certo modo, após a passagem do “desconhecido” para o “conhecido”, a peça apresenta novos elementos para possibilitar a continuidade da representação grega. Nesse caso, a união entre o irmão e a irmã para destruir Clitemnestra.

A peripécia é um recurso utilizado pelos tragediógrafos para modificar o tônus da peça, ou seja, marcar um novo ritmo aos acontecimentos. Assim, esse elemento é geralmente

usado para mudar a ação abruptamente. A “peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos, verossímil e necessariamente [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 452). O filósofo afirma que na tragédia *Édipo-rei* de Sófocles dá-se uma das mais perfeitas formas de peripécia. Ela ocorre no terceiro episódio com a chegada do mensageiro esperado por Édipo com o propósito de descobrir quem são os assassinos de *Laio* e livrar o rei e sua esposa dos flagelos que lhes afligem. Este mensageiro lhe traz inúmeras preocupações. Diz-nos Sófocles nas palavras do mensageiro recém-chegado a Tebas:

Mensageiro: Vim de Corinto. Espero que minhas palavras
hã de trazer-te algum prazer – seguramente
elas trarão – mas podem também afligir-te.
(SÓFOCLES, 1997, vv. 1113-1115).

Assim, rapidamente o sentimento esperado pelo rei Édipo, é repentinamente mudado, da dita para a desdita, desse modo, Édipo “[...] descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário [...]” (ARISTÓTELES, 1973, p. 452). A peripécia e o reconhecimento são importantes na estrutura do trágico, eles auxiliam o autor na “construção” da peça, porém a importância de tais elementos ultrapassa a estrutura da peça trágica e se sobrepõe aos acontecimentos alcançando a subjetividade do personagem, ou seja, o reconhecimento (*anagnórisis*) é o momento que o personagem toma consciência de si, é a saída do estado de ignorância. No caso de Édipo, esse reconhecimento faz com que o rei de Tebas deva assumir suas responsabilidades diante do que agora é conhecido.

O reconhecimento possibilita o personagem tomar consciência de seus atos, Orestes, por exemplo, ao reconhecer sua irmã, decide iniciar a vingança contra a própria mãe. Desse modo, o reconhecimento e a peripécia possuem uma função essencial que se harmoniza como destino do herói. É mediante tais elementos que o herói percebe que praticou a *hybris* e que realizou um erro - *hamartía*. É através desse reconhecimento que o herói aceita seu destino, concorda com a punição estabelecida pelos deuses ou cria sua própria expiação; no caso de

Agamêmnon a morte que foi lhe imposta, no caso de Édipo, o ostracismo e a cegueira foram suas penalidades.

Aristóteles considera a tragédia de Édipo um modelo de excelência trágica por possuir em sua estrutura a peripécia e o reconhecimento, que embora possam ser trabalhados distintamente, Sófocles os utiliza juntos e de modo eficaz. A mudança do tônus da obra, acontece quando Édipo reconhece a si mesmo, por meio de um personagem que ao invés de anunciar a fortuna, revela o infortúnio.

Podemos citar um exemplo de tais elementos, quando Édipo reconhece que matou seu pai e casou-se com sua mãe:

ÉDIPO: Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
 Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja
 A derradeira vez que te contemplo! Hoje
 Tornou-se claro a todos que eu não poderia
 Nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo
 E, mais ainda, assassinei quem não devia!
 (SÓFOCLES, 1997, vv. 1387-1392).

Na *Poética*, Aristóteles divide os acontecimentos ou reviravoltas em mitos simples e complexos; “dos mitos uns são simples e outros complexos porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam” (ARISTÓTELES, 1973, p. 452). O mito simples distingue-se em transformar a ação dos personagens sem peripécia ou reconhecimento, o mito complexo realiza a mudança da ação mediante reconhecimento, peripécia ou ambos juntos.

Segundo Aristóteles, o reconhecimento pode acontecer de acordo com o andamento da trama, com as falas dos personagens ou com a ajuda de um objeto emblemático e simbólico, como os fios de cabelo de Orestes pelo qual a irmã Electra reconhece o irmão em Ésquilo e também pelo uso do sinete⁵⁵ que Orestes carrega consigo na *Electra* de Sófocles (tragédia representada pela primeira vez por volta de 413 a.C) ignorando-se a data exata.

⁵⁵ Anel que continha a gravação do símbolo real do poder dos Átridas que representava uma joia pertencente aos familiares do rei assassinado.

No entanto, Aristóteles dedica ao tragediógrafo Ésquilo a forma mais extraordinária de reconhecimento que se dá através de silogismo em *Coéforas*; “alguém chegou que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes” (ARISTÓTELES, 1973, p. 257). Desse modo, Ésquilo dispensa o reconhecimento material, porém é necessária a confirmação ou a verificação das premissas mediante comprovação empírica, que se efetua através das mechas de cabelo de Orestes.

É importante destacar que é possível representar qualquer mito, utilizando-se ou não de elementos auxiliares, como o reconhecimento ou a peripécia. Nesse sentido, segundo Aristóteles, é preciso manter a tradição do mito, sem alterá-los. No entanto, cabe ao tragediógrafo reinterpretar o mito. É o que ocorre com Ésquilo, Sófocles e Eurípides, que representam *Electra* sob vários aspectos diferentes, mas sem modificar o mito.

Ésquilo e Sófocles se utilizavam de elementos distintos para trabalhar o reconhecimento em suas obras, daí advém a originalidade de cada autor. Ésquilo nos mostra que é possível o uso de “sinais” e “objetos” além de uma construção lógica, para usar o reconhecimento sem a peripécia. O uso desses elementos por Ésquilo mostra a preocupação do autor com o diálogo, o uso de silogismos e paralogismos se deve a preocupação por parte de Ésquilo. Após “limitar” a importância do coro e elevar o número de autores para dois, seria necessário ao tragediógrafo usar a “palavra” como elemento relevante para a peça. O *ágon*, sempre presente na *Oréstia* marca essa característica de Ésquilo, que não faz uso da peripécia por desconhecimento, mas para mostrar que é possível abrir mão desses elementos, sem alterar o intuito formativo da tragédia.

Sófocles usa argumentos breves na composição de suas obras, falas curtas, além de personagens com funções específicas dentro da peça, o mensageiro carrega “em si”, por exemplo, o elemento peripatético que transforma o enredo da obra. *Édipo-rei* tornou-se a

forma mais exemplar de tragédia para Aristóteles por agrupar elementos tais como o reconhecimento e a peripécia em um só enredo de modo espontâneo e natural:

De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural, como é o caso do Édipo de Sófocles⁵⁶ e da Ifigênia⁵⁷, porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta. Só os reconhecimentos desta espécie dispensam artifícios, sinais e colares. Em segundo lugar vêm os que provêm de um silogismo (ARISTÓTELES, 1973, p. 458).

Prosseguindo ao estudo do reconhecimento, o cenário em que *Ésquilo* representa *Coéforas* é muito favorável para o reconhecimento de Electra por Orestes. O túmulo de Agamêmnon é representado no centro da peça, ao fundo do palácio dos Átridas, onde a maldição se faz presente a todo o momento. Orestes, conseqüentemente, ao chegar em sua terra natal contempla o túmulo do pai assassinado e lhe “entrega” sua mecha de cabelos, com o objetivo de agradar o pai e obter sucesso em sua armadilha. A mecha de cabelo oferecida por Orestes, sob o túmulo do pai no centro do palácio dos Átridas, nos mostra a sagacidade de *Ésquilo* que, a partir de pequenos elementos, desvela ao público o sentimento de toda trama anterior que ocorre em cena, e, nesse momento, todo o caminho da peça é traçado por *Ésquilo*.

Orestes ainda no prólogo das *Coéforas*, após deixar sua mecha de cabelo no túmulo do rei, percebe um grupo de mulheres se aproximando do túmulo do pai e esconde-se com Pílates. A partir desse momento, Orestes imagina:

ORESTES: Não é outra coisa
pois já percebo Electra, minha irmã querida,
marchando sob o peso de uma dor amarga.
(*COÉFORAS*, 1998, vv. 22-24).

56 Ao investigar o assassinato de Laio, Édipo descobre ser ele mesmo o assassino.

57 Ifigênia confia uma carta a Pílates, que a entrega ali mesmo a Orestes o destinatário da carta, revelando assim sua identidade.

Esse é o primeiro reconhecimento que ocorre de Electra por Orestes e acontece sob a forma de catástrofe⁵⁸, devido ao fato de Electra levar uma vida infeliz após a morte do pai, e a convivência indigna com o seu padrasto Egisto, que assumiu o trono do rei após o matricídio. Porém, Orestes não compreende de imediato o que acontece em cena e os motivos para aquelas mulheres estarem diante do túmulo de seu pai. Por isso, ouve escondido e atento as palavras do coro. Após o discurso do coro, Orestes descobre que sua irmã vive em situação de escravidão e que havia sido enviada por sua mãe para a realização tardia das libações:

CORO: [...] A nós que aqui estamos – já que os deuses
Lançaram a nojenta servidão
Sobre a nossa cidade
(Eles tiraram-nos de nossas casas para a escravidão) -,
Somente cabe-nos, a contragosto
Conter o nosso ódio mais amargo
E submeter-nos a todas as ordens
Justas ou injustas, de nossos senhores,
Mas sob os nossos véus sentimos muito
Os duros golpes do destino cego
Que vitimaram nosso rei – coitado! -,
E o luto que temos de disfarçar faz-nos sentir o coração gelado.
(COÉFORAS, 1998, vv. 97-109).

No trecho acima, Electra é reconhecida através da sua desdita. A chegada de algum protetor mortal ou imortal pode lhe salvar de terríveis infortúnios. Embora ninguém tenha dito a Orestes que aquela é sua irmã, o filho do herói grego reconhece-a por suas desventuras. Ainda no primeiro episódio, acontece um “segundo reconhecimento”, dessa vez de Orestes por Electra, que ocorre simbolicamente quando ela encontra a mecha de cabelo sob o túmulo de Agamêmnon deixado por Orestes:

ELECTRA: Vejo uma mecha de cabelos, oferenda
recém-cortada sobre a tumba de meu pai!
(COÉFORAS, 1998, vv. 221-222).

Notemos que Ésquilo é meticoloso ao tratar do reconhecimento, o cuidado leva em consideração o enredo da peça, pois o escritor grego propõe um reconhecimento que trabalha

⁵⁸ Incidente; acontecimento inesperado; aventura; imprevisto, ou seja, momento em que uma narrativa muda de curso devido a fatos inesperados e surpreendentes.

com todos os elementos disponíveis na tragédia grega. É necessário salientarmos que a participação do coro no movimento da tragédia grega é essencial para a narrativa, como falamos anteriormente, a mudança de atitude dos personagens se dá por uma ligação entre ambos os personagens, de modo que os elementos em cena e o coro dispõe de uma atitude primordial para a passagem do “desconhecido para o conhecido”.

A função da mecha de cabelo sob o túmulo de Agamêmnon possui uma função religiosa, para Ésquilo que, assim como todo cidadão grego de sua época, acreditava na religião mítica. Em *Coéforas*, a mecha de Orestes refere-se herança deixada por seu pai, que lhe possibilita a participação no trono. Nesse momento, Ésquilo abre mão de um reconhecimento imediato de Orestes por Electra, invertendo o papel do protagonista no instante que a cena de reconhecimento ocorre. Por isso Electra descobre uma coisa por vez, para que posteriormente seja possível agrupar todos os elementos trabalhados na obra, em uma cena de reconhecimento homogênea. Diferente de Édipo que reconhece a si mesmo, Electra reconhece passo a passo o irmão. O primeiro episódio marca essa inversão de reconhecimento, quando Electra encontra as marcas dos pés de Orestes ao redor do túmulo de Agamêmnon, Electra não cede aos indícios, suas desventuras lhes fazem duvidar de que existe alguém que lhe possa salvar de seus infortúnios.

Electra leva uma vida de engano e de amarguras, escravizada por sua mãe, a filha do herói grego duvida de todos os sinais oferecidos por Ésquilo, que propõe, então, outro nível de reconhecimento através da comprovação de identidade que Orestes faz à Electra. Após ela encontrar as marcas de pés do filho do rei, ele e seu companheiro Pílates aproximam-se de Electra que os interroga:

ELECTRA: Não estarás tramando algo contra mim.
(COÉFORAS, 1998, v. 284).

Desse modo, Orestes reforça a comparação entre sua mecha de cabelo encontrada e suas pegadas presentes ao redor do túmulo de seu pai. Porém, Ésquilo usa um terceiro elemento necessário para que o reconhecimento definitivo aconteça:

ORESTES: Observa este bordado, obra de tuas mãos,
os pontos das agulhas, as cenas de caça
que ainda podes ver perfeitamente, irmã!
(COÉFORAS, 1998, vv. 300-303)

O manto trazido por Orestes, além de evidenciar a identidade do personagem confirma também a maldade da mãe de Electra e Orestes que, desde a infância, os persegue com perversidade.

O reconhecimento nas *Coéforas* de Ésquilo acontece vertiginosamente, o reconhecimento duplo (de Electra por Orestes e vice-versa) acontece no primeiro episódio da peça, logo em seguida Electra sai de cena e não retorna. Desse modo, a maldição presente na peça se torna intensa e todos os caminhos do *miasma*, *hybris* e *hamartia* se fazem presente até o final da obra.

Outra obra grega, *A Electra* de Sófocles apresenta inúmeros elementos para a compreensão do reconhecimento e da própria maldição familiar dos Átridas. A obra foi representada pela primeira vez por volta de 413 a.C e nos fornece um olhar original, não menos importante que a *Electra* presente na *Coéforas* de Ésquilo. Comentemos um pouco sobre o reconhecimento nessa peça.

Notemos que o espaço em que a obra começa é essencial para o que ocorre em cena e na *Electra* de Sófocles, o cenário se passa no frontispício do palácio, de onde se pode ver a ágora e os templos de Apolo e Hera. É madrugada e Orestes já se encontra ao lado de Pílates e seu preceptor, por isso é evidente que, anterior à peça, Orestes já haveria planejado junto com seu preceptor as ações necessárias para vingar a morte do pai assassinado. Ao consultar o

oráculo de *Loxias*⁵⁹, esse prenunciou que Orestes voltaria a sua terra natal e mataria os assassinos do seu pai. E, assim como Édipo, no entanto voluntariamente, Orestes foi de encontro ao seu destino pré-fixado.

Por isso Sófocles evidencia a representação dos templos de *Apolo* e *Hera*⁶⁰. O templo de Apolo designaria as predileções de Orestes e o templo de Hera, fortalece a maldição familiar envolta da família do rei Agamêmnon trazendo para a cena os sinônimos de sangue e morte. Desse modo, Sófocles nos presenteia com uma abertura da peça envolta em elementos ocultos e religiosos. A primeira parte do plano elaborado por Orestes que antecede o primeiro reconhecimento dos personagens consiste em o preceptor anunciar dentro do palácio dos Átridas a notícia da suposta morte de Orestes, presenciada por ele ao ser lançado de sua quadriga em jogos Píticos⁶¹. Enquanto isso Orestes oferece ao túmulo as devidas libações ordenadas por *Febo*⁶² para que se efetivem seus prenúncios. Para dar consistência a mentira orquestrada por Orestes, ele e seus ajudantes apresentam as cinzas de Orestes morto.

Enquanto Orestes e seu preceptor aguardavam o momento certo para agirem, eis que o preceptor ouve uma voz dentro do palácio e, assim como nas *Coéforas* de Ésquilo, Orestes pressupõe que tais vaticínios sejam de sua irmã Electra, para a qual ele anteriormente jurou voltar. Desse modo, ocorre o primeiro momento do reconhecimento e, assim como nas *Coéforas*, acontece num primeiro momento por suposição.

Orestes cogita a possibilidade de continuar ouvindo tais murmúrios, porém, seu preceptor o lembra dos anúncios de Apolo, de que a glória dependia das libações para Agamêmnon. Orestes sai de cena para dedicar-se ao primeiro momento da vingança tramada contra os assassinos de seu pai. Electra entra em cena e, assim como em Ésquilo, é necessário ouvi-la, pois ela anuncia a vida amarga em que foi inserida após a morte de seu pai. Ao ouvir

⁵⁹ *Loxias* refere-se a um epíteto de Apolo

⁶⁰ Na mitologia grega é representada como a deusa da maternidade do céu e das esposas, Hera era contrária a qualquer ato extraconjugal e extremamente agressiva com os transgressores.

⁶¹ Os jogos *Píticos* eram os mais importantes na Grécia Antiga após os jogos olímpicos.

⁶² Outro epíteto de Apolo.

suas palavras percebemos que seus infortúnios só aumentam e sua esperança pela vida diminui, ao passo que sua maldição só cresce:

ELECTRA: Igual ao pássaro que perde os filhos,
Jamais eu pararei de soluçar
E de gritar alucinadamente
Diante do palácio de meu pai!
Domínios de Perséfone e de Hades!
Hermes do inferno e maldição divina,
e vós, augustas, implacáveis Fúrias,
Filhas dos deuses todo-poderosos,
Vós que vedes os crimes sem castigo
E os vivos que vedes os crimes sem castigo e os vivos neste mundo espoliado
Até o próprio leito, socorrei-me
Para vingar a morte de meu pai!
Mandai de volta meu irmão Orestes!
Já não consigo suportar sozinha
O peso desta mágoa esmagadora
(SÓFOCLES, 2004, vv. 110-124).

Electra sofre sozinha no palácio, e sua mãe pérfida possui um padrasto que lhe deixa na miséria e é nesse contrataste que entra em cena Crisôtemis, bem vestida e cuidada ao contrário de Electra. Essa personagem, irmã de Electra, não é mencionada na obra de Ésquilo. O conteúdo do (verso 320) no diálogo entre Crisôtemis e sua irmã—evidencia o porquê do contraste no modo de vida das duas irmãs da mesma família:

CRISÔTEMIS: Não aprendeste, decorrido tanto tempo,
que o ódio apenas nutre inúteis esperanças? [...]
(SÓFOCLES, 2004, vv. 328-329).

Crisôtemis, na continuação do diálogo, admite sofrer também de tais desditas, porém, aceitou viver aos modos da “nova família”. A personagem não nutre, ao contrário de sua irmã, esperanças na chegada de algum estrangeiro que possa salvá-las:

CRISÔTEMIS: [...] devo curvar-me aos detentores do poder
(SÓFOCLES, 2004, v. 327).

Sendo assim, Crisôtemis tenta persuadir Electra de que faça o mesmo, aceite as condutas impostas pelos novos comandantes de Argos e aconselha a irmã das predileções que são maquinadas caso ela não mude sua conduta:

CRISÔTEMIS: Se querer realmente conhecê-los falo.
Mandar-te-ão, se não mudares de atitude
para confins onde jamais verás o sol;
lançada viva em escuríssima caverna
longe daqui, irás cantar teus males nela.
Reflete agora e não me culpes se mais tarde
Vieres a sofrer; é tempo de pensar.
(SÓFOCLES, 2004, v. 373-379).

Electra mantém firme em seu posicionamento e consegue persuadir sua irmã a não fazer as libações no túmulo do rei Agamêmnon em nome da mãe assassina. Ao contrário, ela sugere a irmã, oferecer ao rei morto às libações das filhas vivas, que suplicam por um irmão salvador que irá lhes libertar das desditas provocadas por uma maldição que exige sangue e transgressões das leis maternas.

Alguns versos adiante na peça de Sófocles, entra o preceptor no palácio dos Átridas com a informação ardilosa que lhe permitirá ter acesso aos moradores na casa amaldiçoada. O preceptor se dirigindo a Clitemnestra anuncia que seu filho Orestes está morto (parte do plano orquestrado por Orestes para ter acesso ao palácio de seu falecido pai).

Nesse momento Electra é dominada pelo sentimento de desespero, através de seu semblante de espanto que tais notícias provocam em seus sentimentos, sua reflexão agora gira em torno de sua própria vida, a morte de uma irmã pelo próprio pai, o pai morto pela própria mãe, a sujeição de escravidão em que vive e, agora, a morte de seu irmão acaba com sua única esperança viva ao exclamar:

ELECTRA: Ai! Que terrível dor! Agora estou perdida
(SÓFOCLES, 2004, v. 669).

Outro elemento fundamental para a discussão da peça que mencionamos anteriormente é a peripécia. Sófocles trabalha com a noção de peripécia como parte da reviravolta da peça, ou seja, da passagem do desconhecido para o conhecido. Nesse sentido, representa para nós os enganos em que estamos imersos ao longo de nossa vida e também o autoengano, o poeta toca, portanto, em inúmeros problemas referentes à própria condição humana.

Outro recurso utilizado por Sófocles, para intensificar a força de Electra na peça e a reviravolta no enredo, é apresentação de Orestes no interior da mesma obra como falecido pelo próprio “falecido”, ou seja, pelo próprio Orestes. A revelação do próprio Orestes de sua morte e a suposta prova que comprova tal enunciado, funciona corretamente na peça, pois Electra decide sem Orestes lutar contra seus familiares inimigos.

É evidente que a Electra de Sófocles é mais ativa que a Electra nas obras de Ésquilo, pois esta última, diante da impossibilidade do retorno de seu irmão, tende a manter-se sempre na escravidão familiar.

Crisôtemis é usada por Sófocles para iniciar a reviravolta da peça. Ela, ao chegar ao túmulo de Agamêmnon, surpreende-se com libações recentemente prestadas e encontra ao redor do túmulo, leite, ramos florais e cabelos louros, reconhecendo-os como sendo de seu irmão Orestes. Tendo em vista esses aspectos, o reconhecimento é trabalhado em Ésquilo e Sófocles para recuperar a noção de identidade. Crisôtemis elimina a possibilidade de ser sua mãe a responsável pelas oferendas e atribui os cabelos louros a ninguém mais que seu irmão, dado como morto.

Na *Electra* de Sófocles a filha do rei é logo avisada de tal reconhecimento, ou seja, o irmão que tinha sido dado como morto, agora vive:

CRISÔTEMIS: Não creio por ouvir dizer, mas por ter visto.
As provas são cabais; não posso duvidar
(SÓFOCLES, 2004, vv. 881-882).

É importante salientar que a tragédia surgiu, quando o mito já não dava conta de cumprir sua função de educar o povo grego, de modo que a realidade política da cidade se encaminhava para formação do povo grego, e para o desenvolvimento do pensamento social, ou seja, a sociedade grega passava por um período de organização do direito e da política, que exige a instauração de uma nova concepção de justiça centrada nos homens e nas provas que fazem referência ao direito, ou seja, a certeza de um fato que renova o dever cívico do cidadão grego.

A filha do rei elimina a possibilidade de um salvador e desconsidera a provável volta do irmão. Electra sofre com o fingimento de *Orestes* até então irreconhecível e que se refere a si próprio como morto. O filho do rei reúne elementos para que possa revelar sua identidade a sua irmã. Por isso, existe uma longa representação até Orestes reconhecer Electra como a irmã fiel. A conclusão por parte de Orestes ocorre ao entregar a urna com os restos mortais do suposto “Orestes morto” Electra então afirma:

ELECTRA: Estando aí os restos, deixa-me senhor
tomá-la em minhas mãos, chorar e lamentar
não só as cinzas dele, mas a mim também
e a uma raça toda agora agonizante!
(SÓFOCLES, 2004, vv. 1119-1122).

Diante das penúrias de sua irmã, Orestes conclui que não há alternativa senão revelar sua identidade:

ORESTES: Não posso dominar-me!... Tenho de falar!
Já não consigo impor silêncio à minha boca
(SÓFOCLES, 2004, vv. 1173-1174).

Nesse momento Orestes, o próprio morto revela que está vivo e explica tudo para Electra, afirmando que tudo foi pura encenação (Cf. SÓFOCLES, 2004, v. 1217). Eis que surge a segunda etapa do reconhecimento, Orestes ao revelar sua identidade é indagado por Electra sobre a efetiva verdade dita por ele e então entra em cena a prova que Orestes emite para Electra o reconhecer de fato como seu salvador. Ele afirma:

ORESTES: [...] observa bem este sinete,
outrora de meu pai, e dizer se não sou!
(SÓFOCLES, 2004, vv. 1125–1126).

É importante destacarmos o fato de Sófocles incluir o sinete como prova da identidade de Orestes sem um pedido formal por parte de Electra, ou seja, a intenção do tragediógrafo é reforçar sua volta. Após trabalhar com vários elementos de reconhecimento, o leite, as folhas, os cabelos louros, todos ficam em segundo plano na obra e não vemos mais nenhuma relação ou investigação feita por parte de Electra, dos elementos encontrados por Crisôtemis, como acontece na peça de Ésquilo.

Sófocles abre mão de um reconhecimento silogístico e trabalha especificamente com o método tradicional de reconhecimento. Embora o plano de Orestes tenha interferido diretamente nas passagens de reconhecimento, o autor circunscreve a obra de forma que ela gire em torno do reconhecimento por ambos familiares, e não somente por Electra. No entanto, o autor não despreza os sinais que ligam os dois irmãos marcados por um crime consanguíneo e que exige, portanto, outro derramamento de sangue.

A Electra tanto em Sófocles quanto em Ésquilo, possui características semelhantes, o fato do irmão retornar a sua pátria, para vingar a morte do pai é um exemplo presente nas duas obras. Porém os elementos utilizados pelos tragediógrafos é que definem as peculiaridades de cada peça trágica.

3.1.1 Algumas considerações sobre o reconhecimento na tragédia e na epopeia

Para entender de forma ampla os elementos fundamentais da tragédia, podemos relacioná-la a epopeia. Aristóteles conclui que as mesmas características apresentadas na epopeia também devem ser encontradas na tragédia que:

[...] será simples ou complexa, ou de caracteres, ou catastrófica; e as mesmas devem ser as suas partes, exceto melopeia e espetáculo cênico. Efetivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos, as peripécias e as catástrofes, assim como a beleza de pensamento e de elocução, coisas estas de que Homero se serviu de modo conveniente [...] (ARISTÓTELES, 1973, p. 466).

A distinção entre tragédia e epopeia reside em sua extensão e espaço de representação, pois, a representação épica exige ainda mais elementos que a tragédia, devido a seu extensão e sua métrica, porém; “As mesmas espécies que a tragédia deve apresentar a epopeia, a qual, portanto, será simples ou complexa, ou de caracteres, ou catastrófica; e as mesmas devem ser suas partes” (ARISTÓTELES, 1973, p. 466).

A classificação das obras de Homero, em simples (episódica) e complexa (toda repleta de acontecimentos) e caracteres, aparecem respectivamente na a *Ilíada* e *Odisseia* e são elementos utilizados como base na composição das tragédias, pois, tanto a epopeia quanto a tragédia guardam características em comum.

É motivo de estudo a ausência de reconhecimentos e peripécias na *Ilíada*, elementos deixados por Homero para serem desenvolvidos na *Odisseia*. Porém na *Ilíada* é possível verificar uma passagem de reconhecimento não desenvolvida por seu autor. No canto XVI⁶³, Pátroclo implora as armas de Aquiles que as concede, para que ele proteja as naves gregas, porém, é confundido com Aquiles pelos troianos e termina desarmado por Apolo, que protege os muros troianos e acaba morto por Heitor.

Após a morte, de Pátroclo, Homero não se fixou ao fato de outro estar usando as armaduras de Aquiles e ser morto indevidamente. Na leitura da *Ilíada*, no clímax da ação, elementos como a peripécia ou a própria catástrofe são breves e até despercebidos. Observamos esse salto brusco no trecho a seguir:

SARPÉDON: Lícios, para onde fugis? Que vergonha! Lutar é forçoso.
Eu próprio irei ao encontro desse homem, porque me convença
quem é esse forte guerreiro que tanto os Troianos maltrata
e aos nossos mais esforçados consórcios privou da existência.

⁶³ Neste trabalho optamos por utilizar a Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2015.

(ILÍADA, 2015, vv. 422-425).

No trecho acima, Sarpédon⁶⁴ ao exortar seus companheiros na batalha, mostra dúvida a respeito da identidade do guerreiro que causa espanto aos troianos, tendo dito isso, Sarpédon foi ferido e morto por Pátroclo. Após o acontecido, Heitor recebe de Glauco⁶⁵ a notícia da morte do chefe Lício:

GLAUCO: Morto se encontra Sarpédone, o chefe dos Lícios guerreiros,
Que com rigor e inteireza na Lícia fecunda imperava.
Ares, o brônzeo, o matou com a ajuda da lança de Pátroclo.
(ILÍADA, 2015, vv. 541 – 543⁶⁶)

Então, Glauco já intitula o autor do assassinato, não há surpresa de que o guerreiro que usa as armas de Aquiles não seja o próprio Aquiles, não há descrição de reconhecimento, nem de peripécia, diferentemente do que acontece na *Odisseia* que, como sugere Aristóteles (1973, p. 466) é marcada por vários reconhecimentos. Isso decorre do fato de que, diversamente da *Ilíada*, a *Odisseia* narra um retorno, nesse aspecto Homero conseguiu alinhar os elementos da tragédia e da epopeia, de acordo com a narrativa da obra.

O reconhecimento mais emblemático na *Odisseia* é o reconhecimento de Odisseu por Alcínoo (Canto VIII) que representa o reconhecimento através das lágrimas e da memória:

Fanam-se as faces da mísera em tanto sofrer incontido:
lágrimas comovedoras, também, Odisseu derramava.
Dos convidados nenhum lhe observou a fluência das lágrimas
com exceção só de Alcínoo, que atento notara o ocorrido,
pois se encontrava ao seu lado e lhe ouvia os gemidos do peito
(ODISSEIA, 2015, vv. 530-534⁶⁷).

⁶⁴ “Sarpédon, chefe de um contingente lício, que combate do lado troiano. Este Sarpédon, que por vezes se identifica com o irmão de Mínos, é considerado como filho de Zeus e Laodamia, filha de Belerofonte. Este Sarpédon desempenhou um papel importante no ataque ao campo aqueu e no assalto à muralha. Acaba por ser morto por Pátroclo e trava-se um renhido combate junto ao seu corpo” (GRIMAL, 2014, p. 413). Existem outros heróis com o mesmo nome de Sarpédon, porém, este Sarpédon é o encontrado na *Ilíada*.

⁶⁵ Glauco; filho de Hipóloto, que comandava, com seu primo, Sarpédon, o contingente lício.

⁶⁶ Canto XVI

⁶⁷ Canto VIII

Esse tipo de reconhecimento que ocorre na *Odisseia* é semelhante ao trabalhado por Ésquilo que se ocupa de um reconhecimento que dá continuidade a obra. Integrando episódios:

Nos dramas os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopeia, que, por eles, adquire maior extensão. De fato, breve é o argumento da Odisséia: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa a pátria, e depois de se dar a **reconhecer** a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios (ARISTÓTELES, 1973, p. 459, grifo nosso).

Decididamente Homero usa os elementos tais como o reconhecimento ou a peripécia, para mudar abruptamente a obra. Tanto como no caso de um possível uso da peripécia como no reconhecimento de Odisseu por Alcínoo. O poeta usa os elementos para associar os fatos a outros, no caso da *Odisseia* isso ocorre devido ao fato da obra ser uma narrativa do retorno do herói, nesse aspecto a obra requer uma maior elaboração do reconhecimento ao passo que a *Iliada* trata essencialmente da guerra e, por isso, não requer tantos elementos da *anagnórisis*.

3.2 O nó, o desenlace e o *páthos*

O reconhecimento e a peripécia também aparecem segundo Aristóteles a partir de uma relação importante que divide a tragédia e sua estrutura em dois momentos: nó e o desenlace

Em toda tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é desenlace. Digo, pois, que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim [...] (ARISTÓTELES, 1973, p. 459).

No caso de Ésquilo, o nó ocorre do início da obra até o reconhecimento de Electra por Orestes, ainda no primeiro episódio da peça. O desenlace acontece após o reconhecimento até

o final da obra, onde o filho do herói grego alcança sua vitória por meio de um crime consanguíneo.

Em Sófocles o nó acontece do início da peça até o reconhecimento, que segue uma peripécia por mudar o tônus da obra, como dissemos anteriormente. Esse fato acontece no quarto episódio de *Édipo-rei* e, em consequência disso, ocorre o êxodo na peça, que marca o encaminhamento de Édipo para sua pena. Toda obra é esse nó, essa ação que acontece na palavra após palavra. Édipo vai em direção ao palácio, de encontro ao seu trágico destino. O desenlace se dá após o êxodo, até o final da obra, quando por fim, Édipo sofre o ostracismo. Por conta disso o ostracismo representa para o contexto trágico:

A palavra mortificante é a que atinge o espírito, sem acabar em assassinato ou morte; é a que produz uma morte sem morte, uma morte em vida: a morte lenta de um longo exílio, de uma longa errância. Édipo é uma tragédia da palavra mortificante, uma verdadeira tragédia moderna (MACHADO, 2006, p. 164).

A palavra mortificante é a palavra que causa um dano espiritual; a natureza dos gregos antigos seria honrar sua pátria como uma forma de tendência natural, nesse caso, para Édipo após toda a trama ocorrida em sua vida, ser banido de sua cidade era o pior dos castigos. E significaria para os gregos e principalmente para um herói, uma morte em vida, ou seja, uma ferida que nunca para de sangrar.

Édipo, que detinha todo o poder e arrogância de um rei, torna-se um apátrida, desse modo, era alguém de lugar nenhum. Não haveria mais alocação no mundo para um transgressor dos laços familiares e humanos como Édipo. Por isso, o rei decifrador de enigmas sofria do maior infortúnio que alguém vivo poderia sofrer, cego e sem lugar no mundo. É nesse sentido que Sófocles encerra a tragédia como paradigma para todo ser mortal.

Retornando para os elementos fundamentais da tragédia ainda nos resta mencionar outro elemento basilar que aparece no enredo trágico e auxilia o trabalho do tragediógrafo no uso do reconhecimento e da peripécia, o *páthos*. Vimos que em ambos os casos, tanto na

Electra que aparece na obra de Ésquilo quanto na de Sófocles, Orestes reconhece sua irmã pelo pesar que ela carrega em seu semblante, isso se dá pelo uso de sentimentos de “terror e piedade”, esses sentimentos fazem parte da noção de *páthos* presente na tragédia

Em Sófocles é evidente como o *páthos* de Electra é trabalhado magistralmente pelo autor. O público se mantém fiel ao sofrimento da filha escravizada do rei Agamêmnon. A fidelidade ou o apego do espectador ao sentimento “*catártico*”, possibilita a plateia se compadecer do sofrimento de Electra, público que por um instante tende a acreditar na morte de Orestes, tal como sua irmã:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio a arte e que mais depende da coregia⁶⁸ (ARISTÓTELES, 1973, p. 455).

É nesse contexto que o *páthos* surge como um dos elementos imprescindíveis da narrativa trágica, pois, purga o infortúnio, sentimento provocado pela tragédia. Dessa forma o *páthos* é entendido como sofrimento advindo dos efeitos do processo trágico, que incluem encenação e enredo além da melodia da tragédia que possibilita o sentimento de terror e piedade e, conseqüentemente, a plateia é acometida pelo sofrimento inerente da peça.

O sofrimento que a tragédia desperta através do sentimento de *páthos* é comum nos enredos trágicos pois, a função da tragédia seria a de educação do povo grego e, dentre seus ensinamentos, está o sofrimento humano. A identificação do herói trágico com o indivíduo comum só é possível quando ocorre tais sentimentos, pois assim, o povo aprende que o sofrimento é inerente a vida mortal. Os grandes heróis da mitologia grega representavam esse homem mundano e mortal, que eram suscetíveis aos mesmos males que o homem comum da *pólis*:

⁶⁸ Conjunto de homens ricos que, na Grécia antiga, supervisionavam os ensaios dos coros e pagava as despesas da encenação.

Ao submeter o herói ao pathos, a tragédia atua na redução de toda distância entre o homem ordinário e o aner (homem viril) de excesso, entre a condição moral e a guinada heróica até dar a entender que, em seu excesso, o herói vale por qualquer homem (LORAUX, 1994, p. 17).

A perspectiva da tragédia é justamente possibilitar essa identificação, assim como o homem da representação trágica era um homem destinado a morte, o seu público se compadecia de males tão comuns. Desse modo a tragédia cumpre seu papel que é o ensinamento do povo. Por isso, essa experiência do *phátos* é fundamental para formação do homem social grego:

Assim, pathos significa não só sofrimento mas também a experiência que se adquire na dor e que se refere a essa condição fundamental do homem como ser mortal. É dessa experiência, desse desnudamento radical do humano na sua condição de mortal e frágil que a tragédia faz o seu ensinamento (QUEIROZ, 1999, p.81).

Ademais, a experiência do páthos não se restringe apenas a representação trágica, como uma das formas de vivenciar tais sentimentos, pois ele também se revela como um elemento determinante para o surgimento da filosofia, visto que está ligado à *arché* da atividade filosófica, mencionada no primeiro capítulo. Será nesse sentido que: “No Teeteto, Sócrates diz a Teodoro que o filósofo tem um *páthos*, ou seja, uma paixão ou sensibilidade que lhe é própria: a capacidade de admirar ou de se deixar afetar por coisas ou acontecimentos que se dão à sua volta” (SPINELLI, 2006, p. 77).

O *páthos* constrói uma ética na sociedade pois os sentimentos de afecção provocam a desmesura nas paixões dos indivíduos, fazendo com que, fosse necessário ao homem saber lidar com tais sentimentos para se tornar virtuoso. Portanto, ao submeter o herói e conseqüentemente o público ao *páthos*, a tragédia rompe a barreira entre o homem heroico da encenação trágica e o homem comum que assiste à peça. A condição heroica do personagem trágico identifica-se ao homem moral. Por isso, o homem superior da tragédia vale por qualquer homem na plateia.

Retomando a análise das peças, podemos perceber que Sófocles no apresenta uma Electra totalmente emotiva, de modo que o sentimento catártico predomina em toda obra e o *páthos* prepara a plateia e os atores para a mudança das ações através do reconhecimento.

3.3 Apontamentos sobre o estilo de Ésquilo e Sófocles

Vários elementos diferenciam os tragediógrafos entre si. Ésquilo, por exemplo, trabalha com a palavra, a certeza e o raciocínio além de elementos religiosos que marcam sua escrita, Sófocles, por outro lado, utiliza o fluxo da obra, emprega personagens disponíveis para realizar a mudança abrupta de suas peças, marcadas pelo enredo rico em reconhecimentos e peripécias:

Ésquilo nos mostra o homem completamente inserido na ordem divina do mundo [...] Sófocles vê o homem de outro modo, numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo, que, também para ele, são divinos. Sua religiosidade não é menos profunda que a de Ésquilo, mas é de natureza inteiramente diversa. Encontra-se mais próxima da expressão délfica, com o ‘Conhece-te a ti mesmo’ dirige o homem aos limites de sua essência humana (LESKI, 2003, p. 167).

A máxima délfica do “conhece-te a ti mesmo”, ou seja, o conhecimento de si representa uma nova função da tragédia dentro da organização social grega, pois, com a tendência da decadência da sociedade gentílica, a tragédia assume o papel de uma formação do homem e coube aos tragediógrafos realizar essa tarefa, pois a tragédia não poderia mais se restringir apenas a informação social, mas deveria incutir valores morais no povo.

Com isso, Sófocles transmite seu patriotismo inerente a sua formação, através de sua habilidade de formar obras trágicas nesse modelo de educação, segundo Jaeger: “É em Sófocles que culmina a evolução da poesia grega, considerada como o processo de objetivação progressiva da formação humana” (JAEGER, 2013, p. 321).

Desse modo, podemos observar passagens típicas dessa máxima oracular anteriormente citada das obras trágicas de Sófocles como, por exemplo, nas palavras de Tirésias proferidas a Édipo:

TIRÉSIAS: Agora ouve: o homem que vens procurando
Entre ameaças e discursos incessantes
Sobre o crime contra o rei Laio, esse homem, Édipo,
Está aqui em Tebas e se faz passar
Por estrangeiro, mas todos verão bem cedo [...]
(SÓFOCLES, 1997, vv. 539 – 543).

Tirésias, na passagem acima, faz menção ao conhecimento de si, conhecimento que Édipo é desprovido, já que o homem procurado por ele é ele mesmo. Ele reside em Tebas, é rei da cidade, outorgado rei, por trazer benefícios a cidade tebana, porém, aquele que anteriormente trouxe bem a cidade, agora polui a região com sua mácula.

Notemos em outra passagem como o homem carece de conhecimento de si e a necessidade que possui de reparar essa falta novamente em *Édipo-rei*. A rainha Jocasta adverte Édipo, diante do fatídico desconhecimento e temor do futuro imprevisível de um homem, que é cego antes de efetivamente ser:

JOCASTA: O medo em tempo algum é proveitoso ao homem.
O acaso cego é seu senhor inevitável
e ele não tem sequer pressentimento claro
de coisa alguma; é mais sensato abandonarmo-nos
até onde podemos à fortuna instável
(SÓFOCLES, 1997, vv. 1161 – 1165).

Sófocles, ao representar esta nova forma de educar o povo, através de um conhecimento interior, pretendia mostrar como o homem deveria agir diante de si e dos outros cidadãos, daí que surge uma das principais características do estilo sofocliano que [...] “representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípidés, tais como são” (ARISTÓTELES, 1973, p. 468).

Diante do conhece-te a ti mesmo, ou seja, do conhecimento de si, Sófocles rompe com a ideia de Trilogia de Ésquilo, que trata o *miasma* religioso como uma força central para o enredo da peça. Desse modo, após a encenação da *Electra* de Sófocles, ele reforça a ideia de rompimento iniciada com o Édipo-rei “isso se relaciona com o fato de que, em ambas as peças, foi quase eliminado o motivo, que para Ésquilo era central, da maldição da família” (LESKY, 2010, pp. 168-169).

Sófocles, como dito anteriormente, descreve o homem como ele deve ser e agir dentro da *pólis*, sendo assim, ele utiliza o modelo de herói para compor esse modelo de educação, no qual o tema central da peça gira em todo de uma perspectiva de valor moral para os cidadãos:

Em Sófocles, a figura do herói trágico se ergue em meio a tensões inauditas. Porém, como luta contra as potências da vida o homem só pode assumi-la com base nas forças que tem em seu próprio íntimo, aqui o herói trágico se converte em personalidade, e o homem trágico é visto e representado como um todo em si fechado (LESKY, 2003, p. 168).

O trecho acima reforça essa mudança funcional que a tragédia apresenta dentro da *pólis*, ou seja, o tema trágico central inaugurado por Sófocles refere-se ao indivíduo enquanto ser universal e coletivo, não baseado em estirpe, mas baseado em escolhas individuais que compõem um ordenamento dentro da sociedade. Os erros do herói são as falhas dos homens “genéricos”, ao mencionar o herói, Sófocles refere-se ao povo, a dor e as angústias que são fundamentais ao herói, mas inerentes a todo e qualquer ser humano.

Édipo é um excelente modelo de conduta, não por representar o modelo de excelência humana, mas por representar as facticidades dos quais nós cidadãos comuns estamos sujeitos, assim, devemos observar que todas as ações tomadas por Édipo possuem interesse coletivo. De modo que, a sua busca inconsciente de si próprio é uma tentativa de sanar os males que afligem a cidade, e para estancar as pragas que voltaram a Tebas é necessário o herói, portanto, o cidadão comum deve conhecer a si mesmo, no intento de agir pelo bem comum.

Desse modo, “Sófocles humanizou a tragédia e fez dela o modelo imortal da educação humana, de acordo com o espírito inimitável do seu criador” (JAEGGER, 2013, p. 321). Através da personalidade de Édipo, Sófocles conseguiu apresentar um comportamento humano baseado no interesse comum, sem abdicar-se dos interesses particulares que, no caso de Édipo, tratava-se do conhece-te a ti mesmo.

Depois de tratarmos de alguns aspectos do trágico em Ésquilo e Sófocles, notemos, pois, como cada um possui características próprias ao tratar muitas vezes do mesmo tema, porém, isso não representa que haja supremacia de um em detrimento do outro. Na verdade, as opções que eles fazem no uso dos elementos trágicos, mantêm a rigorosa ordem das características da composição, os unifica como tragediógrafos, mas os diferencia enquanto estilos poéticos. Sendo assim, apesar das diferenças entre Ésquilo e Sófocles, eles criam, cada um a seu modo, obras trágicas tão magníficas que ainda hoje são retomadas e relidas.

Portanto, os elementos mencionados anteriormente são fundamentais na estrutura da tragédia, porém os tragediógrafos não podem abrir mão do aspecto histórico do mito, através dessa historicidade do mito é que o poeta formula suas técnicas para fundamentar o sentido trágico da peça. Contudo, mesmo fazendo uso de uma estrutura rigorosa e uma história já amplamente conhecida do mito, cabe a cada um deles exercer com maestria a linguagem de tal forma que ela, ainda assim, surpreenda o espectador. E quando isso acontece, ela se torna clássica e aí se eterniza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho precedente procurou analisar a tragédia grega a partir de diferentes perspectivas desde sua base material nos mitos até os elementos que compõe sua estrutura e sua relação com outras áreas, como a própria filosofia. Para tanto foi preciso esclarecer o sentido mais aprofundado de mito para os povos antigos, principalmente o povo grego que serviram de base para a construção deste trabalho. Isso foi necessário porque a origem do mito é frequentemente desprezada pela academia por acreditar que a base do conhecimento mítico em nada serviu para o conhecimento filosófico, ou seja, de que os mitos eram apenas conhecimentos do senso comum e sem racionalidade.

Nesse contexto se verificou que o mito a princípio surgiu para explicar o que até então não havia explicação, fomentando o uso imaginativo da reflexão, que ao longo do tempo revelam uma rica cultura antiga dos povos primitivos, mas também tem ressonância na manutenção da moralidade do povo grego. Tais explicações contribuíram, assim, de forma significativa para o povo existente na época e de forma direta e indireta para os povos que surgiram após o período mítico ou arcaico.

Nesse sentido, o arcadismo notado através dos mitos antigos nos relewa que as situações da narrativa mítica e da própria tragédia estavam continuamente ligadas à existência do indivíduo e que os fatos que ali se davam não estavam desvinculados da cotidianidade do morador da *pólis*, posto que a representação trágica repetia os fatos usualmente cometidos ou acontecimentos possíveis para o homem mortal.

A partir desse exame foi possível presumir que sem o conhecimento dos mitos e, conseqüentemente, do trabalho realizado pelos tragediógrafos, não seria possível o surgimento da filosofia, pois ainda que eles em algum momento pareçam divididos ao longo da história, não podem ser considerados como elementos totalmente isolados, pois a busca

pela origem (do homem e do seu mundo) engendrada primeiramente pela narrativa mítica é ponto fulcral de partida no pensamento do homem ocidental.

Outro aspecto que foi necessário para compreender o enredo trágico foi analisar como se dá a composição da tragédia com a ajuda de Aristóteles. Este filósofo nos deixou uma obra grandiosa, que ultrapassa a mera descrição técnica pela qual é amplamente reconhecida, pois é possível à luz do texto não somente compreender como era vista a tragédia pelos gregos e como se organizava sua estrutura poética, mas também o substrato reflexivo e filosófico que a sustém. Para Aristóteles o gênero poético mais sofisticado e desenvolvido era a tragédia que figura como mais filosófica que a epopeia, pois que a tragédia trabalhava de forma mais conceitual e rigorosa com os elementos do discurso racional e do gênero literário.

Convém ressaltar que, para compreender a estrutura poética da tragédia foi necessário também analisar os elementos que estão imersos no seu enredo como, *hybris*, *miasma*, *hamartia*, *catarse*, *páthos*, reconhecimento, peripécia, nó e desenlace. Investigar a tragédia sem perceber a ocorrência desses itens nos discursos trágicos significa não compreender a tragédia em sua amplitude que garante a unidade do fazer poético.

Vimos em grande parte do trabalho, o que fica também evidente em alguns dos enredos trágicos, que a Grécia estava em reconstrução, ou seja, em período de renovação das formas de pensar (pela transformação política, econômica, social e cultural de seu povo) os mitos já não davam conta de suprir essas necessidades da nova *pólis*. A tragédia surgiu quando o povo grego necessitava de uma formação do próprio pensamento. Tudo isso pode ser percebido pela abordagem que fizemos de dois dos grandes autores da tragédia ática: Ésquilo e Sófocles. Os dois, embora tenham utilizados a mesma forma de tratar os mitos, pelo uso dos elementos já mencionados anteriormente, nos coloca diante de dimensões diferentes do pensar.

Ésquilo nos possibilitou com suas obras pensar o aspecto obscuro da existência humana e também a mortalidade e o destino inescapável que advém dessa condição. Assim, a partir de sua leitura, repetimos uma questão que ressoa desde a antiguidade: o que somos e para onde vamos? Responder essas questões é uma maneira de tentar vencer o inconcebível da facticidade humana. Assim, a ideia de destino para Ésquilo está inserida na ordenação total do mundo. Como resultado dessa ordenação, os deuses estão presos em sua condição divina e os homens estão presos em sua condição inviolável de não poder conhecer as coisas divinas. Portanto, por essa falta de conhecimento e respeito a esse limite tênue que separa o homem e os deuses que o trágico acontece.

Em Sófocles também ressoa a questão do destino, mas de outro modo, não há mais uma instância inquebrantável entre homens e deuses, o destino permanece importante, mas como fruto da ação humana. O Édipo-Rei é um exemplo clássico disso, por tratar da barreira intransponível do destino em face o cometimento de um crime ocorrido, a priori sem conhecimento. E, assim como Édipo, ao exceder a barreira que nos compete, ao fazer esse tipo de questionamento, em certo sentido, caímos como ele, em *hybris*, ou seja, cair em *hybris* na contemporaneidade é o mesmo que ser consciente da falta de conhecimento perante o destino que ainda está para acontecer.

Certamente, dentro da proposta que empreitamos, não tínhamos tempo suficiente para tratar de todos os tragediógrafos levando em consideração a maior parte de suas obras e examinar, da mesma forma que aqui examinamos, pequenos trechos de algumas obras dos tragediógrafos aqui mencionados. Só com uma análise completa e detalhada seria possível afirmar categoricamente a proximidade do discurso filosófico frente ao poético. De todo modo, ousamos aqui sugerir, que em muitos aspectos, a filosofia e a tragédia se encontram e vicejam como amigas por vezes harmônicas, por vezes opostas, como cabe a toda bela amizade.

Assim sendo, esse trabalho procurou mostrar que as representações trágicas fornecem elementos fundamentais para compreender, não somente a história política e social da Grécia, mas também para entender e observar a evolução do homem ocidental e suas formas de pensamento, isto é, compreender que a relação do discurso mítico e do discurso filosófico ou racional não se extinguiu, apenas se modificou, ou seja, foram reinterpretados de diferentes perspectivas ao longo do tempo. Nesse sentido, esperamos ter demonstrado que esse viés não se esgota aqui, pois os elementos analisados ao longo do texto devem ser retomados em outras abordagens, de forma a delinear outros caminhos possíveis e viáveis de interpretação da relação entre o discurso poético e o filosófico, percurso que há de encantar outros discursos, como aqui esperamos ter realizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- ARISTÓTELES. **A política**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 1 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BLACKBURN, S. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRANDÃO, J. **Mitologia grega**. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BRANDÃO, J. **Tragédia e comédia**. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRISSON, L. **Introdução à Filosofia do Mito**. Tradução de José Carlos Baracat Junior. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2014.
- CARDOSO, C. F. **Cidade-Estado Antiga**. São Paulo: Ática, 1993.
- CASSIRER, E. **Antropologia Filosófica**. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6 ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ÉSQUILO. **Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HERÁCLITO. Fragmentos In: BORNHEIM, G (org). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- HESÍODO. **Teogonia: Origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMERO. **Iliada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução Artur M. Parreira. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JARESKI, K. **Mito e Lógos em Platão: um estudo a partir dos excertos dos diálogos República, Político e Fedro**. São Paulo: Paulus, 2015.

LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Alberto de Souza e Alberto Guzk. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LORAUX, N. **A Tragédia Grega e o Humano**. Tradução de Maria Lucia Machado. In NOVAES, A (org). *Coletânea Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSANHA, A. In: **Os pré-socráticos**. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

QUEIZOZ, E. F. Do *pathos* do teatro grego à paixão da contemporaneidade. In: **Revista Symposium**. V. 3, n. Especial, dezembro, p. 79-85, 1999.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo-rei. Édipo em Colono, Antígona**. Tradução de Mario da Gama Kury. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SÓFOCLES. Electra in. **A Tragédia grega**; v.4. Tradução de Mario da Gama Kury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SOUSA, J, C (org). **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SPINELLI, M. **Questões fundamentais da filosofia grega**. São Paulo. Loyola. 2006.

VERNANT, J. P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.