# Literatura e interdependência: as funções sociais da tragédia grega

Francisco Fianco\*

#### Resumo

O presente artigo pretende ser uma análise das diversas funções sociais desempenhadas pela tragédia enquanto gênero literário no contexto da cultura grega clássica. Para tanto, discorre-se sobre os três principais tragediógrafos do período, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, para caracterizar suas obras como, respectivamente, arte como justificativa estética da existência por meio do pensamento mitológico, literatura como purgação das paixões e alívio da angústia existencial, e, por fim, narrativa como instrumento pedagógico e moralizante. A base interpretativa desta análise dá-se a partir da obra O nascimento da tragédia, de Friedrich Nietzsche, bem como de críticas e autocríticas ao texto citado e de outros especialistas em tragédia grega e literatura clássica, como Junito de Souza Brandão e Bárbara Freitag.

Palavras-chave: Tragédia. Nietzsche. Ésquilo. Sófocles. Eurípides.

## Introdução

Na maioria das vezes, a formação moral de uma determinada sociedade não ocorre mediante uma reflexão ética racionalizada, a partir de uma construção filosófica, e sim a partir de uma educação baseada em exemplos, de uma adaptação ao meio, através de, por fim, uma educação moral que pode ter as produções culturais de um contexto específico como via de veiculação de normas de conduta em sociedade. Isso nos permitiria analisar o quanto essas manifestações culturais surgem de forma espontânea e o quanto o seu surgimento estaria inserido em um mecanismo, estabelecido e mantido com o apoio das classes dirigentes, de controle social com base em uma educação moral que teria como veículo a produção artística. Se tomarmos como ponto de partida

Data de submissão: mar. 2013 - Data de aceite: maio 2013

http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v9i1.3540

<sup>\*</sup> Doutor em Estética e Filosofia da Arte. Professor do curso de Filosofia e da área de Ética e Conhecimento da Universidade de Passo Fundo. E-mail: fcofianco@ upf.br

de nossa reflexão o contexto sociocultural da Grécia clássica, o séc. IV a.C., o século do surgimento da filosofia socrática, poderemos tentar uma análise, tendo essa premissa da interdependência da produção cultural com o senso moral predominante em consideração, de qual era o papel específico da tragédia grega nesse contexto.

Para isso, poderemos distinguir três tragediógrafos em especial: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. A partir deles, se seguirmos a argumentação de Nietzsche em O nascimento da tragédia, notaremos uma secularização da temática da tragédia, com uma extrema racionalização e com o destaque de seu potencial pedagógico e moral. Como poderemos observar, o tema como celebração religiosa inicia com as ocorrências divinas de Ésquilo, para com Sófocles passar a uma tematização do conflito entre o humano e individual e o divino e inexorável, culminando. finalmente, na tragédia de Eurípides e sua função de organização sociopolítica.

Assim, passaremos a uma análise pontual das principais obras dessa tríade, buscando extrair suas contribuições para uma compreensão da moralidade que lhes é subjacente. É com esse intuito que retomaremos o contexto cultural e as características mais marcantes da moralidade grega contemporânea ao período do auge das tragédias, passando a uma retomada dos argumentos principais de obras como *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, e *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, para abordar, por fim, a crítica

feita à manipulação moral e pedagógica realizada pela tragédia de Eurípides, conforme argumenta Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.

# Ésquilo: a tragédia enquanto justificação estética da existência

Atragédia grega não se separa do mito como forma original de representação das emoções, conflitos e desejos humanos em oposição a suas possibilidades de aceitação e satisfação em relação a uma moralidade socialmente estabelecida. É nesse contexto que se pode dizer que a tragédia grega, enquanto representação dos desejos individuais em choque com as premissas da convivência humana em sociedade, é o palco de representação dos conflitos morais elementares, ainda que estes não tenham sido sujeitados a uma análise racional rigorosa.

Excetuando-se a origem religiosa da tragédia grega, podemos perceber, em seu desenvolvimento posterior, três funções específicas: a tragédia enquanto expressão artística, enquanto possibilidade catártica e enquanto elemento educativo (FREITAG, 2002, p. 21). O primeiro aspecto diz respeito à qualidade da tragédia enquanto obra de arte, produto criado e pensado com vistas à excelência em relação ao belo. Não se pode relegar a importância que a cultura grega dava ao aspecto da beleza e da harmonia tanto em suas produções culturais quanto em sua vida cotidiana, por meio do ideal da

kalokagathía. Nesse momento, a tragédia é avaliada na condição de domínio da linguagem, destacando a frágil relação existente entre a perfeição estética de sua manifestação e a profundidade conflituosa de seu conteúdo. Assim, como expressão dos conflitos e emoções de uma coletividade humana através da expressão contida e racionalizada da poesia, destaca-se na tragédia clássica um aspecto apontado por Nietzsche em suas teorizações metafísicas sobre a oposição cósmica entre os princípios do apolíneo e do dionisíaco.

Essa oposição será o motor do equilíbrio alcançado, segundo Nietzsche, pela arte grega ao fazer de sua manifestação cultural um exercício de harmonização das tendências apolíneas e dionisíacas na arte, o primeiro correspondendo aos impulsos ordenadores e plástico-figurativos e o segundo, ao musical e não figurativo embriagamento entusiástico. Nietzsche afirma, ainda, em diversas passagens de O nascimento da tragédia, que a insuportável e horrenda vacuidade da existência requer o mascaramento da beleza por meio da arte para tornar--se mais suave. É essa a tarefa da arte enquanto domínio também apolíneo, e a razão para que os gregos tivessem a necessidade de criar o seu panteão olímpico repleto de divindades positivas e protetoras. O dionisíaco, por sua vez, está ligado ao turbilhão de desejos e de sofrimentos que é identificado, então, como uma característica forte e marcante da tragédia Ática.

Dessa maneira, o deus da plasticidade e da ordem transmuta em algo inteligível o que é bruto e desarmônico na natureza, representado por Dionísio, entre os indivíduos. À embriaguez dionisíaca opõe-se o sonho apolíneo, momento no qual tudo irradia luz e através do qual, a partir de suas belas aparências, qualquer ser humano pode tornar a si mesmo obra de arte. Os deuses legitimam, portanto, a vida humana, pelo fato de eles mesmos a viverem e de ela ser como um reflexo de sua existência, de modo que o impulso apolíneo tem, em sua origem olímpica, o caráter racional, organizador, civilizador e, até mesmo, instrumental que possibilitou ao homem em geral, e não apenas ao grego, a sua resistência às ameaças da natureza. E o impulso civilizatório da tendência apolínea vai se refletir no racionalismo socrático como um esforco sublimatório dos instintos desagregadores e selvagens através do conhecimento e da moral, de forma que a capacidade humana de premeditação e planejamento, a racionalidade instrumental com todos os seus aspectos positivos e negativos já se encontram nos gregos pelo impulso apolíneo.

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se essa, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? (NIETZSCHE, 2003, p. 37).

Dionísio será, em contrapartida, a expressão selvagem da vida em todos os seus aspectos, manifestação da natureza em estado bruto, reconciliada consigo mesma, não sujeita aos princípios de causalidade e que somente através da intermediação de Apolo pode ser representada. O princípio dionisíaco da arte brotaria diretamente da natureza sem a necessidade de intervenção humana. Dito de outro modo, seria um processo de criação inconsciente, ligado às manifestações espontâneas populares com origem nos mais básicos impulsos vitais, e que são completamente independentes de teorizações e racionalizações elaboradas.

A tragédia será, portanto, a intermediação apolínea do terrificante dionisíaco, de maneira que seus acontecimentos funcionem como uma máscara de Dionísio, ou seja, uma ocultação da plenitude da vida e sua transformação em um conteúdo aceitável, suportável. Tal transformação do terrível em suportável pela máscara da beleza funcionará, dentro da argumentação consequente, como uma estratégia coletiva para lidar com o absurdo da existência, protegendo o homem grego dos efeitos nocivos da existência trágica.

Enquanto Apolo representa o princípio de individuação, Dionísio representa-se exatamente pela desindividuação, pela fusão do homem com a natureza, processo que causa simultaneamente um terror pela ameaça súbita de não existência e um deleite pela fusão do indivíduo com o todo, que tem na embriaguez a sua melhor representação. Esse estado dionisíaco quebra não apenas

a barreira entre cada um dos homens como indivíduo, amalgamando-os sob a designação de humanidade, como também opera a suspensão do abismo que separa essa humanidade de toda a natureza, devolvendo o homem ao seu seio. Seria justamente em Ésquilo que se encontraria o equilíbrio entre dissolução e composição, entre harmonia e caos, fazendo desse tragediógrafo aquele no qual mais facilmente se perceberia o auge da grande produção cultural grega enquanto harmonização desses contrários.

No período de Ésquilo, a ameaça constante de uma invasão estrangeira, principalmente em se tratando do poderoso Império Persa, somada à sensação de impotência do homem grego, livre, mas isolado, transparece na narrativa esquiliana transmutada na ameaça constante da punição por vezes arbitrária dos deuses, cuja fúria, representada pelo sofrimento e pela morte, nenhum mortal pode aplacar. Talvez devamos atentar, mais acuradamente, para o fato das invasões persas e suas consequências reais e imediatas, não necessariamente histórico-políticas, e sim cotidianas e pessoais, como o estupro, a morte violenta, a amputação de membros, a morte por inanição, a destruição das cidades e da cultura para poder entender o quanto essa ameaca iminente da morte e do trágico pode influenciar a psicologia coletiva e transfigurar até mesmo o gosto estético e as produções culturais.

A dissonância é o recurso que Nietzsche utiliza para interpretar a existência humana, uma vez que esta consiste no fenômeno dionisíaco inicial, por meio do qual o homem poderia atingir diretamente o dionisíaco, o extremamente trágico da existência, sem ter que passar pela sua aplicação artística, sua transfiguração apolínea. A relação do homem com o feio e o desarmônico, com o essencialmente caótico na dissonância, nesse turbilhão dionisíaco, consistiria um jogo estético por meio do qual a vida se desenvolveria para extrair daí o prazer dionisíaco do jogo e da afirmação da vida, do fenômeno estético da existência (ARALDI, 2004, p. 157).

Porém, diante dessa inexorabilidade da morte e da dor, frente a essa ameaça externa de punição e sofrimento, a essa possibilidade de extermínio, a mentalidade grega parece afirmar que a única atitude correta possível é a resistência determinada e serena, que, se pode ser historicamente bem ilustrada pela resistência e pelo sacrifício de algumas centenas de gregos liderados por trezentos soldados de elite da guarda espartana nas Termópilas, tem a sua representação teatral na figura de Prometeu, o amigo dos homens.

O Prometeu acorrentado de Ésquilo descreve o processo através do qual, por roubar a fagulha do fogo divino, o titã Prometeu é condenado a permanecer no Tártaro pela eternidade, preso a uma rocha, com um abutre a lhe devorar as entranhas, que se regeneram a cada dia, até que um raio de Zeus o sepulte sob o rochedo, jogando-o no fundo do abismo.

Diz-se, no entanto, que Prometeu é o amigo dos homens porque, tendo Zeus suplantado os deuses antigos, os titãs, liderados por seu pai Chronos, ele queria, também, destruir a raça de mortais que haviam sido criadas para substituí-la por outra, mais elevada, ou então, pelo menos, conservá-la na animalidade em que se encontrava. Prometeu, compadecido da raça humana, rouba uma centelha do fogo celeste, que dá aos homens, possibilitando-lhes o desenvolvimento de todas as artes, da racionalidade, da inteligência, elevando-o ao patamar de deuses. Irado com esse furto é que Zeus decide condená-lo ao rochedo, a menos que este revele a maneira pela qual o recém-investido monarca celeste possa precaver-se de ser derrubado do trono assim como o fora seu pai por sua própria mão, pois Prometeu é, etimológica e simbolicamente, "aquele que vê à frente", ou seja, aquele que é capaz de prever o futuro. Em face de sua firme negação é que o deus decide punir exemplarmente o titã.

Um dos aspectos mais interessantes dessa narrativa está na reflexão do fato de Prometeu, o transgressor, ter dado aos homens a técnica e a racionalidade (COMPARATO, 2006, p. 32 et seq.). No contexto mitológico em que a ação se passa, percebe-se o perigo insinuado pela capacidade de ação quando esta se vê apartada da possibilidade de reflexão responsável e crítica, permitindo à humanidade sua marcha rumo à catástrofe. É impossível negar que a substituição do

pensamento mítico e religioso pelo procedimento lógico e racional, que propicia o desenvolvimento técnico e científico, é um dos processos mais importantes no progresso da civilização humana e são inegáveis as vantagens adquiridas a partir de tal movimento. Questionável, porém, é o uso prático final, direto ou indireto, intencional ou não, que se atribui a tais conquistas científicas. O século XX foi pleno de exemplos da periculosidade da técnica sem reflexão ou contextualização ética. Em uma desconsideração completa dos valores do mundo antigo, que tendiam a regular a ação prática da técnica e de seus resultados através dos valores éticos, a idade da técnica eleva os resultados a qualquer custo ao nível de paradigma de eficiência, de axioma filosófico, fazendo que o mais selvagem pragmatismo substitua a reflexão crítica, num contexto em que tudo deve ser sacrificado em nome da satisfação dos interesses individuais ou particulares de um grupo. Até mesmo o sagrado conceito iluminista de dignidade humana, que pareceu nortear a razão de estado nos últimos 300 anos, desvaneceu-se ao longo do processo de privatização da sociedade, no qual os interesses das partes privadas, em razão de sua força econômica, sobrepujam os interesses da sociedade como um todo, os quais, pelo menos em tese, deveriam ser assegurados pelo estado.

As categorias metafísicas não são mera ideologia a encobrir o sistema social, mas expressam ao mesmo tempo, respectivamente, a essência dele, a verdade a seu respeito, e nas alterações por que elas passam sedimentam-se as alterações das experiências mais importantes (ADORNO, 1992, p. 202).

A crítica ao esclarecimento pode ser vista, em um primeiro momento, como uma crítica severa da racionalidade, mais especificamente, da racionalidade ocidental moderna manifestada na sociedade através de conceitos como materialismo, mecanização e coisificação, e que muitas vezes deixa de lado a reflexão de que onde se acusa um excesso de racionalidade se dá justamente uma carência dela. É por isso que o processo de esclarecimento, que é o do progressivo domínio sobre a natureza realizado por meio da racionalidade, deve ser encarado, verdadeiramente, como um estado no qual culmina uma irracionalidade difusa, no qual as estruturas racionalmente projetadas terminam por ocasionar um opressivo ordenamento racional da humanidade, que elimina a consciência individual na mesma medida em que reforça uma ordem irracional de constelações de poder que se sustentam. A dificuldade de adaptabilidade do indivíduo, agora dotado de uma enorme autonomia individual e de ferramentas crítico--racionais, a um mundo administrado, a um mundo que necessita da propaganda para legitimar sua existência por saber que é fragilíssima a sua legitimidade, pode direcionar as críticas à própria racionalidade, que é, em último caso, o que leva o sujeito pensante a perceber a ausência de sentido de seu mundo.

# Sófocles: a tragédia como purgação das paixões

Em outro aspecto, a tragédia pode ser entendida socialmente como um instrumento catártico. Esse elemento seria a possibilidade de identificação do público com os personagens ou com as situações vividas por eles, de maneira que essa identificação possibilitasse uma "purgação das paixões" por meio da representação teatral, ou seja, uma diminuição da tensão psicológica ou moral de um indivíduo determinado pelo espelhamento de seus conflitos nos quais ele vê representados. Por tal razão, os conflitos encenados são universais e extensíveis a toda a existência humana, bem como os personagens são tipos ideais.

Apesar de criticar a abordagem aristotélica da catarse e sua predominância na história do contexto cultural europeu tanto nos textos de juventude (BELO, 1994, p. 295 et seq.), como em O nascimento da tragédia e nos textos preparatórios a esse, quanto nas obras de seu período maduro, poderemos notar uma diferença de abordagem na opinião de Nietzsche a respeito desse assunto ao longo de suas obras. Se no período de influência schopenhaueriana e wagneriana ele aceita a tragédia como uma espécie de consolo metafísico de ordem superior. como um mascaramento da realidade insuportável por meio da arte, no período posterior, abordará o fenômeno estético como, exclusivamente, uma afirmação da vida, como uma celebração dionisíaca da existência, tanto em seus aspectos positivos quanto negativos, afastando-se completamente de qualquer possibilidade de apaziguamento. Mesmo expondo todo o sofrimento do herói, a tragédia causará alegria, não como mascaramento da dor ou resignação, e sim como oposição ativa ao sofrimento, como resistência.

O milenar cânon aristotélico sobre a tragédia, sua função e efeitos é criticado por Nietzsche (2003, p. 131-132) quando ele afirma que os críticos de arte, estetas e simples espectadores e leitores que só conseguem enxergar na tragédia a purgação das paixões, a descarga patológica da catarse, o triunfo das ações nobres por meio da justiça poética, a maravilha da ordem moral do mundo devem ser considerados como seres restritivamente morais, totalmente incapacitados de uma excitação estética, de uma experiência de verdadeira fruição, ficando, assim, impedidos de reconhecer a tragédia como a suprema arte, a manifestação artística na qual se unem fraternamente às deidades antagônicas de Apolo e Dionísio. Contrariando o que diz Aristóteles em sua Poética, e afastando-se igualmente das concepções de tragédia vigentes em sua época, como as de Goethe e Schiller, Nietzsche esclarece que a função da tragédia grega não é a de despertar a compaixão e o temor, e sim de providenciar uma atitude afirmativa frente à vida e ao sofrimento que lhe é inerente (ARALDI, 2004, p. 153). Relata, ainda, que o homem grego não ia ao teatro para ter as suas paixões purgadas por meio da

catarse, e sim, movido por um estupendo impulso estético, para ver belas falas, ver o herói que consegue manter a clareza de espírito e falar detalhadamente, achando motivos, gestos e argumentos diante de situações nas quais a vida se aproxima do abismo e um ser humano normal perderia a razão e a capacidade de escolher palavras bonitas (NIETZSCHE, 2002, p. 107-108).

Nietzsche critica os efeitos apaziguadores, e potencialmente alienantes, da catarse no deus ex maguina da tragédia Ática, ao sustentar que o sofrimento não deveria ser passível de redenção, pois apenas assim o espectador, identificando-se com o herói em sua agonia, poderia atravessar todos os estágios do sofrimento e retornar a sua ocupação diária reconciliado com a vida e todo o mistério e sofrimento que a cerca, pois teria realizado tal reconciliação por meio da libertação ocasionada pela energia catártica gerada pela verdadeira experiência do trágico. Ele irá criticar a catarse expressamente enquanto sentimento estético-moral, ou seja, enquanto o sentimento de triunfo do homem justo sobre as dificuldades, situando-se, assim, muito além da essência da tragédia grega, na medida em que carece de entusiasmo, de êxtase e embriaguez, sendo apenas um veículo de educação moral apreciado pelos moralistas inseridos em uma cultura decadente na qual se apresenta um excesso de artificialidade, e que ainda assim quer ostentar uma aura de saúde e vitalidade.

As concepções moralizantes da tragédia e os efeitos da catarse manifestam-se em Nietzsche justamente pela recusa completa e pela ênfase da possibilidade contrária a tal interpretação. Uma vez que seu contexto cultural estivesse plenamente mergulhado naquelas tendências interpretativas moralizantes, ele procura o que lhe poderia fazer frente, o que lhe poderia servir de antítese, ou seia, a consideração da obra de arte não pelo prisma do espectador, e sim do autor, uma posição interpretativa de artista, e não de crítico de arte ou esteta. Desse modo, a arte seria experiência dionisíaca que tenderia não a uma diminuição das paixões e ao apaziguamento e amortecimento da vida, e sim ao seu extremo oposto, o dizer sim à vida que a fortalece através da aceitação do sofrimento.

É nesse contexto, justamente, que aparecem as críticas ao suposto esteticismo na tragédia, pois, assim que manifesta conteúdos conscientes, serve a algum propósito, serve ao propósito da classe de pessoas que proclamam como verdadeiros os valores que norteiam essa criação artística. Mas isso não quer dizer, necessariamente, que a tragédia valorizada por Nietzsche, a tragédia de Sófocles e de Ésquilo, seja mera e ingenuamente estetizante, ou sequer totalmente desprovida de conteúdos morais ou valor pedagógico. O caso é que esse tipo de obra de arte, que não dá respostas e se contenta em causar a dúvida, em fazer perguntas, muitas vezes sem uma resposta possível, essa arte que incomoda ao invés de confortar, serve amiúde muito mais para a elevação intelectual de seus espectadores do que a arte com conteúdos morais aparentes e que tem como um de seus pressupostos apaziguar os espíritos sofredores ou ensinar como se deve proceder no trato com a vida para não perturbar a ordem social.

O próprio Nietzsche (2003, p. 141) dirá que o fenômeno estético não exclui necessariamente o conteúdo moral, ou que a pureza artística não quer dizer uma vacuidade de sentido e ensinamento. Muito pelo contrário, pensar assim é o que seria extremamente prejudicial para a arte em geral e para os seus espectadores em particular. O que o autor vai criticar exatamente é o preconceito da estética, sua precedente, ao afirmar que o valor de uma obra de arte, e aqui fala mais especificamente do mito trágico, do teatro trágico grego, reside precisamente no seu conteúdo moralizante, de maneira que esse sistema de valoração não leva em consideração, ao julgar a arte, critérios estéticos, apenas preconceitos morais. Diante disso, não seria absurdo pretender que a arte exigisse, antes de tudo, pureza em seus critérios estéticos. Em um texto anterior a O nascimento da tragédia, inclusive preparatório a ele, Introdução à tragédia de Sófocles, Nietzsche vai trazer, logo no início, alguns argumentos que possibilitarão discernir adequadamente entre a tragédia grega em seu auge e as narrativas ou interpretações moralizantes, que foram feitas a partir dela e que se assemelham mais a um tribunal do que a uma representação artística (NIETZSCHE, 2006, p. 40).

Devemos atentar para o fato, portanto, de que Sófocles possa ser entendido como um intermediário entre os dramas cosmogônicos e mitológicos de Ésquilo e os posteriores desenvolvimentos de Eurípides, mais racionalizados e reificados. Quanto às inovações técnicas que apresenta, podemos destacar a diminuição da importância do coro, processo que vai aproximando público e cena, o que atinge o seu auge com Eurípides, bem como o uso de painéis pintados, representando o local onde se passa a cena, o que ajuda a desmistificar a narrativa, ou seja, retira-a duma referência espaço--temporal indefinível, como no caso da narrativa mitológica ou cosmogônica, e a insere, senão em um tempo linear, pelo menos em um local determinado. Isso se coaduna com outro processo verificável nas tragédias de Sófocles, que é o do paulatino enfraquecimento da importância das divindades no contexto da ação. Os personagens principais são agora mortais, e não mais titãs e deuses, e se eles sofrem com aquilo que o Destino, enquanto divindade suprema, lhes reserva, não é sem esforço, sem decisão, posicionamento ou revolta que isso acontece. A ação dos homens não é mais consequência da vontade dos deuses, e sim tem seus resultados a partir de e apesar da vontade deles.

Eros, vitorioso na guerra, Eros, que te abates sobre bestas, e nas suaves faces da jovem dormes, vagas sobre as ondas e penetras sobre rebanhos campestres. De ti nenhum

dos deuses escapa, nenhum dos efêmeros homens. Quem tocas, delira! Tu arrastas o coração dos justos à ruína. Tu instigas a luta entre gente do mesmo sangue. Vence o desejo que brilha nos olhos da jovem no leito, companheiro dos grandes estatutos que presidem o mundo. Vitoriosa, seduz a divina Afrodite (SÓFOCLES, 1999, p. 61-62).

Uma das peças mais emblemáticas a respeito da questão do conflito moral é Antígona (FREITAG, 2002, p. 21 et seq.). Nessa peça, que representa o antagonismo radical entre os posicionamentos morais de Antígona, uma das filhas de Édipo com sua mãe Jocasta, e seu tio, irmão de Jocasta, Creonte. O desenrolar da peça engloba, ainda, outros componentes da desgraçada família dos Labdácidas, como os irmãos de Antígona, Polinice e Etéocles, e sua irmã Ismena. Entram em cena, também, Hêmom, filho de Creonte e noivo de Antígona, e Eurídice, esposa de Creonte e mãe de Hêmom. O conflito político-familiar dá-se após Creonte assumir o trono de Tebas no lugar de seu cunhado e sobrinho Édipo, que sai vagando pelo mundo cego e louco por culpa de seus atos de parricídio e incesto. Para tanto, Creonte conta com o apoio do sobrinho Etéocles, mas é contestado por seu outro sobrinho, Polinice, o que instaura a guerra civil na cidade de Tebas.

Nesse conflito, são mortos ambos os irmãos de Antígona, simultânea e reciprocamente. O governante, porém, homenageia o seu finado apoiador com os ritos fúnebres apropriados e condena seu opositor a vagar pelo Tártaro pela eternidade, pois esse era o destino inexorável reservado aos gregos insepultos. Essa "condenação" pode nos parecer superficial, mas tinha uma força muito grande no mundo grego, pois, nesse contexto, o que definia o destino da alma após a morte não era um julgamento, uma questão de meritocracia, como no nosso contexto judaico cristão, e sim o ritual fúnebre do sepultamento. Para assegurar-se do cumprimento de suas ordens, de que seu sobrinho rebelde permaneceria insepulto e condenado pela eternidade, Creonte decreta a pena de morte àquele que desobedecer essa sua determinação.

Porém, o conflito moral que se instaura vem da obrigatoriedade religiosa e familiar dos parentes sobreviventes de enterrarem seus entes queridos, atingindo diretamente as irmãs Antígona e Ismena, colocando-as em um conflito que é, essencialmente, um conflito entre duas esferas da lei moral, a lei religiosa e familiar do oikós, da casa, a lei dos deuses, e a lei objetiva da cidade, o decreto do governante, a lei da pólis. É, ao mesmo tempo, um conflito entre o antigo sistema patriarcal da Grécia arcaica, da lei subjetiva ratificada pela religião e pelo costume e a nova ordem social urbanizada, na qual a democracia é constantemente ameaçada pela tirania, do estado como estrutura de governo mais universal que o do poder da família, o contexto da lei objetiva, da normatividade heterônoma. É o conflito entre o caráter social e o caráter pessoal da moralidade, entre a autonomia e a heteronomia da lei moral, evidenciando a capacidade da narrativa de Sófocles de

transformação literária de um problema específico de uma situação mitológica em um dilema potencialmente verificável na vida cotidiana de cada ser humano.

O desenrolar do conflito culmina em uma sequência de mortes e suicídios: Antígona, obedecendo às leis antigas, sepulta o irmão condenado, Polinice, e é condenada à morte, conforme a lei recente de seu tio, por sepultamento em vida. Seu noivo Hêmom, desesperado pela inflexibilidade da decisão de seu pai, suicida-se em frente à sepultura da noiva. levando sua mãe Eurídice também ao suicídio. Os únicos sobreviventes do clã dos Labdácidas são Creonte, o tirano, e Ismena, que agora acusa seu tio de crueldade para com sua irmã e corre, então, o risco de juntar-se a ela. Nem mesmo o arrependimento de Creonte, após ser criticado pelos Anciãos de Tebas e por Tirésias, o adivinho cego, é suficiente, pois, apesar do perdão e da revogação da pena, essas vidas já haviam sido perdidas. Antígona, ainda que condenada à morte, conserva a altivez daqueles que têm a certeza de agir corretamente mesmo quando a omissão ou a má ação são indiscutivelmente os caminhos mais fáceis: "Atormentada pela dor, eu me rio de ti" (SÓFOCLES, 1999, p. 43).

O que se pode depreender desses acontecimentos é a importância da valorização de múltiplas perspectivas, ou, em outras palavras, a importância da oposição dialética equilibrada entre princípios tão contrários como a lei dos deuses e a lei dos homens, ou entre a

moral já estabelecida e as possibilidades de crítica, adaptação e interpretação dessas normatizações já existentes. Se, por um lado, esses dois posicionamentos parecem inconciliáveis, a evolução da narrativa vai ensinar como, através da tomada de consciência a partir da dor e do sofrimento, os personagens têm a possibilidade de evoluir em suas concepções. Nesse sentido, parece-nos que os personagens sobreviventes, Creonte e Ismena, é que assumem o papel principal, o papel com o qual vai se identificar o ser humano comum. Se o personagem de Creonte parece ser o representante, inicialmente, de uma tirania doméstica, exemplificada no poder masculino central da sociedade patriarcal arcaica, e que se expande para o governo político e social pela instituição das monarquias, ele se torna, ao final, um governante preocupado com as questões éticas, um governante com a noção de que depende de seus súditos na mesma medida em que estes lhe são dependentes. Assim, reforca-se a necessidade do estabelecimento democrático de leis que possibilitem a defesa dos interesses de todas as classes sociais implicadas na administração do estado, a defesa dos ideais de uma democracia nascente. Ismena, por sua vez, parece representar, ainda, a lei do oikós em relação à lei da pólis representada por seu tio, mas não mais como opostos inconciliáveis, e sim como polos separados de uma necessidade de normatização em dois âmbitos distintos da vida humana, a vida pública e política da sociedade e a vida particular da casa, da família e da religião, e que devem estar sempre em harmonia para evitar a tragédia do desequilíbrio. Essas duas esferas de normatividade devem, muito antes de se contradizer, reforcar-se continuamente, de maneira a fazerem da estrutura moral de uma sociedade o arcabouco simbólico que possibilitará o desenvolvimento pleno, a felicidade como objetivo da existência ética, dos seres humanos tanto em seu aspecto social quanto individual. Antígona morre como uma heroína que sucumbe por não compactuar com qualquer tipo de injustiça, mesmo que isso lhe seja perigoso ou fatal, para fazer evidenciar à tirania que o único mundo que ela pode governar é um mundo em ruínas.

# Eurípides: a tragédia enquanto veículo pedagógico e moral

De acordo com Junito de Souza Brandão (1984, passim), existem mudanças perceptíveis e bem delineadas entre esses três escritores gregos do séc. V a.C. Ésquilo compõe um teatro que é uma teomorfização, levando a que seus personagens sejam mais gigantes do que homens, fazendo de sua tragédia a representação profundamente religiosa de eventos lendários nos quais se representam as oposições entre o Hades e o Olímpo, as trevas e a luz, as Erínias e Apolo, entre a Moira, o destino cego, e a diké, a justiça da pólis. Nessa luta desesperada, a conciliação entre o destino e a justiça

deixa entrever, nas peças de Ésquilo. que a fatalidade é uma força inexorável. substituindo a liberdade humana pelo destino trágico, ilustrando o dito de Píndaro de que o homem é a sombra de um sonho. Ao mesmo tempo, suas narrativas não se adaptam a um personagem, mas, ao contrário, suas obras podem ser consideradas abertas porque não são feitas em razão dos personagens, e sim da fábula, fazendo que suas peças não tenham um fim claro. Sófocles, por sua vez, traz às suas peças o antropocentrismo e uma afirmação da importância do homem e da individualidade, o que se evidencia ao observarmos que os deuses não agem mais diretamente como faziam no seu predecessor, mas por meio de adivinhos e oráculos, razão pela qual suas narrativas enfocam o desenvolvimento trágico de uma vontade individual que se afirma a despeito das fatalidades e do destino em uma situação determinada, como Édipo, que age livremente apenas para confirmar o que seu destino já havia lhe preparado.

Contemporâneo de Sócrates, Sófocles, que nasce trinta anos depois de Ésquilo, é de uma época em que a crença na pólis, evidenciada pela ausência de um personagem principal que conduz a ação no seu antecessor, já está sendo substituída pela crença na força e na capacidade individual do homem, pautada pela racionalidade do logos que se ergue socraticamente como um farol para iluminar o mundo. Eurípides, por sua vez, concebe a tragédia como uma práxis

totalmente humana, operando uma total separação entre a esfera de ação humana e divina, fazendo que o palco de tensão da tragédia não seja mais o mito, e sim o coração humano. A dicotomia não é mais entre os deuses olímpicos e as divindades ctônicas, nem entre a liberdade de ação e a inexorabilidade do destino, e sim entre o bom e o mau no tribunal da própria consciência. Afastando-se, então, dos aspectos metafísicos e cosmológicos, afastando-se dessa capacidade de fundamentar a vida apesar do absurdo da existência, temos para a tragédia uma terceira função, que pode ser entendida como sua utilidade pedagógica. Em uma primeira análise, isso parece figurar como a instauração de uma possibilidade de polissemia em um público que, por meio dos diálogos, percebe a oposição de diversas partes, inseridas em um conflito ético, e que, através deste, passa a refletir sobre a vida cotidiana, de maneira a adotar uma responsabilização, um uso de sua liberdade em um exercício de autonomia. "Se agora a massa inteira filosofa. administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo" (NIETZSCHE, 2003, p. 74).

Eurípides concebe a tragédia como uma práxis totalmente humana, operando uma total separação entre a esfera de ação humana e divina, fazendo que o palco de tensão da tragédia não seja mais o mito, e sim a realidade social imanente. A dicotomia não é mais entre os deuses

olímpicos e as divindades ctônicas, nem entre a liberdade de ação e a inexorabilidade do destino, e sim entre o bom e o mau no tribunal da própria consciência. "Nota-se em suas peças uma consciente dessacralização do mito com uma consequente proletarização da tragédia. Das trevas de Elêusis de Ésquilo aos píncaros do Olímpo de Sófocles, a tragédia de Eurípides desceu para as ruas de Atenas" (BRANDÃO, 1984, p. 57).

Seguindo a análise de Junito de Souza Brandão (1984, p. 58), apesar de estar colocado temporalmente no séc. V a.C., Eurípides, o poeta da amargura, pertenceria de direito, por conta de suas inovações, ao século seguinte. Essas seriam decorrentes de diversos fatores: a atmosfera cultural à qual estava ligado, impregnada de racionalismo socrático; os desenvolvimentos retóricos dos sofistas; a decadência do sistema político grego e dos valores da antiga e já desprestigiada aristocracia guerreira e a perfeição à qual os seus antecessores levaram a tragédia do ponto de vista da forma e do desgaste de seus conteúdos tradicionais, os mitos.

Assim, não podendo romper nem como pensador nem como poeta os cânones já estabelecidos, o gosto já formado do público e a estrutura inflexível da tragédia, Eurípides teria tomado uma posição de rebeldia e negação da tradição, tanto no ponto de vista de suas fontes de inspiração, quanto na forma na qual suas peças eram apresentadas. Destituindo os personagens de sua

majestade de outrora, o tema de suas peças volta-se para o burburinho das pequenas paixões cotidianas das ruas de Atenas, tendo como personagens pessoas comuns. O ponto central dessas paixões seria o amor, *Eros*, fazendo que a paixão amorosa, ausente nos anteriores, seja a mola mestra das peças de Eurípides. Diminuindo a importância do coro e colocando os deuses apenas no prólogo e no fecho de suas peças, por meio do deus ex machina, Eurípides inicia a dissolução das limitações fixas entre obra e público, o que justifica, em suas peças, a modificação na estrutura e na importância atribuída ao coro.

Voltando à análise de Nietzsche que vínhamos acompanhando, se, por um lado, ele reconhece todo o valor de Ésquilo e Sófocles, por outro, atribui a Eurípides o enfraquecimento da tragédia grega, pois evidencia nele o desequilíbrio entre os dois impulsos artísticos do apolíneo e do dionisíaco, com o predomínio daquele, de maneira que a tragédia euripidiana é feita com a intenção de popularização e moralização de seus conteúdos.

Com Eurípides há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o pensamento; tudo o que existe sucumbe a uma crítica devastadora porque o pensamento ainda se desenvolve unilateralmente. O poeta trágico, que sempre foi considerado mestre do povo, transmite-lhe essa nova educação (NIETZSCHE, 2006, p. 91).

E é, por um lado, como um freio ao dionisíaco na tragédia e, por outro, ao

processo de decadência social da Grécia clássica que surge o potencial político-pedagógico da tragédia, que, apesar de não estar absolutamente ausente nem em Ésquilo, nem em Sófocles, vai estar marcadamente exposto em Eurípides. Suas representações ensinam as regras convenientes ao cidadão para que a vida da pólis transcorra em harmonia, justificando o porquê de o Estado ter dessa tragédia se apoderado e feito dela um apêndice da religião política da cidade.

Além disso, a tragédia euripidiana teria sido responsável por expulsar da arte grega os elementos dionisíacos e passar a estruturar-se através de padrões estéticos e morais que excluíssem totalmente os impulsos embriagantes desse deus. Para uma melhor assimilação do indivíduo à sociedade a vida real e a sua representação artística não devem ser separáveis, a arte deve dar um sucedâneo da vida em suas possibilidades na mesma medida em que a vida deve pautar-se pelos exemplos dados nas narrativas. Nesse caso, ao contrário do que Nietzsche revelou sobre as composições de Eurípides, as tragédias que lhe antecederam tinham por característica uma delimitação bem nítida entre a experiência estética e a existência cotidiana. A localização afastada dos teatros gregos em relação às aglomerações urbanas, bem como a temática mitológica de suas representações, servia para separar radicalmente a experiência estética dos espectadores do seu cotidiano.

Assim, a principal característica da decadência do teatro grego teria sido o fato de que as obras tardias passaram a trazer o espectador para dentro da cena, ou seja, cessaram de abordar os conteúdos mitológicos e, de certo modo, transcendentes que constituíam a máxima expressão da cultura grega daquele momento. Ao priorizarem conteúdos do cotidiano, o espectador poderia facilmente identificar-se e, por meio deles, distrair-se dos seus sofrimentos.

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza (NIETZSCHE, 2003, p. 73).

Tal identificação opera uma passagem da realidade à representação, que resulta, em contrapartida, na banalização da realidade e na artificialização da vida. Agora, sem o dionisíaco a lhe fazer oposição e equilíbrio, o apolíneo não se manterá como tal, senão que desembocará nos ideais ascéticos dos quais Sócrates, como espírito decadente, é o maior representante.

Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo (NIETZSCHE, 2003, p. 79).

Por mais acertadas que nos pareçam as opiniões e críticas de Nietzsche sobre a tragédia euripidiana, não podemos fechar os olhos para alguns aspectos que lhe escapam, de maneira a condenar Eurípides sumariamente e não atentar para a indiscutível importância de sua obra para a posteridade da dramaturgia e de toda a produção cultural ocidental. Do mesmo modo, não se pode aceitar sem ressalvas a vinculação direta que Nietzsche faz das figuras de Sócrates e Eurípides.

Parece-nos plausível, por exemplo, o que sustenta o texto crítico de Willamowitz-Möllendorff (MACHADO, 2005, p. 74-75), a constatação de que, muito longe de matar o mito completamente, como afirma Nietzsche, Eurípides é responsável pela sua fixação para a posteridade, de modo que toda uma série de mitos, os mais tocantes e mais profundos, pelo menos em suas versões mais modernas, foram incluídos na literatura graças às suas obras. O próprio Nietzsche o reconhece, a julgar pelo que encontramos em um parágrafo de *Introdução* à tragédia de Sófocles interpretado por Ernani Chaves (NIETZSCHE, 2006, p. 50-51, infra). Nesse trecho, compreendemos que, em suas obras, em As bacantes, por exemplo, Eurípides, tão duramente criticado, vai ter a sua redenção enquanto poeta trágico, descrevendo nessa peça o foco da celebração dionisíaca como o da liberação sexual, a destruição da família e dos vínculos morais e institucionais que sustentam a sociedade por meio das cortesãs e da orgia, deixando, paradoxalmente, o modelo de expressão cultural que é acusado de matar para a posteridade.

### Considerações finais

A lista de características específicas que viemos elencando ao longo do texto não quer dizer, especificamente, que cada um desses autores tenha contribuído para a literatura de sua época exclusivamente enquanto justificativa estética, questionamento moral ou mesmo veículo pedagógico, e sim que se encontra exemplarmente nessas obras, majoritariamente, um ou outro desses elementos. Obviamente, não se pode reduzir a tragédia de Ésquilo a uma fabulação mitológico-cosmogônica, a de Sófocles a uma discussão entre destino e liberdade ou a de Eurípides a uma mera propaganda estatal por meio da recepção estética. O que se permite dizer, sim, é que essas obras podem ser interpretadas mediante tais critérios por nossas apreciações críticas, mesmo tendo em consideração todo o cuidado necessário a um estranhamento temporal e cultural tão grande como é o nosso em relação à Grécia do século IV a.C. O que queremos sugerir, a reflexão que queremos estimular, antes de tudo, é a de que sempre que se encontra uma interpenetração entre arte e sociedade, seia na literatura, seja em qualquer uma das outras musas, a arte tende a perder sua autonomia estética e pode ser desviada

para uma instrumentalização, abrindo as possibilidades da dialética macabra entre estetização da política e politização da estética como diversas vezes vimos ao longo da história da humanidade. Se atentarmos para a impossibilidade de acreditar em uma arte espontânea e livre nos albores da cultura ocidental, talvez nos tornemos mais aptos e mais sensíveis às intencionalidades das nossas expressões artísticas e literárias atuais. sejam massificadas ou de vanguarda, o que nos permitirá compreender mais amplamente não apenas nossas escolhas de fruição estética como também o mundo em que vivemos.

#### Literature and interdependence: the social functions of Greek tragedy

#### **Abstract**

This article aims an analysis about the multiple social functions rolled by the Classical Greek Tragedy while literary genre into the context of Classical Culture. Therefore. we shall depict the three main tragedy writers of such time, Aesquilus, Sophocles and Euripides, to characterize their works as, respectively. art as aesthetics' justification to the existence through mythological thinking, literature as catharsis and existential relieve from life's distress, and, at last, the fictional narrative as pedagogic and moralizing tool of the City-State. The basic interpretive source to our analysis will be the early Nietzsche's work Geburt der Tragödie as like its critics and selfcritics made by Nietzsche himself, besides other experts about the subject in Portuguese as Junito de Souza Brandão and Bárbara Freitag.

*Keywords:* Greek Tragedy. Nietzsche. Aesquilus. Sophocles. Euripides.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Filologia do futuro! In: MACHADO, Roberto. Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

#### Referências

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992.

ARALDI, Clademir Luís. *Niilismo, criação, aniquilamento*: Nietzsche e a filosofia dos extremos. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2004.

BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*: a poética sobre verdade e mentira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego:* tragédia e comédia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

COMPARATO, Fábio Konder. Ética: direito, moral e religião no mundo moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona*: a questão da moralidade. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. [Die Geburt der Tragödie]. Tradução, notas e posfácio de Jaime Guinsburg. 2. ed. 7. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Introdução à tragédia de Sófocles. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.