

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

A hýbris desestruturante em Tucídides e na tragédia grega
(Política e estética)

Rafael Nascimento Deveschio

Rafael Nascimento Devechio

A hýbris desestruturante em Tucídides e na tragédia grega
(Política e estética)

Monografia apresentada ao curso de graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas.

Uberlândia, dezembro de 2009

Devechio, Rafael Nascimento, 1985

A *hýbris* desestruturante em Tucídides e na tragédia grega (política e estética)

Rafael Nascimento Devechio – Uberlândia, 2009

86 fls. 86 pgs.

Orientadora: Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas

Monografia (bacharelado) - Universidade Federal de Uberlândia, Curso de
Graduação em História

Inclui Bibliografia

Palavras Chaves: *hýbris*, tragédia, democracia, Tucídides

Rafael Nascimento Devechio

A hýbris desestruturante em Tucídides e na tragédia grega
(Política e estética)

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Jacy Alves de Seixas - Orientadora

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl

Prof. Ms. Ricardo Vidal Golovaty

Agradecimentos

Agradeço a professora Jacy Alves de Seixas pelas sábias orientações e por acreditar na realização deste trabalho.

Aos meus pais, que me deram todo apoio necessário durante o curso de História. Dentre meus familiares, agradeço aos tios Elvio, Ivan e Maria Tereza e aos meus primos Jéssica, Larissa e Thiago.

À professora Luciene Lehmkuhl e ao professor Ricardo Vidal Golovaty que aceitaram participar da banca de defesa desta monografia.

Aos bons amigos que conheci ao longo deste curso e nos anos que estive em Uberlândia: Abraão Borges, André Bertelli, Cauê Magalhães, Danilo Corrêa, Daízi Freitas, Fillipe Gomes, Felipe Sargaço, Fernanda Batista, Gabriela Monteiro, Heloísa Fonseca, Leonardo Latini, Maria Angelina Soares, Marcelo Imperatriz, Marcos Henrique Barbosa e Ricardo Vaz.

Aos meus conterrâneos, que mesmo com a distância não pouparam esforços em me apoiar: Anelise Gomes, Daniel Correa, João Uliana, Leonardo Cunha, Luana Bolognesi, Marcelo Biasoli, Natan Costa, Patrícia Prado, Rafael Brisighello, Rodrigo Tessaro, Tobias Baco e Vinícius Carneiro.

Agradeço também ao CNPq pelo fomento a minha pesquisa de Iniciação Científica entre 2007 e 2009.

Resumo

O presente trabalho monográfico busca compreender como, a partir da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), narrada pelo historiador grego Tucídides, desestrutura-se o mundo grego clássico, principalmente através do poder desmedido de Atenas. O século V a.C., século de Péricles, é marcado pela expansão política, social e cultural ateniense iniciada após as Guerras Persas, expansão esta que altera profundamente o imaginário político e social helênico e seus sentimentos morais instituintes: *hýbris* (excesso, arrogância, desmedida) e *sophrosyne* (equilíbrio). Para isso, refletirei sobre os principais elementos da tragédia e da democracia gregas, buscando, portanto, compreender o sentido desta desestrutura.

Sumário

1. Introdução.....	8
2. <i>Hýbris</i> e tragédia.....	10
2.1. Aspectos da tragédia.....	11
2.2. Três tragediógrafos e três obras: imagens da <i>hýbris</i>	22
2.2.1. Ésquilo e <i>Prometeu acorrentado</i>	22
2.2.2. Sófocles e <i>Édipo Rei</i>	29
2.2.3. Eurípides e <i>As Troianas</i>	40
2.3. Considerações sobre o trágico.....	50
3. <i>Hýbris</i> e democracia.....	54
3.1. A democracia ateniense.....	54
3.2. O poder desmedido de Atenas na narrativa de Tucídides.....	64
4. Considerações Finais.....	80
5. Fontes.....	84
6. Referências Bibliográficas.....	85

1 – Introdução

Esta monografia desenvolve-se a partir das reflexões iniciadas no segundo semestre de 2007, com o projeto de Iniciação Científica: *A hýbris desestruturante: a guerra do Peloponeso e o rompimento dos limites humanos*, fomentada pelo CNPq. No primeiro ano de pesquisa busquei compreender os conceitos de imaginário e sentimentos morais, assim como os principais aspectos da historiografia grega clássica e as imagens da *hýbris* e da *némesis* em alguns trechos da obra de Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*. No segundo ano de pesquisa de Iniciação Científica, compreendido entre 2008 e 2009, busquei refletir sobre o poder desmedido de Atenas (*arché*) durante a guerra do Peloponeso, compreendendo, principalmente, as imagens da *hýbris* no diálogo entre atenienses e mélios. Inicialmente, o título desta monografia manteve-se semelhante ao da Iniciação Científica, porém, com a ampliação da temática e das discussões, aquele foi alterado para: *A hýbris desestruturante em Tucídides e na tragédia grega (política e estética)*.

O problema central desta monografia é compreender como a partir da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), narrada pelo historiador grego Tucídides, desestrutura-se o mundo grego clássico, principalmente através do poder desmedido de Atenas. O século V a.C., século de Péricles, é marcado pela expansão política, social e cultural ateniense iniciada após as Guerras Persas, expansão esta que altera profundamente o imaginário político e social helênico e seus sentimentos morais instituintes: *hýbris* (excesso, arrogância, desmedida) e *sophrosyne* (equilíbrio). Neste século, grande parte das criações gregas desenvolvem-se, como, por exemplo, a filosofia, a história, a medicina e a jurisprudência.

Para se compreender as profundas transformações que ocorreram no século V a.C., deve-se refletir sobre duas das mais importantes invenções¹ atenienses, a tragédia e a democracia. As reflexões sobre essas importantes invenções do espírito ático desenvolvem-se em dois capítulos. No primeiro, intitulado *Hýbris e Tragédia*, as reflexões dividem-se em três itens: no primeiro, *Aspectos da tragédia*, busca se compreender a tragédia como um gênero literário e como uma instituição importante para o imaginário político e social ateniense. No segundo item, *Três tragediógrafos e três obras: imagens da hýbris* reflito sobre vida, obra e contexto de cada um destes poetas trágicos. Por fim, no terceiro item, *Considerações sobre o trágico*, as reflexões visam compreender a importância deste para uma concepção de mundo e de homem.

¹ Compreendo o conceito de invenção como algo novo que é criado a partir de elementos preexistentes e não como algo que surge 'do nada'.

O segundo capítulo estrutura-se em dois itens: *A democracia ateniense* e *O poder desmedido de Atenas na narrativa de Tucídides*. As reflexões sobre a democracia de Atenas envolvem a compreensão do advento da *polis* e dos instrumentos políticos que com ela surgem, imprescindíveis para a instituição da democracia no final do século VI a.C. Compreende-se também neste item um breve percurso sobre as reformas dos legisladores atenienses e que contribuíram para a democracia. Por fim, serão apresentados alguns ‘órgãos administrativos’ da democracia ateniense e discutirei suas funções. No segundo item deste capítulo, o poder desmedido de Atenas será analisado e interpretado a partir da narrativa do historiador grego Tucídides e através dos apontamentos do antropólogo Marshall Sahlins.

2 – *Hýbris* e Tragédia

Neste capítulo pretendo refletir sobre a tragédia ática e o fenômeno trágico, a primeira, gênero literário criado pelos gregos e o segundo, uma forma pela qual os gregos compreendiam o seu mundo. Buscarei compreender o sentido destes importantes elementos para o imaginário político e social ateniense no século V a.C., assim como seus sentidos para aqueles sujeitos de outrora. A divisão deste capítulo faz-se em três itens: o primeiro, intitulado *Aspectos da Tragédia*, visa refletir sobre a partir de quais elementos se estruturou a tragédia como arte e, principalmente, compreender suas significações políticas. Não se buscará, exaustivamente, as origens da tragédia, mas sim os elementos que efetivamente constituem-na como um instituinte do imaginário político e social ateniense.

No segundo item, *Três tragediógrafos e três obras: imagens da hybris* refletirei sobre a importância das obras e as inovações dramáticas de cada um dos três grandes tragediógrafos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Em seguida à explanação de cada autor farei a análise e a interpretação de uma de suas peças, *Prometeu Acorrentado*, *Édipo Rei* e *As Troianas*, respectivamente, buscando-se as imagens da *hýbris* criadas por aqueles. As reflexões presentes neste item enfocam também o contexto no qual os poetas trágicos escreveram, o que contribui para a compreensão das transformações ocorridas no século V a.C. Segundo Werner Jaeger:

A tragédia ática vive um século inteiro de hegemonia indiscutível, que coincide cronologicamente e espiritualmente com o crescimento, apogeu e decadência do poder civil do Estado ático. Como a comédia reflete, foi nele que a tragédia alcançou a maior grandeza de sua força popular. O seu domínio contribuiu para a extensão da sua ressonância no mundo grego e para grande difusão do idioma ático no Império Ateniense. E por fim cooperou na decomposição moral e espiritual que, segundo o exato juízo de Tucídides, afundou o Estado, tal como lhe havia dado força e coesão interna no período do seu apogeu².

Não se deve considerar as transformações do século de Péricles como períodos que se sucedem em uma linha ascendente e progressiva, ao contrário, os três períodos mencionados por Jaeger serão compreendido neste trabalho monográfico como a busca do equilíbrio, a manutenção do equilíbrio e o desequilíbrio. Isso não significa somente uma substituição de termos, pois estão envolvidos, ‘atravessados’ por um movimento complexo que é o da expansão do poder da democracia ateniense.

² JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 4ªed., 2003, pp. 292-293.

O terceiro item deste capítulo, *Considerações sobre o trágico*, tem como objetivo refletir sobre o elemento trágico presente nas tragédias gregas e a importância deste para o homem grego.

Em relação aos aspectos da tragédia, as reflexões serão embasadas, principalmente, na obra *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche que, ao pensar sobre o elemento dionisíaco como um impulso artístico e também como uma concepção de mundo, desconstrói o conceito de ‘serenojovialidade’ atribuído aos gregos. Consolidada desde o Renascimento e sua retomada dos clássicos, a serenojovialidade remetia a um entendimento dos gregos como, somente, seres humanos equilibrados e harmônicos, serenos e inocentes. Nietzsche, porém, demonstra que os gregos possuíam outros elementos importantes, complexos e conflitantes que, através da tragédia e sua música, como também pelo coro ditirâmico, elementos que religavam aqueles helenos às suas paixões e aos seus sofrimentos, ultrapassam a construção da aparência apolínea da serenidade helênica.

No segundo item deste capítulo as discussões e reflexões serão norteadas, em grande medida, pela obra *A Tragédia Grega*, da helenista francesa Jacqueline de Romilly, cujos apontamentos, que unem vida e obra dos tragediógrafos gregos, trazem importantes interpretações sobre as transformações ocorridas no século de Péricles.

Diversas outras obras serão utilizadas na urdidura de todo este capítulo e, dentre estas, destacam-se: *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet e *A Tragédia Grega*, de Albin Lesky.

2.1 – Aspectos da Tragédia Grega

Para se compreender os sentidos políticos da tragédia é importante compreender que ela é uma invenção que institui inovações e modificações em três planos significativos da cultura helênica³. O primeiro problema sobre o qual se deve refletir diz respeito às instituições sociais; o segundo é relativo à criação de um gênero literário “destinado a ser representado e gesticulado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo ouvido, programado como espetáculo e, nesse sentido, fundamentalmente diferente dos que existiam anteriormente⁴”. O terceiro plano, que será detalhado no terceiro item deste capítulo, refere-se a, como explica Jean-Pierre Vernant:

³ Cf. VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. 2008.

⁴ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.161.

[...] experiência humana, com o advento do que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta⁵.

Sobre o plano das instituições sociais deve-se compreender que o século V a.C. caracteriza-se por rápidas e grandes transformações no imaginário político e social ateniense, mudanças que englobam o pensamento e as sensibilidades áticas. É neste século que a tragédia se transforma completamente em um gênero literário, ganha força como uma festividade nacional e adquire seu sentido político. Por mais complexo que seja definir as origens da tragédia, é afirmado por grande parte de seus estudiosos que um de seus elementos originais mais importantes é o culto a Dioniso⁶, deus do vinho e da embriaguez, deus da transformação, portanto, uma das origens da tragédia é religiosa.

As tragédias geralmente eram apresentadas em um concurso que durava três dias, durante uma grande festa na cidade de Atenas em louvor a Dioniso, denominada Dionísias urbanas, ou Grandes Dionísias. Esta festa anual acontecia no teatro de Dioniso (construído próximo à Acrópole), no final do mês de março (*Elafebolion* no calendário grego clássico) e inseria-se “num contexto eminentemente religioso, sendo acompanhada de procissões e sacrifícios⁷”. O culto a Dioniso e as Dionísias Urbanas foram instituídos durante o governo de Pisístrato, na segunda metade do século VI a.C., o que atribui à tragédia uma dimensão cívica, de instituição social. Segundo Jacqueline de Romilly:

Tendo ingressado na vida ateniense em virtude e uma decisão oficial, e inserindo-se em uma política de expansão popular, a tragédia apresenta-se, desde o princípio, associada à atividade cívica. Este laço só podia estreitar-se ainda mais no momento em que o povo, reunido no teatro, se tornava árbitro dos seus próprios destinos. Ele explica a ligação do gênero trágico com a expansão política. Explica também o lugar ocupado, nas tragédias gregas, pelos grandes problemas nacionais da guerra e da paz, da justiça e do civismo⁸.

⁵ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.161

⁶ Dioniso não é um deus de origem grega, não é um deus olímpico como Zeus e Apolo e precisar sua origem é extremamente complexo. A historiografia do século XIX lhe atribuía uma origem estrangeira e imprecisa, considerando-o como um deus tardio, que só poderia ter chegado à Grécia por volta do século VIII a.C. Porém, em 1953 descobrem-se dois tabletas de argila cozinha da época mi cênica (entre os séculos XIV e XII a.C.), nas quais se encontra o nome de Dioniso. Sobre as origens de Dioniso: TRABULSI, João Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁷ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p.14.

⁸ Idem, p.16.

Uma importante ‘fonte de inspiração’ para a tragédia são os mitos helênicos. Oriundos principalmente da epopéia, esses mitos se tornaram temas em diversas tragédias, e para os poetas trágicos, aqueles mitos eram “um bem comum do seu povo, história sagrada da máxima realidade⁹”. Sobre a influência dos mitos épicos na tragédia, Jacqueline de Romilly explica que:

Essas lendas eram conhecidas de fato conhecidas. As crianças de Atenas haviam-nas aprendido com a epopéia. O público presente às apresentações teatrais conhecia-lhes os elementos. Um autor trágico retomava-os; mais tarde, um outro voltava ao mesmo tema. Isso significa que a originalidade dos autores não estava ali, no nível dos acontecimentos, da ação ou do desfecho, mas sim no âmbito da interpretação pessoal. Ela residia no fato de que um autor enfocava uma emoção, uma explicação ou um significado que não haviam sido percebidos antes dele. Assim se desenvolveu uma espécie de afastamento, de recuo em relação ao tema, o que por sua vez parece ter contribuído para acrescentar uma majestade à tragédia e conferir-lhe uma dimensão particular. Ela utiliza uma determinada ação somente como forma de linguagem, um meio pelo qual o poeta pode exprimir aquilo que o emociona ou escandaliza¹⁰

Existem grandes diferenças estruturais entre a tragédia e a epopéia. Para Aristóteles estas diferenças encontram-se no metro e na narrativa para a poesia épica e também na duração de ambas, pois, “a tragédia, tanto quanto possível, procura caber dentro de uma revolução do sol ou ultrapassá-la um pouco; na epopéia, a duração não tem limitações¹¹”. Outra diferença entre estes dois gêneros é perceptível na forma de representação das cenas, pois a epopéia narra os acontecimentos dos heróis, a tragédia mostra-os. Todas estas diferenças conferem à tragédia uma força única, pois em uma única ação e com o auxílio do aspecto visual, o público é aproximado do espetáculo, extasia-se, e tudo parece muito mais real, crível e assustador. Sobre a relação entre público, epopéia e tragédia, Vernant demonstra que:

A epopéia, que fornece ao drama seus temas, suas personagens, o quadro de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos; ela exaltava os valores, as virtudes, os grandes feitos heróicos. Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopéia, torna-se, no palco do teatro, o objeto de um debate. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que,

⁹ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 80.

¹⁰ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, pp.20-21.

¹¹ ARISTÓTELES. *Poética*. In: Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004, p.42.

nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático¹².

Sobre o que fora exposto até agora é importante frisar que o objetivo deste trabalho monográfico não é investigar profundamente as origens da tragédia, mas sim refletir sobre seus elementos mais significativos para a compreensão das profundas transformações no imaginário político e social ateniense no século V a.C., século da expansão política ática e também do desenvolvimento da filosofia, da jurisprudência, da medicina, da história e do teatro, mudanças que caracterizarão este século como o mais fecundo da história helênica, mas de mudanças que também levarão à destruição de Atenas na guerra do Peloponeso, esta marcada pela confiança extremada no homem, agora arrogante e incorrendo em *hýbris*¹³.

De maneira breve, o conceito de imaginário utilizado neste trabalho embasa-se nas reflexões do sociólogo e psicanalista Cornelius Castoriadis que explica que o imaginário não exprime em suas formas algo ficcional ou ilusório, mas sim formas criadas, ou melhor, instituídas coletivamente por cada sociedade e que fazem existir:

[...] um mundo no qual esta sociedade se inscreve e ocupa um lugar. É por meio delas que a sociedade constitui um sistema de normas, de instituições no sentido mais amplo do termo, de valores, de orientações, de finalidades, tanto da vida coletiva como da vida individual. No núcleo dessas formas encontra-se, a cada vez, as significações imaginárias sociais criadas por esta sociedade, significações que suas instituições encarnam. Deus é uma significação do imaginário social, como também a racionalidade moderna, e assim por diante¹⁴.

A partir disso, pode-se refletir sobre um aspecto importante da tragédia como uma instituição imaginária política e social. Ao se mencionar, mesmo que de maneira sucinta, as Dionísias urbanas como um evento cívico-nacional e as relações entre o mito dos heróis helênicos e o culto a Dioniso, deve-se ter em mente que a tragédia se torna parte essencial do pensamento e das sensibilidades atenienses no século V a.C., torna-se parte da cidade de Atenas, do mundo espiritual grego. De acordo com Jean-Pierre Vernant:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que

¹² VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.161.

¹³ Voltarei a esta discussão à frente.

¹⁴ CASTORIADIS, Cornelius. "O Imaginário político grego e moderno". In: *As Encruzilhadas do labirinto – IV*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 183-184.

regem as assembléias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, **a cidade se faz teatro**; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda mais dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se¹⁵.

Compreende-se, portanto, que a tragédia cria, também, uma tensão entre o passado mítico e o presente ático do século V a.C., entre o *mythos* e o *logos*, ela faz com que a cidade se torne o teatro, isto é, faz com que os cidadãos, por meio do espetáculo, ao olharem-se com os olhos do herói, reconheçam a si mesmo, o seu contexto e seus respectivos problemas, faz do cidadão não um espectador passivo, mas questionador e que também conhece de seus limites enquanto humano.

Para se pensar sobre a importância de Dioniso para a criação da tragédia deve-se refletir sobre o que Nietzsche formula como uma relação entre o apolíneo e o dionisíaco. Apolo e Dioniso, além de divindades, devem ser compreendidos, também, como impulsos artísticos e como concepções instituintes do imaginário do mundo grego. Para se compreender a importância destes impulsos artísticos para a tragédia, é necessário refletir sobre como os elementos desta, quer seja seu conteúdo, sua forma, ou sua mensagem, trazem significações políticas relevantes para compreensão da democracia e da ‘virada racionalista’ do século de Péricles. Deve-se separar, inicialmente, a explicação do fenômeno apolíneo do dionisíaco, para, ao se refletir sobre a importância individual na composição da tragédia, poder uni-los novamente, pois, de acordo com o pensamento de Nietzsche, a tragédia só poderá existir a partir da união daqueles dois impulsos artísticos.

Os elementos apolíneos e dionisíacos, diferentes entre si, representam para o imaginário grego, consecutivamente, o sonho e a embriaguez, a aparência e a natureza, as artes plásticas e a música. Sobre os sonhos e a bela aparência, características das artes plásticas, assim como das reflexões filosóficas, Nietzsche afirma que a:

¹⁵ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.10. (Realce de minha autoria)

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição destes estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência¹⁶.

É característica de Apolo, também, a criação de um *principium individuationis* (princípio de individuação), que pode ser entendido como a postura pela qual os helenos evitavam o ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ dionisíaco, ou seja, mantinham-se equilibrados, medidos. Este princípio singulariza o homem enquanto tal, individualiza-o, mas também o desvincula do Uno-primordial, isto é, aquilo que faz o homem parte da natureza e do universo. Apolo é o deus délfico do “conhece-te a ti mesmo” e também do “nada em demasia”, frases escritas em seu templo em Delfos. Apolo é o deus da bela aparência do sonho, cuja luminosidade solar ofusca (se não queima) os olhos daqueles que ousam ver o que há para além do Sol. Apolo é, portanto, conforme o pensamento de Nietzsche, o deus da aparência, uma espécie de criação paralela, ou sobreposta, à ‘realidade’, na qual os valores de equilíbrio e da medida, a *sophrosyne*, tanto nas artes quanto no comportamento, são perceptíveis. A arte dórica de Apolo, a denominada ‘ingênua’, ou ‘serenojovial’, tem como seus representantes primordiais as artes plásticas e o gênero épico, caracterizados pelas imagens simétricas e precisas, belas.

Investigo, a partir deste ponto, o que Nietzsche entende como o impulso dionisíaco, impulso este oposto ao apolíneo e que se caracteriza pela embriaguez na qual há o esvanecimento do subjetivo apolíneo. Conforme afirma Nietzsche:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. [...] Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.29-30.

voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em um sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez¹⁷.

Quanto à natureza que é exposta por Nietzsche neste belo trecho, esta pode ser compreendida de duas formas, complementares entre si: a *physis*, natureza exterior e animada, da qual os seres humanos, assim como todos os outros seres vivos são parte integrante, natureza que possui seus poderes, capaz de inspirar alegria na primavera ou tristeza no inverno. No outro sentido complementar, trata-se da ‘natureza’ própria e interna dos seres humanos, suas paixões e temores, ou seja, a embriaguez devolve os humanos àquilo que ‘naturalmente’ são. O dionisíaco, para Nietzsche, possui o sentido de devolver os gregos ao mundo, ou melhor, tem um papel religioso, no sentido do verbo latino *religare*, isto é, aquilo que religa o passado e o presente, e que também religa o homem à natureza interior e exterior, ambas ofuscadas pelo brilho da aparência apolínea, enfim, religa os homens à ‘realidade’, ao sofrimento, à dor, mas também às suas paixões e alegrias, desmedidas aos olhos luminosos de Apolo.

É importante destacar, antes de se aprofundar nas discussões relativas a Dioniso, que este deus possui como uma de suas características a transformação e é a partir desta que se pode refletir sobre as considerações de Nietzsche acerca da tragédia. De acordo com Albin Lesky:

Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova. Por menor que seja essa tentativa de expressar com palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo¹⁸.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.31.

¹⁸ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 74.

Dioniso é também o deus da música, não a música dórica, de Apolo, equilibrada e harmônica, mas a música que desperta nos seres humanos um prazer estético para além da apreciação imagética do belo, desperta seus sentimentos mais profundos. Dioniso é, portanto, deus da febril excitação orgiástica, da alteridade, da religação com o mesmo e com os outros e da transformação. Como afirma Nietzsche sobre as relações entre Apolo e Dioniso:

“Titânico” e “bárbaro” pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o *dionisíaco* provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! **Apolo não podia viver sem Dionísio!** O “titânico” e o “bárbaro” eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente representado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; [...] O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza¹⁹.

Nesta mesma passagem Nietzsche ainda afirmará que “por toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado²⁰” e depois que a ‘sobrevivência’ do apolíneo se dá através de uma resistência constante ao “caráter titânico-barbaresco do dionisíaco²¹”. À primeira vista esses trechos podem parecer contraditórios, porém, esta tensão entre os impulsos apolíneos e os dionisíacos está próxima às tensões interpretadas anteriormente, a partir daquilo que foi explicado através do pensamento de Vernant, demarcam a existência de uma tensão entre passado e presente, entre cidadãos e cidade. A união entre Apolo e Dioniso não é simples e ‘amigável’, mesmo quando ela se concretiza, a tensão ainda existirá e é por meio desta, que estabelece a dicotomia entre sonho e embriaguez, ‘aparência’ e ‘realidade’, que se poderá compreender (no terceiro item deste capítulo) o sentido do trágico para Nietzsche.

Acima foram expostas algumas das diferenças mais significativas entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, pretende-se, agora, compreender como ambos atuam na tragédia. Para Nietzsche, a tragédia não surge somente do coro, mas do vínculo deste com a música

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.41. (Realce de minha autoria)

²⁰ Idem, idem.

²¹ Idem, p.42.

dionisíaca – e, é em grande parte através da música que se estabelece a relação entre mito e tragédia. Deste vínculo aparece o coro satírico ditirâmico (e de cujas improvisações de solistas Aristóteles afirma surgir a tragédia)²², que pode ser entendido como uma ‘estranha’ mistura de canto (diferente de qualquer outra forma de canto coral) e dança. Sobre o efeito do coro, o autor de *O nascimento da tragédia* afirma:

[...] o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanece permanentemente os mesmos²³.

É através do coro satírico ditirâmico ou coro dionisíaco, que se manifesta o efeito dionisíaco que leva o público a um êxtase que corrói, ou melhor, retomando as explicações de Lesky, transforma todos os limites da existência apolínea e, durante este efeito há, conforme explica Nietzsche:

[...] um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através do abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados [...] Agora não há mais consolo que adiante, o anelo vai além de um mundo após a morte, além dos próprios deuses; a existência, com seu reflexo resplendente nos deuses ou em um além-mundo imortal é degenerada. Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser²⁴.

A relação entre os coreutas e o público é de extrema importância para Nietzsche, pois, também, a partir da arquitetura dos anfiteatros gregos, o público podia se sentir como um deles. Este é um dos pontos centrais da excitação dionisíaca, esta aproximação entre público e espetáculo, ou seja, como afirma Nietzsche, isso se consistia em um processo através do qual surge o dramático:

²² ARISTÓTELES. Poética. In: Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004, p.41.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.55.

²⁴ Idem, pp.56-57.

[...] ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Tal processo já se coloca no próprio início do desenvolvimento do drama. Aqui há algo que difere do rapsodo, o qual não se confunde com as suas imagens, mas que, semelhante ao pintor, as vê de fora de si, com olhar scrutante; aqui já se trata de uma renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha. E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. [...] o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornam-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais. Toda e qualquer outra lírica coral dos helenos é apenas uma extraordinária intensificação do solista apolíneo, ao passo que no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmutados²⁵.

Deve-se estar atento para algumas outras considerações acerca da tragédia. Além do coro e da música, existem dois outros elementos não mencionados por Nietzsche que são fundamentais para a tragédia. Os personagens e o enredo ou ação. Antes de se adentrar a estes dois elementos, deve-se fazer mais algumas considerações sobre o coro. O papel extasiante que Nietzsche confere à música e ao coro é imprescindível para a compreensão do fenômeno dionisíaco, mas não a tragédia como um todo. Jacqueline de Romilly afirma que “originalmente, o coro era o elemento mais importante da tragédia²⁶” e ele não se trata de um elemento alheio ao enredo, ao contrário, o coro é intermediário entre as ações e ao público, pois “ele tinha que intervir, suplicar, esperar, e que, por fim, as suas emoções acompanhem, do início ao fim, as diversas etapas da ação²⁷”. Para Romilly, diferentemente de Nietzsche, o coro, é impotente em relação à ação, isto é, nada pode fazer para salvar o herói, torna-se um a ponte entre a ação da peça e público, enquanto para o filósofo alemão, o coro aliado à música torna-se mais importante que a própria ação por promover o êxtase dionisíaco com o público.

Com a discussão proposta acima, deve-se esclarecer que ela não se trata de invalidar ou descartar o pensamento de Nietzsche, pois sua obra, mesmo com sua idade secular, ainda é contundente e propõe questões importantes aos estudos sobre a tragédia grega. Trata-se somente de demonstrar que a historiografia contemporânea propõe novas interpretações acerca do problema da tragédia, considerando elementos que por Nietzsche não possuíam a mesma importância que a música e o coro, por exemplo.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.60.

²⁶ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 26.

²⁷ Idem, p.27.

Antes de se iniciar as reflexões sobre os três tragediógrafos gregos e analisar suas peças, deve-se compreender como Nietzsche entende a união dos impulsos representados por Apolo e Dioniso para a criação do drama. De acordo com Nietzsche:

[...] devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição do sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, com objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo²⁸.

Percebe-se, a partir desta passagem, que para Nietzsche a tragédia se faz quando a união entre o coro e os elementos imagéticos apolíneos. União esta que tensiona o espectador pelo êxtase proporcionado pelo o coro em relação às imagens apolíneas e pela qual se conhece a dimensão trágica da existência. A separação que Nietzsche propõe entre *epos* e tragédia deve ser entendida como uma separação do gênero em sua estrutura, pois como se mencionou anteriormente, *epos* e tragédia estão próximos quando se trata dos temas abordados, pois é da epopéia que se retiram e se resignificam os personagens e as histórias. Sobre o pacto entre Apolo e Dioniso, assim como a importância do mito oriundo da epopéia, afirma Albin Lesky:

Dioniso e Mito, o fascínio do êxtase e a força do Logos a penetrar pela essência das coisas, concertaram na tragédia um pacto irreiterável. Conhecemos um vaso no Museu do Ermitage em que, no sagrado recinto de Delfos, Apolo estende a destra a Dioniso. Tomamos esta imagem como testemunho precioso da significativa aliança que os sacerdotes de Delfos fizeram com a nova religião, mas podemos também entendê-la como um símbolo dos poderes de cuja aliança surtiu o milagre da tragédia grega²⁹.

Compreendo, portanto, que é através da união entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, entre elementos míticos da epopéia, do ditirambo e do coro Dionisíaco que se cria, de acordo com o pensamento de Nietzsche, a tragédia. Torna-se necessário adentrar ao próximo item deste capítulo para conhecer a importância dada aos personagens e à ação por

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.60-61.

²⁹ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 81.

Ésquilo, Sófocles e Eurípides, bem como outras características fundamentais da obra destes tragediógrafos para se conhecer melhor os aspectos da tragédia.

2.2 – Três tragediógrafos e três obras: imagens da *hýbris*

Neste item pretendo analisar as características das obras dos três principais dramaturgos da Grécia Clássica, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Estes autores viveram no século V a.C., século de profundas mudanças no imaginário político e social grego. Torna-se importante, então, pensar o período no qual cada autor escreveu e a importância deste para seu pensamento e suas obras. É importante ressaltar também que um dos significantes da tragédia é pensar os limites das ações humanas, pois ela é fruto de uma dimensão mítico-religiosa, que compreende os deuses como invejosos (*phthonos*) e que punem (*némesis*) os excessos (*hýbris*).

As tragédias que serão analisadas fazem parte da coleção Tragédia Grega, de organização e tradução de Mário da Gama Kury.

2.2.1 – Ésquilo e *Prometeu acorrentado*

Ésquilo viveu entre o final do século VI e meados do século V a.C. e presenciou as vitórias atenienses nas duas Guerras Médicas. Sua primeira vitória nos concursos de tragédia se deu em 484, período entre aquelas duas guerras, porém não se tem o conhecimento de qual tragédia foi vitoriosa. Ésquilo foi quem introduziu o segundo personagem nas cenas, estabelecendo entre eles o diálogo e quem definiu a tragédia grega como um gênero literário. Sobre a ação/enredo em suas obras, afirma Jacqueline de Romilly:

A tragédia de Ésquilo apresenta uma forma simples, algo rígida, e por momentos, quase hierática. Durante episódios inteiros, não acontece quase nada. Ademais cada peça comporta, em geral, apenas um evento, que ocupa quase dois terços da tragédia: toda parte inicial consiste em esperá-lo, e toda a parte final em lamentá-lo. É claro que existe arte em manter renovado o interesse, deixando que esse famoso evento se mostre aos poucos, mas não há propriamente surpresas, nem complexidade³⁰.

É digno de nota que Ésquilo lutou contra os persas na segunda leva das Guerras Médicas, em 480 a.C., e isso traz um importante elemento para sua obra, um elemento

³⁰ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 32.

humano. Vivenciando os horrores das batalhas, Ésquilo não se torna nem pacifista e nem um belicista, mas, de acordo com Jacqueline de Romilly:

[...] ele se exalta com a idéia de lutas defensivas (como aquela conduzida por Etéocles, ou a que foi conduzida pelos gregos, da qual ele havia tomado parte); ele tem até palavras de louvor pelas conquistas de Dario e pela grandeza das cidades fortificadas. Mas o que em todas as suas peças exigem é o respeito pela vida, o respeito pelo povo. E em todos os mitos em que ele baseia os temas épicos – mitos que só falavam de famílias, de estirpes ou de homens – ele introduz essa personagem coletiva que é a cidade, essencial na sua experiência própria, mas anacrônica em relação à lenda³¹.

Pode-se dizer, a partir desta passagem, que para Ésquilo a cidade não é somente uma construção arquitetônica, mais que isso, ela é também uma comunidade política, protegê-la e amá-la é uma dever de seus cidadãos e responsabilidade de seus governantes. Sobre estes, talvez o melhor exemplo se encontre na sua obra *Os Persas*, considerada a sua mais antiga peça e uma das mais importantes. Esta peça foi exibida pela primeira vez em 472 a.C., e o que chama atenção, inicialmente é que ela foi escrita do ponto de vista dos persas e não dos gregos. Nela é evidenciado outro aspecto importante da tragédia de Ésquilo, a punição divina à arrogância dos reis. Sobre a *hýbris* destes, Romilly aponta que acontecem em detrimento de:

[...] envolver-se levemente em guerras imprudentes, nas quais os deuses não o ajudarão. Toda a tragédia *Os Persas* o demonstra eloquentemente. Os sofrimentos destes persas, o apelo dos mortos, o luto e a angústia são apresentados com tamanho destaque unicamente para ressaltar a dimensão inicial de Xerxes. Em função de uma deformação histórica bem característica, Ésquilo não hesita em empregar a palavra “cidade” para referir-se aos persas. Tal “cidade”, que chora seus mortos, é antes de mais nada a capital, Susa, como aparece nos versos apreensivos recitados pelo coro no início (116-118): “Oh, desgraça, a derrota da armada persa! Seria essa a notícia a chegar ao conhecimento da minha cidade, a grade cidade de Susa, esvaziada de todos os seus homens?”³².

Percebe-se, portanto, que a ação imprudente e arrogante dos reis conduz a uma punição divina. É importante ressaltar que para Ésquilo essa punição não recai necessariamente ao rei, no caso de *Os Persas*, a vítima da ira divina é o povo persa, à cidade de Susa, capital de seu império. Para Ésquilo os reis, assim como os heróis trágicos, devem governar e agir com equilíbrio, respeitar os desígnios divinos e respeitar os adversários, sendo-lhes justos. Compreende-se que “o sinal distintivo dos soberanos de Ésquilo é seu

³¹ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 65.

³² Idem, p. 66.

perfeito civismo – ou, se quisermos, seu Zelo por seu povo. É isso que se traduz tanto na sua atitude com relação à guerra, quanto na sua atitude em respeito à ordem interna³³,

Existe outro aspecto importante da tragédia de Ésquilo, a justiça divina. Para este autor, o mundo é povoado por deuses e forças poderosas que interferem no destino dos homens. O mundo trágico de Ésquilo é um mundo que “aspira à ordem, mas que se move no mistério e no medo. É um mundo onde reina a violência. Mata-se e morre-se, brutos devoram-se uns aos outros. É um mundo onde se é perseguido, pisoteado, onde se grita de medo³⁴”. Esta necessidade de ordenamento do mundo provavelmente é oriunda do que Ésquilo vivenciou em sua participação na guerra contra os persas e também de uma Atenas que se encontra em processo de reconstrução, que busca seu equilíbrio e sua harmonia. Sobre a justiça divina e sua importância na obra de Ésquilo, é importante frisar que, de acordo com Jacqueline de Romilly:

[...] ela confere a cada evento uma dimensão superior e dá a cada gesto um prolongamento carregado de sentido. Cada acontecimento insere-se numa série maior, ligado a uma vontade transcendente. Pode-se dizer que Ésquilo insiste em mostrar que, por trás do homem, existem grandes forças em ação. Estas forças ultrapassam-nos, dominam, mesmo que eles não tenham consciência disso. Portanto os atos dos homens são intencionais, e por eles cumpridos; mas configuram, sem que eles saibam, uma trama cujo princípio lhes escapa, e que pode, a cada instante, levá-los a perdição³⁵.

Compreende-se que os homens, de acordo com os elementos aqui expostos sobre a tragédia de Ésquilo, são capazes de agir, escolher, mas nunca o fazem sem que isso lhes traga consequências, suas ações são intermediadas por deuses e seus erros trazem punições. Suas ações estendem-se “também no tempo, pois Ésquilo vê esse homem como uma peça na seqüência das gerações de sua raça. Estende-se até nas suas repercussões imediatas, pois os reis são responsáveis pelo seu povo³⁶”. Os homens agem, mas não sabem a gravidade de suas ações e tampouco o resultado que elas trarão. Existe, portanto, o receio de se agir imprudentemente, de serem arrogantes, elementos que se cruzam com a religião e com o mito, elementos ainda presentes no contexto no qual Ésquilo escreve e, assim como Heródoto, seu contemporâneo, muitas de suas crenças e pensamentos são derivadas do século anterior, elementos que em Sófocles começam a se transformar e que em Eurípides parecem não mais existir.

³³ ROMILLY, Jacqueline de. A Tragédia Grega. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 62.

³⁴ Idem, p.50.

³⁵ Idem, p.60.

³⁶ Idem, p.68.

Investigados os elementos referentes à tragédia de Ésquilo, analisarei, agora, uma de suas peças: *Prometeu acorrentado*. Sobre esta, há a dúvida sobre sua autoria e não se pode estabelecer uma data precisa de sua estréia. Diferentemente das outras peças de Ésquilo, esta não apresenta a relação entre homens e divindades (exceto quando entra em cena Io), pois ela se passa, praticamente, entre os deuses. Mesmo com esses problemas é importante analisá-la e interpretá-la, pois nela existem elementos importantes para se pensar como a *hýbris* irrompe no século V a.C..

O enredo desta tragédia é simples (conforme as explicações de Jacqueline de Romilly supracitadas), nos 150 primeiros versos Prometeu é arrastado pelas divindades Poder e Força, aliadas de Zeus, o novo senhor dos deuses e que ainda jovem destronou seu pai, Cronos. Seguem-lhes Hefesto, filho de Zeus que foi incumbido por seu pai da tarefa de agrilhoar Prometeu em um rochedo na região da Cítia (também dentro daqueles versos). Neste cenário inóspito, por onde mortal nenhum deveria passar, dialogam Poder e Hefesto. Este se sente deveras ressentido em realizar tal tarefa, agrilhoar um deus pelo qual nutria afeição e seu diálogo com Poder demonstra isso:

Quanto a mim mesmo, sinto que me falta o ânimo
para prender, usando a violência, um deus,
um imortal e, mais ainda, meu irmão,
neste cume batido pelas tempestades.
De minha parte, devo encher-me de coragem
para a missão, pois negligenciar as ordens
de um pai é falta cuja punição é dura³⁷.

Nesta tragédia ambientada em um passado muito remoto, a humanidade esboçava seus primeiros passos e Prometeu ao roubar o fogo divino e entregar-lhe aos efêmeros humanos, assim como lhes ensinar as diversas artes outrora conhecidas somente pelos deuses, desperta a ira do jovem Zeus. Hefesto afirma que “é sempre duro o coração dos novos reis³⁸” e, alguns versos à frente, é dito por Poder que “todos temos a sorte predeterminada;/a única exceção é Zeus, o rei dos deuses/ Somente ele é livre entre imortais e homens³⁹”. Sobre a relação entre Prometeu e Zeus, Jacqueline de Romilly afirma que é do estilo de Ésquilo:

[...] inquietar-se, protestar se for preciso: esse protesto procede a uma aspiração de justiça. É também próprio do seu modo de ser não se contentar

³⁷ ÉSQUILO. “Prometeu acorrentado”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. VI. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 6ª Ed., 2009, (versos 18-24), p.15.

³⁸ Idem, (50), p.16.

³⁹ Idem, (69-71), p.17.

com um otimismo simplista, mas procurar, na aparente desordem do mundo, os sinais de uma ordem. Podem-se destacar aqui dois desses sinais, facilmente identificáveis. Temos a própria arrogância de Prometeu, censurada igualmente por todos, com maior ou menor dureza, com maior ou menor solicitude, conforme o caso. Zeus não é, pois, um deus justo; mas a sua vítima tampouco é isenta de crítica [...] Além disso, o próprio Zeus não passa de um soberano recente. É um “mestre novo”, um “jovem tirano”, um desses “deuses novos” (310, 942, 960). Daí é que procede, em parte, o seu exagero: “jovens, vós exerceis um poder bem jovem, e pensais habitar um castelo inacessível à dor” (955-956). Igualmente, esse tipo de afoiteza aproxima-se à do jovem Xerxes: também pode ser desbastada pela experiência do fracasso. Mergulhado na idade lendária das teogonias, das teomáquias, Ésquilo parece sugerir que, mesmo junto aos deuses, a justiça é fruto do tempo⁴⁰.

Pode-se perceber nesta passagem de Romilly, assim como nas destacadas do início de *Prometeu acorrentado*, que há um alerta de Ésquilo aos jovens governantes. Além do tempo, que traz a sabedoria, a justiça se faz, também, com o equilíbrio que caracteriza, como acima exposto, a conduta dos bons governantes.

Retornando à análise da tragédia de Prometeu, deve-se refletir sobre a importância do coro. Este é formado pelas Oceanides, filhas de Oceano, que é filho de Gaia e Urano, respectivamente Terra e Céu. Urano é um dos deuses mais antigos do panteão grego, pai dos Titãs (um deles é Prometeu) e de Cronos. O coro entra em cena a no verso 164 e passa a dialogar com Prometeu, muitas vezes lamentando os sofrimentos infligidos contra ele. Isto pode ser percebido quando o corifeu afirma:

Em minha opinião, quem não se revoltasse
com tua imensa desventura, Prometeu,
teria um coração de pedra ou ferro.
Quanto a mim mesma, eu teria preferido
nunca presenciar este triste espetáculo,
pois vendo-o minha alma se condói e sofre⁴¹.

O coro também questiona as causas destes sofrimentos, perguntas muitas vezes efetuadas pelo corifeu. Quando questionado pelos motivos de sua punição, Prometeu afirma que o desejo de Zeus era:

[...] extinguir a raça humana
a fim de criar outra inteiramente nova.
Somente eu, e mais ninguém, ousei opor-me

⁴⁰ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p.57.

⁴¹ ÉSQUILO. “Prometeu acorrentado”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. VI. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 6ª Ed., 2009, (326-330), p.26.

a tal projeto impiedoso; apenas eu
 a defendi; livre os homens indefesos
 da extinção total, pois consegui salvá-los
 de serem esmagados no profundo Hades.
 Por isso hoje suporto estas dores cruéis,
 dilacerantes até para quem as vê.
 Por ter-me apiedado dos frágeis mortais
 negam-me os deuses todos sua piedade
 e estou sendo tratado de modo implacável,
 num espetáculo funesto até a Zeus⁴²!

Se for possível dizer que Prometeu incorre em *hýbris*, compreende-se que esta é oriunda de sua ajuda aos humanos. Ele, ao roubar o fogo divino – metáfora para a razão e para a capacidade de agir, o que de certo modo é uma ‘libertação’ dos efêmeros ao controle total dos deuses –, Prometeu compromete os planos de Zeus e recebe sua *némesis*. O nome Prometeu pode ser interpretado como ‘aquele que pensa/vê antes’, isto é, o poder divino deste titã é conhecer o futuro e ele sabia que seria punido, só não fazia idéia de quão pesada a punição seria:

[...] Eu esperava tudo isto;
 foi consciente, consciente sim, meu erro
 – não retiro a palavra. Por amor aos homens,
 por querer ajudá-los, procurei, eu mesmo,
 meus próprios males. Nunca, nunca imaginei,
 porém, que minhas provações implicariam
 em ressecar-me para sempre nestas rochas
 e que teria que ficar só
 neste cume deserto para todo o sempre⁴³.

Mesmo sofrendo, Prometeu não se arrepende de seus atos, fala com orgulho de como ensinou os mortais a usarem a razão:

[...] não usam a razão
 em circunstância alguma até pouco tempo,
 quando lhes ensinei a básica ciência
 da elevação e do crepúsculo dos astros.
 Depois chegou a vez da ciência dos números,
 de todas as mais importante, que criei
 para seu benefício, e continuando,
 a da reunião das letras, a memória
 de todos os conhecimentos nesta vida,
 labor do qual decorrem as diversas artes⁴⁴.

⁴² ÉSQUILO. “Prometeu acorrentado”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. VI. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 6ª Ed., 2009, (313-325), p.26.

⁴³ Idem, (355-363), p.28.

⁴⁴ Idem, (587-596), p. 35.

Diversas outras artes são mencionadas por Prometeu, o ‘tutor da humanidade’, que, ao ensinar aos efêmeros conhecimentos outrora divinos, revela-lhes o caminho para seu desenvolvimento.

A tragédia prossegue no ritmo do lamento do coro, até a chegada de Hermes. A ação agora ganha nova vitalidade e o forte diálogo entre Prometeu e Hermes levam a um final surpreendente. Este deus, mensageiro de Zeus e também jovem e ordena Prometeu a contar-lhe a visão que este teve sobre a queda do senhor dos deuses. A visão prometéica havia sido revelada, mesmo que em partes, às Oceanides e também a Io, a única personagem humana na peça. Negando a ordem de Hermes, Prometeu responde-lhe desafiando a Zeus:

Não há ultraje nem astúcia pelos quais
Zeus possa convencer-me ainda a revelar
o que ele quer saber, antes de me livrar
destes grilhões adamantinos humilhantes!
Já que ele quis assim, deixe sobre meu corpo
as labaredas deste sol destruidor!
Confunda Zeus o universo e o transtorne
cobrindo-o todo com a neve se asas brancas
ao som de trovões e de estrondos subterrâneos!
Nada, força nenhuma pode constranger-me
a revelar-lhe o nome de quem deverá
destituí-lo de seus poderes tirânicos⁴⁵!

Mesmo após as ameaças de um turbilhão de males envolver Prometeu e da águia a devorar seu fígado, o herói não aceita se curvar à Zeus, nem mesmo quando o corifeu lhe pede. Em meio à iminência de mais uma severa punição de Zeus, Hermes avisa ao coro para salvar-se, porém, surpreendentemente, este adquire uma nova postura e replica:

Adota outra linguagem e enuncia
opiniões que possam convencer-nos.
Em tua falação torrencial
acabas de dizer certas palavras
intoleráveis: tenta incitar-nos
a cultivar agora a covardia?
De modo algum! Sofreremos com ele!
Sabemos odiar a traição;
detestamos também este defeito⁴⁶!

⁴⁵ ÉSQUILO. “Prometeu acorrentado”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. VI. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 6ª Ed., 2009, (1314-1325), p.61.

⁴⁶ Idem, (1410-1417), p.64.

Hermes retira-se e iniciam-se os estrondos. Em meio a terremotos e trovões, raios que dilaceram o céu, encerra-se a ação, com o desaparecimento das Oceanides e de Prometeu. É no final da peça que o coro, que outrora só lamenta, apóia Prometeu, reconhece que seu erro talvez tenha sido punido com mais severidade do que deveria, e concordando que Zeus é injusto e arrogante, aderem a ‘causa’ de Prometeu. Porém existe ainda outra passagem que merece atenção. Io, filha de Ínaco, uma virgem que, por se recusar a ser desposada por Zeus, foi transformada em novilha, entra em cena no verso 719 e participa da ação até o verso 1166 quando corre desesperada pelo sofrimento imposto por Hera, esposa de Zeus: quando esta descobriu do desejo de Zeus pela mortal, mandou um descendente deste vigiá-la, Argos, divindade cujo corpo é composto por diversos olhos. Zeus, “querendo possuir Io, mandou Hermes matar Argos e libertá-la. Argos teria sido metamorfoseado no moscardo que perseguia implacavelmente a infeliz Io⁴⁷”. Deve-se lembrar que Io é a única personagem humana nesta tragédia de Ésquilo e qual seria o seu sentido nesta obra? Pode-se interpretar que a entrada desta personagem na ação faz com que Prometeu aproxime-se dos humanos, ao conferir saberes divinos a eles, recebe em troca uma ‘humanidade’ que nenhum deus possui. Dadas as suas condições, agrilhado e sofrendo, Prometeu relaciona-se com os mortais através de sua impotência frente à justiça divina, pois mesmo sabendo o que acontecerá a Zeus, nada pode fazer, a não ser esperar que o destino altere-se. De certa maneira, Prometeu acorrentado a um rochedo pode ser compreendido como uma metáfora para os seres humanos, presos à sua mortalidade, à sua condição humana, ou seja, em um sentido próprio da obra de Ésquilo, limitados à vontade divina.

2.2.2 – Sófocles e *Édipo Rei*

Conhecidos os principais elementos da tragédia de Ésquilo e analisada uma de suas peças, refletirei sobre a tragédia de Sófocles. Se na tragédia de seu antecessor procurava-se o equilíbrio, a ordem, a tragédia de Sófocles caracteriza-se pela manutenção desta ordem, obtida pela reconstrução de Atenas e pela consolidação de sua hegemonia até a Guerra do Peloponeso. Filho de uma família abastada dedicou-se a diversos afazeres, como a música, os esportes, cumpriu funções políticas (estrategista) e religiosas. Sófocles conheceu a expansão política de Atenas e boa parte de sua vida se deu nos momentos de paz. Como afirma Romilly:

⁴⁷ Ver nota 27 de Márcio da Gama Kury. KURY, Márcio da Gama. *Tragédia Grega*, vol. VI. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 6ª Ed., 2009, p.67.

[...] essa expansão supõe, com efeito, uma maior confiança no homem. Ésquilo havia conhecido a ameaça de um desastre; Sófocles conhece a grandeza de bases sólidas, que deve ser bem administrada. Ele coloca, portanto, o homem no centro de tudo, e entremeia suas tragédias com obrigações conflitantes e debates sobre condutas. Ele acredita na importância do homem e na sua grandeza. Chega assim a conceber imagens de heróis que ninguém conseguiria dobrar – mesmo que fossem renegados por aqueles que os cercavam, mesmo que os deuses parecessem zombar deles⁴⁸.

A grandeza dos heróis de Sófocles não é mais aquela de Ésquilo, isto é, “exaltada pela evocação de suas conseqüências: ela reside agora na atenção dada às suas motivações e aos seus impulsos⁴⁹”. A carreira de Sófocles inicia-se praticamente na segunda metade do século V a.C., quando a democracia ateniense está ‘consolidada’. Isso ‘refletirá’ em alguns pontos de sua obra, como nos debates promovidos pelos personagens, quer sejam com outros ou em forma de monólogo. Isto significa que a tragédia de Sófocles incorpora os elementos agônicos da democracia, transferem-nos para os homens, que passam a se sentirem, também, responsáveis por suas escolhas. Sobre a relação entre a obra de Sófocles e o contexto no qual se inseria, Jacqueline de Romilly aponta que este tragediógrafo:

[...] é o testemunho privilegiado da evolução moral que, em Atenas, havia acompanhado a evolução social, e que fragmentava as noções em diversos aspectos. A velha moral aristocrática devia ser repensada à luz da razão. Entre a honra pessoal e o dever de proteger os seus, entre a honra reconhecida publicamente e o sentimento do que se é devido, entre os direitos dos deuses e os do Estado, abriam-se abismos, surgiam conflitos e operavam-se tomadas de consciência. É por isso que os personagens da epopéia passam a ser, na obra de Sófocles, os porta-vozes de um mundo novo: eles apresentam problemas que a lenda ignorava, e encarnam um ideal que exigia mais do homem, incessantemente, tornando-o sempre mais o juiz único de seus deveres⁵⁰.

É importante ressaltar que os heróis de Sófocles estabelecem duas relações: humanas e divinas. Nas suas relações humanas conflitantes o herói geralmente encontra-se solitário, é incompreendido por seus pares. Talvez o mais belo exemplo desta solidão encontre-se em Antígona, que sem contar com o apoio de ninguém, nem mesmo de sua irmã, age em prol do direito de sepultar seu irmão Polinice – direito este de grande importância para os helenos e também uma determinação divina –, mesmo que este ato, que desafia a lei imposta pelo tirano Creonte, custe sua própria vida. Para Romilly:

⁴⁸ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 72.

⁴⁹ Idem, idem.

⁵⁰ Idem, p.79.

Antígona sofre com sua solidão, mas a havia reivindicado desde o princípio, aceitando-a com firmeza. Ela se queixa, mas parte para a morte resolutamente. Dito de outra forma, o sofrimento que nasce desta solidão representa ao mesmo tempo a condição e a conseqüência da coragem heróica: ela é o reverso da grandeza. No final, essa ambivalência é tão trágica quanto à submissão inquieta em que viviam os heróis de Ésquilo⁵¹.

Os heróis de Sófocles estabelecem, também, relação com os deuses, mas diferentemente daquela presente na obra de Ésquilo. Na tragédia de Sófocles os deuses “não tem uma influência tão grande sobre as emoções. Também não são tão sensíveis. Já não se comenta tanto sobre seus desígnios, os quais deixam de ser relacionar tão fortemente com o conceito de justiça⁵²”. Aqueles heróis podem escolher, podem agir e o fazem, mas não escolhem seu destino. Existe, em sua dramaturgia, uma tensão entre homens e deuses, e destes conhece-se pouco, a não ser pela intervenção dos oráculos, que muitas vezes se enganam, mas se tem a noção de que os deuses também não são tão invejosos quanto os deuses de Ésquilo.

Na tragédia de Sófocles existe, também, “a idéia de que o homem é o brinquedo daquilo que se poderia chamar a ironia do destino⁵³”. Esta ironia simboliza que o homem, “atira-se à ruína justamente ao se esforçar em escapar dela⁵⁴”, demonstrando, efetivamente, que os homens desconhecem as vontades e as intenções divinas, assim como o seu próprio destino. Sobre o destino, é importante refletir sobre o que aponta Romilly:

De fato, quando os gregos falavam do destino, referiam-se sobretudo à realidade, na medida em que ela escapa ao poder do homem. Ésquilo bem tentou encontrar-lhe um sentido, em nome de uma justiça tão misteriosa; mas Sófocles contenta-se em mostrar a incapacidade do homem, que não tem o poder de influenciá-la como gostaria. E quando fala de uma realidade predeterminada, não faz mais que exprimir essa incapacidade em termos mais fortes⁵⁵.

Esse aspecto do destino será mais bem explicado quando adentrarmos às análises da peça *Édipo Rei*, mas antes disso, deve-se mencionar que na obra de Sófocles, mesmo quando delimitada a incapacidade dos homens frente a seu destino, traçado pelos deuses e, às vezes minimamente conhecido através dos oráculos, existe também a admiração nos homens, que corajosos, fazem o que podem dentro de seus limites.

⁵¹ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, pp.81-82.

⁵² Idem, p. 85.

⁵³ Idem, p.90.

⁵⁴ Idem, idem.

⁵⁵ Idem, p.97.

A obra *Édipo Rei* é, provavelmente, a mais conhecida das tragédias gregas e foi encenada pela primeira vez entre 430 e 420 a.C. Em sua obra *Poética*, Aristóteles menciona diversas vezes o Édipo de Sófocles como o melhor exemplo para se compreender os mais importantes conceitos da tragédia. Mesmo sem explicitar, pode-se afirmar que, para Aristóteles, *Édipo Rei* é a tragédia modelo.

Édipo é filho de Laio, rei de Tebas, e de Jocasta, irmã de Creonte. Laio, ainda jovem, nutria profundo amor por Crísipo, filho de Pêlops (de cujo nome deriva Peloponeso) e, tomado pela paixão, Laio seqüestra-o e é ‘amaldiçoado’ pelo pai, maldição cujo castigo seria morrer sem deixar herdeiros. Após desposar Jocasta, um oráculo previu que o primeiro filho de Laio o mataria devido ao seu relacionamento ‘antinatural’ com Crísipo. Alguns dias após o nascimento de Édipo, Laio, tentando evitar o destino anunciado pelo oráculo, ordenou a Jocasta que entregasse seu filho a um dos pastores de seu rebanho. Édipo teve seus pés perfurados e amarrados e ao pastor foi ordenado que a criança devesse ser abandonada nas proximidades do monte Citéron. Percebendo as condições da criança e movido por piedade, o pastor do rebanho de Laio entregou a criança a outro pastor, serviçal de Pôlibo (rei de Corinto) e que se encontrava no mesmo local. Este pastor, por sua vez, entregou a criança ‘batizada’ de Édipo (em alusão a seus pés inchados) ao rei Pôlibo e à sua esposa Mérope, que apesar de não terem filhos, criaram-no como seu.

Após atingir a maturidade e em uma ocasião provavelmente festiva, Édipo é insultado por um cidadão ébrio que o chama de adotivo. Apavorado pelas palavras daquele cidadão, Édipo dirige-se ao oráculo de Delfos, que nada lhe diz sobre sua origem, mas que lhe revela que em um dia matará seu pai e depois desposará sua mãe. Édipo decide, portanto, jamais regressar a Corinto, pois acreditava que Pôlibo e Mérope eram seus verdadeiros pais. Édipo inicia uma jornada através da Hélade em busca de uma região distante para habitar e algum tempo depois, chega às proximidades de Tebas. Em uma trifulcação, Édipo “avistou um carro em que vinha um homem idoso seguido por criados. O homem gritou-lhe insolentemente que deixasse o caminho livre para seus cavalos passarem e um dos criados da comitiva espancou Édipo⁵⁶”. Colérico, este matou o homem idoso (Laio) e toda a sua pequena comitiva, com exceção de um, que conseguiu escapar. Ainda nas proximidades de Tebas, Édipo toma conhecimento de que a Esfinge, um “monstro fabuloso com cabeça e busto de mulher, corpo de leoa, cauda em forma de serpente, asas de ave, garras de leoa e voz

⁵⁶ KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, p.9.

humana⁵⁷”, estava devorando os habitantes daquela cidade que não conseguiam desvendar o seu enigma. Édipo o resolve e a Esfinge desaparece, livrando a cidade dos maus causados por esse monstro. Com este feito, Édipo é coroado rei pela cidade, que também lhe entrega Jocasta em casamento.

Em meio à paz e a prosperidade o governo de Édipo se fez por muitos anos. Teve quatro filhos com Jocasta, dois homens, Polinices e Etéocles e duas mulheres, Antígona e Ismene. Porém o destino de Édipo volta a assolá-lo e a peste surge em Tebas e o rei ordena a seu cunhado, Creonte, que vá a Delfos saber o que deve ser feito para sanar este problema. Isto que fora narrado é o mito de Édipo, conhecido pelos gregos. A tragédia de Sófocles inicia-se neste ponto, no qual Édipo entra em cena e conversa com os suplicantes e com o sacerdote de Zeus a respeito dos rituais em andamento e da dimensão da peste, enquanto espera pelas notícias que serão trazidas por Creonte. O cenário da peça é a praça do palácio real tebano, que possui, na frente de cada uma de suas portas altares, nos quais os suplicantes depositaram ramos de oliveira e loureiro e onde também se queima incenso. Percebe-se, em relação ao cenário de *Prometeu acorrentado*, que o cenário da peça de Sófocles é mais detalhado, no qual há, inclusive, a interação com os suplicantes. Sófocles foi, também, o primeiro a colocar três personagens em cena e, provavelmente, a mais importante inovação de Sófocles seja a peripécia, conceito que pode ser compreendido como uma reviravolta, uma mudança brusca que altera o sentido da peça e a ação dos atores. Voltarei a este conceito e à análise de seu impacto à frente.

Assim como em *Prometeu acorrentado*, a peça se passa em meio à punição divina, mas no caso de Édipo, ele não sabe que é o responsável pelas calamidades que afligem a cidade, ao contrário de Prometeu, que reconhece ter ousado demais, mas não sabia a dimensão da punição que lhe é dada por Zeus. A peça de Sófocles é ambientada na idade heróica grega, que corresponde à idade arcaica, compreendida entre os séculos VIII e VI a.C. A primeira imagem da punição divina em *Édipo Rei* é a descrição da peste, proferida em tom de lamento pelo sacerdote de Zeus quando indagado por Édipo sobre o sentido das súplicas que são realizadas na frente de seu palácio:

Tebas, de fato, como pode ver tu mesmo,
hoje se encontra totalmente transtornada
e nem consegue erguer do abismo ingente de ondas
sanguinolentas a desalenta frente;

⁵⁷ Ver nota 7 de Mário da Gama Kury. In: *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, p.98.

ela se extingue nos germes antes fecundos
da terra, morre nos rebanhos antes múltiplos
e nos abortos das mulheres, tudo estéril.
A divindade portadora do flagelo
da febre flamejante ataca esta cidade;
é a pavorosa peste que dizima a gente
e a terra de Cadmo antigo, e o Hades lúgubre
transborda de nossos gemidos e soluços⁵⁸.

O pedido do povo de Tebas a Édipo é a solução dos problemas e, a partir do verso 101 entra em cena Creonte, que traz a mensagem do oráculo de Apolo: “Teremos de banir daqui um ser impuro/ou expiar morte com morte, pois há sangue/causando enormes males à nossa cidade⁵⁹”. A solução seria, então, achar e punir o assassino de Laio, rei de outrora e, para isso, Édipo ordena que Tirésias seja levado a Tebas para ajudar nas investigações. Tirésias é recebido por Édipo como a única esperança da cidade:

Tu, que apreendes a realidade toda,
Tirésias, tanto os fatos logo divulgados
quanto aos ocultos, e os sinais vindos do céu
e os deste mundo (embora não consigas vê-los),
sem dúvida conheces os terríveis males
que afligem nossa terra; para defendê-la,
para salvá-la, só nos resta a tua ajuda.
Se ainda não ouviste de meus mensageiros,
Apolo revelou ao meu primeiro arauto
que só nos livraremos do atual flagelo
se, descoberto o assassino do rei Laio,
pudermos condená-lo à morte e ao exílio.
Nesta emergência então, Tirésias, não nos faltes,
Não nos recuses a revelação dos pássaros
Nem os outros recursos de teus vaticínios;
Salva a cidade agora, salva-te a ti mesmo,
Salva-me a mim também, afasta de nós todos
A maldição que ainda emana do rei morto!⁶⁰

Contrariando as expectativas de Édipo, Tirésias, ao longo de diversos versos recusa-se a contar o que sabe, pois ele compreende que a maldição emana de um rei vivo. O Diálogo entre ambos é tenso, Édipo encoleriza-se quanto Tirésias menciona que: “todos vós sois insensatos. Quanto a mim/não me disponho a exacerbar meus próprios males/para ser claro,

⁵⁸ SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, (29-40), p.20.

⁵⁹ Idem, (123-125), p.23.

⁶⁰ Idem, (356-373), pp.31-32.

não quero falar dos teus⁶¹”. Édipo passa a acreditar que Tirésias está tramando contra a cidade de Tebas e que, inclusive, matou Laio; o debate entre ambos ultrapassa o agônico medido e se transforma numa ‘troca de acusações’:

ÉDIPO

Mas tens de revelar-me agora o que há de vir!

TIRÉSIAS

Nada mais digo; encoleriza-te, se queres;
cede à mais cega ira que couber a ti!

ÉDIPO

Pois bem. Não dissimularei meus pensamentos,
tão grande é minha cólera. Fica sabendo
que em minha opinião articulastes o crime
e até o consumaste! Apenas tua mão
não o matou. E se enxergasses eu diria
que foste o criminoso sem qualquer ajuda!

TIRÉSIAS

Teu pensamento é esse? Então escuta: mando
que obedecendo à ordem por ti mesmo dada
não mais dirijas a palavra a esta gente
nem a mim mesmo, pois és um maldito aqui⁶²!

A discussão prossegue e Tirésias, rebatendo as acusações de Édipo começa a revelar-lhe o seu destino:

TIRÉSIAS

Pois ouve bem: és o assassino que procuras!

ÉDIPO

Não me dirás palavras tão brutais de novo!

TIRÉSIAS

Devo falar ainda para enfurecer-te?

ÉDIPO

Prossegue, se quiseres. Falarás em vão!

TIRÉSIAS

Apenas quero declarar que, sem saber,
mantém as relações mais torpes e sacrílegas
com a criatura que devias venerar,
alheio à sordidez de tua própria vida⁶³!

Édipo não acredita nas palavras de Tirésias e reflete sobre a possibilidade delas se tratarem de uma artimanha de Creonte para tomar-lhe o poder. Antes de ser expulso da cidade, Tirésias profetiza o destino do herói trágico:

⁶¹ SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, (393-395), p.33.

⁶² Idem, (409-421), p.34.

⁶³ Idem, (430-439), p.35.

Embora sejas rei tenho direito, Édipo,
de responder-te, pois me julgo igual a ti.
Ao menos isso eu posso. Não me considero
teu servidor, mas de Loxias, deus-profeta;
tampouco estou na dependência de Creonte.,
Minha cegueira provocou injúrias tuas.
Pois ouve: os olhos teus são bons e todavia
não vês os males todos que te envolvem,
nem onde moras, nem com que mulher te deitas.
Sabes de quem nasceste? És odioso aos teus,
aos mortos como aos vivos, e o açoite duplo
da maldição de tua mãe e de teu pai
há de expulsar-te um dia em vergonhosa fuga
de nossa terra, a ti, que agora tudo vês
mas brevemente enxergarás somente sombras!
E todos os lugares hão de ouvir bem cedo
os teus lamentos; logo o Citéron inteiro
responderá aos teus gemidos dolorosos
quando afinal compreenderes em que núpcias
vivas dentro desta casa, onde encontre
após viagem tão feliz um porto horrível.
Também ignoras muitas outras desventuras
Que te reduzirão a justas proporções
E te farão igual aos filhos que geraste.
Sentir-te-ás um dia tão aniquilado
Como jamais homem algum foi neste mundo⁶⁴.

Diversas outras passagens e diálogos desta tragédia de Sófocles merecem destaque, porém, deve-se compreender que todo o enredo, tenso, resolve-se ou complica-se ainda mais com a peripécia, portanto, esta deve ser investigada mais profundamente para se possa compreender o sentido da peça, assim como analisar as imagens da *hýbris* e da *némesis* presentes na obra. Em suma, os acontecimentos que se seguem são: a saída de Creonte de Tebas, entre os versos 610 e 810, e o diálogo com Jocasta (744-1098), a partir do qual Édipo começa a reconhecer-se como o sujeito do assassinato de Laio e responsável pelos males de Tebas. O processo de confirmação do reconhecimento de Édipo se inicia quando entra em cena o mensageiro que, ao revelar que Pôlibo não é o pai de Édipo (1204), inicia a peripécia, isto é a reviravolta que levará o herói a se reconhecer como aquele quem matou seu pai e desposou sua mãe, confirmando assim a previsão do oráculo de Delfos. O mensageiro – cuja função era somente a levar ao herói a notícia do falecimento de Pôlibo –, toma conhecimento das investigações de Édipo e revela-lhe que o recebeu de um pastor de Laio ainda recém-nascido, com os tornozelos perfurados (1223-1228). Édipo ordena que aquele pastor fosse

⁶⁴ SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, (492-517), pp. 37-38.

levado a Tebas, mesmo com as objeções de Jocasta e que, não conseguindo fazer nada para convencer Édipo do contrário, isto é, abandonar sua investigação, retira-se ao palácio (1267).

A revelação efetiva da trágica histórica de Édipo se dá quando o pastor confirma que Jocasta é sua mãe e que lhe entregou ao pastor para que este o matasse, com o intuito de evitar os oráculos que prediziam que o filho de Laio o mataria (1369-1380). O herói transtorna-se e corre ao palácio. A partir do verso 1459, um dos criados de Édipo traz notícias terríveis aos habitantes de Tebas: Jocasta enforcou-se e Édipo, ao encontrá-la morta, pega um dos broches de ouro que adornava as vestes de sua ‘mãe-esposa’ e perfura seus próprios olhos. Por fim, Édipo pede a Creonte para que o leve para um lugar distante a Tebas, para que, agora cego, jamais possa retornar. É por meio da peripécia, portanto, que o destino, ou melhor, a ironia do destino de Édipo é revelada. Todos os esforços deste herói trágico eram destinados a encontrar o assassino de Laio e, através dessa busca, Édipo encontra a si como o ‘maldito’ das previsões délficas, encontra, enfim, o seu destino e mutila-se.

Duas questões podem ser levantadas a partir da ação de Édipo em vazar seus olhos: qual o sentido desta ação e o significado da visão para os gregos e qual o sentimento de Édipo que o motiva a cometê-la. Para os gregos, principalmente a partir do final do século VI a.C., existem profundas relações entre ver, saber e viver. De acordo com Jean-Pierre Vernant:

[...] Na cultura grega, o “ver” tem um estatuto privilegiado. Ele é valorizado até ocupar, na economia das capacidades humanas, uma posição sem equivalente. De uma certa forma, o homem é olhar para a sua própria natureza. E isso por duas razões, ambas decisivas. Em primeiro lugar, ver e saber são a mesma coisa: se *ideîn*, “ver”, e *eidénai*, “saber”, são duas formas verbais de um mesmo termo, se *eidôs*, “a aparência, aspecto visível”, significa também “caráter próprio, forma inteligível”, é porque o conhecimento é interpretado e expresso no modo de ver. Conhecer é uma forma de visão. Em segundo lugar, ver e viver são também a mesma coisa. Para ser vivo, é preciso ao mesmo tempo ver a luz do sol e ser visível aos olhos de todos. Deixar a vida significa perder ao mesmo tempo a vista e a visibilidade, abandonar a claridade do dia para penetrar em outro mundo, o mundo na Noite onde, perdido nas Trevas, somos despojados ao mesmo tempo de nosso rosto e de nosso olhar⁶⁵.

A visão é luminosa e ilumina, assim como o sol, o que pode ser compreendido como uma metáfora para a razão. Deixar de ver, isto é, deixar de saber e de (re)conhecer é não ser reconhecido, ou seja, deixar, simbolicamente, de viver. De certa forma, esse é um dos sentidos da cegueira auto-infligida de Édipo, principalmente quando, por intermédio de um

⁶⁵ VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2ª ed., 2002, p. 180.

criado, o herói menciona que “nas sombras em que viverei de agora em diante/ (...) já não reconhecereis/aqueles que não quero mais reconhecer!⁶⁶”. Com seu ato, Édipo confirma a previsão de Tisérias citada acima, quando este afirma que aquele não verá nada além sombras.

Qual seria o sentimento que motiva Édipo a cegar-se? O filósofo italiano Giorgio Agamben em sua obra *O que resta de Auschwitz* reflete sobre os relatos de diversos sobreviventes do holocausto e levanta importantes questões sobre aquelas narrativas como, por exemplo, as relações entre sujeito e vergonha⁶⁷. Duas das diversas reflexões realizadas por Agamben contribuem para a compreensão do sentimento que leva Édipo a vazar-lhe os olhos: a figura do herói culpado-inocente e a vergonha. Conforme explica Giorgio Agamben:

De Hegel em diante, o culpado-inocente é a figura com a qual a cultura moderna interpretou a tragédia grega e, com ela, suas mais secretas discórdias. “Em todos os conflitos trágicos”, escreveu Hegel, “devemos, antes de tudo, descartar a falsa representação de *culpa* ou *inocência*; os heróis trágicos são, ao mesmo tempo, culpados e inocentes”. O conflito a que se refere Hegel não apresenta, porém, a forma de um caso de consciência, que oponha simplesmente uma inocência subjetiva a uma culpa objetiva; trágica é, pelo contrário, a assunção incondicionada de uma culpa objetiva por parte de um sujeito que nos parece inocente⁶⁸.

A partir disso compreende-se que o elemento trágico em Édipo Rei é, conforme o pensamento de Hegel, oriundo da inocência de Édipo por desconhecer seu destino e da culpa que o herói assume e pela qual se responsabiliza por seus atos. Com isso, pode-se interpretar que Édipo se cega quando assume a culpa por seus atos. Mas será que Édipo se sentia culpado, ou é possível julgá-lo como tal? Vejamos:

CORIFEU

Terríveis atos praticaste! Como ousaste
Cegar teus próprios olhos? Qual das divindades
Deu-te coragem para ir a tais extremos?

ÉDIPO

Foi Apolo! Foi sim, meu amigo!
Foi Apolo o autor de meus males,
De meus males terríveis; foi ele!
Mas fui eu quem vazou meus olhos,
Mais ninguém. Fui eu mesmo o infeliz!
Para que serviriam meus olhos

⁶⁶ SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, (1508-1510), p.86.

⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. “A vergonha, ou do sujeito” In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, pp.93-137.

⁶⁸ Idem, p.101.

Quando nada me resta de bom para ver?⁶⁹

A partir deste trecho é possível perceber que Édipo ‘culpa’ Apolo pelos infortúnios de seu destino, mas assume que a decisão em cegar-se partiu de si mesmo. Mas insisto, a cegueira auto-infligida de Édipo é um sinal de culpa? Ao problematizar a vergonha sentida pelos sobreviventes do *lager* de *Auschwitz*, as reflexões de Agamben contribuem para se compreender o sentimento que motiva Édipo a seu terrível ato. Fundamentando teoricamente seus apontamentos acerca da vergonha no pensamento de Emmanuel Levinas, Agamben explica que aquela:

[...] não deriva, como acontece na doutrina dos moralistas, da consciência de uma imperfeição ou de uma carência do nosso ser frente à qual tomamos distância. Pelo contrário, ela fundamenta-se na impossibilidade do nosso ser de *dessolidarizar-se* de si mesmo, na sua absoluta incapacidade de romper consigo próprio. Se, na nudez, sentimos vergonha é porque não podemos esconder o que gostaríamos de subtrair ao olhar, porque o impulso irrefreável de fugir de si mesmo encontra seu paralelo em uma impossibilidade, igualmente certa, de evadir-se. Assim, como na necessidade corporal e na náusea – que Levinas associa à vergonha em um mesmo diagnóstico – fazemos a experiência da nossa revoltante e, no entanto, não suprimível presença a nós mesmos, assim, no caso da vergonha, ficamos entregues a algo de que, de forma alguma, conseguimos desfazer-nos⁷⁰.

Prosseguindo na análise da teoria de Levinas, o sujeito envergonhado encontra-se entregue a um ‘inassumível’, o que, segundo Agamben:

[...] não é algo exterior, mas provém da nossa própria intimidade; é aquilo que em nós existe de mais íntimo [...]. O eu é, nesse caso, ultrapassado e superado pela sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais própria; contudo, esse ser expropriado e dessubjetivado é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo. É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio desmantelamento, **ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio**⁷¹.

A vergonha é, portanto, o sentimento que move Édipo a cegar-se, pois, aquela “não desvela o nosso nada, mas a totalidade da nossa existência... O que a vergonha descobre é o

⁶⁹ SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, (1574-1583), p.88.

⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. “A vergonha, ou do sujeito” In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, p.109.

⁷¹ Idem, p.110 (realce de minha autoria).

ser que *se descobre*⁷². Assim, ao descobrir que é o assassino de seu pai e esposo de sua mãe, Édipo descobre também o sentido de sua existência e nada lhe resta além de sua vergonha que o motiva a deixar de ver e, simbolicamente, existir.

2.2.3. Eurípides e *As Troianas*

O contexto no qual escreve Eurípides já é significativamente diferente daquele de Ésquilo, outrora regado pelos valores trágicos do século VI a.C., e distinto também do de Sófocles, marcado pela medida, pela manutenção do equilíbrio recém conquistado. O último dos grandes tragediógrafos gregos cria suas principais obras durante a guerra do Peloponeso, período este marcado por profundas transformações no imaginário político e social ático, caracterizadas, principalmente, por um crescente otimismo de origem socrática, isto é, pela crescente crença nas capacidades humanas e suas inovações e pelo desequilíbrio, pela *hýbris* e pela desestrutura do mundo grego.

Eurípides nasceu em 480 a.C. e faleceu entre 406 e 405 a.C.. Diferentemente de Sófocles, que teve uma vida pública notável e estável, Eurípides teve casamentos infelizes e uma vida instável, além de nunca ter participado da vida política. No fim de sua vida rompeu com Atenas, dirigindo-se à Macedônia, onde viveu na corte do rei até falecer. Apesar de ter escrito muitas peças, venceu os concursos somente quatro vezes, o que se deve, em grande medida, às diversas inovações de sua obra. Sobre a vida, a obra e o contexto no qual Eurípides escreve, Jacqueline de Romilly afirma que:

Essa instabilidade e falta de adaptação, que se refletem em sua vida pessoal, não correspondem absolutamente a uma pequena participação nas emoções e aventuras dos seus concidadãos. Muito pelo contrário, pode-se dizer que, excessivamente moderno para agradar sempre a todos, ele era também muito sensível a todas as solicitações daqueles anos, tão pródigos em descobertas e fracassos. Com efeito, seu teatro é tão desconcertante em função de suas mil facetas, com seus variados reflexos. Ele evoca a política com suas lutas do dia-a-dia; ele condena, discute, protesta. Seus personagens obedecem a uma nova psicologia, pois estão mais próximos de nós que os heróis dos outros trágicos, e também mais inteiros nas suas paixões – as quais Eurípides nos mostra em toda sua crueza. Enfim, o mundo que ele evoca nada tem daquela ordem pela qual suspiravam Ésquilo e Sófocles, cada qual a sua maneira. Nesse mundo em que se ousa criticar os deuses, ao menos sob sua forma

⁷² LEVINAS apud AGAMBEN. In: AGAMBEN, Giorgio. “A vergonha, ou do sujeito” In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, p.110.

lendária, o destino parece zombar dos homens, com uma crueldade que Eurípides gosta de expor⁷³.

A partir deste trecho pode-se perceber que Eurípides inova principalmente em dois aspectos: a introdução das paixões humanas (compreendida através da aproximação com a política ateniense na guerra do Peloponeso e da psicologia dos personagens) e a mudança do caráter dos deuses. Eurípides foi muito aberto às novidades e deveras “acessível às influências da conjuntura, tão móvel e tão vulnerável, que suas posições mudam de uma peça para outra, ao sabor das novidades. Ele é ao mesmo tempo engajado e inconstante⁷⁴”. A guerra do Peloponeso, que marca profundamente o contexto no qual escreve Eurípides por seus excessos, está presente em suas obras. Os desdobramentos e conseqüências da guerra tornam-se, muitas vezes, o pano de fundo das tragédias do ultimo grande tragediógrafo grego, pois, “transtornando completamente a vida, ela expõe as paixões, atrai as vinganças, abre a porta às intrigas⁷⁵”.

Os heróis de Eurípides são mais humanos do que os de seus antecessores e não possuem a virtude e os ideais fortes dos heróis de Sófocles. O caráter dos personagens de Eurípides varia de acordo com a maneira que respondem às provas postas pelas fraquezas humanas, alguns cedem às suas paixões e outros a seus interesses. O que acontece com os heróis euripídianos pode acontecer a qualquer outro ser humano. De acordo com Jacqueline de Romilly, esses personagens

[...] obedecem aos impulsos diversos da sua sensibilidade: não agem em função de um ideal claramente definido, mas sim movidos por medos e desejos. Isso explica o fato de que, quando esses impulsos são baixos ou egoístas, os personagens também se revelam baixos e egoístas. Eurípides não mostra somente paixões, mas também os personagens, e estes personagens são, muitas vezes, nada heróicos. Uns seguem obstinadamente seus interesses, como outros, com igual obstinação, seguem suas paixões. E ficamos espantados ao ver a irreverência áspera com que Eurípides introduz na tragédia uma série de poltrões, quase ridículos, ou outros tanto egoístas, movidos por uma sórdida ambição⁷⁶.

As paixões e os sentimentos na obra de Eurípides geralmente despertam a violência, muitas vezes motivadas pelo “desejo de vingança, de fazer sofrer porque se sofre⁷⁷”. Porém deve-se ressaltar que, segundo Jacqueline de Romilly, essas paixões e vinganças:

⁷³ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 102.

⁷⁴ Idem, p.103.

⁷⁵ Idem, p.110.

⁷⁶ Idem, pp.117-118.

⁷⁷ Idem, p.113.

[...] não se traduzem unicamente em atos violentos – e é nesse ponto que o teatro de Eurípides consegue acumular horrores sem cair no melodrama. Isso porque tais gestos de violência são, primeiro, provocados, depois, bem elaborados ou bem justificados. Além disso, a paixão da obra de Eurípides caracteriza-se também por confrontos verbais, ao mesmo tempo ardentes e lúcidos.

As paixões ocupam papel importantíssimo na obra de Eurípides, mas assim como Tucídides, o tragediógrafo compreende a natureza humana (*gnòme*) como a dicotomia entre a razão (*logos*) e as paixões (*orgáí*), sendo imprescindível que a primeira sobreponha-se a segunda, isto é, o ser humano deve ser equilibrado e racional, pois, ceder às paixões traz conseqüências terríveis. Conforme explica Jacqueline de Romilly:

[...] o retrato dos sentimentos, ou mesmo das paixões, não se limita a evocar o domínio que eles podem ter sobre o homem. Uma das maiores descobertas de Eurípides foi reconhecer que o campo do sentimento é o campo do irracional, e os homens que a ele se abandonam pode estar sujeitos a reviravoltas bruscas. Alguns heróis enxergam claramente o que desejam, e vão até o fim sem hesitar; mas nem todos⁷⁸.

Explicada, mesmo que sucintamente, a importância das paixões na obra de Eurípides, deve-se compreender as mudanças empreendidas por esse tragediógrafo no caráter dos deuses. Eurípides é muito influenciado pela filosofia de Sócrates, que contesta a cidade e suas crenças. O poeta discute, através do racionalismo crítico de origem socrática, “os mitos e a idéia que eles nos transmitem dos deuses. Numa ironia mordaz ele sublinha a inverossimilhança de certos contos; queixa-se – antes de Platão – que os deuses aparecem muitas vezes agindo mal⁷⁹”.

Os deuses aparecem na obra de Eurípides intimamente ligados às paixões humanas, há uma espécie de interiorização da religião, isto é, se outrora os deuses de Ésquilo controlavam quase inteiramente o destino dos homens, na obra de Eurípides, muitas vezes nada fazem, ou deixam de ser responsáveis por boa parte do que acontece com os homens. Os deuses estão mais próximos dos homens nas tragédias de Eurípides, são guiados por paixões semelhantes às humanas, às vezes são, inclusive, piedosos e ajudam os homens, algo que, para a religiosidade arcaica que marca a obra de Ésquilo, por exemplo, seria inaceitável. De acordo com Luigi Zoja:

⁷⁸ ROMILLY, Jacqueline de. A Tragédia Grega. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 115.

⁷⁹ Idem, 125.

[...] A principal inovação de Eurípides move-se em direção diversa da religiosidade de Ésquilo. Ela consiste em fazer surgir, entre as palavras dos personagens, ainda que arrastados pelas forças incontroláveis do destino trágico, o germe da razão autônoma, desvinculada da força divina que às vezes duvida de maneira radical de todas as certezas precedentes, às vezes se opõe ao próprio destino, e às vezes insinua nele, para suportá-lo, uma solitária revelação existencial, em vez de religiosa⁸⁰.

Mesmo que os homens não sejam senhores do seu destino, a tragédia de Eurípides caracteriza o homem como a medida de todas as coisas, os deuses já não são responsáveis por todas as desgraças humanas, ao contrário, pode-se afirmar que eles são, mais do que uma existência exterior ao homem, frutos das paixões destes, pois, as aparições divinas nas tragédias “só fazem possibilitar um final conveniente aos dramas humanos. Elas não imprimem a esses dramas nem significado nem majestade. E fica um pouco de impressão de que tudo, até o fim, acontece sem os deuses⁸¹”. Pode compreender, portanto, que as imagens da *hýbris* na obra de Eurípides não são mais frutos das ações humanas em um campo desconhecido do destino regrado pelos deuses, ao contrário, o excesso parece ser oriundo das paixões humanas levadas ao extremo.

Diversas outras inovações foram empreendidas por Eurípides no plano da estrutura da tragédia, conferindo-lhe maior complexidade. Como exemplos, podem-se mencionar um significativo aumento no número das personagens em cena e uma maior utilização da peripécia e do reconhecimento como efeitos de surpresa. Segundo Aristóteles, a “tragédia mais bela deve ser complexa, não simples, e como deve ela consistir na imitação de ações que despertam terror e pena⁸²”. Dentre outros diversos elementos estruturais e cênicos apontados e discutidos pelo filósofo grego e que caracterizam a complexidade da tragédia, é essencial que a fábula das tragédias seja simples, isto é, que exista uma passagem da felicidade à infelicidade, principalmente pela ação das personagens. Essas considerações de Aristóteles encontram ressonância na obra de Eurípides, o ‘menos econômico’ (em relação a recursos cênicos) dos tragediógrafos gregos, o qual o filósofo intitula de “o mais trágico dos poetas⁸³”.

Se para Aristóteles as inovações de Eurípides conferem-lhe o título de mais trágico, para Nietzsche, ao contrário, as diversas inovações explicadas acima – assim como outras que serão analisadas através das reflexões do filósofo alemão – são responsáveis pelo ‘assassinato’ da tragédia. Nietzsche não poupa críticas à obra de Eurípides, dentre as quais,

⁸⁰ ZOJA, Luigi. *História da Arrogância: psicologia e limites do desenvolvimento humano*. São Paulo: Axis Mundi, 2000, p.96.

⁸¹ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 127.

⁸² ARISTÓTELES. *Poética*. In: Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004, p. 51.

⁸³ Idem, p. 52.

podem-se destacar três: uma mudança no papel do coro, o socratismo estético e a transformação do prólogo. Para Nietzsche, o papel do coro dionisíaco é extasiar o público e religá-lo à natureza, é também prover consolo metafísico à experimentação trágica. Com Eurípides, esse papel do coro é transferido para dentro do herói o que acarreta a perda dos elementos fundamentais da tragédia, o apolíneo e o dionisíaco. Segundo Nietzsche:

[...]o drama euripídiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das intuições apolíneas – e *afetos* ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de um modo algum imerso no éter da arte⁸⁴.

De acordo com o pensamento de Nietzsche, portanto, os elementos apolíneos e dionisíacos da tragédia são substituídos por Eurípides por um novo elemento, o ‘socratismo estético’, cujo princípio:

[...] soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”, como sentença paralela à sentença socrática: “Só o sabedor é virtuoso”. Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral. O que nós, em comparação à tragédia sofocliana, costumávamos levar tantas vezes à conta de Eurípides como defeito, é principalmente produto desse penetrante processo crítico, dessa atrevida intelecção. O *prólogo* euripídiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista⁸⁵.

Para se compreender a importância do socratismo estético deve-se refletir sobre o sentido que o prólogo adquire na obra de Eurípides. Diferentemente do de Ésquilo, que somente situava os personagens no contexto da obra, no prólogo de Eurípides as personagens apresentavam-se e contavam ao público como seriam suas ações ao longo de toda a trama trágica, revelando, assim, os acontecimentos desta. Este é um dos aspectos “assassinos” da tragédia, pois não era o objetivo desta assemelhar-se à tensão épica, do que vai ou não acontecer, ao contrário, o efeito trágico é a experimentação da cena que, através do coro, religava público e espetáculo, homens e mulheres ao mundo e à natureza, características do

⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 80-81.

⁸⁵ Idem, p.81

êxtase dionisíaco. Sobre a relação entre o socratismo estético e a tragédia, Nietzsche afirma que:

[...] o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico cristalizou-se a tendência *apolínea*: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do *dionisíaco* em afetos naturalistas. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripídiano, que precisa defender suas ações por meio da razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade da consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia há de redescobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal no espetáculo burguês? Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem que ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio de “justiça poética”, com seu habitual *deus ex machina*⁸⁶.

Para se compreender melhor tanto as inovações de Eurípides, quanto as críticas de Nietzsche, analisarei a tragédia *As Troianas*. Assim como em *Édipo Rei*, a tragédia de Eurípides é ambientada na idade heróica helênica, porém em um cenário de guerra, no qual, a cidade de Tróia arde em chamas. As ações se passam no acampamento dos gregos diante daquela cidade. Algumas das tendas deste acampamento confinam as cativas troianas, dentre as quais, Hécuba. A peça se inicia com um monólogo de Poseidon, deus do mar, que relata como, com a ajuda de Apolo, construiu as muralhas que protegiam Tróia. O deus também afirma que seu coração jamais “deixou de ser benévolo com os habitantes desta terra e seu país⁸⁷”. Através do lamento do deus é possível conhecer alguns dos acontecimentos precedentes, como o cavalo construído Epeio sob inspiração de Palas (Atena), o cavalo de Tróia, e também a morte de Polixena, filha de Hécuba e esta se encontra caída no chão, aos prantos. Vale destacar que a morte daquela filha de Hécuba só lhe será revelada entre os versos 792 e 795 por Andrômaca, sua nora.

A partir do verso 70 entra em cena Atena, que pede a ajuda de Poseidon na execução de um plano cujo intuito é punir os gregos em seu retorno à Hélade. A motivação de Atena em

⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.89.

⁸⁷ EURÍPIDES. “As troianas”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. III. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 7ª Ed., 2007, (7-8), p.171.

punir aqueles, que outrora ajudou na guerra contra Tebas, deve-se ao ato de Ájax, filho de Oileu, que tentou violentar Cassandra, filha de Hécuba, dentro do templo dedicado à deusa. O plano de Atena, que se consistia em fazer a vitória dos helenos ser amarga, deveria ser executado da seguinte maneira, profere a Atena:

Quando partirem suas naus daqui de Tróia
levando-os de retorno ao lar, conforme esperam.
Zeus as fustigará com chuvas em torrentes
e tempestades escurecerão os céus;
meu pai nos cederá o fogo de seus raios
para com eles açoitarmos os soldados
e incendiarmos suas naus; faz tu mesmo
vagas enormes estrondarem sobre a rota
amontoando em turbilhões no Egeu as ondas
e enchendo de cadáveres o mar sulcado
de Eubéia para que os gregos enfim aprendam
a respeitar os meus altares no futuro
e a venerar os outros deuses como é justo⁸⁸.

Obtido o apoio de Poseidon, Atena sobe ao Olimpo e o deus dos mares afasta-se do acampamento. Pode-se compreender que o diálogo entre os deuses constitui o prólogo da peça e, neste, os deuses relatam alguns eventos que aconteceram e o que acontecerão no desenrolar do enredo, inovação de Eurípides que distancia sua peça das de Ésquilo e Sófocles, nas quais, somente aos poucos, toma-se conhecimento dos eventos precedentes e como os vindouros serão desenvolvidos. Mas nem tudo é revelado, pois a trama de Eurípides em *As Troianas* é muito bem engendrada e muitas outras desgraças ainda serão reveladas. Percebe-se também, através do diálogo dos deuses, que as ações destes não se guiam por ideais de uma justiça divina (como em *Prometeu acorrentado*, por exemplo), ao contrário, eles agem de acordo com sentimentos e paixões muito semelhantes aos dos humanos, Poseidon quer a vingança contra os helenos que destruíram Tróia, enquanto Atena deseja punir os gregos pelo ódio que sente pela atitude ultrajante de Ájax.

Com a saída dos deuses da cena, Hécuba, que se encontrava caída e não sabia da presença das divindades, inicia um monólogo (131-191) marcado por profundas lamentações pela morte de seus filhos, Heitor e Páris, assim como por seu marido, Príamo. Nos versos que se seguem ao monólogo de Hécuba, percebe-se outra inovação de Eurípides, o coro está dividido em dois. O primeiro Semicoro é formado pelas jovens cativas, enquanto o segundo Semicoro pelas viúvas dos guerreiros troianos e, cada uma destas partes do coro, possui um

⁸⁸ EURÍPIDES. “As troianas”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. III. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 7ª Ed., 2007, (103-115), p.175

corifeu próprio. Cada uma destas partes do coro possui um tom distinto em seu canto: o segundo Semicoro possui grande pesar pela perda dos esposos e pela escravidão vindoura, enquanto o primeiro, composto pelas jovens, demonstra grande preocupação com os casamentos aos quais as jovens serão forçadas a aceitar. Mais próxima às viúvas, Hécuba recebe e lamenta:

Ah! Céus! Em que palácio irei servir?
De que senhor, de quem serei cativa,
eu, velha, triste, inútil qual zangão,
espectro lastimável, nada mais
que a sombra sofredora de um cadáver?
Guardar as portas, pajear crianças...
Eis a tarefa reservada àquela
que em Tróia tinha as honras de rainha!...⁸⁹

Com a chegada de Taltíbio, o mensageiro dos gregos, ao acampamento, o destino das cativas é revelado. Quanto à família de Hécuba, foi decidido pelos gregos que Cassandra seria tomada por Agamêmnon como sua amante e Andrômaca – esposa do falecido Heitor, filho de Hécuba e maior dos guerreiros troianos –, seria desposada por Neoptólemo, filho de Aquiles, o grego que matou Heitor. O destino de Hécuba também é revelado e essa se desespera ao saber que servirá a Odisseu. Após as revelações de Taltíbio, Cassandra sai de uma das tendas dançando e cantando e, em seu delírio, imagina-se celebrando bodas no santuário de Apolo. Quando Cassandra (sacerdotisa do deus délfico) se torna menos agitada, retiram-lhe o archote (espécie de tocha) que carregava e que quase pôs fogo em uma das tendas, ela profetiza, em um longo discurso, o futuro de Agamêmnon e Odisseu. Dirigindo-se à mãe, vaticina que Agamêmnon terá nela “esposa mais funesta/ que Helena; fá-lo-ei morrer e arruinarei/ a sua casa e raça como ele a minha/ vingando assim meu pai e meus irmãos finados⁹⁰”. Quanto ao destino de Odisseu, Cassandra, ao dirigir a palavra a Taltíbio, afirma:

[...] Ah! Odisseu desventurado! Ele não sabe
os sofrimentos incontáveis que o aguardam!
Meus males e os dos bravos frígios hão de um dia
parecer-lhe tão invejáveis quanto o ouro!
Além dos já passados, dez terríveis anos
se escoarão até que ele regresse, só,
à sua pátria⁹¹.

⁸⁹ EURÍPIDES. “As troianas”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. III. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 7ª Ed., 2007, (233-240), p.179.

⁹⁰ Idem, (426-429), p.187.

⁹¹ Idem, (531-540), p.190.

Cassandra prediz diversos males que afligirão Odisseu em um futuro próximo e é levada, por Taltíbio e os soldados que o escoltam, às naus gregas. Andrômaca e seu filho Astiânax entram em cena após o verso 710 trazidos por um carro puxado pelos gregos e repleto de despojos dos troianos, inclusive o escudo de Heitor. A esposa do finado Heitor profere um longo discurso (805-878) sobre sua infelicidade em perder o esposo e afirma que provocará a ira do filho de Aquiles, Neoptólemo. Hécuba, porém, sugere a sua nora que ela ceda:

Coragem, minha cara nora! Deixa Heitor
ao seu destino; não te salvarão as lágrimas.
Reverencia teu novo senhor e mostra-lhe
o privilégio que é para qualquer homem
a convivência com mulher tão bem-dotada.
Assim alegrarás todos os teus amigos
e prestarás a Tróia um serviço imenso
cuidando de criar o filho de meu filho
para que um dia – ah! se os deuses me escutassem! –
filhos nascidos dele reconstruam Ílion
e façam renascer maior a nossa terra!⁹²

Porém, se não bastasse a Andrômaca e a Hécuba as tristeza recentemente enfrentadas, as notícias novamente trazidas por Taltíbio são tão terríficas, que o arauto grego é incapaz de pronunciá-las prontamente: temendo que Astiânax, quando se tornar adulto, traia os gregos, Odisseu ordenou que a criança fosse atirada do alto das torres de Tróia. Entre os versos 945 e 990, as palavras de Andrômaca destacam-se não somente por sua tristeza, mas também pelo ódio vociferado contra Helena, tida pelos troianos como a responsável por seus males:

Ah! Gregos, inventores de suplícios bárbaros!
Por que matais esta criança inofensiva?
E tu não és filha do grande Zeus, Helena!
És filha de diversos pais, não tenho dúvidas:
do Ódio, da Perversidade, Crime e Morte
e todas as calamidades deste mundo!
Nunca, jamais terei a audácia de dizer
que tu tiveste Zeus por pai! Jamais, demônio
funesto a tantos bárbaros e gregos! Morre!
Sim! Morre, tu, que foste com teus belos olhos
a causa do aviltante fim de nossa Tróia!⁹³

⁹² EURÍPIDES. “As troianas”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. III. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 7ª Ed., 2007, (895-905), p. 204. (Ílion é um dos nomes dados à Tróia)

⁹³ Idem, (980-990), p.207.

Arrebatada pela tristeza, Andrômaca entrega seu filho e a si mesma aos soldados gregos. A tragédia prossegue e outra cena que se destaca é o debate entre Menelau, Helena e Hécuba. Menelau é irmão de Agamêmnon e é casado com Helena (a mais bela entre as mulheres), porém esta foi raptada pelo filho de Hécuba, Páris, acontecimento este que desencadeia a guerra entre gregos e troianos. Escoltado por seus soldados, Menelau chega ao acampamento das troianas cativas para buscar Helena, cujo destino, traçado pelos gregos, consiste-se em regressar à Hélade para que lá seja morta. O debate entre essas personagens (1088-1352) – ao gosto da filosofia racionalista e crítica do contexto no qual escreve Eurípidés –, estabelece uma pausa entre o ciclo dos infortúnios que atingem Tróia e, principalmente, a família de Hécuba. No debate, percebem-se exposições de diversas razões e justificativas, nas quais Helena defende sua vida acusando Hécuba de ser a responsável pela destruição de Tróia por ter gerado Páris, enquanto a troiana defende seu filho e a si mesma e também aconselha Menelau a não ceder aos encantos de sua bela esposa. Vence o juízo de Menelau, que não se comove com as súplicas de Helena e ordena que seus soldados levem-na às naus.

Aproximando-se do final da peça, Taltíbio retorna e, com ele, novas desgraças afligem Hécuba. Desta vez os soldados gregos trazem o corpo de Astiânax, carregado sobre o escudo de seu pai, Heitor. Atendendo às súplicas de Andrômaca, Neoptólemo ordena que seus soldados e Taltíbio enterrem a criança e esses, ao chegarem ao acampamento, prontamente começam a cavar-lhe a cova. Sob ordens de Hécuba, as troianas preparam-se para os ritos fúnebres. Em meio aos ritos, Taltíbio, que havia se afastado após ajudar a cavar a cova de Astiânax, retorna com novas ordens aos soldados: toda a cidade deve ser queimada e as mulheres embarcadas. Tentando evitar que os soldados levem-na à última nau grega que resta em Tróia, Hécuba corre e cai em meio às chamas, porém, morrer em seu solo não lhe é permitido, e os soldados retiram-na das chamas. Prestes a embarcar e em meio à cidade de Tróia tomada pelas chamas, Hécuba, desesperada, ajoelha-se e bate, com os punhos cerrados, no chão, tentando invocar os mortos para que estes evitem seu embarque e o das cativas. A tentativa é frustrada pelos estrondos da cidade que desmorona e, com grande lamento e a passos lentos, as troianas marcham em direção à nau.

A crítica de Nietzsche ao prólogo confirma-se, porém, é surpreendente que Poseidon e Atena não reapareçam em momento algum da peça, o que não permite saber se os planos destes deuses foram executados, o que também evidencia que a peça desenvolve-se sem a presença ou a intervenção divina. Esta tragédia de Eurípidés é belíssima, porém isso não deixa de trazer questionamentos. Em primeiro lugar, não se pode apontar com clareza imagens da

hýbris e da *némesis* nesta obra, pois os deuses não estão presentes e, muitas vezes, quando um personagem atribui a algum deus a culpa pelos infortúnios que tomam Tróia, esta culpa está vinculada à culpa de Helena, aos atos e paixões dessa mortal e sua morte não transcende como uma punição divina, ao contrário, trata-se muito mais do desejo de vingança de Menelau por ter sua honra manchada entre os seus. Em segundo lugar, a tristeza que abate Hécuba parece não ter fim e, mesmo que o debate entre ela, Menelau e Helena traga um trégua momentânea aos infortúnios da troiana, esses voltam a afligi-la após o termino daquele. Se há um excesso nesta peça de Eurípides, é um excesso de tristeza e desgraças, cuja punição, mais do que uma forma de ira divina ou uma ironia do destino, é o sofrimento de Hécuba.

2.3 – Considerações sobre o trágico

Considero não ser possível estabelecer um conceito de trágico que dê conta de abarcar a multiplicidade de sentidos que a ele atribui-se, portanto, pretende-se, neste item, compreender alguns dos sentidos que compõe uma noção de trágico, esse importante instituinte do imaginário político e social helênico.

Como uma primeira consideração sobre o trágico, deve-se considerar a relação entre os impulsos artísticos apolíneos e dionisíacos que, de acordo com o pensamento de Nietzsche, formam a tragédia. Retomando de maneira sucinta as discussões propostas no primeiro item deste capítulo, o apolíneo representa o sonho enquanto o dionisíaco a embriaguez. Se Apolo cria de um mundo equilibrado e que se sobrepõe à ‘realidade efetiva’, Dioniso, por meio do êxtase e da transformação, religa o ser humano à natureza, à *phýsis* e também a si mesmo. É, portanto, da união destes dois impulsos artísticos e instituintes imaginários do mundo grego que a tragédia forma-se. O coro dionisíaco adquire papel fundamental para a tragédia, pois é através de sua manifestação musical que o público é suspenso, extasia-se e vivencia, através da arte, a dimensão trágica da existência.

As reflexões de Nietzsche são deveras importantes para a compreensão do trágico, porém, as investigações que se operam devem buscar mais elementos para a compreensão do daquele fenômeno, o que implica, por ora, numa pausa em relação às reflexões sobre os sentidos do trágico na obra do filósofo alemão. Segundo Albin Lesky:

[...] os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. Podemos ainda

dar um passo adiante: a elevada concepção do acontecer trágico, que se revela na tragédia clássica, em multivariadas refrações mas sempre com majestosa grandeza, perdeu-se em boa parte no helenismo posterior⁹⁴.

Em relação às multivariadas refrações mencionadas por Lesky, pode-se compreendê-las como às maneiras como os três grandes tragediógrafos gregos compreenderam o fenômeno trágico e representaram-no em suas obras. Para que os erros dos personagens (ações como assassinatos, por exemplo) sejam trágicos, é preciso que “estejam ligados a causas que ultrapassem o caso individual, que os tornem necessários em virtude de circunstâncias impostas ao homem⁹⁵”. Pode-se afirmar que, fundamentado no que foi discutido no segundo item deste capítulo, para Ésquilo, a manifestação do trágico em sua obra apresenta-se na punição divina aos erros do herói; na obra de Sófocles, o trágico surge da confrontação do herói com sua incapacidade de evitar seu destino; e em Eurípidés (por ora, sem críticas nietzschianas), o trágico advém das paixões humanas que levam “o homem a destruir precisamente aquilo que lhe é mais caro⁹⁶”.

Apesar das distintas representações do trágico realizadas pelos tragediógrafos clássicos, pode-se pensar a existência de uma ‘compreensão comum’ do trágico pelos gregos dos séculos VI e V a.C. e que ultrapassa a interpretação dos poetas trágicos? Jacqueline de Romilly compreende que sim e aponta que essa ‘compreensão comum’ significa uma noção de “limites inerentes à condição humana [que] estava sempre presente na tragédia grega, Manifestava-se sob formas diferentes, mas o espírito era o mesmo⁹⁷”. A punição divina, a inexorabilidade do destino e as paixões desmedidas não devem ser compreendidas como fatalidades, mas sim como uma dupla causalidade, isto é, acontecimentos que relacionam homens e deuses. De acordo com Jacqueline de Romilly:

[...] mesmo quando os acontecimentos são apresentados como decorrentes de uma decisão divina, irrevogável e soberana, falar de fatalidade equivaleria ainda a simplificar as coisas ou, ao menos, caracterizaria o termo de maneira imprópria, se ele sugerir a negação da responsabilidade. Um dos traços mais marcantes do pensamento grego é, com efeito, a possibilidade de explicar todo acontecimento em dois planos simultâneos, e por meio de uma dupla causalidade, que se combina ou se sobrepõe. Presente já desde Homero, essa dupla causalidade existe em quase toda a tragédia⁹⁸.

⁹⁴ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 27.

⁹⁵ ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 147.

⁹⁶ *Ibidem*, *ibidem*.

⁹⁷ *Idem*, p.148.

⁹⁸ *Idem*, p. 150.

Os dois planos simultâneos mencionados por Romilly referem-se ao divino e ao humano e, para se entender as relações entre deuses e homens, assim como o surgimento de uma ‘consciência trágica’, reflito sobre como os gregos de outrora compreendiam o seu universo (*Kósmos*). Assim como os homens, os deuses não são perfeitos ou eternos, não criaram o mundo, são frutos dele e parte integrante do cosmos, porém, hierarquicamente, estão acima daqueles. Os seres humanos são efêmeros, ao contrário dos deuses, imortais (mas não eternos) e poderosos. Conforme explica Jean-Pierre Vernant, cada divindade:

[...] em seu próprio domínio, encarna os poderes, as capacidades, as virtudes e os benefícios dos quais os homens, durante sua vida passageira, só podem dispor na forma de um reflexo fugaz e apagado, como um sonho. Assim, existe uma distância entre as duas raças, a humana e a divina. O grego da época clássica guarda uma consciência aguda dessa disparidade. Ele sabe que, entre homens e deuses, existe uma fronteira intransponível; apesar dos recursos do espírito humano e de tudo o que conseguiu descobrir ou inventar ao longo do tempo, o futuro continua sendo indecifrável, a morte sem remédio, os deuses fora de seu alcance, muito além de sua inteligência, assim como o esplendor de seu rosto é insustentável para seus olhos. Dessa forma, uma das regras principais da sabedoria grega relativa às relações com os deuses é que o homem não poderia pretender, de forma alguma, igualar-se a eles⁹⁹.

Os homens estão subordinados hierarquicamente aos deuses, dependem destes para viver e devem servi-los constantemente, não como escravos, mas por meio das celebrações em nome das divindades. Apesar da dependência ao divino, os homens possuem certa autonomia, podem agir no mundo, mas sempre respeitando os limites que os separam dos deuses. A religiosidade grega não comporta dogmas ou igrejas (no sentido em que compreendemos as religiões cristãs, por exemplo), é uma religião inseparável da vida cívica, os deuses estão no mundo e, se não influenciam as ações humanas, ao menos tomam conhecimento destas e, se necessário, punem-nas.

Retomando e ampliando algumas considerações acerca da tragédia, Jean-Pierre Vernant afirma que:

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um

⁹⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2ª ed., 2002, p. 174.

homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos¹⁰⁰.

Com esta citação de Vernant, chego a algumas conclusões: os poetas trágicos gregos não criaram uma teoria do trágico, mas expressaram em suas obras, cada um a sua maneira, formas de compreensão daquele fenômeno. A relação de dupla causalidade das ações humanas é conhecida pelos gregos pelo menos desde Homero, mas é no século V a.C., século de grandes inovações, como a tragédia, a jurisprudência, a filosofia, a medicina, a história e a jurisprudência, que se pode pensar na criação de uma consciência trágica e de um sujeito trágico, isto é, de que as ações humanas trazem conseqüências. O *Kósmos*, o universo animado no qual estão inseridos, homens, deuses e ‘forças da natureza’ (*phýsis*), é ordenado e equilibrado, as ações humanas jamais podem desequilibrar este universo.

Afinal, o que pode ser compreendido como trágico? Para Nietzsche, o público da tragédia, ao tomar contato com o coro e sua música, é religado à *phýsis* e a si mesmo, isto é, de certa maneira, tomam consciência de que os homens são parte daquele *Kósmos* e, ao mesmo tempo, compreendem-se como sujeitos limitados em um mundo apolíneo das aparências. Isso não significa que o homem grego deva romper com o equilíbrio e a razão apolínea, ao contrário, somente com a união dos dois impulsos artísticos que também são instituintes do imaginário político e social grego, o apolíneo e o dionisíaco, é o que grego pode compreender a dimensão trágica de sua existência, pois a experiência dionisíaca revela, também, o terror de se romper com a medida apolínea. Em suma, a experiência apolíneo-dionisíaca revela aos seres humanos o seu lugar no universo. O trágico pode ser compreendido, portanto, como a relação dos homens com os seus limites enquanto seres humanos, limites que não devem ser ultrapassados; os homens não podem ser maiores do que são, não podem almejar serem deuses e suas ações devem ser equilibradas para evitarem que a ordem natural dos cosmos seja afetada. As ações humanas trazem conseqüências e os deuses, que são mais invejosos do que benevolentes, punem a ousadia, os excessos humanos. Enfim, a consciência do trágico faz com que o homem se relacione de maneira equilibrada com o mundo que o cerca.

¹⁰⁰ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 214.

3 – *Hýbris* e Democracia

Este capítulo estrutura-se em dois itens: *A democracia ateniense* e *O poder desmedido de Atenas na narrativa de Tucídides*. No primeiro, compreendo a importância do advento da *polis* entre os séculos VIII e VII a.C. e dos elementos políticos que com ela surgem, assim como a relação que esses estabelecem com a democracia. Esta é instituída no final do século VI a.C. e para se compreender como isso se procede, traço um breve percurso das reformas estabelecidas pelos principais legisladores gregos anteriores a invenção da democracia e que contribuem para tal invenção: Sólon e Clístenes. As principais obras utilizadas para se compreender a invenção da democracia são: *As origens do Pensamento Grego*, do helenista francês Jean-Pierre Vernant, *Imaginário político grego e moderno*, do sociólogo e psicanalista grego Cornelius Castoriadis e *O mundo de Atenas*, de Peter V. Jones.

No item *O poder desmedido de Atenas na narrativa de Tucídides*, as reflexões contam com o apoio teórico de Marshall Sahlins, antropólogo norte-americano cuja obra *História e Cultura: Apologias a Tucídides* possui um capítulo (“A Guerra da Polinésia com apologias a Tucídides”) dedicado a comparar as guerras polinésias do século XIX – nas quais se enfrentaram uma cidade insular, Bau, e uma terrestre, Rewa –, com a guerra do Peloponeso. Em um primeiro momento as propostas de Sahlins podem parecer ‘estranhas’, mas suas reflexões sobre o poder desmedido de Atenas, o *arché*, contribuem imensamente com este trabalho monográfico. Neste item também se compreenderá o sentido das guerras para os gregos desde o surgimento da *polis* e alguns trechos da obra de Tucídides, serão analisados e interpretados, buscando-se as imagens da *hýbris*.

3.1 - A democracia ateniense

A *polis* grega surge por volta dos séculos VIII e VII a.C. e é fundamental compreender alguns elementos característicos da política que com ela surgem e que são de suma importância para a criação da democracia ateniense no final do século VI a.C.. O primeiro deles é a palavra, que se torna o mais importante instrumento de poder grego. A palavra “torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem¹⁰¹”. Não se tratará mais de uma palavra ritualística, mas do debate contraditório, o *ágon*. Essa palavra é o *logos*, ao mesmo tempo razão e

¹⁰¹ VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, pp.53-54.

discurso. O segundo elemento político da *polis* e fundamental para a criação da democracia é a publicidade da vida social. De acordo com Jean-Pierre Vernant:

Pode-se mesmo dizer que a *polis* existe apenas na medida em que se distinguiu um domínio público nos dois sentidos diferentes, mas solidários do termo: um setor de interesse comum, opondo-se aos assuntos privados; práticas abertas, estabelecidas em pleno dia, opondo-se a processos secretos. Essa exigência de publicidade leva a apreender progressivamente em proveito do grupo e a colocar sob o olhar de todos o conjunto das condutas, dos processos, dos conhecimentos que constituíam na origem o privilégio exclusivo dos *basileus*, ou dos *gene* detentores da *arché*¹⁰².

A *polis* só pode existir, portanto, se houver distinção entre a esfera pública, de domínio dos cidadãos, e a esfera privada, intocável pelo público. Atrelado à publicidade da vida social pode-se pensar o papel da escrita como um dos elementos fundamentais para a política das *polis*, pois a escrita garante a publicidade das leis (divinas e humanas), outrora guardadas por sábios, únicos detentores deste saber. Explica Vernant:

Era a palavra que formava, no quadro da cidade, o instrumento da vida política; é a escrita que vai fornecer, no plano propriamente intelectual, o meio de uma cultura comum e permitir uma completa divulgação de conhecimentos previamente reservados ou interditos. Tomada dos fenícios e modificada por uma transcrição mais precisa dos sons gregos, a escrita poderá satisfazer essa função de publicidade porque ela própria se tornou, quase com o mesmo direito da língua falada, o bem comum de todos os cidadãos¹⁰³.

Além da preeminência da palavra e da publicidade das leis, existe um terceiro elemento político oriundo do desenvolvimento da *polis* e que pode ser compreendido como a ‘semelhança’, isto é, independentemente de origem ou classe social, os homens passam a se sentirem unidos aos seus semelhantes pela *philia* (amizade/amor) e associam-se em comunidade, tornando, assim, possível a existência plena da *polis*. De acordo com Jean-Pierre Vernant:

[...] o vínculo do homem com o homem vai tomar assim, no esquema da cidade, a forma de uma relação recíproca, reversível, substituindo as relações hierárquicas de submissão e domínio. Todos os que participam do Estado vão definir-se como *Hómoioi*, semelhantes, depois, de maneira mais abstrata, como os *Isoi*, iguais. Apesar de tudo o que os opõe no concreto da vida social, os cidadãos se concebem, no plano político, como unidades permutáveis no interior de um sistema cuja lei é o equilíbrio, cuja norma é a

¹⁰² VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, p.55.

¹⁰³ Idem, p.56.

igualdade. Essa imagem do mundo humano encontrará no século VI sua expressão rigorosa num conceito, o de isonomia: igual participação de todos os cidadãos no exercício do poder¹⁰⁴.

A democracia irá se estabelecer em Atenas, efetivamente, no final do século VI a.C., porém alguns eventos anteriores e as reformas de Sólon (640-561 a.C.) contribuem para a criação daquela. Um destes eventos é a primeira crise da *polis*, compreendida entre o final do século VII a.C. e início do VI a.C.. Um dos principais motivos desta crise, além da falta de alimentos e de uma economia em estado de ‘falência’, é a revolta contra os *aristoi* (bem nascidos, aristocratas), que leva o *demos* a um severo questionamento frente à divisão absurdamente desigual de direitos. Para evitar uma revolta do *demos*, Sólon, que foi nomeado *arkhon* por volta de 594-3, criou a *seisachteía*, que o livrava dos encargos (1/6 de sua produção) e da escravidão por dívida e dividiu a sociedade em quatro grupos censitários que possuíam encargos distintos. Segundo Claude Mossé:

[...] Às duas primeiras, a dos *pentacosiomédimos* e dos *hippeis*, estava reservadas as principais magistraturas. Os *zeugitas* compreendiam o conjunto de camponeses de condição média, capazes de se equiparem e de se transformarem em hoplitas. A última classe, a dos *tetes*, englobava todos os outros atenienses, a massa dos camponeses pobres e dos artesões que não eram estrangeiros¹⁰⁵.

É importante mencionar que durante o século VII a.C., Atenas iniciou uma abertura em direção ao mar Mediterrâneo, pela qual os helenos voltam a ter contato com o oriente e a aristocracia torna-se faustosamente adepta dos ideais e dos luxos daqueles povos. Este também é elemento de descontentamento do *demos* e é contra a *hýbris* aristocrática, o excesso de riquezas e desejo de sempre ter mais (*pleonexia*) que Sólon dá início, também, a reformas ‘espirituais’. Luigi Zoja explica que:

Mundo cósmico e mundo político deviam pertencer aos acontecimentos. O entrelaçamento dos planos jurídico e religioso, aceitado em profundidade pelos cidadãos, elevava a pólis a divindade absoluta e indiscutível, bem mais merecedora de devoção que os deuses olímpicos: ela se torna origem e objetivo de todo direito. Certamente, a história conheceu outros Estados que se divinizaram e reivindicaram o absoluto, mas tratava-se de tiranias totalitárias que idolatravam um líder. O universo “político” é, em vez disso,

¹⁰⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, p.65.

¹⁰⁵ MOSSÉ, Claude. *Atenas: a História de uma Democracia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p.15.

a nova verdade, a fé total que o grande reformador fundou sobre a rejeição da *hýbris* no costumes e nas instituições¹⁰⁶.

Surge também, como combate à *hýbris* aristocrática, o ideal de equilíbrio e comedimento, a *sophrosyne*, isto é, o equilíbrio coletivo, em prol da unidade da cidade, no qual ricos e pobres, mas cidadãos, assemelham-se, também, pela distribuição das riquezas. Conforme explica Vernant:

[...] é fora das seitas que a *sophrosyne* adquire uma significação moral e política precisa. Uma separação opera-se muito cedo entre as duas correntes de pensamento, de orientação bem diferente; uma preocupa-se com a salvação individual; a outra se interessa pela salvação da cidade; de um lado, agrupamentos religiosos, à margem da comunidade, voltados para si mesmos em sua procura da pureza; do outro, meios diretamente comprometidos na vida pública, expostos aos problemas causados pela divisão do Estado e que utilizam noções tradicionais como a de *sophrosyne* para conferir-lhes, com um conteúdo político novo, uma forma não mais religiosa, mas positiva¹⁰⁷.

Apesar da *sophrosyne* se tornar uma lei humana, no decorrer dos séculos VI e V a.C., os elementos religiosos não são excluídos por inteiro da sociedade grega, pelo contrário, os aspectos mítico-religiosos são importantíssimos tanto para a tragédia quanto para a democracia (como se perceberá à frente). Sólon não criou a democracia ou planejava a sua criação, mas suas reformas contribuiriam para a instituição da democracia no século VI a.C.. A divisão em quatro classes da sociedade ateniense perduraria por toda a história da cidade. As reformas de Sólon possuíam um caráter moderado, isto é, não visavam favorecer nem a aristocracia e nem o povo, e através daquelas, o legislador ateniense buscou equilibrar e igualar a sociedade através da criação de um direito comum, evitando que a aristocracia, ávida por poder, destruísse a cidade por meio de conflitos de interesse.

Mesmo com os empreendimentos de Sólon, a aristocracia não deixou de lutar pelo poder e, entre diversos conflitos entre nobres, um deles, Psístrato (605-527 a.C.) ganha apoio popular e, em 561 a.C., ascende ao poder como tirano. Este não operou mudanças significativas às criações de Sólon, mas garantiu que seus ‘partidários’ ocupassem, todos os anos, os cargos de arcontes. A ascensão de Psístrato não foi simples e nem seu poder absoluto, por duas vezes foi derrubado do poder e somente em 546 a.C. instituiu a tirania em Atenas. Mesmo não operando profundas modificações políticas, o governo de Psístrato foi responsável por certo florescimento de Atenas. Monumentos e grandes projetos arquitetônicos

¹⁰⁶ ZOJA, Luigi. *História da Arrogância: psicologia e limites do desenvolvimento humano*. São Paulo: Axis Mundi, 2000, p.53.

¹⁰⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2004, p.96.

foram erguidos, o festival da Grande Panatenéia (que envolvia procissões em louvor a Atenas) voltou a ser realizado e a Grande Dionísia foi instituída, e com isso, diversos artistas instalaram-se na cidade.

Quando Psístrato morreu a tirania se perpetuou em Atenas através de seu filho, Hípias. Este enfrentou crescente oposição aristocrática e inclusive seu irmão, Hiparco, foi morto durante as procissões da Panatenéia de 514 a.C.. Diversos aristocratas foram exilados e somente com apoio de Esparta conseguiram voltar a Atenas e a derrubar a tirania de Hípias. Novos conflitos aristocráticos tomam a cidade e é somente por volta de 508 a.C. que Clístenes (570-508/7) foi eleito arconte e deu início a reformas que levariam à instituição da democracia em Atenas. Segundo Peter V. Jones:

Clístenes criou dez novas *phúlai* (tribos) geográficas artificiais que ultrapassavam as velhas fronteiras naturais das quatro antigas tribos baseadas no parentesco e permitiam que homens, até então excluídos da cidadania, pudessem obtê-la. Cada tribo era composta de grupos de unidades de aldeias, *dēmoi* (demos) (sing. *dēmos*), espalhados por toda a Ática. Esses *dēmoi* tinham seus próprios arranjos políticos locais e tornaram-se o foco das relações de lealdade e de atenção dos cidadãos. Deram ao ateniense comum um novo sentido de participação e um novo sentimento de autoconfiança, não mais tendo ele de viver sob o peso do dever para com o senhor local. Presume-se que Clístenes tenha aprovado suas medidas através da assembleia dos cidadãos atenienses (*ekklēsia*), que existia de maneira formal pelo menos desde a época de Sólon. Essa poderia ser a chave para o significado real de seu programa de reformas. Clístenes deu à *ekklēsia* um sentimento novo de poder, que a fazia esperar, com o tempo, até exigir que todas as questões importantes lhe fossem submetidas para discussão e posterior decisão¹⁰⁸.

As reformas de Clístenes também transformaram a ‘semelhança’, um dos elementos políticos advindo da *polis*, em *isonomia*, isto é, a igualdade de participação dos cidadãos no exercício do poder, e esta igualdade é perceptível nas reuniões da *ekklēsia*, na qual todos os cidadãos deliberam sobre as medidas que serão tomadas em Atenas. Clístenes, assim como Sólon, não criou ou instituiu a democracia, mas foram suas reformas que motivaram os atenienses a inventá-la e a instituí-la, mesmo que a palavra *dēmokratía* surgisse algum tempo depois. Refletindo sobre o significado desta palavra, Peter V. Jones afirma que:

[...] literalmente significa o *krátos*, “poder soberano”, do *dēmos*. Na Atenas do século V e IV, porém, o *dēmos* tinha uma ampla gama de sentidos. Podia significar o povo como um todo, o conjunto integral dos cidadãos adultos do

¹⁰⁸ JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: Uma introdução a cultura clássica ateniense*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.9.

sexo masculino; ou então as pessoas comuns, a maioria pobre do corpo de cidadãos, em oposição às classes superiores; ou a democracia como constituição; ou os democratas em contraste com os que favorecessem outra forma de governo; ou o estado democrático de Atenas; ou o povo de Atenas na *ekklēsia*; ou finalmente, trazendo mais confusão, a divisão local, o demo [...] Só os dois primeiros de todos esses sentidos são relevantes para a invenção da *dēmokratía*. Assim, um partidário do sistema clistênico afirmaria naturalmente que *dēmokratía* significava o governo do povo como um todo¹⁰⁹.

A partir disso, pode-se concluir que a democracia ateniense é, ao contrário das democracias representativas, o governo do povo, pelo e para o povo, exercido diretamente pelos cidadãos e não por representantes. Na democracia direta ateniense, as decisões eram tomadas e executadas diretamente pelos cidadãos atenienses e o funcionamento e a estrutura desta democracia é bem diferente da que conhecemos. A democracia ateniense possuía quatro ‘órgãos administrativos’: a *ekklēsia*, a *boulé*, o Areópago e os tribunais do júri. A *ekklēsia* pode ser compreendida como o órgão pelo qual se tomavam as decisões democráticas e pelas políticas a serem seguidas, assim como, no século V a.C., também criava leis. Todos os cidadãos com mais de 18 anos e registrados no seu *demos* podiam participar das reuniões da *ekklēsia*. Não se sabe ao certo quantas vezes a *ekklēsia* no século V a.C., mas sabe-se que, pela constituição ateniense de 320 a.C., este órgão deveria reunir-se quatro vezes em cada um dos dez meses do calendário grego. O funcionamento da *ekklēsia* no século de Péricles prosseguia da seguinte maneira, explica Jones:

[...] o arauto lia a agenda e o povo votava se discutiria ou não os pontos constantes dela [...] Se quisessem discuti-los, o arauto proclamava: “Quem quer falar?”. Os oradores subiam à tribuna (*bēma*) e depois dos discursos fazia-se uma votação por levantamento de mãos [...]. Teoricamente, qualquer um podia dirigir-se à *ekklēsia*, mas as questões a serem discutidas e votadas tinham antes de ser consideradas pela *boulé*, que, neste aspecto, servia como comitê diretivo da *ekklēsia*¹¹⁰.

A *boulé*, também denominada de Conselho dos 500, era formada por cinquenta cidadãos de cada uma das dez *phulai*, uma das criações de Clístenes mencionada acima. Os candidatos a compor a *boulé* eram escolhidos por sorteio e cada um deles deveria contribuir com um número fixo entre um mínimo de três e um máximo de 22 *bouleutai*. Como o calendário grego era dividido em dez meses, cada grupo de cinquenta homens das dez *phulai* responsabilizava de fornecer seus *prutáneis* (‘presidentes’ da *boulé*). Como fora mencionado

¹⁰⁹ JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: Uma introdução a cultura clássica ateniense*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.202.

¹¹⁰ Idem, p. 208.

acima, a principal função da *boulé* era a de servir como uma espécie de ‘comitê diretivo’ da *ekklēsia*. Segundo Peter V. Jones, a *boulé*:

[...] não podia ter iniciativas políticas. Além de preparar a agenda da *ekklēsia*, era essencialmente um órgão administrativo, providenciando para que as decisões da *ekklēsia* fossem devidamente levadas a cabo. A *boulé*, ou antes seus variados subcomitês [...], portanto, administrava as transações financeiras e outras necessárias e, juntamente com os tribunais, exercia uma supervisão geral dos funcionários responsáveis¹¹¹.

Outro órgão importante da democracia ateniense era o Areópago, o mais antigo de Atenas. O Areópago é responsável pela eleição dos nove arcontes, que desde os tempos de Sólon, eram oriundos dos dois grupos superiores da sociedade grega, os *pentacosimedimnos* e os *hippeis*. A partir das reformas da Clístenes e da democracia ateniense o arcondato, outrora o principal cargo político, perde poder e prestígio para o *stratēgos* e passam a ser escolhidos não mais por eleições, mas por sorteios. O Areópago era responsável pelo código de leis de Atenas, porém, com as reformas de Efialtes em 462-61, os poderes deste órgão foram divididos entre *ekklēsia*, *boulé* e tribunais do júri. Em relação ao posto de *stratēgos* (estrategista/comandante de guerra), por cada uma das dez tribos criadas por Clístenes elegia-se um *stratēgos*. Sua função era basicamente ser responsável pelas questões relativas à guerra, e como essa foi uma constante no século V a.C., seu papel foi de grande importância para a democracia ateniense. Os *stratēgoi* podiam, ao contrário dos arcontes, servir tantas vezes quanto fossem eleitos pela *ekklēsia* e, como exemplo, têm-se Péricles, que ocupou o cargo entre 443 e 429 a.C..

Por fim, o último dos quatro ‘órgãos administrativos’ da democracia ateniense são os tribunais do júri. De acordo com Peter V. Jones:

Em 594, Sólon havia estabelecido um tribunal popular de recursos contra as decisões das autoridades, que foi chamado de Eliaia. Após as reformas de Efialtes em 462-61 todos os tribunais do júri passaram a ser coletivamente conhecidos como Eliaia, mas eram agora tribunais de primeira instância, bem como tribunais de recursos, com frequência chamados de *dikastēria*, por serem constituídos por jurados (*dikastai*) em um número que variava de 201 a 2.501, segundo o caso. No século V, os júris eram escolhidos de acordo com a necessidade, a partir de uma lista anual de seis mil jurados, e, no século IV, dentre os quais se ofereciam. Estritamente, porém, “jurados” é uma tradução enganosa, pois não havia juízes no nosso sentido e os *dikastai* eram ao mesmo tempo juízes e jurados¹¹².

¹¹¹ JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: Uma introdução a cultura clássica ateniense*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, pp. 212-213.

¹¹² Idem, p.222.

É interessante notar que para os gregos os próprios cidadãos eram responsáveis por ‘mover ações’, se houvesse um motivo para isso. Um exemplo é a *graphē paranómōn*, espécie de intimação que podia ser emitida por qualquer cidadão a um orador da *ekklēsia*, caso as propostas deste soassem ‘inconstitucionais’. Esse mecanismo foi posto em prática a partir de 415 a.C., substituindo o ostracismo criado por Clístenes e, “uma vez emitida a intimação, a moção, lei ou decreto era suspenso e seu propositor era levado a um tribunal do júri. Se fosse julgado culpado de comportamento inconstitucional, a lei ou decreto era cancelado automaticamente, e quem o propusera era multado¹¹³”. A *graphē paranómōn* possuía como objetivo inicial proteger a democracia contra ataques de oradores mal intencionados e que propunham medidas prejudiciais à Atenas, porém podia ser usada também para atacar políticos rivais. Em suma, a função dos tribunais do júri é a de julgar e punir os atentados contra a democracia ateniense e também de outros crimes, como assassinatos, por exemplo.

Compreendidos, portanto, a importância e o funcionamento dos ‘órgãos administrativos’ a partir dos quais a democracia se estrutura, realizarei algumas comparações entre a democracia ateniense e a moderna para melhor compreender melhor o sentido daquela. Em seguida, refletirei sobre as reformas de Péricles e como estas contribuíram para a expansão do poder de Atenas na Hélade. Uma observação importante: a democracia ateniense não estava pronta quando foi instituída no final do século VI e início do V a.C., aquela se encontra em processo de construção e é em meio a esse processo, e durante meados do século de Péricles, que ela se torna hegemônica.

Existem inúmeras diferenças entre a democracia ateniense e as democracias modernas e, dentre elas, buscarei compreender três que talvez não tenham sido explicadas anteriormente. Uma diferença significativa entre a política democrática ateniense e a moderna é a relação entre sociedade e indivíduo. Para os gregos, a sociedade forma o indivíduo e isso se deve, em grande medida, à *Paidéia*, a formação integral do homem. Para os modernos, explica Castoriadis:

[...] subsiste ainda, a herança certamente do cristianismo e do platonismo, a posição de um indivíduo-substância, ontologicamente autárquico e autoprodutor, que entra num contrato social (nocional certamente, transcendental se preferirmos), estabelecendo acordos com outros para fundar uma sociedade ou um Estado (teria ele a possibilidade de não fazê-lo,

¹¹³ JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: Uma introdução a cultura clássica ateniense*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.224.

mesmo de modo nocional ou transcendental?). Daí as idéias do indivíduo contra o Estado ou a sociedade, e da sociedade civil contra o Estado¹¹⁴.

Outra diferença significativa diz respeito ao objeto da atividade política. Para os modernos, esse objeto é “essencialmente, a defesa dos interesses (privados, de grupo, de classe) e a defesa contra o Estado, ou então as reivindicações que lhe são dirigidas¹¹⁵”. Para os gregos, o sentido da atividade política é a independência, ou a liberdade, e também o reforço da coletividade, compreendida como um conjunto de indivíduos integralmente formados pela *Paidéia*. Se a atividade política para os antigos representa também, uma aspiração à virtude e a glória, entre os modernos o que se espera com as atividades políticas é a busca por uma felicidade universal, soma de felicidades individuais, e também de poder e riquezas. De acordo com Cornelius Castoriadis:

Por trás de tudo isso, existe uma outra camada, mais profunda, do imaginário: a maneira de dar sentido e significação ao mundo em sua totalidade, e à vida humana. Para os gregos, o fundamental é a mortalidade. Não conheço outra língua em que a palavra mortal signifique humano e que humano signifique mortal. Na verdade encontramos na poesia francesa do século XVII, e mesmo depois, o termo “os mortais”, mas trata-se de uma simples lembrança dos estudos clássicos, e não do espírito da língua, isto é, da sociedade em si. Mas *thnêtoi*, os mortais, são para os gregos os humanos, os seres humanos. Daí a injunção repetida, tanto na tragédia como em outros textos, *thnêta phronein*, de pensar como um mortal: lembra-te que és mortal¹¹⁶.

Se para os gregos existe um limite para a vida, os Modernos buscam, incansavelmente, a vida eterna, fantasia que persiste “mesmo com o desencanto do mundo. Fantasia transferida para o progresso indefinido, para a expansão do pretenso domínio racional¹¹⁷”. A democracia grega fundamenta-se, para além de seus órgãos, nos instrumentos políticos que surgem com a *polis*, entre os séculos VIII e VII a.C. e a instituição da *sophrosyne* como uma lei humana reflete a presença do trágico também na democracia, pois a política democrática se faz com a autolimitação, com o equilíbrio. A partir disso pode-se refletir sobre as reformas de Péricles e como estas alteram a noção trágica da democracia. Segundo Peter V. Jones, as reformas de Péricles instituíram:

¹¹⁴ CASTORIADIS, Cornelius. “Imaginário Político Grego e Moderno”. In: *As Encruzilhadas do labirinto – IV*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.196.

¹¹⁵ Ibidem, ibidem.

¹¹⁶ Idem, p.199.

¹¹⁷ Ibidem, ibidem.

[...] o pagamento de uma pequena quantia para os que serviam nos júris. O pagamento pelos cargos, pelos serviços no júri e até pela assistência à *ecklēsia* viria a tornar-se um dos traços mais característicos da democracia radical¹¹⁸. Em 458-57, o arcontado foi aberto a homens pertencentes à terceira classe de riqueza estabelecida por Sólon [...] É provável que Péricles tenha sido o inspirador do grandioso programa de construções que, a partir de 450, enriqueceu Atenas com o Partenon e outros templos e edifícios na Acrópole, além de teatros e ginásios em outras partes da cidade. Artistas e arquitetos tais como Fídias, Ictino e Mêsicles trabalharam nos projetos. Essas edificações representavam a culminação do renascimento de Atenas após sua destruição pelos persas. A meta de Péricles era claramente fazer de Atenas uma cidade adequada à liderança de um império e ficava feliz em ter o tributo que vinha desse império para financiar o projeto¹¹⁹.

Sobre o império mencionado por Jones, deve-se compreendê-lo como uma hegemonia ateniense que tem início com a Liga de Delos. Esta surge em 478-77 a.C., após o ‘termino’ das batalhas contra os persas e foi idealizada pelo líder ateniense Aristides. A proposta da Liga de Delos era a contribuição anual de navios ou de pagamento em dinheiro para a construção de uma frota poderosa que garantisse a proteção de todos os seus membros contra um possível retorno dos persas. Por volta de 454 a.C., o tesouro da liga foi transferido da ilha de Delos para a Acrópole de Atenas e isso, aliado as reformas de Péricles, contribui para uma mudança significativa no pensamento de significativa parcela dos cidadãos atenienses e que passam a acreditar, segundo Jones:

[...] que não apenas tinham o direito de gozar da prosperidade que vinha com os frutos do império, mas também de que o sucesso do sistema democrático radical e autoconfiante surgido em Atenas em meados do século estava intimamente ligado à posse do império. Essa crença, justificada ou não, dominou o pensamento ateniense por mais de um século. O homem que teve papel chave na criação desse imperialismo cheio de confiança foi Péricles¹²⁰.

Confiança, sentimento chave para compreensão da transformação do imaginário político e social e das sensibilidades atenienses. Mas que confiança é essa? É uma confiança do homem em si mesmo e nas suas capacidades, que o faz acreditar ser a medida de todas as coisas. Não só as posses do ‘império’ ateniense, mencionadas por Jones, mas também um

¹¹⁸ A democracia radical visava igualar a sociedade através de duas medidas que se entrelaçam: a divisão dos poderes aristocráticos (como aconteceu com o Areópago) e a instituição do pagamento para a participação nos cargos públicos, medida esta que diminui a importância do nascimento e privilegia as condições materiais, possibilitando, assim, que inclusive o terceiro e até o quarto grupo censitário dividido por Sólon possam participar, por exemplo, dos sorteios dos arcontes no Areópago.

¹¹⁹ JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: Uma introdução a cultura clássica ateniense*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.23.

¹²⁰ Idem, p.22.

desejo arrogante e desmedido de poder transformam o século de Péricles e essa transformação será analisada no item que se segue.

3.2 – O poder desmedido de Atenas na narrativa de Tucídides

Antes de se adentrar a análise e à interpretação das imagens do poder arrogante e desmedido de Atenas durante a guerra do Peloponeso, é necessário compreender, mesmo que de maneira sucinta, o sentido da guerra para os gregos. A guerra entre as *poléis* (cidades) era tida como natural pelos helenos e não se realizavam somente pelo interesse de algumas delas em firmar sua independência e supremacia. As guerras faziam parte, como aponta Jean-Pierre Vernant:

[...] de um poder muito mais vasto, funcionando em todas as relações humanas e na própria natureza. Entre os indivíduos e entre as famílias, assim como entre os Estados, nos concursos dos Jogos, nos processos do tribunal, nos debates da assembléia, assim como no campo de batalha, o grego reconhece, sob nomes diversos como *Polemos*, *Eris*, *Neikos*, esse mesmo poder de confrontação que Hesíodo coloca nas raízes do mundo e que Heráclito celebra como pai e rei de todo o universo¹²¹.

Existe uma profunda relação entre *polemos* (guerra), *polis* (cidade) e *politikós* (política), pois, com a internalização do *polemos* pelas *poléis*, cria-se o *ágon* – o conflito que se realizava também em praça pública e através do qual os cidadãos podiam, a partir da capacidade persuasiva dos oradores de distintos partidos, escolher o que entendiam ser as melhores propostas para a *polis* – esta é a essência da política grega.

O homem grego é um ser político, um ser agônico e assim também são suas relações humanas e suas relações com a natureza (*physis*). Portanto não é possível pensar a guerra na Grécia como uma extensão da política, como será pensada modernamente, pois a guerra não está submetida aos interesses políticos das cidades; a guerra é a política e a política é, também, a guerra, o conflito, isto é, o guerreiro é o cidadão, o agente político das *poléis*. Conforme explica Vernant:

[...] o exército é a assembléia popular em armas, a cidade em campanha, como, inversamente, a cidade é uma comunidade de guerreiros, os direitos políticos pertencendo plenamente apenas aos que podem, à sua custa, equipar-se como hoplitas. Admitir que as coisas da guerra possam ser, assim, discutidas livremente em comum, que se possa argumentar sobre elas ou, o

¹²¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro, José Olympio, 3ªed., 2006, p.24.

que dá no mesmo, apresentar *a posteriori*, à maneira de Tucídides, uma história inteligível, é aplicar às operações militares o modelo de uma lógica do discurso, conceber as confrontações entre cidades tendo por referência as lutas retóricas na Assembléia. No jogo político, cada facção assegura a predominância por seu poder de persuasão. Se na prova guerreira a força das armas pode substituir o peso dos argumentos, é porque são poderes do mesmo tipo, visando igualmente a constranger e a dominar outro, a primeira realizando no campo de batalha e nos fatos o que o outro obtém na Assembléia sobre o espírito dos ouvintes. Um discurso bem argumentado pode economizar uma guerra, como em Tucídides a vitória no campo de batalha suspende um debate que se exprimiu inicialmente dos estrategos inimigos em dois discursos antitéticos¹²².

A guerra, assim como a política, possui suas regras, suas normas, que são ao mesmo tempo tradições sociais e crenças religiosas, designadas pelo termo *nomoi*. De acordo com Jean-Pierre Vernant, a guerra:

[...] não é nem pode ser *anomia*, ausência de regras. Ao contrário, ela se desenrola no quadro de normas aceitas por todos os gregos, precisamente porque essas normas não se originam do direito, próprio a cada pólis – e porque não há, como em Roma, uma juridização da guerra –, mas do conjunto de práticas, de valores, de crenças comuns no qual a Hélade se reconhecia à medida que constituía uma comunidade única, composta de cidades diversas, afirmando-se sempre mais ou menos rivais e confrontadas na paz, mas sempre permanecendo também mais ou menos solidárias e associadas na guerra¹²³.

No século V a.C., profundas mudanças alteram esse quadro. Em suas duas primeiras décadas são travadas as Guerras Médicas (contra os persas) e, principalmente na segunda metade do período em questão, tem-se a consolidação da filosofia, da medicina, das práticas jurídicas, da história e, também, uma profunda mudança no imaginário grego: outrora coordenado pelo sentimento moral de *sophrosyne* (equilíbrio) – que implica em uma auto-limitação dos homens frente a suas paixões (*orgái*), pois os deuses sentem inveja (*phthónos*) dos grandes atos humanos e punem (*némesis/punir*) seus excessos (*hýbris*). A democracia perde, progressivamente, essa dimensão trágica e, principalmente em Atenas, percebe-se uma crescente confiança nas potencialidades humanas, ou seja, irrompe um otimismo humano que suplanta o pessimismo de outrora e isto ‘legitima’ a expansão ateniense em sua ‘corrida’ pela hegemonia, se não por toda, por grande parte da Hélade. É nesse contexto em transformação que se trava a guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.), guerra que desestrutura o mundo grego.

¹²² VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro, José Olympio, 3ªed., 2006, p.33.

¹²³ Idem, p.38.

Compreendido o significado das guerras gregas entre os séculos VIII e V a.C., deve-se refletir sobre a guerra do Peloponeso. A *História da Guerra do Peloponeso*, obra única de Tucídides, foi escrita de 431 a 411 a.C. e, em sua maior parte, durante os vinte anos nos quais o autor esteve exilado de Atenas (424-404 a.C.), por não obter sucesso como comandante ateniense na Trácia. Acredita-se que Tucídides nasceu entre 460 e 455 a.C., falecendo por volta de 400 a.C., naquela região que, em 424 a.C., fora derrotado por Brasidas¹²⁴. Esta obra de Tucídides encontra-se estruturada em oito livros, dentre os quais o último, que narra as principais vicissitudes bélicas compreendidas entre o vigésimo e o vigésimo primeiro ano da guerra, encontra-se inacabado.

As análises e interpretações do conflito contra os Mélios, compreendido no décimo sexto ano guerra do Peloponeso, serão norteadas pelos apontamentos do antropólogo norte-americano Marshall Sahlins em sua obra *História e cultura: apologias a Tucídides*, especificamente em seu primeiro capítulo “A Guerra da Polinésia com apologias a Tucídides”, no qual estabelece comparações entre culturas. Este autor utiliza como método aquilo que Mikhail Bakhtin teoriza como exotopia e que, conforme explica Sahlins:

[...] foi observado e comprovado por Tzvetan Todorov [...], a noção de exotopia referia-se, de início, à relação independente do leitor do texto literário com seu autor. Mantendo a integridade interpretativa, o leitor ou a leitora criativamente aperfeiçoam os significados e as intenções autorais. A experiência do texto é enriquecida pela experiência do leitor. Numa certa altura, no entanto, Bakhtin muda o registro do diálogo. Move-se para além da relação entre sujeito e sujeito, passando para o nível de compreensão intercultural. Está em questão agora a externalidade do etnógrafo e, desse modo, a cultura em observação passa a ser vista a partir da experiência de outras culturas – incluindo em especial a do próprio observador. Uma dada forma de vida torna-se compreensível por sua posição relativa no arranjo geral de outros esquemas culturais¹²⁵.

Segundo esta teoria, Sahlins inicia as comparações entre Atenas e Bau – esta, uma potência marítima fijiana que entrou em guerra contra Rewa, potência terrestre, durante 1843 e 1855 e que, em muitos aspectos, apresenta semelhanças com a guerra do Peloponeso. Quanto à comparação entre os poderes de Atenas e Bau, Marshall Sahlins afirma que:

¹²⁴ Para as informações biográficas de Tucídides, utilizei-me dos textos de JAGUARIBE, Helio. “Prefácio: Tucídides e a História da Guerra do Peloponeso” (pp. XXIII-XXXIX) e de GAMA KURY, Mário. “Apresentação do Tradutor” (pp. XLI-XLVI), In: TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, 4ª ed., Brasília: UNB, 2001.

¹²⁵ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 12.

[...] isso envolve mais que o caráter nacional. Para Bau e Atenas, a dominação de outros era uma condição necessária de sua própria existência. Elas tinham aquele febril desejo de poder pelo poder, incluindo riqueza, que os gregos chamaram de *pleonexia*. A força era um meio fundamental, mas elas dominavam com demonstrações espetaculares de seu poder, inclusive de sua força. Pois sua supremacia era alcançada sem o domínio, sem administração. Era hegemonia sem soberania. Estava baseada, substancialmente, numa política de efeitos-de-demonstração, no poder dos signos de poder. Seja como for, tanto Bau quanto Atenas eram comprometidas com uma geopolítica marítima de custos exponencialmente crescentes e que gerou uma correspondente pressão para a expansão. A partir de certo ponto, a arrogância de ambas tornou-se irracional. Expandindo-se a fim de sobreviver, acabaram estendendo-se para além de si mesmas. Tudo terminou em morte¹²⁶.

Tanto Bau quanto Atenas, para garantirem seu poder marítimo, possuíam o interesse em transformar suas cidades em ilhas e, para isso, Sahlins afirma que suas estratégias de expansão e guerra devem ser entendidas como:

[...] práticas de uma certa cultura talássica: “Se eles marcharem contra nosso país, navegaremos contra o deles”, diz o Péricles de Tucídides ao advogar a guerra contra os espartanos. Mesmo que os espartanos devastassem toda a Ática, argumentava ele, isso significaria menos que a perda de uma parte do Peloponeso, já que só poderiam compensar a perda por meio de guerra, enquanto os atenienses sempre poderiam obter suprimentos nas ilhas e cidades controladas por eles. “O controle do mar é, na verdade, uma grande vantagem. Reflitam um instante. Suponham que fôssemos ilhéus – poderiam vocês imaginar uma posição mais inexpugnável? Nas nossas atuais circunstâncias, devemos desenvolver uma estratégia que nos deixe o mais próximos possível dessa situação, abrindo mão de nossas terras e casas (rurais) para podermos defender nossa cidade e nosso mar” (1.143.4-5)¹²⁷.

Para se compreender o poder hegemônico de Atenas durante a guerra do Peloponeso é imprescindível entender como, a partir de desdobramentos das Guerras Pérsicas, inicia-se um grande expansão do poderio bélico ateniense. A transformação de Atenas em uma ilha, concretizada por volta de 445 a.C., teve início com Temístocles (general ateniense durante as Guerras Médicas) em 483 a.C., que substituiu a ajuda de dez dracmas por parte dos cidadãos atenienses, provenientes de grandes quantidades de prata descobertas no período, pela construção de 200 trirremes (embarcação que comportava cerca de 200 homens) para enfrentar a guerra em andamento contra Egina, no contexto das guerras contra os persas. Afirma Sahlins que:

¹²⁶ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.94.

¹²⁷ Idem, p.32.

[...] Depois que os persas se retiraram da Grécia, e quando ainda era preciso livrar deles e dos piratas os mares ocidentais, Temístocles persuadiu os atenienses a continuarem acrescentando 20 trirremes por ano à frota já existente, uma política que os comprometia com um certo destino [...] marítimo. Como parte da mesma estratégia, Temístocles fez com que fosse construída uma muralha ao redor de Atenas – enganando os espartanos, que se opunham ao projeto, com um famoso estratagema diplomático – e transformou o Pireu num porto fortificado. Em 460, teve início a construção das longas muralhas entre a cidade e o Pireu. Por volta de 445, quando uma segunda muralha foi construída ao sul, paralela à do norte e a 120 metros de distância, Atenas ficou conectada ao mar por um corredor de proteção, mesmo insulada da terra pelas muralhas da cidade. “Insulada” – etimologicamente a palavra significa “isolada e afastada como uma ilha”¹²⁸.

Nos prenúncios da guerra do Peloponeso as propostas de Temístocles estavam realizadas. Como afirma Tucídides, a guerra entre espartanos e atenienses “tratava-se do maior evento jamais realizado pelos helenos, estendendo-se também a alguns povos bárbaros – a bem dizer à maior parte da humanidade¹²⁹”. Tucídides afirma também que a guerra do Peloponeso estendeu-se:

[...] por longo tempo, e no seu curso a Hélade sofreu desastres como jamais houvera num lapso de tempo comparável. Nunca tantas cidades foram capturadas e devastadas, algumas pelos bárbaros outras pelos próprios helenos combatendo uns contra os outros, enquanto algumas, após a captura, sofreram uma mudança total de habitantes. Nunca tanta gente foi exilada ou massacrada, quer no curso da própria guerra, quer em consequência de dissensões civis. Assim, as estórias dos tempos anteriores, transmitidas por tradição oral, mas muito raramente confirmadas pelos fatos, deixaram de ser incríveis; as referentes a terremotos, por exemplo, pois eles ocorreram em extensão regiões do mundo e foram também de grande violência; eclipses do sol, que ocorreram em intervalos mais freqüentes do que os mencionados para todo o tempo passado; grandes secas, também, em algumas regiões com a seqüela da fome; finalmente – o desastre que causou mais infortúnios à Hélade e destruiu uma considerável parcela de sua população – a peste epidêmica. Todos esses desastres, na verdade, ocorreram simultaneamente com a guerra, e ela começou quando os atenienses e peloponésios romperam a trégua de trinta anos, concluída entre elas após a captura da Eubéia. As razões pelas quais eles a romperam e os fundamentos de sua disputa eu exporei primeiro, para que ninguém jamais tenha de indagar como os helenos chegaram a envolver-se em uma guerra tão grande. A explicação mais verídica, apesar de menos freqüentemente alegada, é, em minha opinião, que os atenienses estavam tornando-se muito poderosos, e isto inquietava os lacedemônios, compelindo-os a recorrerem à guerra¹³⁰.

¹²⁸ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 32-33.

¹²⁹ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (1.1), p. 1.

¹³⁰ Idem, (1.23), p. 15.

Como explica Sahlins:

No tempo da Guerra do Peloponeso (431), o projeto de Temístocles de transformar Atenas num poder marítimo estava totalmente realizado [...]. Restou para Péricles apenas a tarefa de administrar a retirada da população do campo para dentro das muralhas da cidade, de fato transformando Atenas numa ilha totalmente inexpugnável enquanto controlasse os mares – mas também totalmente dependente daquele controle para sua existência. O que aprendemos com Tucídides a esse respeito, diz Jacqueline de Romilly, é que “Atenas é uma poder marítimo, que seu objetivo permanente é o controle do mar, que seu campo ação são as ilhas, e que o meio que usa para alcançar seus objetivos é sua frota. Ela precisa de dinheiro para manter essa frota, e seu império provê isso. A talassocracia é reconhecida como um sistema já consciente e coerente. A idéia está presente do começo ao fim da obra” (Romilly, 1963:66)¹³¹.

Deve-se compreender, agora, a partir desta explicação prévia de como se desenvolveram os poderes atenienses, a ‘natureza’ deste poder hegemônico, o *arché* ateniense. Primeiramente é necessário compreender o sentido do termo grego *arché*. Este é uma flexão do verbo comandar (*archon/arkhon*) e em Atenas, no século de Péricles, caracteriza-se pelo excesso, pela *hýbris*, tanto em tamanho como em força, não somente nas práticas de coerção e dominação, mas também em seu conteúdo simbólico. Como afirmado anteriormente, Atenas exercia seu poder e estabelecia seu governo através de efeitos-demonstração, isto é, explica Sahlins:

[...] Certamente, não estou afirmando que exibições de poder são técnicas de governo desconhecidas em outros sistemas imperiais, aqueles administram diretamente seus impérios; digo apenas que no *arché* tal demonstração é o principal instrumento de dominação, tanto para adquiri-la quanto para mantê-la. A necessidade de sempre mostrar seu poder contribui, de alguma maneira, para explicar a obsessão dos atenienses e bauenses por ele. O *arché* é, em aspectos significativos, um império de signos: signos de poder magnificente ou draconiano, ou de ambos, que levam outros povos à submissão talvez para sua própria vantagem ou proteção, mas, seguramente, pelo medo de serem destruídos¹³².

Este poder é caracterizado, também, como hegemonia sem soberania, conforme expõe Marshall Sahlins ao longo de seu livro. Isto deve ser compreendido como, ao contrário, por exemplo, dos impérios europeus colonialistas – que possuíam como prática de dominação a ocupação de territórios e a manutenção destes através da administração –, uma forma de domínio criada por Atenas e baseada no respeito e no medo, um espécie de ‘terror’, “o que

¹³¹ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.33.

¹³² Idem, 2006, p.104.

significa dizer, numa reputação de poder, confirmada por demonstrações estratégicas. Em vez de moderados, os atenienses e os bauenses poderiam ser até mais brutais, e ficar conhecidos por isso¹³³.

Como mencionado anteriormente, o poder ateniense desenvolveu-se com o desenrolar das Guerras Pérsicas e atinge proporções descomunais na Guerra do Peloponeso. Tucídides explica que a partir do crescente poder ateniense, e também como combate a este, surgem duas ligas (ou federações), uma aliada a Atenas, a Liga de Delos (ou Délica) e outra aliada a Esparta, a Liga do Peloponeso. Sobre as diferenças entre ambas, Tucídides escreve:

[...] Os lacedemônios mantiveram sua hegemonia sem transformar os aliados em tributários, mas cuidando de que estes tivessem uma forma oligárquica de governo, de conformidade com o interesse exclusivo de Esparta; os atenienses, por seu turno, fizeram com que as cidades aliadas paulatinamente lhes entregassem as suas naus, à exceção de Quios e Lesbos, e impuseram a todos um tributo em dinheiro. Desta forma os recursos próprios dos atenienses disponíveis para a guerra tornaram-se maiores que os dos lacedemônios e seus aliados ao tempo em que aliança anterior estava intacta e forte¹³⁴.

Porém o *arché* ateniense não foi completamente aceito por seus aliados. De acordo com Marshall Sahlins:

[...] O complemento mais sombrio da dominação ateniense era o ressentimento que provocava nas cidades aliadas, cuja subjugação crescia com o tempo mesmo quando a liberdade, a versão subolímpica da autonomia divina, continuava a ser o valor político supremo dos helenos. À medida que a ameaça persa recuava e Atenas transformava seus aliados em súditos cujos tributos alimentavam o poder que detinha sobre eles, começaram a surgir resistências no que antes fora uma federação, a Liga Délica, agora rapidamente transformada num inquestionável império ateniense. “Entre todas as causas da revolta”, observou Tucídides, “as principais eram as relacionadas com a falta de pagamento de tributos e de fornecimento de embarcações, além da recusa de prestar o serviço militar; pois os atenienses eram muito severos e exigentes, e tornavam-se ofensivos ao aplicar medidas coercitivas a homens que não estavam acostumados a qualquer trabalho contínuo e, na verdade, não se dispunham para isso” (1.99.1; cf. Plut., *Cim.* 11). As imposições sobre cidades recalcitrantes incluíam a instalação de guarnições atenienses, a apropriação de terras para colônia ateniense (clerúquias), a promoção de governos locais democráticos, a designação de inspetores atenienses e o aumento dos tributos anuais obrigatórios. Diodorus Siculus mencionava como “a maior parte dos aliados” reagia à severidade ateniense e “discutia a rebelião com os outros” (11.70.2). Mas as rebeliões,

¹³³ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.102.

¹³⁴ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (1.19), p. 13.

das quais existem diversos registros desde o início da década de 460, eram tratadas com duras repressões e imposições adicionais¹³⁵

Como um exemplo do excessivo poder ateniense pode-se citar a atuação destes contra a ilha de Melos. No verão do décimo sexto ano da guerra do Peloponeso, já sob o comando de Alcibíades (ambicioso general e aristocrata ateniense), Atenas realiza uma expedição à ilha de Melos, colônia lacedemônia, mas que, a priori, mantinha-se neutra, apesar de recusar o domínio ateniense. Foi somente quando estes “passaram a devastar as suas terras numa tentativa para compeli-los a aderir, eles saíram abertamente para a guerra¹³⁶”. Tucídides narra desde as negociações entre emissários atenienses e os representantes do mélios até o desfecho deste conflito. A partir desta narrativa poder-se-á analisar como Atenas exercia seu *arché*. Os emissários atenienses propuseram aos representantes mélios que o debate entre ambos não fosse realizado em público, receosos que: “a maioria se deixe levar pelo efeito de um discurso seguido, ouvindo rapidamente argumentos sedutores sem poder replicar (percebemos que nos colocai diante de poucas pessoas com esta intenção)¹³⁷”.

A resposta dos mélios, frente a essa primeira afirmação ateniense, demonstra como era reconhecido o *arché* ateniense:

[...] “A conveniência de podermos esclarecer-nos calmamente uns aos outros entre nós não inspira qualquer critica, mas estes atos de guerra, presentes e não futuros, divergem manifestamente de vossa sugestão. Vemos, com efeito, que viestes para serdes vós mesmos os juízes do que devemos dizer, e o resultado do debate é evidente: se vencermos na discussão por ser justa a nossa causa, e então nos recusarmos a ceder, será guerra para nós; se nos deixarmos convencer, será a escravidão¹³⁸”.

Os atenienses afirmaram, portanto, conforme narra Tucídides, que em relação a seus discursos:

[...] “não usaremos frases bonitas, dizendo que exercemos o direito de dominar porque derrotamos os persas, ou que estamos vindo contra vós porque fomos ofendidos, apresentando num longo discursos argumentos nada convincentes; não julgamos conveniente, tampouco, que afirmeis que não vos juntastes a nós na guerra por serdes colonos dos lacedemônios, ou que desejeis convencer-nos de que não nos ofendestes de forma alguma. Preferimos pensar que esperais obter o possível diante de nossos e vossos sentimentos reais, pois deveis saber tanto quanto nós que o justo, nas

¹³⁵ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp.100-101.

¹³⁶ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (5.84), p. 346.

¹³⁷ Idem, (5.85), p. 347.

¹³⁸ Idem, (5.86), p. 347.

discussões entre os homens, só prevalece quando os interesses de ambos os lados são compatíveis, e que os fortes exercem o poder e os fracos se submetem¹³⁹”.

A partir disso os mélios refletem sobre a possibilidade de Atenas pensar, caso os convencessem, no princípio do bem comum e no respeito aos direitos mélios. Os atenienses responderam:

“Quanto a nós e ao nosso império, ainda que ele deva cessar de existir não olhamos para esse fim com aflição. Não são aqueles que exercem o império sobre outros, como os lacedemônios também fazem (nosso debate agora não é sobre os lacedemônios), que agem com mais crueldade em relação aos vencidos; são povos dominados capazes de atacar e vencer os seus senhores se tiverem oportunidade. Deixai-nos correr o risco de agir assim. Mostraremos claramente que é para o benefício de nosso império, e também para a salvação de vossa cidade, que estamos aqui dirigindo-vos a palavra, pois nosso desejo é manter o domínio sobre vós sem problemas para nós, e ver-vos a salvo para a vantagem de ambos os lados¹⁴⁰”.

Perguntando sobre quais as vantagens de serem dominados e indagando sobre a possibilidade de permanência em neutralidade, os mélios expõem:

[...] “Não vedes segurança na outra alternativa? Aqui também nos cumpre, do mesmo modo que nos forçastes a abandonar a idéia de qualquer apelo à justiça e a tentar persuadir-nos de que devemos ater-nos aos vossos interesses, dizer-vos o que nos é vantajoso e tentar persuadir-vos a aceitá-lo, se coincidentemente isso também vos for vantajoso. Como não tornaríeis vossos inimigos todos os neutros atuais, logo que eles tivessem conhecimento de nosso caso e chegassem à conclusão de que algum dia iríeis também atacá-los? Que estais fazendo nestas circunstâncias senão fortalecer os vossos inimigos atuais e atrair a hostilidade de outros que jamais teriam pensado em vir a ser vossos inimigos, mudando-lhes os sentimentos atuais?¹⁴¹”

A resposta ateniense é arrogante:

[...] “Não, pois não consideramos mais perigosos aqueles que, morando em algum lugar do continente e sendo homens livres, não se apressam em tomar precauções contra nós, e sim os ilhéus, livres de qualquer dominação, como vós, bem como aqueles já impacientes com a necessidade de submissão ao nosso império. Estes são os que mais provavelmente se deixarão levar por um comportamento irracional e correr perigos imprevisíveis, arrastando-nos com eles aos mesmos¹⁴²”.

¹³⁹ Idem, (5.89), pp. 347-348.

¹⁴⁰ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (5.91), p. 348.

¹⁴¹ Idem, (5.98), p.349.

¹⁴² Idem,(5.99), p.349.

Um aspecto interessante nesses diálogos e que será apresentado a seguir, é certo ‘antropocentrismo’ ateniense quando indagados pelos mélios sobre a sorte no campo de batalha. Isso revela certo otimismo característico de Atenas, do século V a.C., que rompe, de várias maneiras, com os aspectos trágicos e auto-limitados de outrora, afirmando-se como “senhores de seu próprio destino”, ou melhor, “senhores do mar”. Narra Tucídides que assim afirmaram os atenienses, a partir da questão dos mélios:

“A esperança é um estimulante para o perigo, e para aqueles que dispõem de outros recursos, embora possa prejudicá-los ela não os leva à ruína, mas para aquele que arrisca tudo num só lance – a esperança é pródiga por natureza – seu verdadeiro caráter só é percebido quando o desastre já aconteceu; quando finalmente se revela a sua precariedade, ela não oferece à sua vítima qualquer oportunidade para precaver-se após essa revelação. É isto que vós, fracos como sois e sóis num dos pratos da balança, deveis evitar; não imiteis a maioria que, quando ainda é possível a salvação por meio humanos disponíveis, logo que a desgraça chega e lhe fogem todas as esperanças reais se entregam às irreais – vaticínios, oráculos e outras semelhantes – que se juntam a tais esperanças para levar os homens à ruína¹⁴³”.

Outrora o que levava homens e mulheres à ruína era o comportamento excessivo, a ambição e a ganância (*pleonexia*), a arrogância, a *hýbris*. Porém, como afirmado anteriormente, isso não se rompeu totalmente e percebemos diversas imagens da *hýbris* (excesso) e da *némesis* (punição ao excesso) ao longo da obra de Tucídides, como a peste – que toma Atenas durante o segundo ano da guerra, que ocorreu quase simultaneamente à segunda invasão lacedemônia da Ática. O relato da peste em Atenas, talvez um dos temas mais recorrentes nos estudos relativos à Guerra do Peloponeso, é compreendido entre os capítulos 47 e 57 do segundo livro da obra de Tucídides –, erupções vulcânicas e eclipses solares, prenúncios de que a arrogância humana e, principalmente, ateniense não eram “bem-vistas” pelos deuses (analisar-se-á esse trecho após as explicações sobre o *arché*). Pragmaticamente, a consequência da arrogância ateniense, de seu *arché*, é a morte, isto é, “aquele febril desejo de poder pelo poder que apenas a morte faz cessar¹⁴⁴”. Porém, existe outro sentido possível para a metáfora: a morte de Atenas e de seu poder, por decorrência de seu excessivo poder, ou seja, somente a morte do poder ateniense poderia destruir este poder. Pensado na política democrática ateniense, aberta ao novo, Jeanne Marie Gagnebin afirma que:

¹⁴³ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (5.103), p.350.

¹⁴⁴ Mencionada várias vezes por Sahlins em sua obra, esta citação de Hobbes não é datada e não é exposto de qual obra foi retirada.

[...] a jovem democracia representa a vontade de mudança e a dinâmica da evolução. Aberta às novidades técnicas [...] e científicas, Atenas tem que progredir sempre no seu desenvolvimento, pois qualquer interrupção significaria um retrocesso [...] Há, portanto, para Tucídides, um vínculo necessário entre a realização interna da democracia e o estabelecimento da dominação, da tirania extrema. A liberdade de Atenas depende de sua superioridade constantemente renovada e assegurada em relação às outras cidades invejosas. Para não se tornarem escravos, os cidadãos atenienses devem permanecer os senhores a qualquer custo; essa dialética assume na Antiguidade feições muito reais, pois numa guerra os vencidos são geralmente mortos ou vendidos como escravos. A grandeza de Atenas repousa sobre o imperialismo externo e, dentro da cidade, sobre a escravidão¹⁴⁵.

Atenas colocou seu poder em movimento, cessá-lo é morrer, ir até o fim é também ser destruído, quer seja pelo inimigo, quer seja pela punição ao poder deveras excessivo. Somente a morte cessará com o *arché* ateniense.

Retornando aos diálogos entre mélios e atenienses, ambos os lados tornam-se mais agressivos e, às vésperas do fim das negociações, os atenienses, novamente arrogantes e enraivecidos pela esperança dos mélios na ajuda lacedemônia, afirmam:

“Não podemos deixar de observar, a esta altura, que depois de dizer-nos que deliberaríeis sobre a vossa própria salvação, não apresentastes nesta longa discussão uma única idéia aproveitável por homens que esperam salvar-se. Ao contrário, os fundamentos mais sólidos para vossa confiança se limitam a meras esperanças, relativas ao futuro, enquanto vossos recursos presentes, comparados com aqueles já preparados contra vós, são insuficientes para justificar qualquer expectativa de sucesso. Demonstrareis uma disposição de espírito muito irracional se somente após deixar-nos ir embora chegardes a uma decisão mais sensata. Não deveis refugiar-vos nesse sentimento que leva freqüentemente os homens à ruína quando se vêem diante de situações perigosas claramente visíveis e aparentemente humilhantes: o temor da humilhação. Muitos homens, com efeito, embora ainda possam prever os perigos para os quais estão deslizando, são dominados pela força de uma palavra enganadora – a chamada humilhação – até que, vítimas de uma palavra, afundam realmente, por sua própria atitude, em calamidades irreversíveis e assim incorrem numa humilhação ainda mais vergonhosa, pois se associa a insensatez e não ao infortúnio. Evitareis essa desgraça se deliberardes sabiamente, e não considerardes humilhante reconhecer-vos inferiores à cidade mais poderosa, que vos oferece condições moderadas – tornar-vos seus aliados, conservando o vosso território, embora sujeitos ao pagamento de tributos – e, quando vos é dado escolher entre a guerra e a salvação, não vos apeardes obstinadamente à alternativa pior¹⁴⁶”.

¹⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2ªed., 2005, p.33.

¹⁴⁶ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (5.111), pp. 352-353 (Sublinhado de minha autoria).

Os atenienses, então, depois dessa demonstração de arrogância e de poder, retiraram-se, e os mélios, após refletirem, baseados nos princípios defendidos ao longo da negociação, tomam uma decisão:

[...] “Nossa opinião, atenienses, não é outra senão a que tínhamos desde o início, e não iremos num instante privar de sua liberdade uma cidade habitada a setecentos anos; confiando na boa sorte que, com o favor divino, a preservou até agora, e na ajuda dos homens, principalmente dos lacedemônios, tentaremos salvar-nos. Propomo-vos ser vossos amigos, sem ser inimigos de qualquer lado; retirai-vos de nosso território após concluirmos um tratado que seja conveniente para ambas as partes¹⁴⁷”.

A partir disso os atenienses construíram uma muralha ao redor de Melos sitiando-a, delegando essa tarefa a algumas tropas oriundas de várias outras cidades, partiram com grande parte de seu exército. Ainda naquele período e durante um assalto noturno, os mélios tomaram parte da muralha erguida em frente à ágora da cidade. No inverno, os mélios conquistaram outro trecho da muralha e, frente a isso, Atenas enviou reforços, tomando Melos. Todos os homens em idade militar foram massacrados; crianças e mulheres foram vendidas como escravos.

Quanto ao *arché* ateniense em ação nesse trecho em que se destacam imagens de poder excessivo, Marshall Sahlins afirma:

[...] O fato de Tucídides ter apresentado o episódio meliano imediatamente antes a da malfadada expedição siciliana é em geral visto pelos comentaristas como uma posição moral: os atenienses pagaram caro por sua crueldade. No entanto, eles praticavam sua política habitual de criar e manter uma reputação. Não poderiam aceitar a oferta de neutralidade, disseram aos melos, porque “sua amizade será vista por nossos súditos como fraqueza nossa, quando sua inimizade será tomada como uma demonstração de nosso poder” (Tuc., 5.95). E, novamente, “se alguns mantêm sua independência, é porque são fortes, e, se não os atacamos, vão pensar que é por medo; de modo que, além de estarmos estendendo nosso império, sua submissão será um ganho para nós, especialmente porque, sendo vocês ilhéus e mais fracos que outros, é importante que não tenham sucesso na tentativa de se mostrarem superiores aos senhores dos mares” (Tuc.,5.97)¹⁴⁸.

O *arché* ateniense, a hegemonia sem soberania, existe a partir de três poderes: os efeitos-demonstração, a exportação da democracia e os espetáculos culturais. Quanto à prática

¹⁴⁷ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (5.112), p. 353.

¹⁴⁸ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 105.

de efeitos-demonstração, desse poder ao mesmo tempo simbólico e coercitivo, que cria o medo e a submissão, Sahlins afirma que:

[...] a força ateniense era terrorística, como diz Romilly, simplesmente porque não havia nenhuma estrutura administrativa ou política para sustentá-la (Romilly, 1968: 215) [...] os atenienses eram rápidos e impiedosos quando reprimiam cidades rebeldes ou que resistiam à inclusão no *arché*. A violência empregada em tais casos era não apenas repressiva, mas deliberadamente excessiva. Era destinada a objetificar e disseminar uma reputação de poder imbatível. “Puna-os como merecem”, disse Cléon, argumentando a favor de massacrar os mitilênios rebeldes, “e ensine a seus aliados que a punição para a rebelião é a morte” (Tuc.,3-40.7)¹⁴⁹.

Quanto à exportação da democracia, isto está imbricado à associação à Liga de Delos, que além da cobrança de tributos, exigia uma aliança política, baseada, portanto, nos ideais dos “comandantes” atenienses. Como exposto anteriormente, apoiando-me teoricamente em Jeanne Marie Gagnebin, a democracia ateniense necessitava do controle de outras *póleis* para sua existência, pois seu movimento de expansão foi posto em prática e, se parasse, significaria a destruição de Atenas.

Dos espetáculos culturais promovidos por Atenas, destacam-se dois: a Panatenéia e a Dionísia, ambos voltados para a exibição das glórias áticas aos estrangeiros. Como explica Marshall Sahlins:

[...] Poder-se-ia dizer que o império ateniense fazia anualmente uma exibição de si mesmo na grande procissão das Panatenéias – representadas nas famosas frisas do Paternon –, nas quais tanto estrangeiros quanto cidadãos participavam dos sacrifícios anuais dedicados à deusa da cidade, Atena (Parke, 1977). Abertas pela primeira vez à participação do mundo helênico no final do sexto século, as Panatenéias foram elaboradas no quinto século, especialmente na época de Péricles. Sob a forma da Grande Panatenéia (com competições atléticas) realizada a cada cinco anos, tornou-se, de fato, uma celebração da mesma dominação ateniense que a ajudou a criar. Virtualmente todos os setores da heterogênea população da Ática, incluindo os residentes estrangeiros, pessoas das cidades coloniais e os vassalos tributários, participavam do desfile de homenagem a Atena. Um ritual de submissão semelhante marcava a anual Dionísia da cidade, quando, de fato, “o número de atenienses e estrangeiros que se juntavam em Atenas era maior do que em qualquer outra ocasião” (ibid, 133). Sendo um festival de abertura da temporada de navegação, a Dionísia era também a principal temporada teatral e a época em que se pagavam os tributos dos aliados, para serem exibidos na pista de dança do teatro¹⁵⁰.

¹⁴⁹ SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.104.

¹⁵⁰ Idem, pp. 71-72.

É, portanto, a partir da união destes três poderes que Atenas constrói seu desmedido *arché*. Este poder ateniense, crescente desde as Guerras Médicas, torna-se imenso durante a Guerra do Peloponeso e, arrogantemente conduzido, contribui, em grande medida, para a destruição do mundo helênico, primeiramente rompendo com os ideais de outrora quanto a uma guerra conduzida por leis, tanto na batalha quanto no respeito ao adversário, posteriormente, rompendo com os limites divinos e humanos, incorrendo em *hýbris* pelo desejo, cada vez maior, de poder.

A partir do que fora explicado por Sahlins e da análise e interpretação dos trechos de Tucídides, compreende-se o sentido do *arché* ateniense, esse poder desmedido e arrogante, imagens da *hýbris* que desestrutura o mundo grego. Analisarei e interpretarei uma das imagens da *némesis* (punição divina aos excessos) presentes na obra de Tucídides, que podem ser encontradas durante o relato do historiador grego sobre a peste que assola Atenas durante o segundo ano da guerra do Peloponeso e que coincidem com a segunda invasão lacedemônia à Ática.

Pouco se sabe sobre a origem e a natureza da peste que tomou conta de Atenas por volta de 430 a.C.. Sabe-se que, conforme os relatos de Tucídides, ela apareceu anteriormente em outras *poléis* (Lemnos, por exemplo), mas em nenhuma delas causou tamanha desestruturação. Os médicos não foram capazes de curá-la e muitos adoeceram devido às constantes exposições à peste.

A descrição realizada por Tucídides sobre os estágios da doença é riquíssima em detalhes e afirma também que até animais contaminaram-se. Porém a doença não trouxe somente conseqüências à saúde dos enfermos, conduziu também a enormes distúrbios sociais. Os rituais funerários não foram mais respeitados e, devido à grande quantidade de cadáveres, todos sepultavam seus parentes como podiam, alguns tomavam as piras dos outros – pois não havia suficiente material funerário –, enquanto outra parte lançava os corpos em piras já acesas, sem ao menos executarem os ritos necessários.

Conforme afirma Tucídides:

De um modo geral a peste introduziu na cidade pela primeira vez a anarquia total. Ousava-se com maior naturalidade e abertamente aquilo que antes só se fazia ocultamente, vendo-se quão rapidamente mudava a sorte, tanto a dos homens ricos subitamente mortos quanto daqueles que antes nada tinham e num momento se tornavam donos de bens alheios. Todos resolveram gozar o mais depressa possível de todos os prazeres que a existência ainda pudesse proporcionar, e assim satisfaziam seus caprichos, vendo que suas vidas e riquezas eram efêmeras. Ninguém queria lutar pelo que antes considerava honroso, pois todos duvidavam de que viveriam o bastante para obtê-lo; [...]

o temor dos deuses e as leis dos homens já não detinham ninguém, pois vendo que todos estavam morrendo da mesma forma, as pessoas passaram a pensar que impiedade e piedade eram a mesma coisa; [...] todos acreditavam que o castigo já decretado contra cada um deles e pendente sobre suas cabeças, era pesado demais, e que seria justo, portanto, gozar os prazeres da vida antes de sua consumação¹⁵¹.

Em relação ao castigo mencionado acima, havia uma antiga profecia do oráculo de Delfos que dizia: “Virá um dia a guerra dória, e com ela a peste¹⁵²”. A esta profecia vinculava-se outra que garantia que se os peloponésios entrassem em guerra contra os atenienses contariam com o apoio dos deuses e sairiam vencedores da batalha. Pode-se interpretar, a partir dessa constatação, que a peste é uma imagem da *némesis* em ação, punindo os atenienses pela *hýbris* expansionista. A peste convulsionou a cidade de Atenas e grande parte da população se revoltou contra Péricles, mas este grande orador conseguiu acalmar os ânimos dos cidadãos, porém não poupou esforços para arregimentar mais tropas e continuar a guerra.

A descrição da peste por Tucídides encontra semelhanças com aquela cantada pelo coro na peça *Édipo Rei*, de Sófocles:

O povo todo foi contagiado
e já não pode a mente imaginar
recurso algum capaz de nos valer!
Não crescem mais os frutos bons da terra;
mulheres grávidas não dão à luz,
aliviando-se de suas dores;
sem pausa, como pássaros velozes,
mais rápidas que o fogo impestuoso
as vítimas se precipitam céleres
rumo à mansão do deus crepuscular.
Tebas perece com seus habitantes
e sem cuidados, sem serem chorados
ficam no chão, aos montes, os cadáveres,
expostos, provocando novas mortes¹⁵³.

A tragédia de Édipo foi encenada entre 430 e 420 a.C. e por essa data imprecisa não se sabe se Sófocles influencia ou é influenciado por Tucídides. Porém essa também não é a questão central. Ultrapassando a cronologia e também algumas historiografias que

¹⁵¹ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (2. 53), p.118. (Sublinhado de minha autoria).

¹⁵² Idem, p. 119.

¹⁵³ SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009, (208-221), p.27.

compreendem Tucídides como um historiador puramente racional, pode-se imaginar um Tucídides trágico? Essa questão será respondida na conclusão deste trabalho monográfico.

4 – Considerações Finais

Retomando as reflexões realizadas neste trabalho monográfico, chego a algumas conclusões. Sobre a tragédia, compreende-se que esta é um gênero literário e uma instituição social, isto é, faz parte da vida pública dos atenienses e em meio às encenações de suas peças, a cidade se faz teatro, isto é, representando o mundo, a tragédia questiona-o e questiona também o homem grego que, extasiado e terrificado pela experiência dionisíaca de religião à ‘natureza’, reconhece-se como parte do mundo e toma conhecimento de seus limites enquanto parte de um universo complexo. Reconhecer a existência de limites intransponíveis é, de certa maneira, a ‘essência’ do trágico, que é representado na tragédia e adquire significado político com a democracia.

Em relação à democracia, compreendo que, para sua instituição no século VI a.C., três elementos políticos surgidos com o advento da *polis* lhe foram de suma importância – a preeminência da palavra, a publicidade das leis e a da igualdade entre os homens. As reformas dos legisladores atenienses, como Sólon e Clístenes, por exemplo, também contribuíram para a criação da democracia. Diferentemente da democracia que conhecemos, a ateniense é direta, isto é, o governo se faz pelo povo e para o povo, e os cidadãos são responsáveis por administrá-la. Um elemento ‘espiritual’ importantíssimo para a democracia é a *sophrosyne*, o equilíbrio, a autolimitação, porém, com o fim das Guerras Médicas e com as vitórias atenienses, esse sentimento moral instituinte do imaginário político e social grego perde força, o homem, outrora medido, passa a se compreender como a medida de todas as coisas e Atenas, desejando e exercendo um poder cada vez maior, torna-se arrogante, incorre em *hýbris* e desestrutura o mundo grego.

Mais do que conclusões pretendo, nestas considerações finais, levantar duas questões a partir da reflexão sobre de um trecho da obra de Tucídides. O trecho selecionado refere-se aos conflitos na Córçira, durante o quinto ano da guerra do Peloponeso. A Córçira está localizada na Grécia Ocidental, na região das ilhas Iônicas –, aliada de Atenas, mas colônia de Corinto, esta unida à Liga do Peloponeso. A disputa entre atenienses e espartanos convulsionou aquela *polis* e esse fenômeno alastrou-se, também, por várias outras *poléis*. Narra Tucídides:

[...] as revoluções trouxeram para as cidades numerosas e terríveis calamidades, como tem acontecido e continuará acontecendo enquanto a natureza humana for a mesma; elas, porém, podem ser mais ou menos violentas e diferentes em suas manifestações, de acordo com as várias circunstâncias presentes em cada caso. Na paz e prosperidade as cidades e os indivíduos têm melhores sentimentos, porque não são forçados a enfrentar

dificuldades extremas; a guerra, ao contrário, que priva os homens da satisfação até de suas necessidades cotidianas, é uma mestra violenta e desperta nas pessoas paixões em consonância com as circunstâncias do momento. Assim as cidades começam a ser abaladas pelas revoluções, e as que são atingidas por estas mais tarde, conhecendo os acontecimentos anteriores, chegam a extravagâncias ainda maiores em iniciativas de uma engenhosidade rara e em represálias nunca antes imaginadas. A significação normal das palavras em relação aos atos muda segundo o capricho dos homens. A audácia irracional passa a ser considerada lealdade corajosa em relação ao partido; a hesitação prudente se torna covardia dissimulada; a moderação passa a ser uma máscara para a fraqueza covarde, e agir inteligentemente equivale à inércia total. Os impulsos precipitados são vistos como uma virtude viril, mas a prudência ao deliberar é um pretexto para a omissão. O homem irascível sempre merece confiança, e seu oposto se torna suspeito. O conspirador bem sucedido é inteligente, e ainda mais aquele que o descobre, mas quem não aprova esses procedimentos é tido como traidor do partido e um covarde diante de seus adversários. Em suma, ser o primeiro nessa corrida para o mal e compelir a entrar nela quem não queria é motivo de elogios¹⁵⁴.

Percebe-se, nesta violenta e assustadora imagem da *hýbris* narrada por Tucídides, como o poder de Atenas destrói alguns de seus valores mais caros. A palavra, um dos mais importantes instrumentos políticos da democracia ateniense perde o seu significado. Os atos humanos, outrora comedidos, guiados pela *sophrosyne*, pelo equilíbrio, não são mais moderados e virtuosos. Aquilo que outrora era repudiado, a audácia irracional, a *hýbris*, se torna o valor fundamental nas cidades convulsionadas. Conluíus e artimanhas são postos em prática para se tomar o poder, o debate, o *ágon*, tudo aquilo que outrora importava para o mundo grego cai por terra. A partir disso pode levantar uma primeira questão: o que é a *hýbris*, esse tão temido sentimento moral grego?

Primeiramente, é importante frisar que a *hýbris* não é pecado e não possui, como no Cristianismo, um limite precisamente estabelecido, como o “não matarás”, por exemplo. Por não saber onde excede, o grego não ousa em demasia, não realiza atos que causariam a inveja divina (*phthónos*), não infringe, portanto as leis olímpicas e humanas. O estado de êxtase dionisíaco da tragédia demonstra aos seres humanos que eles são mortais e que devem agir de acordo com essa condição. Um sentimento que contribui para a compreensão da *hýbris*, esse excesso que fere o equilíbrio, obra apolínea, é a arrogância. Ao querer demais para si o homem deixa de se compreender como mortal e tenta se aproximar dos deuses, o que desperta a ira e a inveja destes que é punida (*némesis*) pelos seres celestiais. A *hýbris* pode ser compreendida como o entregar-se ao descomedimento, às paixões excessivas, assim como à

¹⁵⁴ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, p.198.

dor e ao sofrimento em um alto grau de intensidade. Em suma, a *hýbris* é tudo aquilo que, dentro dos limites da democracia trágica e dentro dos limites da mortalidade humana, ultrapassa-os. Porém a *hýbris* da guerra do Peloponeso e que desestrutura o mundo grego não tem relações com a embriaguez dionisíaca, ela é oriunda de nova forma de compreensão do homem e do mundo, o otimismo socrático, que pressupõe o homem como limite de todas as coisas e que possibilita a expansão desmedida do poder ateniense.

Tucídides escreve sua obra em um período do século V a.C. no qual o otimismo socrático e a crença excessiva nas capacidades humanas operam. O método de Tucídides, inclusive, baseia-se na desconfiança dos *mythodes*, do maravilhoso, como uma fonte confiável para a veracidade de seu testemunho (*hístôr*) e o ‘historiador’ grego passa a acreditar somente naquilo que vê ou de fontes que podem ser confrontadas. Essa ‘rejeição’ do *mythodes* pode inclusive ser compreendida como uma ‘humanização da história’. Restringindo a história ao presente, Tucídides ‘dá razão aos fatos’ e permite que estes ‘narrem’ a sua história. Porém, a partir do trecho destacado acima (que descreve a *hýbris*) e na descrição da peste (uma imagem da *némesis*) exposta no final do segundo capítulo – que apresenta semelhanças com um canto do coro na tragédia Édipo Rei, de Sófocles –, pode se levantar uma segunda questão: Apesar de todo racionalismo existente em sua obra, pode-se cogitar a existência de um Tucídides ‘trágico’? Qual é o ‘tom’ da narrativa de Tucídides sobre os acontecimentos que envolvem a Cócira? Se o ‘tom’ não é de lamento é de revolta. Todos os valores fundamentais da democracia ateniense são destruídos durante essas revoltas das *poléis*, a palavra perde poder, o comedimento se torna uma atitude banal e, apesar da aparente serenidade da narrativa de Tucídides, pode-se perceber, ao menos, traços de indignação: acontece e continuará a acontecer enquanto a natureza humana for a mesma.

No início de sua obra, Tucídides reconhece que a guerra que narrará é maior e mais importante que todas as outras que a Hélade já enfrentou. Também no início da *História da Guerra do Peloponeso*, assim como no trecho sobre a convulsão da Cócira, Tucídides menciona que os acontecimentos presentes podem acontecer no futuro, “em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano¹⁵⁵” e, sobre a sua obra, prossegue, “ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil¹⁵⁶”. Creio que esta idéia de Tucídides em sua obra se tornar um legado vincula-se mais à *Paidéia* do que a uma visão dirigida ao futuro característica do otimismo socrático. Se Tucídides não pode ser considerado

¹⁵⁵ TUCÍDIDES [c.460 – c.400 a.C.]. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001, (1.22), p.15.

¹⁵⁶ Ibidem, ibidem.

‘trágico’, a sua obra, pelo menos, traz elementos trágicos em forma de ensinamentos, isto é, quando narra como as atitudes humanas desmedidas geram conseqüências destrutivas, o ‘historiador’ grego mostra (mesmo que implicitamente) a importância dos limites e isso é atual, reverbera em nosso tempo. O progresso e a razão ilimitados, palavras de ordem da modernidade, levam os homens a se crer imortais e permitem que possam agir sem se preocuparem com os limites de seus atos. Dissolução de laços afetivos, culto extremado ao corpo, insegurança, desenvolvimento econômico desmedido e crises financeiras de proporções globais, destruição de ecossistemas, são alguns exemplos da falta que os limites nos fazem e é a falta destes que marca os horrores da guerra narrada por Tucídides. A história ainda ensina? Se não, deveria.

5 – Fontes

ÉSQUILO. “Prometeu acorrentado”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. VI. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 6ª Ed., 2009.

EURÍPIDES. “As troianas”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. III. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 7ª Ed., 2007

SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: KURY, Mário da Gama. *Tragédia Grega*, vol. I. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 15ª Ed., 2009.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UNB, 4ªed., 2001.

6 – Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “A vergonha, ou do sujeito” In: *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANSART, Pierre. *La Gestion des passions politiques*. Laussane, Suisse: Editions L’Age d’Homme, 1983.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Coleção Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004
- CASTORIADIS, Cornelius. “O Imaginário político grego e moderno”; “A democracia ateniense: questões falsas e verdadeiras” In: *As Encruzilhadas do labirinto – IV*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 183-223.
- FRANCISCO, Maria de Fátima S. “Um esboço de análise da ‘patologia da guerra’ de Tucídides” In: *Revista Educação e Filosofia*, Volume 4, Número 7. Uberlândia: EDUFU, 1989.
- GAGNEBIN, J.M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2ªed., 2005.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 4ªed., 2001.
- JONES, Peter V. *O mundo de Atenas: Uma introdução a cultura clássica ateniense*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- LE GOFF, Jacques. “Prefácio da 1ª edição”. In: *O imaginário medieval*. Lisboa: Editora Estampa, s/d.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- MOSSÉ, Claude. *Atenas: a História de uma Democracia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Rideel, 2005.
- _____. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIRES, Francisco Murari. “Tucídides: a retórica do método, a figura de autoridade e os desvios da memória”. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs). *Memória e (re)sentimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia grega*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- _____. *História e Razão em Tucídides*. Brasília: Editora UNB, 1998.

SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 14ªed., 2004.

_____. *Entre mito e política*. São Paulo: EDUSP, 2ªed., 2002.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ªed., 2002.

_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Brasília: Editora UNB, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os Gregos, os historiadores, a democracia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

ZOJA, Luigi. *História da Arrogância: Psicologia e limites do desenvolvimento humano*. São Paulo: Axis Mundi, 2000.