

9

Πάθει μάθος: a essência trágica da “aprendizagem pelo sofrimento”

ANA PAULA PINTO*

ABSTRACT


This paper explores the origins and essence of Greek tragedy, from its ritual beginnings to its civic and pedagogical role in classical Athens. Focusing on Aeschylus and the *Oresteia*, it highlights how tragedy combined myth, suffering, justice, and reconciliation, offering both cultural identity and philosophical reflection on the human condition.

Keywords: Aeschylus, catharsis, Greek tragedy, justice, *Oresteia*, suffering.

1. Origem e essência do trágico

A genuína essência da tragédia, que na história da Civilização Ocidental produziu algumas das mais sublimes e inigualáveis obras-primas, configura um dos mais profundos enigmas legados ao mundo pela Cultura Grega. Reconhecido desde os alvares da Época Clássica a partir da efervescência da criação dramática, e ampliado pelas controvérsias da investigação literária e filosófica, esse enigma continua ainda hoje em parte, mais de vinte e cinco séculos depois, por decifrar.

As questões referentes às origens são sempre por regras as mais difíceis e naturalmente as que maior controvérsia geram entre investigadores modernos e antigos, marcados uns de maior proximidade histórica aos fenómenos e menores recursos técnicos, e outros de uma confortável abundância de ferramentas e metodologias científicas, mas

* Estudo realizado no âmbito do Projeto de Investigação UIDB/00683/2020 (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos – CEFH), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.
Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos Filosófico-Humanísticos (CEFH).
✉ appinto@ucp.pt
 <https://orcid.org/0000-0003-0371-4984>

incomensurável distância de perspectivas e mundividências. A questão da interpretação das origens do fenómeno trágico não é, também, nisso excepção. Apesar de a moderna investigação, ufana das últimas tendências das abordagens etnológicas, tender a fazer valer contra as interpretações de Aristóteles conhecimentos sobre ritos tribais primitivos, que aquele não equacionava, não podemos deixar de reconhecer que o enquadramento histórico do Estagirita lhe outorga uma visão muito mais concreta e assertiva do que foi, ao menos no período clássico, a representatividade cultural da tragédia.

Podemos decerto aceitar que as recentes descobertas da etnologia permitem de alguma forma iluminar o substrato mais antigo, pré-histórico, do fenómeno trágico, no seu provável âmbito original, associado à esfera da natureza e da fertilidade, e compreender nele manifestações primitivas da experiência simbólica humana, com os enigmáticos dinamismos do êxtase místico, vivido como uma invasão do divino na acção humana, e o uso ritual de apetrechos de representação simbólica e metamorfose, as máscaras. Mas temos também de perceber que a essência da produção dramática, tal como se exprimiu na centralidade da vida cultural da Grécia, no séc.V a.C., está muito mais claramente traduzida, como um dinamismo de identidade simbólica e cultural peculiar, nas reflexões da *Poética* (1449 b 24) de Aristóteles.

A solução passa por reconhecer que uma componente primitiva, popular, expressa a partir de manifestações processionais, sustentadas em improvisos semi-espontâneos, de cariz muitas vezes jocoso¹, usando de uma alternância dialógica entre um coro e um entoador, possivelmente a partir da matriz básica do ditirambo, no âmbito ritual do culto a Diónisos, se foi gradualmente desenvolvendo depois numa forma artística, distanciada já das manifestações mais rústicas pela elevação do tom e dos temas; mais, transcendendo seguramente a esfera da experiência estética, a Tragédia assumiu-se depois de forma explícita como um mecanismo pedagógico, empenhado em promover a reflexão filosófica, ética e política, validando ou questionando os valores e as instituições sociais, e ampliando democraticamente a consciência e a

-
1. A estrutura clássica das apresentações nos festivais antigos privilegiava, de resto, a conaturalidade dramática da tragédia e da comédia, uma vez que se pode supor, da articulação dos títulos dos catálogos antigos, que os autores dramáticos apresentavam em cena uma trilogia trágica, que se fechava com um drama satírico, de tom mais jovial e fresco, a contrabalançar a seriedade das tragédias. Para mais detalhes, vd. Pickard, Cambridge (1968) e Lesky (1995).

virtude cívica, enquanto incrementava em simultâneo a partilha de valores identitários².

2. O enigma da etimologia

Em virtude da frequência com que se regista, sobretudo no contexto da contemporaneidade, assolada por todo o tipo de crises e calamidades, o uso coloquial do termo “tragédia” sugere a notação de uma experiência de profunda fragilidade e sofrimento, que de algum modo afecta universalmente todo o ser humano, e da qual ninguém consegue escapar-se, por mais estratégias defensivas que conceba.

A etimologia do termo³, discutida desde as mais antigas controvérsias filológicas, associando a aristocracia da expressão trágica à rudeza bravia do bode, deu azo, desde as mais antigas controvérsias filológicas, à suspeita bem fundada de uma origem muito antiga do fenómeno, nascido de um canto coral a acompanhar a apresentação processional de um bode, vítima expiatória, na esfera ritual de um sacrifício sangrento.

Essa origem embrionária da tragédia, na moldura dos primitivos cultos da vegetação e do deus Diόνισος – detentor de um particular espaço de ambiguidade simbólica na religião grega⁴ – acabará de algum modo confirmada na fase de maturidade do fenómeno, no contexto histórico-geográfico peculiar da península Ática, no séc. V a.C. Os primitivos hinos ditirâmicos, enunciados colectivamente numa marcha ritual por vários cantores, vestidos de sátiros, a representar os companheiros híbridos do deus das duas portas (*ditirambo*) – a da vida e a da morte – ter-se-ão gradualmente metamorfoseado numa peculiar forma de arte: evoluindo, por sucessivas etapas de individualização de vozes (primeiro uma, depois duas, depois três), que se destacam dialogicamente da expressão colectiva do coro, atingiriam posteriormente um nível de maturidade artística, afirmando-se, na

-
2. Vd. Albin Lesky, *História da Literatura Grega* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995) e Juan Antonio López-Férez, *Historia de la Literatura Griega* (Madrid: Ed. Catedra, 2000).
 3. Vd. Pierre Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots* (Paris: Ed. Klincksieck, 1968).
 4. Vd. Walter Otto, *Dionysos; Myth and Cult* (Bloomington /Indianapolis / London; Indiana University Press, 1965) e Arthur W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 1927).

moldura histórica peculiar das convulsões políticas e sociais do século V a.C., como dinamismo espectacular de educação cívica e partilha de valores identitários⁵.

Ainda claramente vinculados ao espectro religioso de Diónisos – anualmente calendarizados nos tempos das Antestérias, Leneias, das Dionisiacas Rústicas e das Dionisiacas Urbanas, ou Grandes Dionisiacas⁶, e tematicamente ligados aos temas obscuros da dor e da morte, que o deus superior e enigmáticamente tutelava – os festivais trágicos, oferecidos a toda a população da Ática, em cerimónias solenes, mais pedagógicas e culturais do que propriamente lúdicas, privilegiavam como matéria de reflexão ética e filosófica, através de diálogos e acções dramáticas observáveis, a manifestação da singularidade de uma experiência fracturante de crise, sublinhada como exemplar à consciência de todos.

Apesar de as inúmeras controvérsias da filologia especializada não permitirem chegar a um sólido consenso, o escrutínio do testemunho antigo, permeado pela exegese das modernas investigações, foi-nos desvelando um pouco a natureza, a essência, e a origem do trágico.

A síntese de Aristóteles⁷ lembra que à Tragédia compete despertar emoções (piedade e terror), e ensinar de forma pública, terapêutica e pedagógica, os homens, por um distanciamento purificador, a lidarem racionalmente, sem manifestações de insolência ou soberba, pelo miste-

-
5. Como Eagleton nota, “o drama trágico, representado na Grécia Antiga enquanto parte do festival de Dionísio, era financiado por um indivíduo eleito pela cidade-Estado, cujo dever público consistia em ensaiar e financiar o Coro. O Estado supervisionava os procedimentos em geral sob a autoridade do magistrado principal e guardava os manuscritos das actuações nos seus arquivos. Os actores eram pagos pela *polis*, sendo que o Estado também estabelecia um fundo com o qual se pagavam as entradas a cidadãos demasiado pobres para arcarem com tais despesas. Os juízes da competição eram eleitos pelo conjunto dos cidadãos, e decerto aplicariam às actuações dramáticas a perspicácia crítica que estavam habituados a exercer enquanto jurados nos tribunais e na qualidade de membros da assembleia política” (Terry Eagleton, *Tragédia* (Lisboa: Edições Setenta, 2023), 14).
 6. Vd. Patricia E. Easterling, and Bernard Knox (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature, I, Greek Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) e Arthur W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*. (Oxford: Oxford University Press, 1968).
 7. *Poética* (1449 b 24): “A tragédia é uma imitação (mimese) de uma acção, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem elevada, por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração, e que, por meio da compaixão e do temor (ἔλεος καὶ φόβος), provoca a catarse (κάθαρσις) de tais paixões”, in Aristóteles, *Poética* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994).

rioso mecanismo da catarse, com as mutações da fortuna e a inevitabilidade do sofrimento, sem permitir que assumam na vivência humana uma força disruptiva⁸.

Por mais contraditórias que nos surjam, todas as perspectivas hermenêuticas propostas acabam de algum modo por sublinhar na essência da tragédia dois aspectos fundamentais, o reconhecimento do sofrimento, enquanto marca crucial e inevitável da vivência humana, e o do inequívoco poder pedagógico que esse assume. Um e outro justificarão a intemporalidade e universalidade da Tragédia.

3. O modelo trágico de Ésquilo

No enquadramento da *trilogia temática* que estrutura a organização deste volume, “memória, verdade e perdão”, pareceu-nos particularmente oportuno trazer à colação, como pretexto de abordagem e reflexão, o primeiro dos grandes tragediógrafos gregos, Ésquilo, e a última das suas criações trágicas, a *Oresteia*.

Segundo as informações respigadas das fontes antigas⁹, filho de um proprietário abastado, Eufóron de Elêusis, Ésquilo teria nascido no seio de uma das famílias Eupátridas, nos últimos anos do séc.VI a.C. (em 525 ou 524 a.C.), em Elêusis¹⁰.

Estas breves coordenadas de espaço e tempo permitem de algum modo iluminar a sua particular mundividência. Tendo por um lado atravessado um período temporal especialmente marcante da história grega, ele acompanhou de perto múltiplas convulsões políticas que se traduziram na queda de tiranos, na implementação de importantíssimas

-
8. Também ali ocorre um esclarecimento sobre a natureza do herói trágico (que não tem de ser modelo de virtude caído em desgraça, nem de perverso visitado pela ventura, porque isso não seria pedagógico nem estimulante; tem de ser um homem comum, virtuoso apenas o suficiente para não merecer a sua miséria e o seu infortúnio, que cede a uma fragilidade, e dos seus actos retira uma lição), e sobre a sua peculiar culpa (*hamartia* ou *hybris*) na violenta subversão da conjuntura que leva à desgraça, mas que não tem necessariamente de terminar em calamidade (a tragédia não exige uma conclusão calamitosa, mas implica sempre uma transição brusca da felicidade para a desgraça, ou do inverso); é prerrogativa da tragédia mostrar o humano numa situação crítica de limite, provocada pelos deuses ou por um mero acaso, de modo que ele possa fazer uma reflexão transfiguradora sobre a noção de valor, que o purifique e redima.
 9. *Suda*, *Marmor Parium*, e uma *Vita* anónima, que costuma atribuir-se a Camaleonte (séc. III a.C.).
 10. Vd. Albin Lesky (1995) e Juan Antonio Lopez-Férez (2000).

reformas sociais, e na gradual consolidação da democracia ateniense; viveu as mais importantes campanhas das Guerras Médicas, combatendo em Maratona (onde o irmão Cinegiro morreu¹¹) e, segundo um escólio a *Os Persas*, provavelmente também participou na batalha de Salamina; a *Vita* documenta também a sua participação na Batalha de Plateias, e um testemunho de Pausânias (I, 14, 5) testemunha o seu envolvimento na Batalha de Artemísio. A experiência directa da violência das guerras deve ter aprofundado na sua consciência a noção do sofrimento e da culpa, experiências inalienáveis de todo o ser humano, e despertado nele uma particular atenção ao estatuto das vítimas de violências.

É também possível que a vinculação a Elêusis tenha aprofundado nele uma particular sensibilidade à esfera religiosa. Independentemente da sua ligação controversa à religiosidade mística de Elêusis¹², os críticos tendem a evidenciar o seu peculiar empenho de sublimação do património religioso grego, que ele se esforçava por depurar dos aspectos mais censuráveis. A leitura atenta do poeta permite também garantir a solidez inabalável da sua fé na supremacia da Justiça, que depende directamente do papel morigerador dos deuses (em particular de Zeus) no governo do mundo, castiga inflexivelmente os culpados, ainda que com ilusório atraso, liberando em simultâneo dos sofrimentos os justos que se submetem sem orgulho à rectidão da vontade divina.

O fervor patriótico que mobilizou as energias de Ésquilo parece não ter impedido a sua ligação crescente, sobretudo no final da vida, à corte de Siracusa, onde se terá deslocado repetidamente a convite de Hierão, e onde terá até composto um drama, *Etneias*, para celebrar a fundação da cidade do Etna. É possível que a permanência mais demorada na Sicília, onde a morte acabará por o surpreender em Gela, cerca de 456 a.C., se tenha prendido com algum desencanto pelo aparente decréscimo do seu prestígio perante o público dos festivais

11. Heródoto, VI 114.

12. Apesar da relevância de Elêusis na efervescência religiosa da Grécia, e do testemunho de Aristófanes (*Rãs*, 885-87), que sugere a iniciação de Ésquilo nos Mistérios, não há nas obras supérstites quaisquer passos alusivos aos Mistérios de Elêusis.

dramáticos de Atenas¹³. Tal como Pausânias assertivamente nota¹⁴, a singular formulação do seu epitáfio¹⁵ parece extraordinariamente sublinhar nas suas experiências marcantes não tanto a carreira literária, mas mais o empenho militar e patriótico na defesa da identidade grega.

Contrariando o viés desta notação, a tradição filológica reconhece em Ésquilo desde a Antiguidade, sem manifestação de qualquer esmo-recimento, o primeiro e o mais sublime dos criadores trágicos gregos. É provável que a partir da sua acção inovadora se tenha implementado no substrato mais antigo, processional e improvisado, do fenómeno trágico o dinamismo fundamental da diversificação dialógica dos actores, e se tenham desenvolvido de forma consistente, amadurecida e exemplar os traços mais característicos das obras trágicas, que se assumirão a partir dele como modelos clássicos: a articulação sequenciada dos eventos em unidades de trilogias temáticas; o contraste expressivo entre as partes iniciais, a elaborarem lenta e detalhadamente a atmosfera dramática, e as finais, de excepcional carga dramática, a precipitarem-se para o desfecho; a estrutura recorrente e alternada das partes dialogadas e das corais; a expressividade simbólica dos temas e a complexidade metafórica dos recursos discursivos; a grandiloquência da linguagem; o tom de austera dignidade; a exemplaridade dos ritmos; o requinte das indumentárias; a solenidade ritual das danças e a espectacularidade dos

-
13. A biografia do tragediógrafo acresce, a várias notações sobre a sua natural irascibilidade e conflitualidade (reportadas pelo testemunho cómico de Aristófanes, em *Rãs*, 807 sqq.), várias decepções sofridas em território pátrio: o ter sido preterido em favor de Simónides na autoria do epitáfio dos heróis de Maratona, e derrotado no festival dramático de 468 a.C. pelo muito mais jovem Sófocles, somar-se-iam a incidentes de menor espectro, como a inequívoca manifestação de desagrado com que os concidadãos reagiram aos efeitos cénicos das suas *Euménides* e a infeliz queda de um teatro de madeira durante uma das suas representações.
 14. Paus. I, 14, 5: “Um pouco mais longe, há um templo dedicado à Glória, consagração feita também pelos despojos tomados aos Medos, que desembarcaram em Maratona. Ao que vejo, os Atenienses têm particular estima por essa vitória. Ésquilo, em particular, chegando ao termo da sua vida, não guardou outra memória no seu epitáfio, apesar de ter conquistado enorme reputação como poeta e de ter combatido no mar diante de Artemísio e de Salamina; ele mencionou ali o seu nome e patronímico, o da sua cidade, e que os testemunhos da sua coragem foram o bosque de Maratona e os Medos que ali desembarcaram”.
 15. O epitáfio, exposto em Gela, e possivelmente ditado pelo próprio, antes da morte, nota que “este túmulo de Gela rica em trigo encerra os restos mortais do ateniense Ésquilo, filho de Eufóron. Da sua famosa coragem poderão falar o bosque de Maratona e o Medo de longa cabeleira que a experimentou”.

efeitos especiais, nomeadamente o recorrente *deus ex machina*.

Autor de uma excepcional produção dramática, que contabilizava nos catálogos antigos entre setenta e noventa títulos, ele mereceu continuamente ao exigente público dos festivais trágicos atenienses uma entusiástica aclamação e múltiplos primeiros prémios¹⁶. Desta invulgar produção sobreviveram à erosão dos tempos apenas sete tragédias completas¹⁷.

4. A *Oresteia* como trilogia trágica

Utilizando por pretexto mítico a atribulada dinâmica da maldição hereditária que assola a história do palácio real de Micenas, a *Oresteia*, a última e mais madura das criações trágicas de Ésquilo, equaciona de forma particularmente contundente a cisão entre a esfera política do Estado (que deve reconhecer os méritos do rei regressado vitorioso de uma campanha militar contra um império estrangeiro) e a doméstica (apostada em salvaguardar os direitos e os deveres impostos aos indivíduos pelo vínculos de parentesco e de sangue).

De acordo com um peculiar processo criativo esquiliano, a articulação das peças numa trilogia temática (aliás a única conservada de toda

16. O *Marmor Parium*, que faz coincidir a data de representação da sua primeira obra com a 70ª Olimpíada (499/496 a.C.), quando o autor teria cerca de 25 anos, atribui-lhe a primeira de treze vitórias em 484 a.C. A estas treze aclamações ter-se-iam somado mais quinze, contando com reposições póstumas; a *Vita* lembrava que, após a morte de Ésquilo, e como sinal de excepcional apreço pela sua obra, os Atenienses honraram a sua memória votando um decreto que garantia um coro integralmente financiado pelo arconte a quem desejasse de futuro representar as suas obras.
17. Das tragédias conservadas, disputam a categoria de mais antigas *As Suplicantes* (sem data certa) e *Os Persas* (seguramente representados em 472 a.C.); enquanto a primeira peça parece ter sido concebida no enquadramento do mito das Danaides (contando com *As Suplicantes/ Egípcios/ Danaides*, além do drama satírico *Amimone*), *Os Persas*, que valeram ao autor um primeiro prémio, não fazem supor qualquer ligação temática com as restantes obras representadas no festival do mesmo ano (*Fineu, Glauco Pótnio* e o drama satírico *Prometeu*). *Os Sete contra Tebas* devem ter sido representados em 467 a.C. (ou 463 a.C.), numa provável tetralogia temática de enquadramento tebano (constituída por *Laio / Édipo / Os Sete contra Tebas*, e o drama satírico *A Esfinge*), e mereceram também do público um primeiro prémio. A trilogia onde se encontrava o *Prometeu Agrilhoado* (constituída por *Prometeu Agrilhoado / Prometeu Liberado / Prometeu Portador do Fogo*) terá sido uma das últimas a ser representada. A última tetralogia, *Oresteia (Agamémnon / Coéforas / Euménides*, com o drama satírico perdido *Proteu*) representada em 458 a.C., pouco antes da morte do autor, foi também aclamada com um primeiro prémio.

a produção trágica antiga) permite apresentar a sequenciação dramática de todas as etapas da saga dos Atridas, desde o início até ao culminar, e valorizar numa estrutura de mosaico perfeito a expressividade dos recursos estilísticos utilizados. O enredo dramático, manando do núcleo simbólico da Guerra de Tróia (tema privilegiado do “lauto banquete homérico”¹⁸, e profusamente replicado nas composições cíclicas, em particular a dos *Nostoi*), inscreve-se como um projecto exemplar de abordagem pedagógica: lembrando os limites a que se sujeita a vida de todos os mortais (até a dos mais poderosos), que não depende apenas da vontade individual e da razão autodeterminada, mas é condicionada por múltiplos imponderáveis, às vezes até de ordem cósmica e divina – a *Oresteia* permite ao poeta trágico sublinhar como valor universal a incontornável dignidade do sofrimento humano.

4.1 *Agamémnon*

A partir do contraste referencial da noite que se adensa e dos fogos que a rasgam, a primeira peça, *Agamémnon*, sublinha uma carga simbólica espectral. O rei de Micenas – filho de Atreu, neto de Pélops, e bisneto de Tântalo, e como eles justamente odiado pelos deuses – regressa vitorioso da funesta expedição troiana. Mas a esperada cessação da angústia de uma espera que se extingue transfigura-se paradoxalmente, desde as primeiras cenas, numa inquietante atmosfera ominosa, profundamente carregada da sugestão da catástrofe iminente, legitimada pelo restabelecer do princípio sagrado da justiça.

No Párodo (*Ag.* 40–255), esclarecem-se as circunstâncias da partida dos Atridas contra Tróia, há já dez anos, com uma frota de mil naus, que deixaram indefesas na pátria mulheres, velhos e crianças.

18. É Ateneu (*Ath.* VIII, 347 e) que testemunha a assunção recorrente de Ésquilo, de que os seus desenvolvimentos narrativos não passavam de “migalhas do lauto banquete homérico” (λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς τραγωδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγεν τῶν Ὀμήρου μεγάλων δειπνῶν).

As murmurações do coro dos Anciãos Argivos¹⁹, manifestas a recato, como inquietações pressagiosas²⁰, somadas ao reiterado desejo “de que o bem triunfe” (Ag. 121, 139, 159), e os posteriores discursos sinuosos de Clitemnestra, cheios de alusões sinistramente ambíguas às “sanções e castigos pelos sofrimentos causados aos mortos” (Ag. 350), trazem à colação a memória da responsabilidade moral do rei, que cumula à monstruosa perversão herdada, como um novo elo na cadeia dos crimes, a venalidade com que decidiu a perdição de inúmeras vítimas inocentes: contabilizam-se, a par dos troianos dizimados, e das troianas escravizadas, milhares de concidadãos e famílias gregas, e a própria filha Ifigénia, imolada por ambição a uma inconcebível morte sacrificial. A acção trágica progride por alusões, e vai sendo preparada pelos angustiosos e incongruentes arrebatamentos proféticos de Cassandra (Ag. 1230 sqq.), em breve ignominiosamente decepada, com o rei vitorioso, como vítimas sacrificiais, às mãos vingativas de Clitemnestra e de Egisto, o filho de Tiestes. Assumindo-se como inflexíveis agentes de justiça, a rainha e o amante fundam a selvajaria da vingança em simultâneo num imperativo de ordem divina (a sanção de um crime de sangue), e no acúmulo de profundos ressentimentos pessoais, que a depravação das paixões amplifica inextinguivelmente. A protagonista da peça, é sem dúvida Clitemnestra, que se apresentará de resto como motor humano para as próximas etapas do desastre familiar. Convencida de ter instituído, como agente dos deuses, a justiça, ela impede Egisto de investir armado contra o Coro. Mas engana-se; o nome de Orestes não tarde a ser invocado, como o novo agente da justiça divina contra o crime cometido, porque o sangue derramado reclama sangue.

-
19. Eg. “o sacrifício sem lei e sem festim” (Ag. 151); “a ira que não esquece a vingança duma filha” (Ag. 155); alusão ao chefe que “que preferiu dobrar-se à sorte que o feria a resistir a um adivinho” (Ag. 185); “a demência funesta, que é a primeira causa dos nossos males, inspira aos mortais ousadia, com os seus vergonhosos conselhos” (Ag. 220-223); “chefes amantes da guerra” (Ag. 230); “o pai ordenou que como uma cabra a sustentassem com vigor por cima do altar” (Ag. 230), impedindo-a “de lançar sobre a casa uma voz de maldição” (Ag. 235).
 20. “O castigo de actos que nunca deviam ser ousados abate-se muitas vezes sobre os descendentes, quando eles respiram orgulho desmesurado” (Ag. 375), (...) “e violam os altares da Justiça” (Ag. 380).

As notações expressivas do Coro, que se interroga sobre a inevitabilidade do sofrimento²¹ e sublinha que

a felicidade do homem, quando atinge a plenitude, tem descendência, não morre estéril: na prosperidade germina para a raça a insaciável dor,²²

terminam a figurar com grande força expressiva, imediatamente antes do Êxodo, a certeza funesta da sequência ininterrupta da violência que, gerada pela violência, continuará a gerar violência:

Ultraje responde a ultraje: difícil é julgar. Quem rouba é roubado; quem mata recebe a sua paga. Enquanto Zeus se mantiver no seu trono, manter-se-á a lei de que o pecador tem de sofrer: assim está superiormente determinado. Quem poderá expulsar da casa a semente da maldição? A raça está soldada à desgraça.²³

4.2 *Coéforas*

A segunda obra da trilogia, *Coéforas*²⁴, propõe como nuclear o dinamismo do reconhecimento, a que subjaz a força simbólica da verdade. Dez anos depois do crime, Clitemnestra, assombrada por um sonho funesto, que as potências infernais desencadeiam – e que de algum modo somatiza a sua consciência culpada – cumpre por desvio o imperativo de reparação, impondo às escravas troianas, acompanhadas da filha Electra, a apresentação ritual de libações aos deuses e ao marido assassinado, no seu túmulo. A determinação de uma justiça reparadora, imposta pela legitimação de uma verdade que não se apaga, manifesta-se também superiormente. Assim, Orestes, estrategicamente afastado da casa paterna ainda criança, antes da morte do pai, chega a Argos com o amigo Pílates, conduzido do exílio pelo oráculo de Delfos, e converge para o cenário tumular. Depois da peripécia do reconhecimento, propiciada por uma madeixa do seu cabelo, que a irmã encontra deposta como oferta no túmulo, Electra, incapaz de perdoar a ingerência criminosa da mãe e do amante, instiga o irmão a

21. “Quem, a não ser os deuses, está ao abrigo do sofrimento durante toda a sua vida?” (Ag. 555).

22. Ag. 750-755.

23. Ag. 1560-1565

24. O título da obra, criado pelos Alexandrinos, dissimula o protagonismo de Orestes nas figuras do Coro de ofertantes, as escravas troianas, encarregadas por Clitemnestra de apresentar libações reparadoras aos deuses e ao morto no túmulo de Agamémnon.

chaciná-los no palácio.

No *kommós* (Ag. 306-478), o atormentado lamento do coro e dos dois irmãos, cruzam-se fundamentos narrativos para o desastre iminente, que se prepara. Orestes disfarça-se, e apresenta-se à mãe como estrangeiro, para lhe anunciar a morte do filho. Consegue então chacinar Egisto, mas vacila no cumprimento do matricídio, que não deseja. Clitemnestra tenta impedi-lo, mas em vão. Coagido por obediência às imposições do oráculo e movido por solidariedade com o ressentimento da irmã, o jovem acaba por cumprir o absurdo da determinação fatal, e sana com sangue o sangue derramado, que o condenará também à maldição das Erínias.

O Coro das ofertantes encerra a sequência, interrogando-se angustiado:

Quando se deterá, quando, por fim, se deterá, adormecida, a Cólera de Ate?²⁵

4.3 *Euménides*

Na terceira peça, *Euménides*, só a intervenção da justiça divina permite fechar a ininterrupta cadeia de crime e castigo que assola como uma maldição a família real de Micenas. Orestes, atormentado pela experiência do crime a que se viu forçado, por determinações externas, e acochado pelo coro das terríveis Erínias, assume voluntariamente a condenação de um novo exílio, vagueando, alucinado, de terra em terra. Em Delfos, através do oráculo de Apolo²⁶ – que anteriormente o empurrara ao crime, mas não pode deixar de o reconhecer isento de culpa – é aconselhado a procurar em Atenas o termo da sua errância e a expiação.

O drama demonstra o poder criativo do poeta para resolver conflitos incontornáveis através de soluções de superior justiça, fundadas no dinamismo nuclear da expiação e do perdão: perseguido pelas Erínias, e defendido por Apolo, Orestes será julgado no tribunal do Areópago, e ilibado por intercessão da deusa Atena, que impõe o princípio jurídico *in dubio pro reo*. Ésquilo enaltece assim a dignidade

25. Ag. 1075.

26. Foi Wilamowitz (Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos: interpretationen*. Berlin: Weimann Ed., 1914, Reprint: Leopold Classical Library, 2015) o autor da hipótese de que a relevância de Apolo nesta abordagem trágica do tema mítico evidencie a influência de uma antiga versão *délfica* da poesia épica.

do Estado como garante do direito e da justiça, que pode humana e limitadamente executar-se através do equilíbrio dos votos – se a clemência divina quiser romper a cadeia ininterrupta de culpa e de expiação.

Convencidas, as terríveis Erínias, que validavam a sua funcionalidade moral perseguindo inexoravelmente os autores de crimes de sangue, serão acolhidas na cidade como deusas benéficas, transfiguradas nas compassivas Euménides: assim se evoca simbolicamente o clima de reconciliação universal que presidia aos festivais Panatenaicos, as festas de unificação da Hélade.

Conclusões

Nascida numa fase civilizacional muito recuada, provavelmente associada a mecanismos rituais de sacrifício e propiciação das forças numinosas da natureza, que morre e renasce, em ciclos sucessivos, vinculada à esfera religiosa de Diónisos, amadurecida e oficializada em solo ático, na moldura histórica peculiar das convulsões políticas e sociais do século V a.C., a Tragédia Grega assumiu-se como dinamismo de educação cívica e partilha de valores identitários. Usando da sua natureza espectacular, ela potenciou – a partir da exposição pública de um indivíduo (o actante, o actor), em registo dialógico com o outro (o outro actor individual, o colectivo de um coro, o público) – a reflexão sobre um grave conflito por resolver. A Tragédia Grega terá, pois, obedecido desde a Antiguidade a uma fundamental missão pedagógica, a de propor à reflexão dos homens a recorrência do tema nuclear, universal e intemporal, do sofrimento humano, articulando a força expressiva de três princípios fundamentais, a memória de um contexto, o reconhecimento de uma falta, e o perdão de uma culpa. A essência expressiva do espectáculo trágico parece, pois, passar por lembrar a todos os homens, como exercício consciente de memória, a precariedade das circunstâncias da vida de todos mortais, reconhecendo como verdade incontestada a inevitabilidade do sofrimento, e esperando a possível redenção das culpas.

Através dos referentes da tradição mítica – a que já a mundividência moralizadora da *Odisseia* dera peculiar atenção – Ésquilo propõe na *Oresteia* uma fundamentação divina para o princípio da justiça humana, que os seus concidadãos viam espelhada no cenário concreto do Areópago: empenhada em legar aos homens a exigência da

justiça, que começara por ser da alçada dos deuses, Atena teria fundado na colina de Ares um tribunal, onde os homens, dividindo-se equitativamente entre acusadores e defensores, podiam liberar os condenados, purificando-os dos crimes que os maculavam. Só ali, como primeiro sentenciado, o jovem Orestes – nascido maldito por uma cadeia ininterrupta de crimes multiplicada desde o início dos tempos, agente involuntário de uma memória de ódios antigos, vítima inocente de conflitos alheios, empurrado pelos deuses e pelos homens para um crime que não quis cometer, torturado pelo remorso, levado ao limiar da loucura – conquistará, como réu, com o perdão dos concidadãos, a paz de que precisa para continuar a viver. E só dali, desse cenário trágico, cumprindo o preceito esquiliano proposto, ele se reabilitará diante de todos os homens como um exemplo da lei mais válida, a da *aprendizagem pelo sofrimento* (πάθει μάθος) que o Coro anunciara na primeira peça como prerrogativa da superior justiça de Zeus:

Foi Zeus que guiou os homens para os caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento. Quando, em vez do sono, goteja diante do coração uma dor feita de remorso, mesmo a quem não quer chega a sabedoria.²⁷

Referências

- Aristóteles. *Poética* (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994⁴.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*. Paris: Ed. Klincksieck, 1968.
- Dodds, Eric R.. *The Greeks and the Irrational*. California: University of California Press, 2004.
- Eagleton, Terry. *Tragédia*. Lisboa: Edições Setenta, 2023.
- Easterling, Patricia E., and Knox, Bernard M.W. (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature, I, Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Ésquilo. *Orestea: Agamémnon, Coéforas, Euménides* (tradução e introdução de Manuel Oliveira Pulquério). Lisboa: Edições Setenta, 1991.
- Lesky, Albin. *História da Literatura Grega* (tradução do original alemão *Geschichte der Griechischen Literatur*, 1958). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Lopez-Ferez, Juan Antonio (ed.). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Ed. Catedra, 2000.
- Otto, Walter Friedrich. *Dionysos; Myth and Cult*. Bloomington /Indianapolis / London; Indiana University Press, 1965
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1968
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1927.
- Taylor-Perry, Rosemarie. *The God Who Comes: Dionysian Mysteries Revisited* (=CQ 31 (1981).Algora Publishing, 2003.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von. Aischylos: interpretationen. Berlin: Weimann Ed., 1914, Reprint: Leopold Classical Library, 2015.

27. Ag. 174-179.