

SÉRGIO RODRIGUES DE SOUZA

A

CARACTERÍSTICA  
PSICOLÓGICA DA  
TRAGÉDIA GREGA



SÉRGIO RODRIGUES DE SOUZA

A

CARACTERÍSTICA  
PSICOLÓGICA DA  
TRAGÉDIA GREGA



**2023 – Editora Unigala**

[www.unigala.com.br](http://www.unigala.com.br)  
editoraunigala@gmail.com

**Autor**

Sérgio Rodrigues de Souza

**Editor Chefe:** Jader Luís da Silveira

**Edição e Arte:** Resiane Paula da Silveira

**Imagens, Arte e Capa:** Freepik/Uniesmero

**Revisão:** O Autor

**Conselho Editorial**

Ma. Tiaty Michelle Gonçalves da Silva, Secretária de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Ma. Jaciara Pinheiro de Souza, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Dra. Náyra de Oliveira Frederico Pinto, Universidade Federal do Ceará, UFC

Ma. Emile Ivana Fernandes Santos Costa, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Me. Rudvan Cicotti Alves de Jesus, Universidade Federal de Sergipe, UFS

Me. Heder Junior dos Santos, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP

Ma. Dayane Cristina Guarnieri, Universidade Estadual de Londrina, UEL

Me. Dirceu Manoel de Almeida Junior, Universidade de Brasília, UnB

Ma. Cinara Rejane Viana Oliveira, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Esp. Jader Luís da Silveira, Grupo MultiAtual Educacional

Esp. Resiane Paula da Silveira, Secretária Municipal de Educação de Formiga, SMEF

Sr. Victor Matheus Marinho Dutra, Universidade do Estado do Pará, UEPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S729c Souza, Sérgio Rodrigues de  
A Característica Psicológica da Tragédia Grega / Sérgio Rodrigues de Souza. – Formiga (MG): Editora Unigala, 2023. 54 p. : il.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-85101-06-6

DOI: 10.5281/zenodo.7633825

1. Psicologia. 2. Característica Psicológica. 3. Tragédia Grega.  
I. Souza, Sérgio Rodrigues de. II. Título.

CDD: 292.13

CDU: 292

*Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.*

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora Unigala

CNPJ: 35.335.163/0001-00

Telefone: +55 (37) 99855-6001

[www.unigala.com.br](http://www.unigala.com.br)

[editoraunigala@gmail.com](mailto:editoraunigala@gmail.com)

Formiga - MG

Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>

Acesse a obra originalmente publicada em:  
<https://www.unigala.com.br/>



**A CARACTERÍSTICA PSICOLÓGICA DA TRAGÉDIA  
GREGA**

**SÉRGIO RODRIGUES DE SOUZA**

“O que um indivíduo cria é uma expressão do indivíduo, da mesma maneira que um indivíduo é uma expressão de seus genes” (Do filme *Goth in the Shell - Innocence*, 2004).

## INTRODUÇÃO

As tragédias gregas em muito fascinaram Freud, em especial, pelo enredo que encarnam e contextualizam e como conduz o homem em desmedida para uma finalização de sua vida de modo terrível, ainda que não seja o culpado intelectual por sua ação transgressora. Ainda, na atualidade muito se discute e se encanta com as mesmas. Elas foram o elemento principal na elaboração do teatro grego e quase dois milênios mais tarde, uma peça que compõe todo o corpo escópico da tragédia grega clássica serviu de base para a criação do pilar da Psicanálise.

Muito antes de o homem ser capaz de falar e de escrever já comunicava aos seus pares suas experiências particulares, pensamentos e sentimentos por meio de um grande número de elementos não-verbais, através de um complexo meio de gestos [*movimento de todo o corpo ou suas partes*], através do olhar, do silêncio durante a caçada, na pesca; em meio às competições tribais; até mesmo durante as campanhas de guerra.

Ainda hoje se usa esta forma para se comunicar; quase tudo que se faz [de modo *consciente ou inconsciente*] expressa sentimentos e pensamentos. Pode-se chamar esta forma de comunicação de *linguagem*, porque substitui e se comunica [*através dela*] tão bem ou até melhor que as palavras [*tudo irá depender da situação em si*]. Nela, se inclui a linguagem articulada pelo homem e compreendida por todos os seus sentidos, desde tempos imemoriais, que é a linguagem mimética.

A tragédia grega nasceu das festas dionisíacas que, honrando o deus Dioniso, propunham a embriaguez, este estado que permite o distanciamento do real e a entrada

numa outra dimensão da realidade, proposta esta que permaneceu como um dos fundamentos da arte teatral.

O teatro surgiu a partir do desenvolvimento cognitivo do homem, através e a partir das suas necessidades mais intrínsecas. O homem primitivo era caçador e selvagem; por isto, sentia necessidade de dominar a natureza. Através destas necessidades surgem invenções como o desenho e o teatro na sua forma mais rudimentar [*primitiva*], porque estas expressões possibilitaram o domínio abstrato sobre a *Physis*.

O teatro primitivo era, em sua forma mais rítmica, uma espécie de danças dramáticas colectivas em que se buscava abordar as questões do seu dia a dia, uma espécie de rito de celebração, de agradecimento ou de perda. Estas pequenas evoluções deram-se com o passar de vários anos. Com o tempo o homem passou a realizar rituais sagrados, na tentativa de apaziguar os muitos efeitos assustadores da natureza, harmonizando-se com ela.

Os mitos começaram a evoluir, surgem danças miméticas (compostas por cadências de mímica e música). Com o surgimento da civilização egípcia os pequenos ritos tornaram-se grandes rituais formalizados e baseados em mitos. Cada mito conta como uma realidade existencial e sobrenatural veio a existir. Os mitos possuíam regras de acordo com o que propunha o Estado e a Religião, era apenas a história do mito em ação, ou seja, em movimento. Estes rituais propagavam as tradições e serviam para o divertimento e a honra dos nobres. Estes atos sagrados passaram a ser representados por meio da repetição de cenas de enfrentamento e de vislumbre, como uma forma de expor o que podeira ocorrer com alguém caso resolvesse não respeitar a ordem divina. Surge, assim, a representação teatral.



O teatro encanta tanto o homem porque o remete [enquanto espectador] a um tempo em que este era livre; tem o poder de comunicar com o homem em suas três instâncias: 'consciente, pré-consciente e inconsciente. Logo é um tipo de comunicação que desconhece resistências anímicas.

A representação da tragédia *Édipo Rei* assistida por Freud, quando esteve em Paris na condição de estudante, o encantou por toda sua vida. Em sua viagem de mudança para Londres, em 1938, o Mestre, sempre silencioso, ao chegar a Paris narra com grande efusão e entusiasmo como sentiu-se ao assistir a peça.<sup>1</sup>

Faz-se necessário esclarecer que esta perspectiva psicológica proporcionada pelas peças trágicas é produto de compreensão do estudioso do Século XXI e que, em seu respectivo tempo, quando foram encenadas ao público não manifestavam tal intenção, sendo o seu objetivo direto, um viés sociológico, a destacar o supremo interesse do Estado na manutenção da ordem política, da Pólis.

Pode parecer estranho que se abstenha de afirmar que não havia fundamentação psicológica nas ideologias do Estado Greco-Ateniense; mas, há que destacar que mal havia surgido a Filosofia como uma ciência especulativa. Todo o comportamento humano era tratado e interpretado através da fundamentação estrita no pensamento religioso e de sua interpretação e, aos poucos, foi sendo incluído no campo do estudo da ética. É a partir daí que se abre caminho para o surgimento de pensamentos e um número diverso de interpretações, cada qual mais complexa e mais distinta que a outra, provocando o direcionamento para a categorização do *Eu*, a *subjetividade* e, como afirma Sandro

---

<sup>1</sup> SILVA, Gastão Pereira da. *Para compreender Freud*. Belo Horizonte: Althaia, 1968.

Dau, o grego não conhecia a condição de individualidade como senhora de seu destino. Tudo era dado pelo coletivo social, pela Pólis, o que possibilitava a manutenção do *Nós*, algo que se apresentava como concreto, real, muito distante do que veio a representar a criação de Sócrates, Platão e Aristóteles, em que o individual passa a ser mais importante que o social, ainda que o primeiro não detivesse mais poder que o segundo.<sup>2</sup>

Na atualidade, fundamentado nos estudos sobre a *função quadrática da distância de Brunner*<sup>3</sup>, em que defende a ideia que quanto mais distante do objeto maiores as condições de interpretação e compreensão acerca do mesmo, porque as análises são mais transparentes, dado que se consegue ter uma visão mais ampla do objeto e do seu entorno, torna-se possível perceber, à luz dos saberes e conhecimentos que se tem à disposição sobre psicologia social que, de uma forma muito lúcida, as tragédias gregas exerciam um papel psicológico *sui generis* sobre todos os espectadores.

Esta particularidade faz com que a análise, neste sentido, seja muito bem feita e obriga ao estudioso que tome todos os cuidados metodológicos para não viciar o objeto de estudo, inferindo sobre ele, pensamentos e sentimentos que somente vieram a fazer parte da existência da espécie humana muitos séculos mais tarde.

---

<sup>2</sup> DAU, Sandro. Comunicação pessoal ao autor, 2022.

<sup>3</sup> BRUNNER, J. S. *Uma nova teoria da aprendizagem*. Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1976.

## A CARACTERÍSTICA PSICOLÓGICA DA TRAGÉDIA GREGA

Estudar um fenômeno social que ocorreu há milênios e como ele impactava o pensamento dos espectadores não é uma tarefa muito fácil, a destacar que em seu tempo, os objetivos eram direcionados a um sentido estrito e, somente graças à expansão e ao amplo esclarecimento sobre o comportamento humano que se pode chegar a compreender os efeitos desta arte sobre a mente daqueles que faziam-se presentes e [*talvez, somente talvez*] entender o sentido subjetivo auferido à prática.

O título do texto é muito claro quando traz que pretende esclarecer a característica psicológica da tragédia grega e não o intuito do autor em manipular a platéia com sua arte. Isto já deixa transparente que o interesse do trabalho é de caráter especulativo, não uma tentativa de provar que havia todo um jogo psicológico que enredava a trama, repercutindo no sentimento e no comportamento dos cidadãos. É público e notório que as peças encenadas nos palcos do teatro grego provocavam um estado *pathético* nos indivíduos e que resultava em um tipo de comportamento que interessava ao Tirano da Pólis.

Quando se aborda, neste texto, o termo psicológico faz-se necessário que se o tome como variante para a compreensão estrita do mesmo, o vocábulo *comportamento*, ou seja, toda a trama visava a que um determinado tipo de atuação social fosse reprimida e outra fosse realçada. O que se mantinha oculto era o desejo de que os cidadãos e os

servos mantivessem uma postura de respeito em relação aos princípios da Lei e da Pólis e com isto visassem ao estado de Aretè (a excelência).

Mas, por que se criar um artifício estratégico para que os objetivos do Tirano fossem alcançados, uma vez que se tinha leis bastante severas? A resposta para isto é que os legisladores gregos criaram as leis, porém, elas eram por demais cruas e sem sentido; expressavam um poder, mas não colocava em síntese o seu valor político. Para dar-lhes corpo e sentimento, fundiram-nas [*ou mesmo envolveram-nas*] nos mitos [*ou com um véu de suavidade e poesia*]. Com o tempo, as leis foram absorvidas pelo inconsciente das massas, pois, não se estudava leis todos os dias, mas, se narrava os castigos divinos inferidos e imputados aos humanos através das histórias.

A partir do autoconhecimento, é possível encontrar forças em si mesmo e, assim, não será mais necessário que os deuses controlem o homem, e não será mais necessário que a cidade seja fechada, pois quando o homem conhece a si mesmo, ele entende o homem e, portanto, aceita o *xenos* (o estrangeiro), passando a ter, assim, um novo conceito de humanidade. Daí o poder que possuía a tragédia, que fazia despertar no homem o seu *outro*. A verdade dura, sem a fantasia é, muitas vezes, intolerável. Vesti-la, dourá-la com a nossa fantasia é torná-la bela e acessível, menos agressiva e, desta forma, mais tolerável ao frágil ego humano. Os espectadores se assombravam com a ideia de que viessem a cometer as mesmas injúrias que o herói trágico; assim, procuravam reforçar o policiamento interior próprio. Quando as decisões são sábias, a alegria está em que, mesmo sem a eternidade para corrigir as desavenças da adolescência e da juventude, os objetivos almejados se tornam meios para se alcançar um fim e não fins em si mesmos; coisa que para

o herói já não tem justificativa, nem sentido, pois ele terá a eternidade como a águia de Prometeu.

Para Jacqueline De Romilly, “as tragédias gregas tratam de temas que envolvem emoções essenciais do homem; podem até utilizar-se disso para afetar, de modo certo, tanto os espectadores quanto os leitores. Mas elas tratam dessas emoções dentro de um certo espírito, que não necessariamente o nosso. Podem buscar nos grandes temas míticos uma capacidade maior de comover; mas elas transpuseram esses temas, modificaram-nos, elaboraram-nos, em função de problemas outros que não os da psicologia moderna.”<sup>4</sup>

O que autora acima, procura esclarecer, com seu argumento, é que no momento histórico em que ocorreram as representações das peças trágicas não existia, ainda, as doenças psicológicas que hoje se tem catalogadas e, se agora se pode afirmar que elas já davam sinais de estarem presentes na vida dos indivíduos, é pelo fato de se ter como analisá-las e compará-las através do comportamento dos doentes que se tem como ter acesso e por uma vasta literatura clínico-médica, psiquiátrica e psicológica e, de tudo, muito mais por causa da Psicanálise que criou uma metodologia hermenêutica singular que tornou possível o entendimento e a compreensão dos sintomas através dos relatos que chegaram até os dias atuais, especialmente através dos mitos e da literatura romântica, possibilitando que tais anomalias comportamentais sejam interpretadas.

As tragédias gregas dos três grandes mestres que sobreviveram ao tempo e, desta maneira, chegaram até a contemporaneidade realça as palavras de J. De Romily, em que os problemas sociais da Antiguidade Clássica Greco-

---

<sup>4</sup> DE ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. Brasília: editora da UNB, 2000, p. 142.

ateniense em nada se parecem com o que se tem na atualidade, em termos de ansiedade, delírios paranóicos e outras doenças que surgiram junto com a evolução do sistema religioso cristão institucionalizado e que se agravou com a revolução industrial e o estilo de vida que esta nova condição social imputou a todos.

A preocupação com a vida no período clássico ateniense estava em que o cidadão buscasse e encontrasse o seu *métron*, a sua justa medida e isto conduziria ao estado de excelência até chegar à própria. Mesmo Sócrates que, aparentemente, pregava um estilo de vida muito rebelde, corrompendo a juventude de seu tempo para que esta se desviasse deste objetivo tradicional da sociedade de Atenas, impulsionava tais atitudes quando dizia que os indivíduos deveriam buscar refletir sobre suas vidas, considerando que uma vida sem reflexão, desprovida deste olhar para trás, desta análise profunda sobre o ser e o não ser não poderia ser considerada como sendo uma vida.<sup>5</sup>

O mito clássico, transformado em tragédia, quando representado no palco, por atores que demonstravam deter grande poder de atuação cênica, proporcionava este tipo de comportamento psíquico individual. Cada um buscava a compreensão de suas próprias atitudes a partir do que se mostrava no desenrolar da peça e, mesmo que o *deus ex machina* possa representar uma inovação que tirava poder da função teatral clássica, não era assim interpretada pelo espectador, que via no surgimento de um deus em meio a uma situação *impossível* de ser solucionada por meras mãos humanas o viés de Deus se pronunciando a si e se fazendo presente, como que, de uma maneira estranha e incompreensível, oferecendo um poderoso amparo espiritual

---

<sup>5</sup> A este respeito, vide PLATÓN. *Apología de Sócrates*. Obras completas, edición de Patricio de Azcárate, tomo 1, Madrid 1871.

e psicológico a este homem do século V/IV [a.n.e.] que estava a enfrentar uma séria, profunda e desmedida crise de identidade pessoal.

Como Coulanges afirma, o fato de o arcontado-rei ser deposto e a guerra dos Titãs ser tratada como produto de glória para os gregos, havia algo de supersticioso nestas afirmações e até mesmo os grandes deuses olímpicos mostravam-se reticentes, duvidosos, quanto ao que sentiam em relação aos reis. Eles assumiram o poder e junto com ele, receberam todas as suas intensas obrigações, vendo-se obrigados a criar o Destino como o grande Deus que detém poder para governar todas as existências, determinando o que será para cada humano desde antes de seu nascimento e mesmo os filhos dos deuses não podem contar com seus pais para mudar a sua trágica desventura.

Quando o ser humano se vê diante da vida, sem nenhuma condição de proteção contra o humor volátil dos deuses que acredita e das maldições proferidas pelos filhos destes, quando tomados de fúria cega, a saída era obedecer aos ditames de vivência e de convivência social. Durante a encenação, toda esta condição singular era posta à mostra e, natural que despertasse medo em quem as sentia. Não o tipo de medo que congela e paralisa o espírito, mas aquele que leva o ser a uma profunda reflexão e a mudanças de atitudes, de comportamento.

Os impactos da vida na Grécia, aliadas às diversas mudanças de pensamento e contendas políticas faziam da sociedade ateniense um caldeirão em constante ebulição e de uma forma ou de outra tudo isto pode ter afetado e/ou mesmo alterado o estado de espírito dos cidadãos, levando-os a precisarem de um elixir que os mantivessem alinhados com a segurança de que precisavam para não insurgirem,

talvez até motivados pelo próprio medo que toda aquela situação provocava.

Aqui está-se a falar de um aspecto sociológico e não poderia ser diferente, porque toda a vida na cidade de Atenas e todos os seus problemas mais intrínsecos estavam vinculados a questões relativas à sociologia e o que se preconizou chamar de questões psicológicas [*até mesmo porque não há como categorizá-las dentro do escopo da Psicologia*] são fatores muito pertinentes ao comportamento e assim era analisado e interpretado. As questões que são vinculadas à Psicologia estiveram presentes nos mitos; mas, não naqueles que foram encenados nos palcos do teatro, até porque antes de serem transformados em peças trágicas passavam por diversos filtros, em que o interesse da trama era uma destinação política.

Muitos elementos foram inseridos nas peças, como ornamentos, a fim de caracterizar a cena e, assim, vincular o espectador ao drama. A máscara é um destes artefatos. Ela tinha um papel fundamental na peça trágica. O herói era um anônimo e, desta forma, o espectador poderia se iludir, acreditando ser ele a estar naquela situação em particular. Os personagens que representavam os papéis masculinos usavam máscaras negras e os que representavam papéis femininos usavam-nas de cor branca.

A máscara tem um papel antropológico profundo que necessita ser estudado, compreendido e interpretado em suas minúcias. A começar que ela despersonaliza, por completo, o personagem tomado do ponto de vista de uma possibilidade de negação quanto à sua aparência e, ao mesmo tempo, de modo extremamente paradoxal, cria um elo personológico com o espectador de tal dimensão que permitia a sua ilusão sobre o perfil do ator. Sem rosto e com uma indumentária pesada, que limitava os movimentos no



palco, o grande ato da tragédia se concentrava no discurso dos personagens e nas passagens do coro que se manteve nas peças de Ésquilo e Sófocles. Nas peças de Eurípides é introduzido o *deus ex machina* e, ainda que tenha sido uma perda valorosa por causa do clamor moral que evocava com suas sentenças ácidas o assombro que provocava, nos personagens, a chegada de um deus, geralmente Apolo e Atená, dispostos a dirimir as dúvidas e a apresentar uma solução ao caos, o mesmo *pathos* era sentido pelo público presente.

Muita coisa havia mudado no espírito do cidadão grego durante o longo período de um século e uma destas variações pode ter sido a questão de ter o pensamento reflexivo não mais como uma virtude, já se crendo deter condições de saber tudo pelo próprio princípio de vivenciar as situações de aprendizagem. Como forma de corrigir esta empáfia humana, a tragédia corroborava e impunha como lei a epígrafe [ou oráculo] que estava descrita no pórtico do Oráculo de Delfos: “Homem, conheça-te a ti mesmo!”

A tragédia estava ligada não somente a Dioniso, mas ao estado dionisíaco do espírito humano, em que o herói buscava sua compensação existencial pela satisfação de um desejo proibido socialmente, pela desmedida, pela infração da lei, atuando de forma arrogante. Quando este indivíduo era devolvido ao seu estado normal, de igual forma, pela força bruta desmedida da *Physis*, toda a peça se tornava educativa, formativa, atuando para construir um homem em direção à excelência.

O cidadão comum, sentado na arquibancada não poderia ser tomado por tal dimensão do interesse estrito sociológico da tragédia [*expressão que, na atualidade se toma como interesse psicológico*]; mas, ao agir dentro dos ditames da lei e da tradição, produzia um estado ideal, uma

vez que respeitava o direito do outro e suas propriedades. O grego era individualista em suas preleções e discursos; no entanto, escondia em suas mais profundas intenções o sentimento de Estado Ideal, de coletivo e de grupo, onde não reinasse a anarquia e a violência sem sentido de ser.

Quando a Deusa Palas Atená, presidindo o primeiro julgamento no Tribunal de Ares, o Areópago, revela ao povo que instituíra aquele instituto com a intenção de que o poder que nunca dorme guardasse a Pólis, de modo a que nem a anarquia e nem a tirania tomassem a direção da vida dos cidadãos. E, o mais interessante é que já bem tarde que as peças trágicas vão trazer este componente para lembrar ao homem grego o porquê de sua justiça institucional. Não é somente porque atraía a atenção do público que este assunto foi trazido ao cenário artístico; havia mais e era a necessidade de reforçar este pensamento na população, que já dava mostras de enfraquecimento por causa da introdução do regime democrático na vida política ateniense.

Este fenômeno representou uma revolução na vida política do cidadão ateniense em que, de repente, viu-se obrigado a conviver com todas as estranhas esferas do poder a ameaçar as estruturas do poder dominante e ainda assim ter que gerir tais condições com leveza e propriedade. Muitas condições que, supostamente, visavam ao equilíbrio social foram banidas da vida pública e da administração quando se percebeu que estavam sendo utilizadas em desfavor do bem da Pólis e com interesses em manter a hegemonia de um grupo que se perpetuava, *ad infinitum*, no comando da Cidade.

Toda a manifestação psicológica que acometia os espectadores se dava em nível inconsciente, porque o ser humano e suas emoções, sentimentos e outras expressões são produtos expressos da contextualização social que o

envolve e não da coletividade de atavismos. Tudo o que envolvia a característica psicológica da tragédia deve ser interpretado sob a óptica da Sociologia, porque o grego fomentava o desenvolvimento e o fortalecimento do espírito individualista nos cidadãos, mas esta tática de construção da estrutura personológica individual visava ao bem-estar da Pólis enquanto comunidade. A Cidade era mais importante que qualquer coisa e para manutenção de sua ordem, havia a necessidade de que os cidadãos e todos aqueles que a habitavam respeitassem todos os princípios ordenados pela intelectualidade. Daí que a missão do autor trágico era o de produzir peças que alcançassem tal intento político.

Muito chama a atenção que, dentre todas as peças encenadas durante um século inteiro, com uma gama de concorrentes dotados de elevada capacidade criativa e adaptativa dos contos, apenas 32 peças tenham sobrevivido intactas e chegado ao conhecimento público. Agrega-se a isto o fato de que apenas 3 autores foram privilegiados nesta jornada milenar. O que tudo isto esconde de nossos olhares e de nossos pensamentos? O que todas as outras peças guardavam de tão especial e o que tinham a dizer de tão assombroso que tiveram de ser destruídas e até mesmo banidas da memória coletiva?

Mesmo que alguém possa defender que as peças trágicas que sobreviveram e que chegaram ao nosso conhecimento [*e eis aí o primeiro erro estratégico, porque não é assim que devem ser interpretadas*] permitem-nos uma visão muito ampla e profunda do pensamento grego e da própria existência na Cidade de Atenas no *Século de Péricles*<sup>6</sup> isto representa uma visão pueril e infantilóide,

---

<sup>6</sup> “Também conhecido como a *Idade de Ouro de Atenas* ou *Período Clássico*, foi uma época histórica de grande desenvolvimento da cidade de Atenas. Este período corresponde ao século V a.C. da história da Grécia Antiga, principalmente aos anos em que Péricles governou Atenas (de 444 a.C. a 429 a.C.). Neste século,

porque, simplesmente tudo isto significa uma distorção de visão sobre algum objeto que não interessava aos gregos que fosse analisado na sua íntegra.

Assim que, as peças trágicas que até hoje são dadas como *sobreviventes*, devem ser interpretadas como objetos de extremo valor sobre os quais alguém dedicou um esforço sobrenatural para que fossem preservadas integralmente, criando sobre as mesmas uma aura mística indecifrável, apresentando uma visão de mundo *sui generis* e elaborada de tal maneira que jamais despertaria dúvidas acerca de sua originalidade e poder. Uma coisa que expressam, com muita vontade de potência é a violência com que a arena política ateniense se debruçava em direção ao governo da Pólis, na tentativa de tomá-lo e com isto, o Estratego tinha que contar com algum tipo de arte e astúcia que lhe permitisse vencer a guerra sem tornar-se antipático aos olhos do povo.

Estas são apenas conjecturações realizadas a partir do objeto sociológico na pretensa perspectiva de que a sua compreensão possibilite chegar ao entendimento do seu comportamento psicológico; em que medida a economia

---

Atenas tornou-se a principal cidade da Grécia Antiga, pois teve um grande desenvolvimento nas áreas da Política, Teatro, Artes plásticas, Arquitetura, Filosofia, História, Literatura, organização social e desenvolvimento urbano. Esta época também foi marcada por investimento em obras públicas e formação de um exército bem preparado, principalmente, no tocante às estratégias militares. Todos os investimentos feitos por Péricles e outros governantes atenienses deste período, resultaram na melhoria da condição de vida de grande parte da população de Atenas. Um dos principais aspectos de Atenas nesta época foi a democracia. Péricles aperfeiçoou o sistema político implantado pelo legislador Clístenes no começo do século VI a.C. O objetivo principal de Péricles era que a democracia servisse para o benefício do maior número possível de atenienses, tendo como princípio a igualdade. Ele não defendia a participação política só para os mais ricos, como era muito comum entre os governantes da época. Outro ideal interessante e inovador para a época, defendido por Péricles, era a meritocracia. Para ele, na vida pública, os méritos não deveriam vir do nascimento ou da riqueza, mas sim das competências e dos talentos" (RAMOS, Jefferson Evandro Machado. O Século de Péricles. Disponível em:

[https://www.suapesquisa.com/historia/atenas/seculo\\_pericles.htm](https://www.suapesquisa.com/historia/atenas/seculo_pericles.htm). Acesso em 11/02/2022).

psíquica individual e coletiva é afetada e/ou direcionada ao objetivo não revelado do comandante ordinário da Cidade? Que mecanismos didáticos os atores utilizavam para ajustar as peças de tal maneira que o poder de reflexão livre do espectador fosse afetado e mesmo esmagado, como viria a afirmar o Mestre de Viena?

Sigmund Freud afirmou que, “não admitiria que essas pesquisas são ociosas, em vista do poderoso efeito que a tragédia tem sobre o espectador. O dramaturgo pode na verdade, durante a representação, esmagar-nos com sua arte e paralisar nossos poderes de reflexão; mas não pode impedir-nos de, posteriormente, tentar compreender o mecanismo psicológico desse efeito. E a afirmação de que o dramaturgo tem de encurtar à vontade o tempo e a duração naturais dos fatos que nos apresenta, se com sacrifício de probabilidade comum pode realçar o efeito estético, me parece irrelevante nesse caso. Pois esse sacrifício só se justifica quando apenas ofende a probabilidade, e não quando rompe a relação casual; além disso, o efeito dramático dificilmente teria sofrido se o tempo fosse deixado na incerteza, ao invés de ser expressamente limitado a uns poucos dias.”<sup>7</sup>

Freud está a rebater críticas feitas por especialistas em teoria literária, em que afirmam que a determinação do tempo em que ocorre as cenas patéticas das tragédias poderiam prejudicar a questão da apreciação da peça pelos espectadores e o Mestre de Viena rebate que, independente do formato que expressa, o intento da mesma é alcançado, porque sua intenção é aquilo que Aristóteles de Estagira afirmou em sua *Poética*, que é provocar ou despertar um

---

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. [1913-1914]. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp.351-356.

estado de espírito de terror com relação ao destino do herói que incorreu em desgraça diante dos deuses e que, por este motivo, é condenado a um juízo feroz e impiedoso.

Toda uma técnica especial de desenvolvimento dos problemas sociológicos do momento histórico é apresentada ao público durante a encenação da peça que trata de um acontecimento longínquo, mas que, para o homem grego daquele momento, os mitos dão conta de uma história verdadeira que fora adaptada para ter o brilho e o matiz de uma situação que promove a educação, a disciplina, a modelagem intrínseca do indivíduo de tal maneira que mantenha-se respeitoso aos ditames da lei sem ter que se recorrer à violência estatal.

Freud esclarece que a característica estética da peça trágica se apresenta na quantidade de emoção reprimida que consegue despertar no espectador, naquilo que faz estremecer o seu íntimo sem que seja posto à desnudo o que realmente sente com relação ao drama. Neste sentido, possivelmente, o julgamento realizado pelos juízes levaria isto em conta, além de suas respectivas subjetividades. Infelizmente, não chegou ao conhecimento quais critérios eram utilizados na hora de classificar uma obra como a grande vencedora. O que se sabe é que as peças passavam por vários processos de análise, todas elas realizadas por técnicos estatais.

Uma peça somente era autorizada a ser apresentada ao público depois que o Estado a submetesse a um pesado escrutínio técnico, até mesmo porque aquelas que eram selecionadas recebiam incentivo financeiro público, ou seja, no Século de Péricles (Século V a.n.e.), o Estado ateniense era um grande mecenas, concorrendo, pesadamente, com as prostitutas. No caso das tragédias, tudo leva a crer que o Estado detinha o monopólio de autorização das peças após

sua análise, até mesmo porque o estado de tensão política era desproporcional ao elevado nível intelectual de Atenas naquele momento.

Freud ressalta que, mesmo a peça que era encenada exercendo um peso esmagador de atenção e carisma sobre o espectador, fazendo com que não compreendesse o sentido [*subjetivo*] do objeto apresentado, uma vez passado o estado de êxtase despertado pela visão total da tragédia, havia um tempo em que se dedicaria a refletir sobre os momentos da execução e o que havia sentido naqueles instantes, em que, como salienta o tempo parece que havia perdido a sua essência determinante sobre o estado de espírito individual e coletivo.

Isto mostra que a organização do teatro grego foi sendo aprimorada de tal forma que estudos sistemáticos foram sendo empregados até que se chegou ao estado de poder ser considerado sob tal nível de excelência que jamais foi reproduzido em outra época como a mesma grandeza espiritual. Pode ser o domínio do Estado sobre as produções que tenha criado esta característica tão singular para a tragédia grega.

Parece impossível pensar que os autores de modo isolado, sem ter um parâmetro único sob o qual determinar suas produções pudessem criar obras tão síncronas quanto ao desdobramento do pensamento social. Acerca dos três autores trágicos que chegaram até a atualidade [*e que se convencionou chamar de os maiores trágicos de Atenas*] demonstram tonalidades diferentes para *expressar* a forma como viam e interpretavam o estado de espírito do homem do Século V a.n.e.

Ainda que não se possa dizer que a tragédia estava focada na psicologia humana, porque isto seria incorrer em anacronismo aviltante, os coreógrafos e outros pensadores

das técnicas aplicadas do teatro se preocuparam em como os espectadores reagiriam a cada situação encenada e esta pode ser uma das características que fizeram com que cada vez mais as peças fossem se tornando onerosas para os atores. Não fosse o mecenato estatal e das prostitutas, o teatro grego não teria sobrevivido por tanto tempo em seu apogeu artístico.

Aristóteles (384-322 a.n.e) deixa nas entrelinhas que a platéia era ignorante demais para perceber e interpretar minúcias que faziam parte de uma dimensão profunda das peças e, assim, toda esta questão do tempo em que se desdobra torna-se uma discussão sem sentido e sem nexos causal com os interesses sociológicos da apresentação que se mesclavam aos da existência do teatro e das festividades em si.

A fim de garantir a dramaticidade da peça, foi criado o *Chorus*, um conjunto de personagens anônimos em que este formava um coro a recitar textos que diluíam a violência das cenas de enfrentamento, de agonia, de desespero, tentando explicar ao público o porquê daquele sofrimento imposto ao herói. Ele deveria penitenciar por sua arrogância diante dos deuses e das leis; mas, o que a peça escondia, como interesse particular, era que o espectador deveria estar ciente dos motivos que o condenavam a tal agonia e assim poderia criar o seu vínculo intrínseco com a sorte do personagem, evitando cair em desgraça perante o destino.

Na tragédia clássica, existia um elo de ligação muito forte entre o drama e o coro. De fato, crê-se que a tragédia tenha surgido em virtude das atuações quer líricas quer religiosas de um coro composto por dançarinos mascarados que cantavam. O coro, no teatro trágico grego, era formado por um grupo de atores que se mantinham afastados da ação principal da peça, dispendo-se em retângulo, tendo



por função exclusiva comentar acerca dos acontecimentos dramáticos, como atestam as peças de Sófocles e Ésquilo. Soavam como vozes que falavam em meio a sussurros, uma estratégia para manter a atenção dos espectadores para os acontecimentos e para a própria peça em si, que se desenrolava em um formato determinado a caber em um espaço de tempo limitado e com um fim objetivo, que era despertar o patético no público.

No teatro, os espectadores gozavam da liberdade de poder esquecer os seus papéis particulares de fiscais de renda, pais, filhos; libertavam-se da sua condição particular; e participando do destino exemplar dos heróis, viviam a essência da condição humana, no seu mais completo êxtase. Na tragédia, o herói é o grande criminoso, o desmedido, aquele que desconhece o seu *métron*, a sua justa medida, em que esta é auferida por seu orgulho e por sua arrogância; por este motivo ele é punido pelo destino, por seus crimes contra o *Estado*, por não respeitar as leis e por não seguir a tradição deixada pelos ancestrais. Daí o poder educativo, disciplinador que a tragédia impunha ao indivíduo... Ela mostrava ao expectador o que poder-lhe-ia ocorrer caso não obedecesse às leis da Pólis e às tradições. Os atos descomedidos, cometidos por quem quer que fosse, homem, deus ou semideus, não passariam impune diante do tribunal de juízo do destino. A empáfia do herói era um mau exemplo e, por este motivo, deveria ser combatida com o máximo de rigor.

A Tragédia Grega inspirou-se na mitologia e nos contos heróicos, e o simples fato de manter vivo o mito já é, em si, uma ação educativa. No entendimento de Junito de Souza Brandão “através dos mitos dos heróis, a tragédia

adquiriu a seriedade e a dignidade de sua postura.”<sup>8</sup> De fato, os exemplos transmitidos pelos mitos derivam, de modo direto, do conhecimento de grandes ações do passado e desenvolvem conteúdos íntimos do homem e caro a estes. Além de tranquilizar o homem frente às forças naturais por meio de suas ações mágicas, o mito também fixa modelos exemplares de todas as funções e atividades humanas.

Tragédias gregas são sempre histórias insolúveis, representando conflito entre desejos pessoais e exigências sociais. A tragédia mostrava o herói imperfeito. Ela é a representação de realidades dolorosas, como a ruína de um homem justo e digno, em virtude de uma falha cometida. O drama antigo explora os mecanismos intrínsecos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição não pela sua perversidade ou por seus vícios, mas em razão de uma falta, de um erro que qualquer um pode cometer, a destacar, o seu orgulho exacerbado. Ao término da apresentação o espectador basicamente não sabe mais que no começo, do mesmo modo que o historiador não sabe mais que o cronista, porém os acontecimentos ganharam uma significação nova em sua biografia e em seu *self*. É um discurso novo, mais completo, mais dialético, com mais liberdade de escolhas. Nisto, a *viscosidade da libido*, como obstáculo, se resolve, de maneira simples, através da adoção de uma reinterpretação por parte do analisado, de sua biografia e relações de objeto, que leva a um modo de pensar e atuar com uma sintaxe nova.

A tragédia é um dos gêneros mais antigos, tendo surgido provavelmente em meados do século VI a.C., a partir das comédias, estas que eram celebrações públicas destinadas a elevar a fertilidade das mulheres. Os temas da

---

<sup>8</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. Petrópolis: vozes, 1986, p. 31.

tragédia eram oriundos da religião ou das sagas dos heróis, sendo muito raras as tragédias que se debruçavam sobre assuntos da época. A maioria das tragédias retrata a queda de um herói, muitas vezes atribuída à sua própria arrogância (*hybris*). É a expressão desesperada do homem, que luta contra todas as adversidades, mas não consegue evitar a sua desgraça. Ela é um gênero característico da Atenas clássica, fundamentada na temática mitológica.

A tragédia grega não tem nenhum sentido religioso. Até mesmo os elementos divinos participam do tempo histórico-secular, em que se passa o drama. Ela aborda em profundidade os sentimentos, os conflitos e as aspirações que fazem parte da vida humana. Na vertente interpretativa desenvolvida por Aristóteles, a *hybris*, violação da norma da medida, apresenta-se como o motivo desencadeador de todo o processo trágico. Há sempre na tragédia um herói cujo sentimento de orgulho e ambição desmedidos levam-no a perpetrar um rompimento com a ordem estabelecida, devendo, por isso, sofrer punição e ser eliminado da pólis. Como um *pharmakós*, um bode expiatório, este deve ser expulso e oferecido a todos como um espetáculo de horror: É clichê pedagógico-moralizante na tragédia que quem rompe ou desobedece ao que deve, receberá o castigo dos deuses. Não pensar humanamente e aspirar ao que está alto demais traduz-se em grave ofensa e gera o ciúme divino, pois, que o mortal em *hybris*, após ultrapassar o *métron*, é de certa forma um competidor, um êmulo dos deuses.

Segundo Freud, “o Herói da tragédia deve sofrer; até hoje isso continua sendo a essência da tragédia. Tem de conduzir o fardo daquilo que era conhecido como ‘culpa trágica’; o fundamento dessa culpa é fácil de descobrir, porque, à luz de nossa vida cotidiana, muitas vezes não há

culpa alguma. Via de regra, [ela] reside na rebelião contra alguma autoridade divina ou humana e [nesta ação] o Coro acompanhava o Herói com sentimentos de comiseração, procurava retê-lo, adverti-lo e moderá-lo, pranteando-o quando encontrara o que se sentia ser a punição merecida por seu ousado empreendimento.”<sup>9</sup>

Nietzsche já havia argumentado no sentido de que no teatro todos os indivíduos se transformam em massa, logo os sentimentos que são despertados estão longe de qualquer resultado advindo de uma reflexão pura sobre os acontecimentos. É produto de uma aglomeração em que os sentimentos se elevam muito acima da média ou vêm muito abaixo da média. Gustav Le bon (1841-1931), que estudou exaustivamente o pensamento social das massas e suas expressões o atesta. No entanto, o Coro tinha este papel de provocar o drama, realçando a culpa trágica do herói por seu descomedimento e, ao mesmo tempo equilibrando sua condição existencial quando abandonado pela sorte e tomado pela miséria espiritual, encontrando-se em estado melancólico, sem sequer compreender a dimensão da proporcionalidade do crime a ele atribuído e a pena sobre si imposta pelo Destino.

O Coro seria como o pensamento solitário do herói a ser expresso em voz alta, a suplicar aos deuses por um esclarecimento acerca de toda sua desgraça ante a vida. A criação deste conjunto de coreutas foi uma esplêndida elaboração da dramaturgia grega, em que se deixa o personagem principal livre para seguir adiante com sua arrogância, sendo seu *pathos* expresso por um agente que não ele, no entanto, ele; mas, que não representado ali,

---

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. Os arruinados pelo êxito. In: *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916). Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV; Rio de Janeiro: Imago, 1974 [2006], pp. 98-99.

naquele momento como ele, porque haveria que ter tempo para refletir sobre o que fora expresso para que pudesse se aproximar da compreensão de que os sentimentos e todas as palavras expressas pelo Coro pertenciam ao mundo particular endógeno do herói acometido em *hybris*.

Tudo na tragédia grega foi devidamente desenhado para atingir um fim específico, que era a manutenção da ordem e do equilíbrio político na cidade sem haver a necessidade de intervenção estatal e um potencial uso da força bruta para devolver as coisas ao seu estado natural. Assim que, natural que o herói da peça, completamente desmedido em suas atitudes, tivesse que passar por vários momentos de reflexão sobre sua vida e sua existência e os desdobramentos advindos como causa direta de suas atitudes, compreendendo-os como causa e consequência.

Ao mesmo tempo em que o Coro admoestava o herói por suas ações também explicava aos espectadores o que estava se passando, não como um epílogo da situação representada, mas como uma forma de esclarecimento e, talvez aí se encontrasse a verdadeira essência da doutrina moral da tragédia e, quando o Coro é substituído pelo *deus ex machina* isto pode ter gerado alguma tensão nos juízes e nos agentes políticos mais especificamente que sempre contaram com esta força extraordinária inserida na peça para manter sob controle uma massa de homens e mulheres que de outra forma não se sabia o que fazer em caso de rebeldia diante do Estado.

Este pensamento revela que o papel do Coro era de extrema importância no processo de condução da peça, em seu sentido artístico, a saber, o poder de aliviar as cenas mais fortes e de provocar, de modo subjetivo, o patético na platéia, levando-a a um estado de comunhão com a sorte do personagem arruinado pela própria fortuna que o havia

abandonado. Este é o ponto mais intrigante da construção da tragédia, em que a adaptação realizada através dos mitos arcaicos e heróicos demonstravam que todo um amplo esforço de guerra havia sido empreendido, com o intuito de garantir a paz e a ordem cósmica, obedecendo, de modo direto, aos preceitos divinos.

A única peça que não obedece a nenhum preceito divino é *Oedipus Tyrannos*, em que mostra um herói que segue sua vida segundo os seus próprios desígnios e ordenamentos. Em todas as outras 31 peças que chegaram ao conhecimento atual, um deus olímpico está a determinar os rumos da existência humana, da política, da vingança e dos ritos a serem inseridos na cultura da Pólis.

Nas peças de Eurípides, o Coro desaparece e esta inovação, apesar de causar assombro, termina se provando uma necessidade inerente ao processo de construção do espetáculo que já quase centenário mostrava-se aberto ao novo e, muito mais que isto, a religião perdia sua força de um modo abrupto e a introdução de um deus no processo, como que a provocar um susto e um alerta para aqueles que viam das arquibancadas poderia fazê-los refletir sobre as estruturas sociais da Grécia, pautadas na religião arcaica.

O Coro não representava o *phármacos*, apenas expunha uma condição em que explanava os motivos da tragédia sofrida pelo herói como imposição dos deuses, por este não mostrar obediência para com as leis e as tradições dos antepassados. Aquele que decide viver sob suas próprias leis deve ser punido severamente, de modo a que sua punição sirva de exemplo para todos os outros que, possivelmente, se sentissem, em algum momento de suas vidas, motivados a seguir seus passos.

Sobre o Coro, Freud fala como se este elemento da tragédia representasse um superego para o herói, tentando

conduzi-lo por um caminho virtuoso. E, em sua explanação acerca do mesmo, pergunta: “Mas por que tinha de sofrer o Herói da tragédia? E qual era o significado de sua ‘culpa trágica’? O Herói da grande tragédia primitiva que estava sendo reencenada com uma distorção tendenciosa, e a culpa trágica era a que tinha sobre si próprio, a fim de aliviar da sua o Coro. A cena no palco provinha da cena histórica através de um processo de deformação sistemática - um produto de refinada hipocrisia, poder-se-ia mesmo dizer.”<sup>10</sup>

O autor da peça se fundamentava na história que havia chegado até si, não sendo, às vezes, o conto original, porque os sacerdotes e os poetas descobriram, havia já muito tempo que os contos arcaicos exerciam um poder muito intenso sobre a psique individual e coletiva. Neste sentido é que Aristóteles de Estagira chega a afirmar que a apresentação em si representava muito pouco em termos de apropriação do sentimento dos espectadores e que todo o aparato de terror que se despertava no espírito do público advinha do mito, sendo este a grande essência da tragédia.

Não está errado em seu juízo, apesar de exaltar uma coisa em prol da outra, quando ambas foram imbricadas na mesma situação existencial. Através da dramatização da sorte do herói que cai em ruína por seu comportamento desmedido e arrogante o homem grego daquele exato momento histórico se colocava em posição de pensar o que o aguardava para um destino tão ou mais trágico que aquele que se vislumbrava diante de seus olhos.

Lógico que toda uma perícia técnica dramaturgica fora estudada e colocada em cena para que o ato em si da peça, esta montada sobre os trilhos de um acontecimento

---

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund. Os arruinados pelo êxito. In: *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916). Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV; Rio de Janeiro: Imago, 1974 [2006], pp. 98-99.

perdido no espaço e no tempo revelasse ao homem a imponência de sua condição histórico-filogenética, ou seja, estava posto ali, diante dele não uma situação ocasional, um acidente, mas um fato humano, demasiado humano.

Talvez, toda a situação de purgação que sentia durante a peça, a catarse, como expressa Aristóteles sobre o sentimento coletivo percebido representasse mais um sentimento de negação com relação ao destino cruel que assomava ao herói, ao que, em seus íntimos, estivessem todos assombrados com o fato de que, a qualquer momento a fortuna de cada um deles pudesse mudar do avesso e verem-se em completa ruína, sozinhos, abandonados por todos, especialmente pelos deuses que, em outros tempos os protegiam de todos os males.

O homem que era, para seu azar, abandonado pelos deuses domésticos e pelas divindades políadas era alijado de toda a vida pública e submetido aos piores desmandos e aventuras, a começar que todos [*sem exceção*] desejavam que ele morresse, sem que um alguém qualquer tivesse a devida coragem para executá-lo. Simplesmente, por este motivo, era sempre o indivíduo escolhido para as tarefas mais sangrentas e bizarras, em que se fazia necessário desafiar um determinado deus de humor volátil ou enfrentar a ira dos deuses contra todos.

Até o fato de ser chamado de herói é um eufemismo bizarro. É classificado como um párea, um êmulo dos deuses e, se assim o é, porque termina escolhido para ser o salvador? Este era para ser o paradoxo mais encantador da essência trágica da peça e da sua interpretação; no entanto, não o é. A revolução é feita para manter a ordem, ou para restabelecê-la e, para isto, há que há que confrontar aqueles que se mantêm ou que ainda estão no poder com toda a beligerância que se fizer permitido utilizar. Como o Herói



Trágico é alguém que não tem nada a perder, é um indivíduo desprovido de qualquer tipo de fé e respeito pelos seres invisíveis, nada mais natural que os enfrente de igual para igual, chegando ao cúmulo de mesmo destruí-los ou aos seus templos, filhos, qualquer coisa, apenas para alcançar o que veio buscar e, ao fazê-lo, ter de volta a sua vida tal qual era antes de cair em desgraça. Nisto, fica transparente que, todo o seu esforço desmedido não é em nome de nenhum outro ideal que a si mesmo. Não se trata de um gesto altruísta e sim de um gesto egoísta e é aí que a identificação do espectador se conecta com o espírito do bode expiatório.

Todos os movimentos sociológicos ocorridos e as características específicas, particulares de cada momento da história da Grécia, com seu regime inovador, fluido, demandando uma construção sólida do próprio espírito social levou os autores trágicos a infundirem, em suas peças teatrais, elementos psicológicos que se mostraram o pilar da tragédia, a saber o drama individual em que o ser sofre por não obter respostas para sua ruína.

Os Oráculos emitiam respostas que necessitavam de interpretação de adivinhos e sábios, estas muitas vezes com resultados nada agradáveis, porque o querelante deixava toda sua empáfia e arrogância falar mais alto, o que fazia com que seus conselheiros fossem meras figuras de barro com o dever objetivo de exaltar o ego do mestre. As guerras de vaidades entre os deuses, que escondiam as querelas entre as famílias aristocráticas gregas, deixavam em aberto uma tremenda confusão e inúmeras oportunidades para enfrentamentos cada vez mais sangrentos e que, uma vez levados a efeito, terminavam por fazer inúmeras vítimas inocentes.

Todo o cenário político da Grécia, naquele período específico, compreendido entre os séculos VI e IV é uma tremenda arena de gladiadores ferozes, em que valia tudo para se manter no poder e, de igual forma, para se obter o poder. Foi neste espaço de disputas ideológicas que a tragédia nasceu, desenvolveu, resistiu e sucumbiu e nisto, suas peças trataram de temas que demonstrou, de modo inigualável, como o cidadão grego vivia em meio a toda esta tensão social provocada pelas encarniçadas disputas em prol da governança política das cidades.

Toda esta intensa tensão emocional, provocada pela insegurança que o ambiente político provocava fazia surgir toda uma questão psicodinâmica que acabava envolvendo a tragédia grega de maneira tão singular que isto levou Freud a buscar formas de compreendê-la utilizando a Psicanálise como um instrumento antropológico de interpretação. Suas análises partem do crime primevo, cometido contra o pai e o conduzem a uma conclusão neste sentido, quando expressa que, “o crime que fora jogado sobre seus ombros, a presunção e a rebeldia contra uma grande autoridade era precisamente o crime pelo qual os membros do Coro, o conjunto de irmãos, eram responsáveis. E assim, o Herói trágico tornou-se, ainda que talvez contra a sua vontade, o redentor do Coro. Na tragédia grega, o tema especial da representação eram os sofrimentos do bode divino, Dioniso, e a lamentação dos bodes seus seguidores, que se identificavam com ele.”<sup>11</sup>

Sempre haveria um grupo que estaria ao lado do herói, mesmo em seus momentos de ruína, porque apesar de ser um párea, alguém a sorte abandonou por capricho ou

---

<sup>11</sup> FREUD, Sigmund. Os arruinados pelo êxito. *In: Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916). Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV; Rio de Janeiro: Imago, 1974 [2006], pp. 98-99.

por escolha do próprio indivíduo; ele não havia perdido sua humanidade e até mesmo a paixão daqueles a quem um dia havia estendido suas mãos sem pedir nada em troca, recebendo como máximo de pagamento um obrigado ou pedidos de bênçãos por parte dos deuses, figuras a quem não devotava o mínimo sentimento. E, em seu íntimo, continuava sua busca, porque ao salvar pessoas do perigo, devolvendo-lhes a dignidade perdida, tudo isto em nome da sua vaidade ou do porquê de não encontrar sentido em sua existência, o que via expresso em termos de gratidão, em seus rostos e olhos brilhantes o fazia entrar [*mais uma vez*] em conflito, odiando o fato complexo e não definido em si se estava a odiar aquelas criaturas por amá-lo ou por seus gestos terem-no trazido para a batalha diante do seu destino trágico amaldiçoado.

O herói trágico é esta figura incompleta, imprecisa e que, por mais que possa sentir sozinho e vazio pela forma como é tratado, em seu íntimo sente uma imensa alegria por assim ser, porque se torna o único homem verdadeiramente livre em uma sociedade hipócrita. Não há necessidade de render culto a nenhum deus ou obediência a nenhum ser vivo. Quem encontra em sua trajetória é objeto pacífico de destruição, a fim de medir a sua força, uma vez que não existe ninguém, além de si mesmo, que deseje encantar.

O homem grego daquele momento, em que se vê diante de dois caminhos, da mesma maneira que Hércules na encruzilhada, com a sutil diferença que não se põe dividido entre a preguiça e a excelência, o que pode até parecer um paradoxo, porque dominado pela primeira, jamais se poderia alcançar a segunda; mas, o personagem humano do Século V ateniense se divide entre a sua fé nos deuses e a na negação do quanto estes se importavam com eles e, para piorar aquilo que já era muito danoso, a peste

que assolou a cidade de Atenas, vinda da Etiópia fez com todos os deuses se tornassem mudos aos apelos de seu Líder, Péricles, o que o condena a um processo de *impeachment* e, fosse isto o mais doloroso para o povo, não encontraram um substituto à sua altura, tendo que reintegrá-lo ao comando da Pólis.

De repente, os cidadãos atenienses comprovaram que, ainda que não fossem todos, mas havia um homem que estava para além dos deuses e isto determina mais um golpe no sentimento religioso caquético individual e coletivo e na já decadente religião municipal. Quando a Grécia pare um Aristóteles, completamente ateu, isto já era resultado da educação pública, em que já não integrava em seu escopo nenhum tipo de formação voltada para os sacrifícios aos deuses domésticos e às divindades políadas.

As peças de Eurípides foram as que tentaram, de uma forma [*quase*] incompreensível ao grande público resgatar o sentimento de fé que estivera se perdendo desde tempos muito antigos, mas que se avançava com extremada violência nos últimos anos. O Velho Trágico realça, de modo transparente, o que acontece quando não se dedica as honras devidas à divindade patrona da Cidade.

Tudo isto apenas confundia, ainda mais, o espírito do homem grego daquele século e o que Freud vai afirmar sobre este instante é uma valiosa leitura dos sentimentos dos atenienses. A incerteza em relação ao futuro, para quem havia passado toda a vida seguro dele, porque podia contar com a proteção dos seus deuses domésticos e municipais e ainda por seus guerreiros históricos, em dado momento está só e desprovido de uma visão de futuro.

Assim como o herói da tragédia, o homem greco-ateniense rompe com o sagrado e na ânsia de encontrar a si mesmo, acaba destruindo aquilo que de mais potente o

consagrava, a sua fé e isto provoca a abertura e a expansão do abismo que o devora, a cada dia mais, sem nenhuma piedade, clemência ou misericórdia. As peças de Eurípides retrataram, de modo encantador, todo este conflito que atormentava aquelas figuras patéticas que se assomavam aos bancos do teatro. Do nada, não é mais o personagem que carece de misericórdia por sua arrogância e sim o ser humano comum. Eis a potência com que o indivíduo fora sacudido, de dentro para fora, sem nem poder confrontar a fortuna volúvel que o esperava.

Todas as aventuras e todas as desventuras dos heróis representados na tragédia relacionam-se, sempre, ao rompimento de uma ordem divina, estabelecida antes dos homens (*hybris*). Pelo sofrimento (*phatos*), o herói constrói seu comportamento íntimo e sua atitude (*praxis*), onde se origina e sobre a qual se organiza a ação dramática. Como elemento de transposição didática, tem-se aí a licença poética do autor da peça, que lança sobre ela todo o seu escopo ideológico, auferindo-lhe o matiz sociológico que, ao ser absorvido pelo espectador, este interpreta de modo psicológico. Este dinamismo que a peça provoca no mundo cognitivo particular e coletivo foi o grande achado dos gregos e que mantiveram em segredo por tanto tempo. Lógico que, para se falar de algo com tanta propriedade quanto o faz Aristóteles sobre o tema da tragédia, suas pesquisas e entrevistas estiveram, de modo característico, fundamentadas sob aspectos muito peculiares quanto ao comportamento da platéia durante a encenação.

Além da antiga religião dos gregos, o Estado está igualmente atento para poder esmagar qualquer espécie de *démesure*. Está-se diante de um épico momento histórico, extremamente importante para a Grécia Antiga, em que se discute o que é viver em uma nova forma de sociedade. Há

uma preocupação profundamente marcada pela política, pois, com a nascente democracia e com o advento do direito grego, não existe mais espaço para desmandos e quaisquer tipos de transgressões. A própria solução da maior parte das peças trágicas evoca essa nova situação social, pois traduz o triunfo dos valores coletivos da pólis recém fundada sobre os valores individuais da aristocracia. Independentemente de suas faltas ou mesmo da presença ou ausência de uma intenção delituosa, o herói configura-se como um indivíduo comprometido e responsável por elas. Nesse exato sentido, “quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático.”<sup>12</sup>

Os autores trágicos conseguiram realizar uma leitura sociológica inigualável do momento em que viviam e a levaram para os palcos do teatro, auferindo-lhes um matiz psicológico inconsciente que foi o principal elemento das peças e o que fez com que sobrevivessem a infinitas gerações sucessivas. Mesmo ciente de que a vida política estava muito diferente naqueles tempos, interpretaram a necessidade pujante de incrementar um tipo de coisa que não se havia ainda relatado, funcionando mais como uma revelação que transformaram em um ensaio ao vivo, mesmo sem saber que denominação lógica dar àquele elemento [*desconhecido*] que estavam inserindo em suas peças.

Hoje, se sabe que era a Psicologia e que, mesmo já existindo muito antes dos autores trágicos atenienses a aplicarem à arte cênica, foi ali que demonstra sua força, porque pode ser utilizada e aplicada sem nenhum traço de limite a ser respeitado, dado o desconhecimento de sua

---

<sup>12</sup> FREUD, Sigmund. Os arruinados pelo êxito. In: *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916). Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV; Rio de Janeiro: Imago, 1974 [2006], pp. 98-99.

condição de modelagem do espírito trágico humano e, como condição de extensão, de seu comportamento social, ponto que interessava ao estrategista.

Atenas havia crescido como potência, devido a uma série de transformações internas, o que possibilitou que dominasse uma parte considerável do Mediterrâneo e, surge uma questão muito complexa que é a de entender se seu crescimento foi devido às suas reservas financeiras ou se este desenvolvimento se deveu como uma necessidade permanente e crescente para manter um *status quo* de luxo e poder. Tudo leva a crer que a sua abertura ao *xenos*, o estilo de vida liberal terminou por atrair um tipo diferente de pensamentos para dentro de seus muros e esta atitude provoca mudanças que exigiriam elevados investimentos, dado os altos custos de manutenção.

A Cidade de Atenas passou a ter tantos admiradores quanto invejosos e, em pouco tempo, o número de outras cidades que desejavam destruí-la era de tal monta que parece ser o conjunto de inveja o único sentimento que existia em toda a Grécia quando se fazia referência à Pólis ateniense. Esta situação de insegurança em relação aos vizinhos e às cidades subordinadas levava a um estado constante de guerras e tensões, a não saber quando se explodiria um novo conflito bélico, coisa que demandava gastos vultosos e uma cessação pesada de investimentos públicos.

Em outros tempos, nada disto poderia ter afetado o pensamento ateniense, mas o que ocorre fora que o povo experimentara um estilo de vida novo, diferenciado durante aqueles anos que antecederam ao Século V e que, como que por mágica acontece uma transformação intensa, brutal, especialmente devido ao aparecimento de pensadores que desafiavam toda a lógica até então preconizada e obedecida

à risca como valor absoluto para a manutenção da ordem na Cidade.

De repente, o homem que por toda sua existência viveu sob os desígnios dos deuses domésticos e das suas divindades políadas, acatando seus mandamentos como verdadeiros e coerentes para sua vida, se vê despido desta proteção e, entra aí o pensamento de Nietzsche que dirige à Maravilhosa Lou Salomé, em forma de pergunta: “*como se vive sem Deus?*” Eis o momento em que a tragédia aparece em cena e revela ao homem grego o que o aguarda, caso não re-encontre sua sorte junto aos deuses protetores. No entanto, como restaurar uma confiança perdida? Este, o principal conflito espiritual do grego naquele instante, diante de uma encruzilhada: necessitava restaurar sua fé, mas não sabia como e nem porque fazê-lo!

Esta postura que assomou ao espírito social do povo ateniense representou um desafio extremo ao governante da Pólis, porque já não podia mais contar com coadjuvantes de peso na administração e a cada vez mais os pensadores que foram chamados, pejorativamente de *sofistas*, por Platão, tomavam conta da estrutura de pensamento que se formava, enfraquecendo, ainda mais, o sistema religioso e não fosse por força de lei, a santíssima trindade protetora da Cidade de Atenas [*Eriçtônio, o rei serpente; Athená, a deusa suprema da sabedoria e protetora; Zeus Olímpico*] também seria posta em xeque.

Assim que, já se tem o Século V como um momento na história dos gregos como efervescente e em extrema fecundidade, porque é também neste momento que floresce a arte em todos os sentidos na Pólis de Atenas, com a vida sendo transformada de um modo que jamais qualquer um deles pode prever e, ademais, cabe aqui o cuidado de dizer que tais percepções não faziam parte do cardápio de



estudos dos antigos, uma vez que a antropologia, também não existia como ciência especulativa acerca da existência e do desenvolvimento humano, já antecipando interpretações de caráter sociológico.

As lutas pelo poder se mantiveram em vigor e não eram nada limpas, mesmo em meio à democracia. Muitos jogavam com tudo o que tinham à sua disposição contra os potenciais adversários e, via de regra, não sobrava muita coisa para contar a história deste que caía em desgraça diante dos seus adversários, em que até crimes, delitos graves se praticavam atribuindo a ele a autoria, com direito a testemunhas oculares e tudo.

As cenas das tragédias trouxeram tudo isto para o palco e tal mostra fez com que o povo tivesse uma ideia do que ocorria em sua cidade em nome do poder e do controle do sistema. Sem a tragédia, é difícil pensar se a democracia em Atenas tivesse sobrevivido por tanto tempo. Por este motivo, torna-se possível afirmar que a tragédia grega teve como finalidade principal o ensinamento, a doutrina, a disciplina e não a emocionalidade. Desse ponto de vista, parece fundamental o fato de sua temática ter permanecido sempre ligada à mitologia helênica, uma das mais geniais concepções que a humanidade já produziu, tendo como elemento central, a infalibilidade e a inexorabilidade do destino. Não havia como escapar ao que fora e estava determinado pelas Moiras para cada indivíduo, em que o oráculo tornava-se um vaticínio de vida e de morte.

Segundo Aristóteles de Estagira, a tragédia não era vista com pessimismo pelos gregos e sim como uma ação educativa. Tinha a função de ensinar as pessoas a buscar a sua medida ideal [*o métron de cada um*], não pendendo para nenhum dos extremos de sua própria personalidade. Para ele, entretanto, a função principal da tragédia era

produção da catarse, descrita, por ele, como o processo de reconhecer a si mesmo como num espelho e ao mesmo tempo se afastar do reflexo, como que *observando a sua vida* de fora. Este processo permitiria que as pessoas lidassem com problemas não resolvidos e refletissem no seu dia-a-dia, exteriorizando suas emoções e internalizando pensamentos racionais.<sup>13</sup>

É neste ponto que se intersecciona a psicologia que a tragédia traz em si, apresentada sob um viés sociológico-existencial. A perícia do escritor se manifesta nas palavras que o ator expressa, carregadas de grande sentimento e de sofrimento, seja por causa de sua incompreensão diante do destino que o desafia ou pelo simples motivo de que encontra-se em conflito com o seu ego.

A tragédia era a representação máxima da tensão política que comandava a vida dos atenienses naquele século e, o herói posto ali, como elemento central da discussão e da apresentação era alguém escolhido para simbolizar o espírito de resistência ou de indiferença a tudo aquilo, porque vaidoso como se mostrava, arrogante e desmedido, passando por sobre todas as leis e costumes e da própria tradição. Não se estranha que os espectadores saíssem do teatro comovidos e em estado de êxtase, fora de si, pois haviam sido defrontados com suas próprias condições existenciais refletidas bem diretamente a seus olhos, como uma luz que, ao primeiro instante, provoca cegueira e somente pouco a pouco os olhos vão se acostumando a ela.

De outro lado, o horror despertado pela vida de ruína que o personagem central da peça experimentava fazia com que o cidadão procurasse seguir à risca os ditames das leis e dos princípios cívicos; no entanto, as mudanças sociais

---

<sup>13</sup> ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

não passavam ao largo da população e estas influenciavam nos modos de ser e de pensar a existência e a vida [*presentes e futuras*] e quando estas inovações mostram-se perturbadoras, dúvidas assomam ao seu pensamento e somente o medo de algo mais violento poderia fazer com que retornasse ao seu modo de ser, não conseguindo, ainda assim, libertá-lo de tal insegurança.

Mesmo que os gregos houvessem rompido com a religião havia bastante tempo, manteve vivo muitos ritos que eram sua forma de demonstrar respeito à soberania dos deuses protetores e os mitos que cultivaram com tanto esmero e dos quais se vangloriavam representava a prova mais autêntica desta devoção *pathológica*, na qual estava inserido o desejo infantil de proteção enquanto lutava por sua condição de liberdade cívica a todo e qualquer preço, defendendo-a como um direito natural; portanto, inalienável ao homem. Porém, ao defender estas ideias tinha diante de si a questão de que para tudo havia um preço a se pagar e, até que ponto se mostrava disposto a tanto?

A característica psicológica da tragédia se situava nesta condição única de provocar o espírito do espectador para refletir sobre si mesmo, realçando o escopo da peça. Toda vez que se procura dizer que a peça trágica era carregada de aspectos psicológicos e estes expressavam-se de modo subjetivo, num processo de transferência do ator para o seu público e, em contrapartida, não havia contra transferência, porque todo o processo não era elaborado para ser dialético e nem simétrico, prevalecendo a força exclusiva do espetáculo sobre o pensamento do indivíduo e sua imposição de terror sobre seu espírito.

Não se trata de tentar descobrir o que a tragédia provocava e/ou despertava em termos de estado emocional psíquico nos espectadores. O que se busca é compreender

o que a caracterizava como um elemento psicológico, dado que sua força mais violenta estava em representar o aspecto sociológico, travestido de arte e sob uma conotação de fantasia épica. Possivelmente, seja o fato de não desejar nada mais que explicitar a condição de vida dos cidadãos daquele século que a levou a ter tanto de caracteres que determinavam sentimentos profundos e inexplicáveis para aquela época, em especial. Lógico que muitos filósofos já tinham percebido que, em algum lugar do espírito humano aconteciam coisas que durante os momentos de vigília sequer se poderia ocorrer o mais sutil pensamento sobre tais desejos ou ações. Sabiam que acontecia; mas, nada além disto e nem como explicar o fenômeno e, sem poder compreendê-lo, pouco havia que se pudesse fazer para explorar esta válvula de escape emocional.

Isto é tão forte que, no momento em que acontecia as tragédias não houve nenhum pensador que tenha escrito, em profundidade, sobre os efeitos da tragédia sobre o pensamento humano, individual e coletivo. Demorou mais de meio século para que Aristóteles (384-322 a.n.e.) escrevesse um livro sobre a técnica poética e neste fosse inserido uma parte muito especial de análise e discussão sobre a tragédia e, ainda assim, não se trata de um livro focado na ação psíquica fomentada pelas peças. Apenas faz interpretações a partir de deduções que, devem ser muito bem fundamentadas, a julgar pelo tempo que se distanciava do objeto sobre o qual aplica seus objetivos intrínsecos de compreensão acerca de seu comportamento.

Platão e seus companheiros sabiam que o Estado se utilizava das peças trágicas para controlar os sentimentos do povo; no entanto, não souberam esclarecer quais os mecanismos eram usados para que se pudesse atingir tal fim. O esclarecimento que vem através dos estudos de

Aristóteles de Estagira é o mais perto que se conseguiu chegar para ter uma compreensão do fenômeno provocado pela peça, uma vez encenada, sobre os ânimos dos que estavam assistindo à encenação da mesma.

O filósofo fala em uma espécie de *catarse*, uma forma de purificação do espírito através da purgação de suas paixões, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo. O que se punha para fora, tornando-se livre, portanto, liberto, eram todos os sentimentos que iam de confronto ao que poderia afastar o cidadão grego da possibilidade de alcançar a *areté* (a excelência). Muito se discutiu sobre esta situação em particular e fica em aberto saber se o efeito era provocado pela condição de haver ali todo um coletivo sobre o qual pesava o mesmo sentimento de piedade e terror. Nietzsche vai dizer que no teatro o que existe é massa, logo é este detalhe que provocava todo o conflito que, agora parece ser algo individual.

A reflexão oriunda da *catarse* permitiria o amplo crescimento do indivíduo que buscaria conhecer os limites de seu *métron*. A *catarse* ocorreria quando o herói passasse da felicidade para a infelicidade por *errar o alvo*, saindo da sua medida ideal. A questão da *medida de cada um* é recorrente na obra dos trágicos, mas trabalhada de forma diferente de acordo com a concepção de destino. Quando alguém tentava fugir de seu destino, por sair de seu *métron*, acabava cumprindo o destino escrito pelas Moiras.

Para o grego antigo a *catarse* não representa uma manifestação de sentimentos reprimidos. Trata-se de uma relação consigo mesmo, uma questão de auto-superação, vencer as suas próprias fraquezas. Era como se ele [*o espectador*] estivesse na pele do herói e se vingasse de todos os seus males e dissabores ali, ao julgar o mau, ao

vingar o culpado, a disciplinar o injusto, a colocar sob medida aquele que ultrapassou o seu métron e que, por este motivo, incorreu em ruína diante dos deuses...

Em todos os tempos, a questão da proatividade sempre representou um aspecto elevado de motivação; no entanto, não se preconizava com a dimensão de arrogância que se prestou a ter na atualidade. Por este motivo que, o comportamento desmedido, individualista, egocêntrico, era punido com tamanha severidade. Os deuses determinavam a dimensão das atividades humanas e o maior risco que se corria era o de cair em desgraça por não obedecer as leis domésticas. O herói da tragédia, era desde antes de nascer negado e já punido, junto com sua mãe, o que fazia com que já viesse ao mundo sobrecarregado com sentimentos negativos a seu respeito e a tudo que o compunha, em especial contra os deuses que não fizeram [*absolutamente*] nada para aliviar as condições de miséria a que foram submetidos. Este ódio se revela e se expressa na forma de um guerreiro que não apresenta nenhum temor diante dos desafios da *Physis*. Ele é arrogante por excelência; por este motivo é colocado em sua justa medida *a fortiori*. Pode-se deduzir, assim, que a tragédia provocava um êxtase nos espectadores, levando-os ao delírio. E, em meio a todo este estado de “delírio e no entusiasmo, a criatura humana desempenha o papel de deus e este, dentro do fiel, o de homem. De um a outro, as fronteiras embaralham-se bruscamente ou desaparecem, numa proximidade em que o homem se vê como que desterrado de sua existência cotidiana, de sua vida corriqueira, desprendido de si mesmo, transportado para um longínquo alhures. Essa contigüidade

que o transe estabelece com o divino faz-se acompanhar de uma familiaridade nova com a selvageria animal.”<sup>14</sup>

Vernant apresenta uma questão complexa e que somente pode ser interpretada como uma manifestação inconsciente, porque esta selvageria divina, delirante é algo que se situa fora do campo do permitido socialmente, a não ser nos rituais sagrados e nos mundos intrínsecos dos seres humanos. A herança filogenética humana associa, de modo introspectivo, os indivíduos a uma necessidade de ligação com seu passado primitivo, livre e agressivo, de forma a que a besta assassina e [*sempre*] sedenta de sangue possa, de alguma forma, satisfazer seu ego mutilado pelo processo civilizatório.

Os diversos rituais de passagem, as celebrações religiosas de todas as culturas representam uma forma muito maior que [*meramente*] ligar o homem do presente às suas tradições e isto tem a ver com aquilo que era lei em outros tempos, não tão longínquos da história. A visão da cena em que o bode expiatório é sacrificado e isto é uma distorção da realidade, porque este ser era expulso da cidade levando sobre si todos os pecados que aquela comunidade tenha cometido em determinado período [*sentimentos de culpa, excessos contra a lei, os costumes, a moral, a ordem e a fé*].

Da mesma forma, naquele dia em especial, onde se comemora uma data em específico, se permite que o homem sinta-se livre para expor toda sua angústia e, ao final do período de celebração, tudo volta ao normal, exatamente porque nos momentos prescritos em calendário há uma representação da vida antes da civilização, esta que

---

<sup>14</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 78.

ocorria em estado selvagem, primitivo, sem leis ou ordem estabelecida pelo *Nomós*, ou seja, de modo artificial.

As encenações de peças trágicas foram inseridas nas dionisíacas principalmente por seu papel de despertar o patético no espectador, o seu lado mais sombrio, mais primitivo, aquilo que só se pode expor quando em bando, quando transformado em massa. Nietzsche afirma que os sentimentos reprimidos por muito tempo tendem a qualquer instante a extravasar por todos os campos e termina por conduzir o indivíduo à loucura, isto porque a besta primitiva enjaulada começa a arranhar as paredes da jaula que todos acreditam ser suficiente para mantê-la aprisionada e em segurança.

Há muito tempo, os sacerdotes da Antiguidade compreenderam esta situação e, por este singelo motivo, criaram modos de libertar a fúria humana animal, em que por uns instantes que se parecem infinitos, porque quem está no comando é alguém que desconhece a noção real de tempo cronológico. Da mesma forma era o que acontecia com a apresentação das tragédias e que Freud [*supracitado*] faz referências quanto ao tempo físico de ocorrência dos fatos narrados e, sua abordagem é especificamente por estar estudando o inconsciente, aquele ente que cuida de proteger este animal assombrado e incompreendido até mesmo por seu próprio e arrogante mestre que, *grosso modo*, o desconhece por inteiro.

Não era intenção da tragédia corrigir este defeito provocado pela condição civilizatória da vida humana, que castra os seres e os condena a uma vida de eunucos morais, com limites muito estreitos para suas respectivas existências. O que ela conseguiu, até mesmo sem ser sua busca mais profunda foi possibilitar uma expressão coletiva de um drama individual representado sob a forma de uma



peça onde o *herói*, um homem que se pensa protegido pelos deuses termina em ruína por seu comportamento excessivo e desmedido, especialmente ao negar aos deuses e eleger a si mesmo como completo e perfeito.

Daisi Malhadas argumenta que, “por mais sutil que seja o engenho de sua arte, o homem, por não enxergar para além do visível, ignora se sua ação culmina em bem ou em mal. Por isso, deve se submeter ao sagrado, espaço da onisciência.”<sup>15</sup>

O homem tem de sair de si [*se extasiar*] para chegar a si mesmo, para adquirir um ‘Eu’ próprio mais forte, mais autêntico. E ele o faz tomando o lugar do outro. É somente no expandir-se e autoperder-se que o indivíduo tem a oportunidade de encontrar a si mesmo e somente na identificação consigo mesmo ele [*o ser*] se torna uma estrutura capaz de expansão, *i.e.*, um ser espiritual. Nos dizeres de Nietzsche, às vezes, é preciso observar a cidade de longe para ver o quanto as torres se elevam acima das casas.<sup>16</sup>

O teatro permitiu que o homem se libertasse de sua selvageria de uma forma educada e sutil, sem ter que dar vazão a seus instintos mais insanos e, mesmo que os gregos fossem guerreiros acostumados ao combate, não perderam de vista a temperança e o comedimento como forma de manterem sua estrutura de uma visão de poder, pautada na harmonia. Lógico que tudo isto mantém-se na superfície dos textos que é onde a estética se revela e, no caso das tragédias, até mesmo no mais profundo de seu estado de construção tudo é belo e encantador, o que remete a compreender, de fato, porque despertou tanta

---

<sup>15</sup> MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 38.

<sup>16</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Escala, 2006.

admiração desde seu surgimento até os dias atuais. Elas permitiram o êxtase báquico silencioso e a partir dele, o encontro do homem com seu eu distorcido, podendo ajustá-lo às regras sociais de convivência e de existência.

## CONCLUSÃO

As tragédias gregas não podem ser interpretadas e compreendidas como simples peças montadas e criadas utilizando a capacidade de genialidade dos autores do século V ateniense. Havia nelas algo que ultrapassava todo o limite do artístico e, se assim são interpretadas, é uma questão de categorização, porque tão logo passam a ser objeto de estudos profundos o que se tem é a oportunidade de compreender a dimensão do que representou para os gregos daquele século toda a manutenção estrutural da ideologia democrática como forma de governo.

Assim que, antes de analisar, a partir de uma perspectiva psicológica, uma tragédia, há que fazer uma análise sociológica, fundamentada em preceitos temporais situando o analista no mesmo tempo histórico, político, psicológico e cultural dos membros ativos e passivos da peça bem como tentando buscar os elementos tangíveis e inatingíveis que motivaram o autor a concatenar os diversos elementos sociais em sua peça. Muitos elementos de que dispõe a psicologia atual não foram desenvolvidos por ela; do contrário, são produtos do processo evolutivo das sociedades que foram tornando-se complexas até o ponto de necessitar de intervenção de uma ciência que fosse capaz de explicá-los ou, pelo menos, simplificá-los, tornando compreensíveis seus aspectos sociais.

Os avanços das ciências psicológicas, como em especial a Psicanálise, permitiram que um pouco de luz pudesse ser lançada sobre as obras trágicas gregas e fosse possível fazer deduções mais elucidativas, somente isto; porém, com uma ampla margem de segurança analítica e

interpretativa. Freud, por meio de seu trabalho investigativo, analítico e interpretativo buscou aprofundar e lançar luz sobre a tragédia e seus efeitos sobre o espírito do homem grego do período clássico de Atenas. O mito tinha a função de admoestar o homem. O teatro se abre para o público porque esta era a única forma de educar/admoestar o homem grego em um período de conturbadas mudanças sociais e políticas.

Observa-se que o poder do tirano era pequeno e o Estado não detinha nem o direito nem o poder de violência. Por este motivo o Tirano da Pólis passou a fazer uso da arte intelectual para manter este novo homem Greco-ateniense em equanimidade. E a tragédia foi a escolhida para este fim. Assim que, o Tirano passa a ser um Estratego.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. Petrópolis: vozes, 1986.

BRUNNER, J. S. *Uma Nova Teoria da Aprendizagem*. Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1976.

DE ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. Brasília: editora da UNB, 2000.

FREUD, Sigmund. [1913-1914]. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. Os arruinados pelo êxito. In: *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916). Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV; Rio de Janeiro: Imago, 1974 [2006].

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Escala, 2006.

SILVA, Gastão Pereira da. *Para compreender Freud*. Belo Horizonte: Althaia, 1968.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ISBN 978-658510106-6



9 786585 101066

