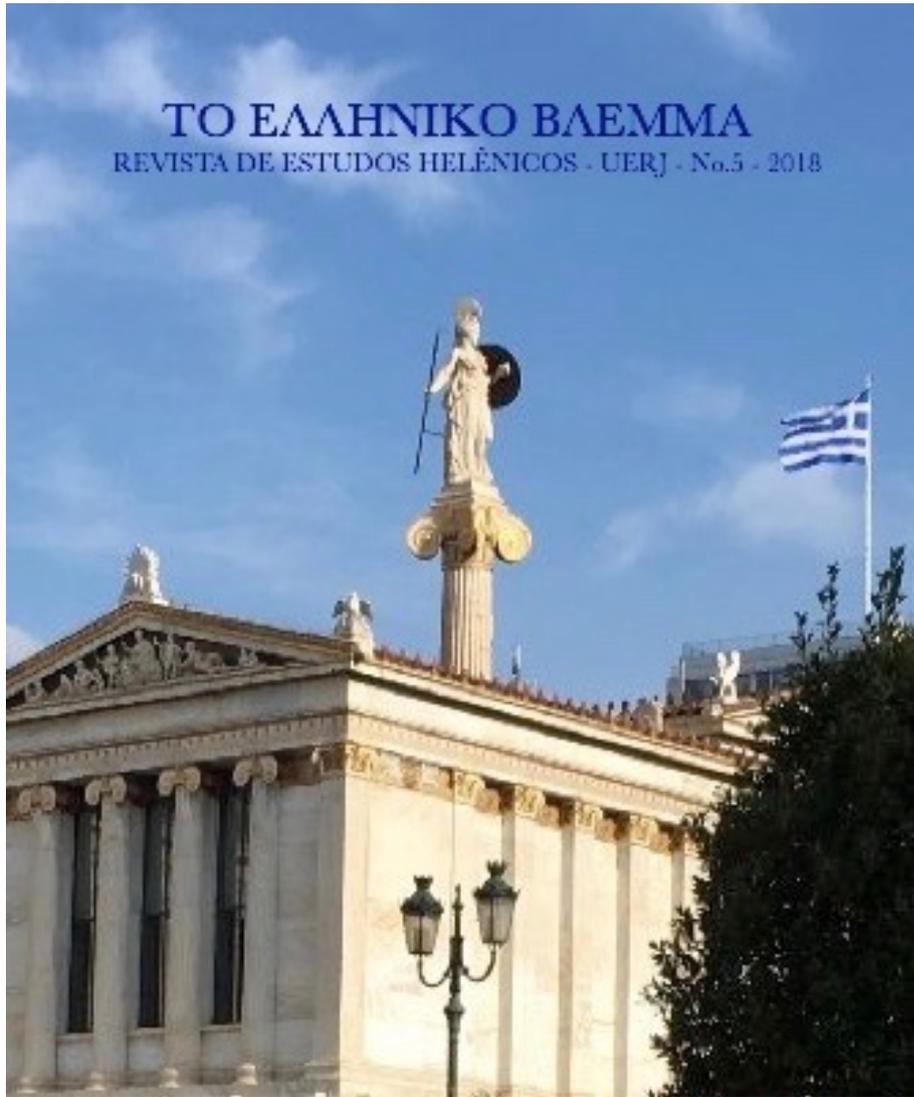


ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ
REVISTA DE ESTUDOS HELÊNICOS - UERJ - No.5 - 2018



**Jesus, o Herói Trágico: Estudo comparativo entre o herói da
tragédia e o protagonista do romance
*A Última Tentação de Cristo***

Heitor Victor Narciso de Oliveira – UERJ

Amós Coêlho da Silva – UERJ

Introdução

O teatro trágico dos gregos não pode mais retornar, isso é um fato, mas é marcante a sua presença ainda em nossa literatura ocidental. Analisar o elemento trágico não é necessariamente uma novidade, mas sem dúvidas uma tarefa menos comum é atualizarmos a relação entre o trágico e mítico na literatura moderna. O presente trabalho pretende, pois, indicar como o mito cristão pode ser atualizado por meio do elemento trágico, não mais pelo texto dramático, mas por meio do romance. Analisarei o herói trágico como elo entre a tragédia grega e o romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos

Kazantzákis¹, estabelecendo um paralelo entre a função do teatro grego e o possível impacto do romance sobre uma sociedade que reconheça a Paixão como um mito.

Será necessário, para iniciarmos esse estudo, identificar maneiras de perscrutar a personagem da tragédia como forma de identificar o seu papel ficcional frente ao herói mítico. Além de como essa ficcionalidade revela as marcas que singularizam essa personagem em comparação com a narrativa épica, cujo herói se mantém mais linear e com o papel de ritualizar os designios inalteráveis do mito. O que se mostra bem diferente do herói da tragédia que se abre à interpretação tanto do tragediógrafo quando do público espectador do teatro. A leitura do herói do texto trágico pode nos permitir compreender como o teatro grego impactou a sociedade em que estava inserido no sentido de reatualizar o próprio mito.

Uma prova vívida desse poder de criação, focado mais na forma do que necessariamente no conteúdo, é a variação com que os mesmos heróis trágicos não só se mostravam mais imprevisíveis do que no épico, mas também em como poderiam modificar-se profundamente de uma tragédia para a outra. Investigar em que nível essa variação ocorria no seio das personagens pode mostrar o poder de resignificação de todo o discurso mítico em razão do autor da obra. É a comparação entre a mesma personagem em diferentes obras que nos possibilitaria dimensionar o poder fictício da tragédia e este trabalho realizará essa investigação se debruçando sobre a *Electra*² que passa por verdadeira transformação ao analisarmos sua caracterização feita por Sófocles e por Eurípidas.

Quando se reconhece a possibilidade de penetrar na personagem trágica, se torna possível comparar o herói trágico à personagem do romance

¹ Nikos Kazantzákis nasceu em Heraclião, na ilha de Creta, Grécia, em 1885, e morreu em Friburgo, Alemanha, em 1957. Estudante de Direito e Filosofia, tornou-se conhecido pelos romances *Zorba, o Grego* (1946) e *Capitão Mihális* (1953). Teve vida política na Grécia tendo sido presidente do Conselho Superior do Partido Socialista e Ministro de Educação em 1946. Dirigiu na UNESCO a seção de traduções de livros clássicos. Sua obra transita entre romances, ensaios filosóficos, tragédias e poemas. Foi indicado nove vezes ao Nobel de Literatura. *A Última Tentação de Cristo*, romance que analisarei, narra a trajetória de Jesus ao longo de sua pregação até o momento de sua crucificação. O romance explora personagens que aparecem na narrativa bíblica e acrescenta elementos ficcionais polêmicos como a tentação, por exemplo. O romance foi incluído pela Igreja Católica no *Index Librorum Prohibitorum*.

² SÓFOCLES / EURÍPIDES, *Electra(s)*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2018.

de Kazantzákis, especificamente ao herói de *A Última Tentação de Cristo*, um Jesus que protagoniza a Paixão, mito central da narrativa cristã. Para reconhecer neste as características essenciais para configurá-lo como herói trágico será preciso recorrer ao trabalho de Walter Benjamin³ que identificou a permanência do trágico mesmo fora do seu contexto original. Acredito que a leitura deste autor pode atuar como um intermediário na transposição do herói da tragédia e do mito grego para o romance e para o mito cristão.

Somente após entender a capacidade de ressignificar a personagem mítica por meio da tragédia e identificar quais são os elementos trágico que permanecem no teatro e especificamente no drama é que será possível penetrar no Jesus Cristo ficcionado de Kazantzákis. Entendê-lo também como herói trágico, com a capacidade de construir um discurso novo e genuíno acerca da narrativa da Paixão, poderia abrir grandes possibilidades de incursão sobre o processo de dramatização, via romance, de todo o discurso cristão, sem a necessidade de fazê-lo por meio da roupagem religiosa. Com isso principiarei neste trabalho pela análise do herói, a personagem central que nos direcionará na possível nova leitura do mito: grego, por meio da tragédia; cristão, por meio do romance.

Inacessibilidade da Personagem Dramática

A personagem da tragédia grega e sua evolução participam, sem dúvidas, da formulação de um pensamento humano e social diferenciado para a *pólis* helênica. A passagem de um teatro alegórico e narrativo para o drama grego – reflexivo, social e crítico – acompanha de perto a introdução das personagens no palco, que passam a ganhar cada vez mais destaque e se tornam o elemento central para o efeito trágico propriamente dito⁴. Quando Prometeu se apresenta em carne e osso perante o público e questiona o seu suplício, o efeito trágico é alçado a um novo patamar, com a responsabilidade

³ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. In *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 12ª edição, 2005. P. 23. “Foi Ésquilo quem teve a iniciativa de elevar de um para dois o número de atores; ele diminuiu o papel do coro e atribuiu ao diálogo a primazia;”

de gerar reflexão, agora tomada por uma relação empática, acerca do mito – em uma relação de aproximação e distanciamento que desloca as narrativas mitológicas para o tempo da filosofia.

É preciso, portanto, entender como se constrói a personagem da tragédia em um contexto em que o drama passa a ocupar um importante papel social. Analisar o deslocamento do protagonismo antes exercido pelo coro para os atores no palco com suas personagens. Surge, contudo, uma pergunta inicial que precisa ser respondida antes de se seguir por esse percurso de encontrar na tragédia o valor reflexivo a partir da narrativa mitológica: é possível estabelecer uma discussão psicológica acerca da personagem do texto dramático? Esse primeiro problema se coloca quando entendemos a dificuldade de penetrar no íntimo de uma personagem teatral, pois temos apenas acesso a esta em razão da sua própria fala.

O problema da inacessibilidade do interior da personagem dramática, que não é exclusivo do teatro trágico grego, é considerado por Décio de Almeida Prado⁵ ao tratar da personagem do teatro. O autor levanta a questão da seguinte maneira:

No teatro, [...], torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, [...] Compreende-se, pois, que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser:⁶

Em princípio é o que se pode imaginar ao compararmos a personagem dramática com a personagem do romance ou da epopeia – mesmo que esta se apresente em toda a sua linearidade de conduta – que podem ser apresentadas em seu íntimo e desnudadas para o leitor sem que se comprometa a verossimilhança da narrativa. As estratégias de apresentação da personagem são as mais diversas nestes gêneros, mas no drama reside uma limitação essencial: a de que somente podemos saber o que se passa no interior da

⁵ PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem no Teatro*. In *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 13ª Edição, 2014.

⁶ *Ibidem*. P. 88.

personagem por meio da sua própria fala, que certamente, como na vida real, não é confiável, pois não nos permite uma interpretação mais ampla. Por isso se pode considerar a personagem do romance mais coerente do que uma pessoa na vida real: “No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mas fixa do que nós.”⁷

Retomando o problema da dificuldade em expressar o íntimo da personagem do teatro, podemos encontrar ainda em Prado uma solução. O autor apresenta três instrumentos para mostrar o interior das personagens: o confidente, o aparte e o monólogo. O confidente: “é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável.”⁸ O aparte é a quebra da interação cênica com outras personagens para que o ator se volte para o público, dialogando consigo mesmo em uma espécie de exposição da própria reflexão: “No aparte o confidente somos nós: por convenção, só o público ouve as maquinações em voz alta.”⁹ Por fim no monólogo “a personagem está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma.”¹⁰

Ainda segundo Prado, as maneiras mais impactantes de se estabelecer reflexões psicológicas no texto teatral são por meio do que ele chama de psicologia extrospectiva, que se apresenta sob duas formas específicas: o conflito e a ação dramática. Sendo esta os elementos de atuação e aquele o choque entre as personagens, ambos permitem ao público o entendimento de sentimentos, pensamentos, estímulos e motivações que residem no interior da personagem. Assim define Prado o conflito: “[...] somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades

⁷ CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 13ª Edição, 2014. P. 59.

⁸ PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem no Teatro*. In *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 13ª Edição, 2014. P. 89.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*. P. 90.

submetidas ao confronto a se determinarem totalmente.”¹¹ Já sobre a ação dramática o autor acrescenta: “Ação, entretanto, não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação também funcionam dramaticamente.”¹²

É possível, portanto, buscar na tragédia grega já esses mesmos instrumentos de apresentação psicológica das personagens. Tais recursos da apresentação dramática levarão o mito ao nível de reflexão e questionamento anunciado no início deste trabalho. Por mais que mesmo no texto épico o mito helênico não se encontrasse em sua versão mais primitiva e já houvesse passado pela interpretação, ficção e reinvenção, como afirma Eliade: “A maioria dos mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos.”¹³ Ainda assim é na tragédia que o mito encontrará um terreno fértil para a sua reinvenção, gerando o questionamento no indivíduo e na sociedade. Essa incursão psicológica se constrói por meio das personagens trágicas, muitas vezes já usando os instrumentos citados acima. Analisarei, portanto, tais instrumentos na tragédia grega.

A Personagem Trágica

A construção psicológica das personagens míticas ficcionadas na tragédia já pressupõe uma interpretação pessoal do tragediógrafo. Para compreendermos melhor essa necessidade, lancemos mão da análise de Electra, que aparece tanto em Sófocles, quanto em Eurípides, protagonizando o mesmo episódio, mas apresentando-se de maneira bem diferente. É preciso antes reconhecer que um dos elementos levantados por Prado não se aplica à tragédia: o aparte não é usado visto que se torna desnecessário com a presença do coro no teatro grego. Todas as vezes que precisa falar ao público

¹¹ *Ibidem*. P. 92.

¹² *Ibidem*. P. 92.

¹³ ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª edição, 1986. P. 10.

para esclarecer um ponto específico da narrativa, ou mesmo como maneira de explicitar um desdobramento psicológico da personagem, o autor da tragédia recorre ao coro. O coro funcionará muitas vezes, mantendo o ponto de vista de Prado, como o confidente, exatamente como se mostra nas *Electras*, em que o coro, o qual se apresenta como um grupo de mulheres,¹⁴ lamenta a má fortuna de Electra e de seu irmão Orestes. É possível reconhecer o papel desse coro de mulheres como confidente no seguinte trecho, em Sófocles, ao qual Electra responde quando consolada: “Estirpe de estima, / bálsamo do meu transtorno! / Tenho a exata percepção do que dissestes, / mas rejeito sublimar as ocorrências; / é meu dever não estancar lágrimas paternas, / Sempre fostes afeitas à camaradagem, / mas deixai-me, suplico, / alheia em meu desvario!”¹⁵ E em Eurípides, com mesma função confessional, recebe a seguinte resposta da heroína:

“Meu coração não bate por festejos, / tampouco por colares de ouro.
/ Excluo-me do coro das moças argivas, / não percuciono o ardor dos passos.
/ Anoiteço em pranto; pranteando é como passo os dias / de minha desventura.
/ Observa o penteado rústico, / a túnica tosca: / figuram-te à altura da filha de um rei,
/ de Agamêmnon, / de Troia, sempre memoriosa de feito paterno?”¹⁶

Aproveito a comparação entre o uso do confidente nos autores para salientar já uma diferença essencial entre as *Electras*. A de Sófocles é reta em conduta, afirma sua sina como um dever, uma obrigação intrínseca à sua condição de filha do rei assassinado pelo conluio de sua mãe, Clitemnestra. A heroína de Eurípides, por sua vez, é menos nobre em desígnios e lamenta, antes de tudo, a condição a que fora submetida; enfatiza a situação de pobreza como indigna da filha de um rei; sofre não pela obrigação familiar na qual a trama a inseriu, mas, sim, pela própria desventura, privada da sua posição

¹⁴ Usei aqui como referência as rubricas presentes na tradução de Trajano Vieira das duas obras: SÓFOCLES / EURÍPIDES, *Electra(s)*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2018. Mulheres micênicas em Sófocles e moças da Argólida em Eurípides, o que não é necessariamente uma distinção. Micênico é o grupo étnico vinculado à cidade de Micenas, cidade dos átridas Agamêmnon e Menelau. Já a Argólida é a região em que se localizava a cidade.

¹⁵ *Ibidem*. P. 25.

¹⁶ SÓFOCLES / EURÍPIDES, *Electra(s)*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2018. P. 87.

natural. Já aqui vemos, por meio da análise psicológica reconhecível pelo uso da estratégia do confidente, como a tragédia, ao dramatizar a personagem, pode reconfigurar o estatuto do mito.

Também por meio do monólogo, amplamente usado na tragédia grega, podemos captar traços interiores das personagens trágicas. Ainda sobre as Electras, é possível notar como, mesmo tratando de mesmo enredo mítico, Sófocles e Eurípides nos apresentam uma protagonista dotada de motivações díspares e particulares. A Electra de Sófocles, em monólogo sobre sua intenção de matar a própria mãe, recorre aos deuses, pautada ainda na ideia de dever contra quem indubitavelmente cometera um ato de vilania contra a sua casa, mesmo que se trate de sua própria mãe. Ela recorre ao deus:

“Ajuda-os, magno Apolo, a mim também, / que sempre te ofertei em
minhas preces / os dons que minhas mãos podiam alçar! / Repito o
gesto, Lício Apolo, rogo, / prostro-me, ouve o que suplico: acolhe /
nosso plano de ação, não nos rejeites! / Mostra aos homens o prêmio
com que os deuses / distinguem quem comete vilania.”¹⁷

Já em Eurípides, em episódio semelhante, usando novamente o coro como confidente, o tragediógrafo mostra uma outra Electra, tomada por bÍlis, ódio patético e irascível por sua progenitora, chega mesmo a afirmar que cometeria suicídio caso não viesse a concluir o objetivo de assassinar Clitemnestra. Diz: “É necessário ser é muito homem! / Amigas, a ninguém mais cabe o grito / de batalha! Seguro o gládio à espreita, / pois se me vencem, os antagonistas / não terão tempo de ultrajar meu corpo.”¹⁸ E mais a frente, tomada pela fúria, ao aviltar em monólogo o cadáver de Egisto, mostra o quanto nesse caso a heroína trágica é movida mais por um sentimento de revanche pessoal do que, como em Sófocles, por um dever familiar: “Ocultavas teu desalento, ciente / de ter uma consorte mau caráter, / e minha mãe sabia que eras vil. / Que dupla torpe, mútuos sanguessugas, / sorvendo um a sordidez do outro!”¹⁹

¹⁷ *Ibidem*. P. 71.

¹⁸ *Ibidem*. P. 108.

¹⁹ SÓFOCLES / EURÍPIDES, *Electra(s)*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2018. P. 116.

A retidão de conduta da Electra de Sófocles e o contraste com a de Eurípides apresentam-se definitivos ao analisarmos a sua reação ao assassinio da mãe assim que consumado. Em Sófocles há apenas o pedido de confirmação de que se realizara a morte da mãe, sem a menor sombra de arrependimento: “Como foi tudo irmão? [...] Morreu a mísera?”²⁰ Já a Electra de Eurípides, em sua ambiguidade passional, chega mesmo a questionar se suas ações foram corretas: “Sou responsável pelo horror do excesso. / A fúria me incendiou, avessa à mãe, / contra quem me gerou, sua filha.”²¹ Isso logo após ter ironizado com severa acidez a desgraça a que lançava Clitemnestra: “Cuidado no interior do meu casebre; / evita que a fuligem tisne a túnica! / Segue à risca o devido sacrificio. / A cesta já está pronta, a faca afiada, / a mesma que matou o touro, junto / ao qual irás tombar.”²² Notamos aqui o que Prado chamou de psicologia extrospectiva e, por meio de “ações dramáticas”, a singeleza com que nos apresenta, Sófocles, a reação de Electra em oposição à ambiguidade do posicionamento antitético da personagem em Eurípides.

Em última análise, é preciso buscar também, ainda seguindo a trilha indicada por Prado, como as Electras têm sua construção psicológica explicitada nas tragédias por meio do que o autor chamou de “conflito” com outras personagens, que apresentaria a totalidade da sensibilidade e do caráter das mesmas. Não poderia, portanto, deixar de destacar o conflito entre Electra e sua mãe, quando esta a autoriza a expressar o que realmente pensa sobre o assassinato do pai. O episódio se dá em momentos diferentes nas duas tragédias. Sófocles o apresenta logo no início da trama, o que em muito justifica o ímpeto inequívoco de Electra. Esta se mostra como uma advogada do pai, justificando sua ação com minuciosa descrição de como Agamêmnon não teve escolhas sobre o sacrificio de Ifigênia. Mesmo a acusação que faz à mãe começa com uma análise do tom que a mesma usou para se referir ao crime cometido: “Retomo o fio: ‘matei teu pai’ – afirmas. / Antes de entrar no mérito do assunto, / pergunto se haveria tom mais torpe. / Acuso que o assassinaste não / em nome da justiça, mas dobrada por teu macho.”²³ Esse

²⁰ *Ibidem*. P. 73.

²¹ *Ibidem*. P. 125.

²² *Ibidem*. P. 124.

²³ *Ibidem*. P. 39.

discurso legalista nos mostra muito de como intimamente a Electra de Sófocles se relaciona com todo o caso e também de como, com argumentação extremamente racional, no conflito em que se vê inserida com a mãe, vai enredando em uma trama para fazer capitular por meio da lógica sua debatedora:

“CLITEMNESTRA – Que consideração merece alguém / que enfrenta a mãe assim, e nessa idade? / Até onde não poderá chegar / quem ignora o sentido da vergonha? / ELECTRA – Sei que não crês, mas isso me constrange. / Esse modo de ser destoa de mim, tampouco faz sentido em minha idade, mas fui forçada a agir a contragosto / por teus feitos e tua hostilidade. / A vilania é a escola dos atos vis. / CLITEMNESTRA – Sua descarada! O que falei e fiz / só destravaram tua língua acídula. / ELECTRA – Pois não sou eu quem diz. Quem é a autora / dos crimes que a linguagem só traduz? / CLITEMNESTRA – Por Ártemis, tão logo Egisto chegue, verás o quanto custa a fala sonsa! / ELECTRA – Dás conta do teu descontrole, até / quando concedes a palavra a alguém?”²⁴

Por meio de mesmo conflito identificamos uma Electra bem diferente em Eurípides. Há aqui uma série de acusações morais e apelos sobre como a má sina recaíra sobre si mesma. A heroína de Eurípides novamente se mostra passional, queixosa e ressentida pelo destino que incidiu sobre si, aqui não é o crime contra o pai que figura necessariamente no centro do embate que trava com a mãe, mas sobre como “se” sente injustiçada com toda a história:

“Quantos motivos para a sensatez! / No que valia menos Agamêmnon / que Egisto? Quem encabeçava os gregos? / O escândalo de Helena, tua irmã, / era propício a ti, pois a baixeza / contrasta com o nobre paradigma. / Se meu pai, como dizes, trucidou / tua filha, onde erramos eu e Orestes? / Por que, depois de assassiná-lo, não / nos deste o que era nosso, o paço, em vez / de comprar um amante com dinheiro / alheio? O neoconsorte não devia / viver no exílio, se exilou

²⁴ SÓFOCLES / EURÍPIDES, *Electra(s)*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2018. P. 41.

teu filho? / Não devia morrer, se me matou / duplamente, pois, morta,
ainda estou viva?”²⁵

Como o objetivo aqui é apresentar o poder reflexivo e interior da personagem da tragédia, é também necessário reconhecer o conselho inequívoco de Aristóteles, de que devemos representar sempre as personagens melhores do que realmente somos. Além, portanto, do elemento psicológico de questionamento e reflexão na personagem trágica, é preciso que os problemas abordados sejam os de personas melhores do que é o indivíduo real. “Quanto aos caracteres, há quatro alvos a que visar. Um e o primeiro deles é que sejam bons. A peça terá caráter, se, como dissemos, as palavras ou ações evidenciam uma escolha; ele será bom, se esta for boa.”²⁶ Observando tais características se compreende a primazia do mito como elemento central da fabulação trágica. Ao trazer ao palco as personagens míticas os tragediógrafos tornavam incontestável o poder de suas personagens, que traziam já grande bagagem no ideário coletivo e que lhes conferia grande propriedade na discussão e nos conflitos por elas apresentado.

Trauerspiel

No intuito de criar um elemento intermediário entre o herói da tragédia e o herói trágico, que mostrarei estar presente no romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, será preciso recorrer à descrição desse herói feita por Walter Benjamin acerca do drama trágico alemão²⁷. Enquanto aparato cênico ou mesmo de criação literária encontramos outro contexto e outra realidade, mas o elemento fundamental ainda estará lá presente. O herói trágico manterá uma série de características essenciais que o transformam no portador da angústia humana, sem perder o inexorável do mito, despido ainda mais do movimento de ritualização religioso. É o trágico que permanece e esse será fundamental para a construção de uma identidade nacional do drama

²⁵ *Ibidem*. P. 122.

²⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. In *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 12ª edição, 2005. P. 34.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

alemão, segundo o autor,²⁸ o que nos mostra o potencial desse herói trágico no processo de aproximação entre o discurso formador e o seu espectador.

Benjamin antes de tudo defende a ideia de que a tragédia necessita de um herói monarca, um indivíduo altivo que se coloca acima do indivíduo comum, muitas vezes melhor, com suas dúvidas e vícios, mas alguém que não se apresenta em eventos cotidianos da vida. Esse distanciamento é necessário para que se mantenha o estatuto mítico da tragédia – que, ainda segundo Benjamin, será substituído no drama alemão pelo acontecimento histórico – numa “época pré-histórica da sua existência, a condição heroica passada.”²⁹ Para o autor, a personagem trágica é, antes, política e representa as virtudes e os vícios desse indivíduo, que reconhece o seu papel histórico: “Acreditava-se que o drama trágico estava, de forma tangível e concreta, no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar as palavras.”³⁰ Entendendo que Benjamin reconhece no elemento histórico o substituto do mito no drama trágico, é possível concluir que ele reconhece na ficção do mito algo mais relacionado ao “como” do que necessariamente ao “o quê” para a construção da fabulação. Essa primazia da forma nos permite entender a importância do herói trágico para a construção da tragédia, responsável por rerepresentar sob outra roupagem o próprio mito.

O trágico se constrói, ainda seguindo o percurso de Benjamin, por meio do temor e da piedade. Esta presente em personagens mártires e aquele em tiranos. O autor separa as fabulações em drama de tiranos e drama de mártires, legando a essas personagens a responsabilidade de sustentar o trágico do texto dramático. O tirano se constrói por meio do medo que suscita em seus súditos e é precisamente aí que surge a sua indecisão, do contraste entre o seu poder e a sua incapacidade de governar, essa incongruência, quando surge, leva o tirano para a indecisão. A dificuldade de tomada de decisão, portanto, leva-o às ações intempestivas, à *hýbris* que residirá no centro do ato trágico. “Trata-se da incapacidade de decisão do tirano. O príncipe, cuja pessoa é depositária da decisão do estado de exceção,

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*. P. 56.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. P. 57.

demonstra logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar decisão.”³¹
“De fato, o que determina o seu agir não são ideias, mas impulsos físicos instáveis.”³² Já o drama de mártir se orienta pelo sofrimento do herói, a sua indecisão se dá pela sua capacidade de apiedar-se dos seus, ele sofre em nome da sua incapacidade de extinguir a aflição que se apresenta na narrativa trágica. Benjamin chega mesmo a aproximar tal sentimento do martírio de Cristo na Paixão. “Aquele que se aflige ‘com a deslealdade de seus amigos e inimigos’: a expressão poderia aplicar-se à paixão de Cristo. Do mesmo modo que Cristo-Rei sofreu em nome da humanidade, assim também, do ponto de vista dos autores barrocos, sofre a majestade em geral.”³³

Na interposição, portanto, entre o mártir e o tirano temos o elemento trágico, que sofre com a desmedida intempestiva de quando o poder é impedido de ser exercido, além do sofrimento de quando se vê incapaz de extinguir uma injustiça com os seus. Essa personagem histórica, que entende a sua historicidade, ao se deparar com a impossibilidade de agir conforme seus desígnios, acaba mergulhando na ação trágica.

O uso do herói mítico, ou da persona histórica, como base de criação da personagem trágica pode funcionar como uma espécie de livre conduto para manipular a narrativa já conhecida de maneira tendenciosa, mas também confere um estatuto de permanência do discurso presente na fabulação da tragédia. O herói trágico, contudo, marca, em seu martírio, um interlúdio entre o perene e um novo *logos*, de maneira que o herói trágico se sacrifica para reatualizar, sem destruir, o mito, mas diferentemente da ritualística religiosa, o faz de maneira fértil, sem mais o caráter imutável. A força gerada pelo sacrifício é a única capaz de resistir à potência do mito, mas é exatamente essa força exercida pelo mito que possibilita uma criação igualmente forte. O sacrifício do herói trágico é necessário para que o tal novo *logos* se sustente frente à força inexorável do elemento mítico, precisamente é essa necessidade que faz o herói trágico ser tão diferente do herói épico, que apenas segue o caminho definido pelas moiras. Não que o herói trágico não o faça, mas o

³¹ *Ibidem*. P. 66

³² *Ibidem*. P. 66-67.

³³ *Ibidem*. P. 68.

sacrifício mais importante está em se ter consciência desse caminho. O núcleo da narrativa trágica e, portanto, do herói da tragédia está nessa tomada de consciência e daí a potência do martírio. Benjamin nos apresenta esse conflito como o confronto com o demoníaco.

O trágico relaciona-se com o demoníaco como o paradoxo com a ambiguidade. Em todos os paradoxos da tragédia – no sacrifício que, obedecendo às normas antigas, cria novas normas; na morte, que é expiação mas limita-se a arrebatá-lo o si-mesmo; no desfecho que decreta a vitória do homem, mas também do deus – a ambiguidade, estigma do demoníaco, está em extinção.³⁴

E uma das “armas” do herói trágico para vencer esse confronto com as forças arrebatadoras do mito é precisamente o silêncio. Ao herói cabe agir, sem palavras, e seguir os desígnios da narrativa mitológica, mas é precisamente na ausência de palavras do herói que vemos o mito desnudar a si mesmo. No lugar de questionar uma pretensa iniciativa do herói em perverter o mito, o espectador é levado a questionar a perseguição deste sobre aquele.

Também no silêncio do herói, que não encontra nem procura responsabilidade, e assim remete a suspeita para a instância perseguidora. O seu significado, de fato, inverte-se: o que aparece em cena não é a consternação de um acusado, mas o testemunho de um sofrimento mudo, e a tragédia, que parecia ser um julgamento do herói, transforma-se num tribunal dos olímpicos em que aquele é citado como testemunha e anuncia, contra a vontade dos deuses, a glória do semideus.³⁵

Com essa inversão feita pela personagem da tragédia é que todo o peso do mito se direciona precisamente contra si mesmo, permitindo ao herói trágico modificar os alicerces do inexorável, enfrentar seu destino “demoníaco”, e formular o novo estatuto da narrativa mítica. “Não foi no

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. P. 111.

³⁵ *Ibidem*.

direito, mas na tragédia, que a cabeça do gênio se elevou pela primeira vez das névoas da culpa, pois foi a tragédia que rompeu com o destino demoníaco.”³⁶

Essa renovação do mito por meio da ficção e, acima de tudo, pelo papel do herói trágico traduzem um percurso de contínuo esgotamento e ressignificação da narrativa mítica. Mesmo o épico já é uma recriação do mito, já passa pela reinterpretação do *aedo* acerca dos deuses e dos heróis. A tragédia, contudo, amplia as possibilidades dessa reinterpretação, chegando mesmo a ressignificar tal narrativa. Para cumprir com esse desígnio é que se lançam mão, dentre outros fatores, das estratégias de constituição do herói trágico, que representa um indivíduo ativo e cômico da sua historicidade para que a ação trágica possa atingir a quem quer que seja. “A desgraça dos grandes e poderosos [...] é terrível em sentido absoluto, e não há ajuda exterior que a possa aliviar, uma vez que os reis, ou encontram ajuda em si próprios, ou soçobram.”³⁷ Ao se buscar esse efeito na literatura do século XX, podemos facilmente chegar à conclusão de que não há mais possibilidade de o alcançar. A figura do monarca como ser histórico já não cumpre com o mesmo objetivo. A busca pelos demônios interiores do herói do romance, por meio dos mecanismos mais profundos de representação da personagem, faz com que o drama precise – usando, dentre outros, os mecanismos apresentados já nesse texto – perscrutar o indivíduo fragmentado que sofre por seus problemas humanos e íntimos. O drama sofre radicais mudanças com o advento do romance, que traz possibilidades infinitas de representação do seu herói. Não seria, contudo, adequado declarar a morte do herói trágico, por mais que seu espaço no drama tenha diminuído ele pode encontrar no romance um mar ainda não navegado para explorar a narrativa mítica de maneira nova, mas sem deixar de ressignificá-lo, de questioná-lo, de fazer nascer nova leitura sobre o mesmo.

Para tal, seria necessária mesmo nova narrativa mítica, para que, legada às alegorias do passado, a mesma não se apresente completamente obsoleta, seja por não ter mais espaço no pensamento moderno, seja por já ter sido esgotada enquanto criação dentro de um contexto específico. O romancista

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

³⁷ *Ibidem*. P.112. Citando Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, vol. 2, op. cit., p. 513-514.

Nikos Kazantzákis em *A Última Tentação de Cristo* surge, portanto, como um catalizador dessa necessidade. O mito é o cristão, especificamente a Paixão, e o herói trágico é Jesus, esmiuçado ao longo do romance, agente de seu destino, mas rumando inexoravelmente para a narrativa mítica apresentada nos evangelhos. Um Jesus mártir e histórico, guiado por deus e pelo demônio, altivo o suficiente para que sua queda seja exemplar. Com isso, tal qual realizado nas tragédias gregas, o mito será ressignificado em grande parte pelo trabalho do herói trágico, a paixão será formadora, portanto, de novo discurso formador. É claro que agora sem as limitações práticas características da narrativa dramática apresentadas no início desse texto, a expressão psicológica desse herói terá grandes marcas do herói do romance, entretanto ainda assim será trágico, pois como nos reis e príncipes do *Trauerspiel* analisado por Benjamin. Partindo então da concepção de herói trágico, construído por meio das limitações do drama clássico, passando pelo drama trágico alemão, será preciso se debruçar sobre o romance de Kazantzákis para identificar Jesus como esse herói capaz de, por meio da ficção, gerar uma reorientação acerca do mito.

Jesus, o Herói Trágico

Como já indiquei acima, ao mostrar como Benjamin reconhece a necessidade de um monarca como herói trágico, o herói da tragédia precisa reconhecer a própria importância histórica, sua inclinação aos grandes feitos. O Jesus de Kazantzákis cumpre perfeitamente com essa função, pois se trata precisamente do filho do deus cristão, único, o próprio, destinado a libertar a tribo de Israel e que acaba por expiar os pecados do mundo inteiro. Jesus entende, ouve passos, sente-se perseguido, espera que seja a Piedade, enviada por Deus, depara-se, contudo, com a Maldição, segundo sua própria leitura. Ou seja: Jesus não entende exatamente o seu papel, ou mesmo compreende o seu destino, mas pelo simples fato de trocar a Piedade pela Maldição de Deus já se pode notar a compreensão da grandeza de seu papel, pois se reconhece em sua divindade:

Lentamente, a tremer, abriu os olhos: um corpo selvagem de mulher resplandecia na sua frente, revestido, da cabeça aos pés, por uma armadura de bronze. Mas a sua cabeça não era uma cabeça humana; era uma cabeça de águia, com os dois olhos amarelos e um bico curvo, que segurava um pedaço de carne. Olhava insistentemente, impiedosamente, o filho de Maria. – Não vieste tal como eu te esperava – murmurou ele. – Tu não és mãe... Piedade, fala-me, quem és tu? Perguntou, esperou, repetiu a pergunta; só os olhos amarelos muito redondos, brilhavam na escuridão. Subitamente, o filho de Maria compreendeu: – A Maldição! – gritou, tombando de rosto contra a terra.³⁸

Outro ponto que evidencia a natureza divina de Jesus é o vaticínio apresentado pela figura do rabino, que primeiro reluta em acreditar:

Havia dias e noites que a sua cabeça estalava até quase rebentar. Uma esperança nova entrara nele, maior do que a sua cabeça, uma loucura, um demônio que o corroía. Não era a primeira vez, pois de há anos que aquela loucura enterrava as garras no seu cérebro; expulsava-a, ela voltava; de dia não ousava aproximar-se, mas vinha de noite, nas trevas, ou durante os seus sonhos. Hoje, porém, hoje ao meio-dia... Se fosse Ele? Apoiou-se à parede, fechou os olhos; ei-lo que passa de novo na sua frente, exausto, carregando a cruz, o ar a vibrar à sua volta; era assim que o ar devia vibrar à volta dos arcanjos... Levanta os seus olhos; nunca ao velho rabino fora dado ver tanto céu nos olhos de um homem! Será Ele? Senhor, Senhor, por que me torturas? Por que não respondes? Como relâmpagos, as profecias rasgaram o seu espírito, e quanto mais a sua velha cabeça se enchia de luz, mas ela mergulhava, desesperada, nas trevas.³⁹

O destino de Jesus é ainda desconhecido – apesar de o leitor cristão já estar, por meio do mito, ciente de tudo que se abate sobre ele. Perdura, contudo, a dúvida, destino desconhecido ou negado? Resta sempre uma

³⁸ KAZANTZÁKIS, Nikos. *A Última Tentação de Cristo*. Círculo de Leitores, 1988. P. 82-83.

³⁹ *Ibidem*. P. 62.

certeza, a de que não se trata de um homem como os outros, palavras do próprio rabino:

– O meu filho – disse Maria, com a voz trêmula – o meu filho, ancião?
– Ele não é como os outros filhos, Maria – respondeu resolutamente o rabino. Pensou de novo as palavras e prosseguiu: – Por vezes, à noite, quando está só e pensa que ninguém o vê, em redor do seu rosto, no escuro, vê-se uma claridade.⁴⁰

Trata-se – no mínimo e fazendo justiça ao posicionamento judeu acerca da figura de Jesus como não o Messias, mas um profeta – de um indivíduo com valor histórico, mesmo que não um monarca, ainda assim uma figura de relevância ainda maior para o contexto em que estava inserido, um profeta enviado por Deus. Madalena quando se encontra com Jesus profere com a certeza de uma sacerdotisa a sua natureza divina: “O teu Deus tem a mesma cabeça que tu. Não sois mais do que um e eu não faço distinção entre vós. Quando ele chega, de noite, nos momentos em que penso em ti – malditas sejam essas horas – é assim, é com o teu rosto que ele se dirige a mim, saído da escuridão.”⁴¹

A certeza de Madalena conflita com o seu papel também de mártir, pois flagela seu corpo como única forma de atingir um deus que se lhe oferece e ao mesmo tempo a impede de estar consigo. Madalena está no centro da tentação, da provação final, do ato trágico, portanto desde sempre deixa transparecer a certeza que somente o mito oferece ao leitor. Continua, no entanto, o rabino descrevendo a sua visão, ainda embaçada, menos certa do que a de Madalena, mas já vislumbrando a dimensão de Jesus:

Observo-o sem que ele me veja, e distingo na escuridão uma luz, Maria, uma luz que lhe lambe, que lhe devora o rosto. [...] Então, o ancião inclinou-se para ela, baixou a voz e os seus olhos estavam em fogo. – Eu te saúdo, Maria – disse. – Deus é onipotente, os seus designios são impenetráveis, e o teu filho pode ser... Mas a pobre mãe deu um grito:

⁴⁰ *Ibidem*. P. 67.

⁴¹ KAZANTZÁKIS, Nikos. *A Última Tentação de Cristo*. Círculo de Leitores, 1988. P. 93.

– Tem piedade de mim ancião! Um profeta! Não, não, que Deus, se o escreveu, o apague!⁴²

É possível concluir essa analogia do monarca com a figura que Jesus representará para a cultura judaico-cristã e, acima de tudo, certificar-se da consciência do herói de historicidade quando o próprio se apresenta resistente ao seu destino, como o herói trágico grego que busca incessantemente se desviar do seu oráculo, como um Édipo que mergulha em seu destino justamente por tentar fugir do mesmo. Jesus não sabe de seu destino, mas o *daimon* que o conduz – no caso do mito cristão, Deus – o arremessará com tudo na narrativa da Paixão. O rabino fala agora com o próprio Jesus: “– Jesus – disse com ternura e em voz baixa, para que a mãe não ouvisse – Jesus, meu filho, até quando Lhe farás frente? Então, ouviu-se um grito selvagem e a pequena casa estremeceu toda: – Até morrer!”⁴³ Para logo em seguida, mesmo com a negação de Jesus, ainda o rabino firmar a sua certeza da proporção histórica, indicação essa que nos garante a manutenção do mito como tal mesmo no romance:

O velho rabino quis ainda falar-lhe e inclinou-se sobre ele, mas, subitamente, deu um salto para trás: fora como se se tivesse aproximado de uma grande fogueira, e sentiu o rosto queimando. « É Deus que o rodeia – pensou – É Deus que não quer que ninguém se aproxime. É preciso que parta!»⁴⁴

Avançando no trabalho de reconhecimento do herói trágico no Jesus de Kazantzákis é preciso analisar outro elemento que se apresenta de maneira mais evidente, na verdade trata-se da separação entre o drama de tirano ou de mártir. Não há dúvidas quanto ao caminho tomado por Kazantzákis em razão mesmo da natureza do mito cristão. O martírio do cristo talvez se apresente como o martírio por excelência, a caminhada em direção ao Gólgota figura em si mesma a trajetória do trágico, a figura portadora da piedade levando metaforizados na cruz os males de todo o mundo. Há no martírio

⁴² *Ibidem*. P. 67.

⁴³ *Ibidem*. P. 68.

⁴⁴ *Ibidem*. P. 69.

cristão algo de mais impiedoso do que o de Prometeu acorrentado por Zeus ao rochedo, pois há naquele não uma imposição direta das forças divinas, mas, sim, a imposição por meio dos homens que serão salvos pelo mesmo mártir que flagelam.

Kazantzákis, contudo, ao ficcionar a paixão de Cristo mostra o martírio mesmo desde antes de Jesus sair de casa, pois o princípio do martírio estava precisamente em ser homem, mas não poder consumir de sua posição mortal. O Jesus de Kazantzákis sofre por ter levado Madalena à perdição, por não poder, graças à interferência divina, concretizar o desígnio humano mais imprescindível que é o casamento com uma mulher, o que torna a tentação que lhe será apresentada ao fim do romance ainda mais icônica, como a derradeira provação que só poderia ser oferecida pelo demônio.

O coração do jovem [Jesus] estremeceu. Ah! Se não tivesse receio de Deus tomá-la-ia [Madalena] nos braços, secar-lhe-ia as lágrimas, acariciar-lhe-ia os cabelos, para a serenar, e partiria com ela! De fato, se era um homem era isso o que devia fazer, para a salvar, e não ir rezar e jejuar para os mosteiros; que bem lhe poderia trazer isso, como se poderia salvar uma mulher dessa forma? Arrancá-la àquela cama, partir com ela, abrir uma oficina numa aldeia distante, viver como um marido com a sua mulher, ter filhos, sofrer, ser feliz como os homens...⁴⁵

Jesus não é apenas homem, como também não lhe cabe a vida dos homens. Eis aqui o princípio do seu martírio. O Jesus mártir no romance se apresenta como o herói da tragédia, pois caminha lenta e progressivamente, relutante, mas sem possibilidade de resistência, em direção ao ato trágico, que no caso do herói de Kazantzákis será a última tentação.

Nunca segui com tanto terror a sua marcha sangrenta até o Gólgota, nunca vivi com uma tão grande intensidade, com tanta compreensão e amor, a vida e Paixão de Cristo, como durante os dias e noites em que escrevi *A Última Tentação*. Ao escrever esta confissão da angústia e da grande esperança dos homens, sentia-me tão emocionado que os

⁴⁵ KAZANTZÁKIS, Nikos. *A Última Tentação de Cristo*. Círculo de Leitores, 1988. P. 95.

meus olhos se embaciavam de lágrimas. Nunca, até então, sentira, com tal doçura, com tal sofrimento, o sangue de Cristo tombar, gota a gota, no meu coração.⁴⁶

Ainda que o *daimon* que impele Jesus à ação trágica perpassa a potência do deus cristão, não se pode negar a presença do elemento tirânico para a composição do ato trágico. Esse homem que ao mesmo tempo é deus se vê a todo momento detentor da potência divina, mas impedido de agir por conta própria, impedido de tomar suas próprias decisões. Aqui reside, na verdade, a última tentação. Impedido por si mesmo ou por Deus? Não importa, na verdade, nem mesmo se de fato se tratam de um só, pois a vontade tirânica está presente em Jesus até o último momento e sem ela seria impossível a configuração da última tentação como o trágico no romance. Esse desejo tirânico pode até mesmo ser compreendido como o desejo natural do ser humano, que se arremete contra o herói na figura de mártir de toda a humanidade, que está acostumada a seguir seus e próprios desígnios, tal qual a descrição de Benjamin sobre o monarca. Trata-se, em última análise, do conflito entre a carne, potência tirânica sobre o homem, e o espírito, força divina que se apresenta em martírio. Vemos esse conflito ainda no episódio em que Jesus se encontra com Madalena em seu leito de lascívia, quando ela declara a impotência do herói e este a rechaça com sofreguidão por se saber incapaz de fazer realizar sua vontade. Diz Madalena:

A alma da mulher é a carne, e tu [Jesus] bem o sabes. Tu bem o sabes, mas não tens coragem de tomar essa alma nas tuas mãos, como um homem, para a abraçares, para a salvares! Metes-me dó e aborreces-me! – Sete demônios te possuem, impudica! – gritou, então, o jovem, rubro de vergonha até a raiz dos cabelos. – O teu pobre pai tem razão.⁴⁷

Conclusão

⁴⁶ KAZANTZÁKIS, Níkos. *A Última Tentação de Cristo*. Círculo de Leitores, 1988. Prefácio.

⁴⁷ *Ibidem*. P. 94.

Ao recorrer, portanto, às estratégias de identificação da interioridade e de posições constitutivas da personagem do teatro, acredito que se torna possível clarificar como o teatro grego passou a atuar sobre o mito, por meio de maior variabilidade narrativa do mesmo. Essa possibilidade de apresentar uma personagem mais profunda, ainda que por meio da ação dramática, eleva o texto teatral e especificamente a tragédia – que usa a personagem mítica como forma de apresentar seres mais elevados do que os indivíduos da sociedade – ao papel de ressignificar o mito. É por meio dessas personagens dramáticas que a fabulação estática do mito pode apresentar novos argumentos para o meio em que está inserida.

Reconhecendo nas estratégias de interpretação da personagem dramática a ferramenta de atualização do mito, despida do elemento religioso, foi possível analisar com certo grau de convicção o herói da tragédia. Evidenciou-se, como isso, o papel desse herói e sua capacidade de conduzir efetivamente a narrativa mítica para novos caminhos interpretativos, possibilitando essa narrativa a se apresentar sob nova perspectiva. O herói, visto dessa maneira, ganha destaque como formador de questionamentos e permite ao leitor/espectador, por meio do elemento trágico, estabelecer novo discurso acerca do mito.

Esse herói trágico permanece com o seu poder reflexivo mesmo fora do contexto mítico, levando-nos ao reconhecimento do trágico como formador efetivo de questionamentos. Fora do mito, contudo, é preciso que o herói se reconheça como histórico para que a potência do trágico permaneça dentro de si. Além disso é preciso que se mantenha o conflito entre o elemento tirano e o mártir para que o herói sustente a tragicidade de que é constituído e são exatamente essas necessidades que nos permitem ler no Jesus de Kazantzákis esse herói trágico, não mais no texto dramático, mas resgatando algo que ficara pra trás, em princípio, desde a tragédia grega: sua relação com o mito.

Com isso foi possível identificar no protagonista de *A Última Tentação de Cristo* grande potencialidade de ressignificar o mito cristão e a narrativa da Paixão. Ler o Jesus como um herói trágico permite que o mesmo ressignifique o mito tal qual o fizeram os heróis trágicos da tragédia grega, permitindo que,

mesmo fora do domínio religioso, o mito cristão adquira um papel de questionamento e de formação inteiramente novos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. In *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 12^a edição, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 13^a Edição, 2014.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2^a edição, 1986.
- KAZANTZÁKIS, Nikos. *A Última Tentação de Cristo*. Círculo de Leitores, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem no Teatro*. In *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 13^a Edição, 2014.
- SÓFOCLES / EURÍPIDES, *Electra(s)*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2^a edição, 2018.