



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Heitor Victor Narciso de Oliveira

**Dramatização do mito cristão em Níkos Kazantzákis: estudo comparativo  
entre *A Última Tentação de Cristo* e a tragédia grega**

Rio de Janeiro

2020

Heitor Victor Narciso de Oliveira

**Dramatização do mito cristão em Níkos Kazantzákis: estudo comparativo entre A  
*Última Tentação de Cristo* e a tragédia grega**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Fernanda Lemos de Lima

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

K23 Oliveira, Heitor Victor Narciso de.  
Dramatização do mito cristão em Níkos Kazantzákis: estudo comparativo entre A última tentação de Cristo e a tragédia grega / Heitor Victor Narciso de Oliveira. - 2020.  
99 f.

Orientadora: Fernanda Lemos de Lima.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Kazantzákis, Níkos, 1883-1957 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Kazantzákis, Níkos, 1883-1957. A última tentação de Cristo – Teses. 3. Tragédia – Teses. 4. Mito na literatura - Teses. 5. Cristianismo e literatura – Teses. I. Lima, Fernanda Lemos de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 877.4-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Heitor Victor Narciso de Oliveira

**Dramatização do mito cristão em Níkos Kazantzákis: estudo comparativo entre *A Última Tentação de Cristo* e a tragédia grega**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 30 de março de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Lemos de Lima (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tatiana Maria Gandelman de Freitas  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este texto a Maria de Fátima, com quem divido esse drama maior que é a vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Devo agradecer aos grandes amigos Alexandre Tavares, Marcos Tejadas, Marlon Garcia e Flávio Curvello, pessoas que me ajudaram a aguçar ainda mais a minha ânsia pela reflexão filosófica.

Agradeço à minha mãe, Odete Rosa Narciso, que me presenteou com meus primeiros livros e é a maior responsável por quem eu sou.

Agradeço ainda aos professores Fernanda Lemos de Lima, Dulcileide Nascimento, Gustavo Bernardo e Tatiane Gandelman, além de tudo pessoas fundamentais para a minha formação acadêmica.

Mais tarde feita a tentativa de mostrar o deus como um ser real e de representar, visível aos olhos de todos, a imagem da visão transfigurada no seu quadro radioso: então é que começa o “drama”, na estrita acepção da palavra.

*Nietzsche*

## RESUMO

OLIVEIRA, Heitor Victor Narciso de. *Dramatização do mito cristão em Níkos Kazantzákis: estudo comparativo entre A última tentação de Cristo e a tragédia grega*. 2020. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Neste trabalho, pretendo realizar uma análise comparativa entre o romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, e a tragédia grega. Buscamos com isso aprofundar a compreensão do processo de ficção do mito cristão, suas ressonâncias e a construção de novas formulações e reflexões acerca da narrativa religiosa. Acredito que, com essa análise, é possível compreender mecanismos de segregação e agregação existentes no discurso em questão. Tentarei também definir o conceito de dramatização do mito como um processo de ficcionalização das narrativas míticas por meio do trágico. Apresentarei, portanto, uma abordagem comparativa que tratará do mito cristão, da tragédia grega, do romance de Kazantzákis, suas relações e conseqüentemente da revalorização do mito por meio da ficção. A abordagem terá por base pensadores canônicos em literatura, cultura e filosofia, tais como Mircea Eliade, Friedrich Nietzsche, Werner Jaeger, Jean-Pierre Vernant, Walter Benjamin e Terry Eagleton, estabelecendo assim uma análise interdisciplinar de um romance de grande relevância para o século XX.

Palavras-chave: Kazantzákis. Tragédia. Ficção.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Heitor Victor Narciso de. *Dramatization of the christian myth in Nikos Kazantzákis*: comparative study between The last temptation of Christ and the Greek tragedy. 2020. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

In this work I intend to conduct a comparative analysis of the novel The Last Temptation of Christ, of Nikos Kazantzakis, and Greek tragedy. With this I seek to deepen the understanding of the fiction process of the Christian myth, its resonances and the construction of new formulations and reflections about the religious narrative. I believe that with this analysis it is possible to understand mechanisms of segregation and aggregation existing in that discourse. I will also try to define the myth dramatization concept as a process of fictionalization of mythic narratives through the tragic. I will therefore present a comparative approach that will deal with the Christian myth, the Greek tragedy, the Kazantzákis novel, its relations and consequently the revaluation of the myth through fiction. The approach will be based on canonical thinkers in literature, culture and philosophy, such as Mircea Eliade, Friedrich Nietzsche, Werner Jaeger, Jean-Pierre Vernant, Walter Benjamin and Terry Eagleton, thus establishing an interdisciplinary analysis of a novel of great relevance for the 20th century.

Keywords: Kazantzákis. Tragedy. Fiction.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 REVALORIZAÇÃO DO MITO</b> .....	11
1.1 MITO, CRISTIANISMO E TRAGÉDIA .....	11
1.2 VALOR PEDAGÓGICO DA TRAGÉDIA .....	21
1.3 O TRÁGICO .....	33
1.4 MITO REVISITADO .....	42
<b>2 FICÇÃO DA FICÇÃO</b> .....	47
2.1 RELIGIÃO E FICÇÃO .....	48
2.2 TRAGÉDIA E PAIXÃO .....	54
2.3 TEÍSMO .....	57
2.4 OPÇÃO À LETRALATRIA .....	60
<b>3 JESUS, HERÓI TRÁGICO</b> .....	65
3.1 PROBLEMA DA INACESSIBILIDADE .....	66
3.2 A PERSONAGEM TRÁGICA .....	69
3.3 <i>TRAUERSPIEL</i> .....	73
3.4 JESUS, HERÓI TRÁGICO .....	77
<b>4 DRAMATIZAÇÃO</b> .....	83
4.1 CONCEITO DE DRAMATIZAÇÃO .....	84
4.2 DRAMATIZAÇÃO NO ROMANCE .....	87
4.3 DRAMATIZAÇÃO NA CULTURA .....	90
4.4 O MITO VIVO .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	97
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

O mito grego, mesmo tendo sido um fenômeno pontual na história da humanidade, ainda deixa marcas profundas em nossa cultura. É difícil não vermos reflexo, em nossa literatura, da criação helênica – suas concepções e formas de entender o mundo ao seu redor estão ainda presentes em nossas obras. Esse trabalho pretende aproximar o romance *A Última Tentação de Cristo*<sup>1</sup>, de Níkos Kazantzákis<sup>2</sup>, à tragédia grega, responsável por colocar em cena o mito clássico. Kazantzákis, seguindo a mesma progressão realizada pelos atenienses Ésquilo, Sófocles e Eurípides, irá ficcionalizar o mito – o cristão, no entanto. O mito de seu tempo.

A intenção é demonstrar que uma forma de reviver a importância do mito em uma sociedade que já o questiona é representá-lo sob outras roupagens. Para o homem questionador, o herói somente pode existir se também, de sua própria maneira, apresentar-se questionador, pondo em xeque suas verdades e sua existência. O herói mítico precisa então aproximar-se do espectador/leitor, precisa ser verossímil com a profundidade da existência humana. Kazantzákis leva Jesus, o *héros* do mito cristão, a um novo patamar. Assim como o herói trágico abre o diálogo com a *pólis* grega, Jesus, no romance, abre o diálogo com um leitor moderno que já não precisa mais de verdades, mas, sim, de questionamentos como forma de auto compreensão. É para esse homem moderno que Kazantzákis encenará o mito cristão.

A partir da leitura de autores que tentam esclarecer o mito grego, a tragédia e o romance, pretendo aproximar, inicialmente, a ideia de mito ao cristianismo, levando sempre em consideração as divergências essenciais entre culturas diferentes, mas que certamente estão entrelaçadas de forma indissociável. O cristianismo não o seria sem o mundo helênico e este nos surge sempre sob a ótica, por mais que tentemos não o fazer, do mundo cristão ao qual estamos inseridos. Pretendo apresentar o romance de Kazantzákis sob um olhar

---

<sup>1</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988.

<sup>2</sup> Níkos 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*.

comparativo, de forma que venha mostrar toda a contemporaneidade de um autor filosófico e ciente da problemática de seu tempo.

É, ainda, indispensável salientar a importância de estudos sobre uma literatura ainda pouco trabalhada no Brasil. Uma literatura moderna e em sintonia com as grandes produções do mundo ocidental. Literatura possuidora, contudo, de uma sutileza que exige certas peculiaridades e um grau ímpar de sensibilidade que acredito podermos encontrar em Kazantzákis. *A Última Tentação de Cristo* é uma obra misteriosa e ao mesmo tempo esclarecedora, uma verdadeira tragédia que encena de forma marcante a Paixão de Jesus, decerto a figura mais influente dos últimos dois mil anos de humanidade.

## 1 REVALORIZAÇÃO DO MITO

A tragédia é a ficção declarada do mito. Esse é o ponto central para entender o conceito de dramatização que tentarei defender nas próximas linhas. Não que os demais gêneros clássicos não se tratassem também de ficção – nem pretendo estabelecer essa discussão – ou que mesmo o mito em si não o seja, mas é a tragédia que se declara como tal, afinal nela o mito passa claramente por uma invenção do tragediógrafo e é posto em cena por meio de atores e máscaras. O poder de tirar o estatuto de verdade absoluta e inquestionável do mito, ao menos da maneira como é encenado, é decisivo para entender a tragédia. A tragédia, que trata de assuntos “mais sérios”, como apresenta Eagleton<sup>3</sup>, se apropria da autoridade do mito para flexibilizar o debate público acerca da pólis e de valores humanos universais. O mito antes tratava do princípio, da natureza e dos deuses, com a representação trágica, pôde deliberar sobre questões mais mundanas como as leis e como os costumes, mas não só, é possível encontrar também novas proposições de interpretação do próprio mito. É precisamente nesse último aspecto que reside a questão de *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, e o mito cristão.

### 1.1 Mito, Cristianismo e Tragédia

Um primeiro passo a se considerar é compreender um pouquinho melhor o mito em si e conseqüentemente a sua abordagem na tragédia. Eliade<sup>4</sup> não define mito de forma absoluta, mas sintetiza a maneira como vem sendo tratado no ocidente e essa “tradição” será aqui respeitada. Assim o apresenta: “[...] o mito designa [...] uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.”<sup>5</sup> Os três adjetivos usados pelo autor são precisos, já que o mito: é sagrado, pois está sempre vinculado às religiões e às narrativas que solucionam os mistérios do mundo; exemplar, porque é com base no mito de um povo que seus códigos morais e de conduta encontram justificativa; e significativo, segundo interpreto as palavras de Eliade, já que se faz presente em diversas camadas da vida social de um indivíduo.

---

<sup>3</sup> EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

<sup>4</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

<sup>5</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 7.

A questão que surge, portanto, ao se analisar essa concepção consensual de mito é a da sua aplicabilidade ao cristianismo. Sobre isso Eliade nos esclarece alguns pontos e, na verdade, começa por levantar três problemas para se considerar o cristianismo uma nova forma de mito. O primeiro problema estaria na concepção que se construiu paralelamente à definição apresentada acima, o entendimento de mito como uma fabulação, uma lenda ou mesmo uma narrativa fantasiosa. Essa visão está presente até hoje em nosso vocabulário, chegamos a usar a palavra como sinônimo de alguma inverdade, tratando por mito algo que é uma mentira. Entender mito sob essa perspectiva é uma primeira dificuldade que encontro, mas certamente o empecilho mais facilmente superável, como veremos à frente. Assim nos relata Eliade acerca dessa dificuldade:

Em primeiro lugar, temos o equívoco emprego do termo “mito”. Os primeiros teólogos cristãos tomavam esse vocábulo na acepção que se impusera há muitos séculos no mundo greco-romano, i. e., de “fábula, ficção, mentira”. Consequentemente recusavam-se a ver na pessoa de Jesus uma figura “mítica” e, no drama cristológico, um “mito”.<sup>6</sup>

Vale notar que o autor já adianta a questão como sendo o problema do “equivoco emprego”. Compreende-se logo a expressão do autor quando colocamos tal concepção de frente com a concepção apresentada acima, defendida em toda sua argumentação acerca do mito de outras culturas que não a cristã. Uma solução adequada para esse problema, portanto, é aceitarmos que no presente trabalho toda a menção que for feita à palavra “mito” deverá ser compreendida como a versão de Eliade. Esclarecida essa opção adotada, poderemos perceber que em nenhum momento se pretende aqui legar ao plano da fantasia ou de mera invenção a narrativa cristã, mas sim será sempre reconhecer nela o seu caráter religioso.

O segundo problema levantado por Eliade é de mais complexa solvência, trata-se do autoproclamado historicismo do cristianismo. Assim afirma o autor: “O segundo problema é vinculado ao primeiro: ele não concerne mais à historicidade de Jesus, mas ao valor dos testemunhos literários que fundamentam essa historicidade.”<sup>7</sup> Talvez em sua tentativa de se afastar ao máximo do mito e da religião greco-romana – que já passava pelo processo de ficcionalização por meio da tragédia, deve-se acrescentar – o cristianismo tenha seguido o caminho da historicidade. Eliade afirma, entretanto, que essa opção não fora unanimidade entre os teólogos do princípio do cristianismo, afirma que o problema maior não está na existência ou não de Jesus: “Em nossos dias, um Rudolf Bultman afirma que nada se pode

---

<sup>6</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 141.

<sup>7</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 142.

conhecer sobre a vida e a pessoa de Jesus, embora não duvide de sua existência histórica.”<sup>8</sup> O problema da historicidade reside precisamente em que “os Evangelhos e os outros testemunhos primitivos estão impregnados de ‘elementos mitológicos’ [como aquilo que não existe]”<sup>9</sup>.

No entanto, quando se reconhece que a verdadeira gênese do cristianismo está nesses “elementos mitológicos”, concebidos não como mentirosos, mas como transcendentais, é precisamente sob esse ponto de vista que podemos resolver o segundo problema. Eliade se baseia fortemente na posição de Orígenes<sup>10</sup>, que reconhece que se o cristianismo se basear apenas no que há de histórico acerca de Jesus, não se sustenta enquanto uma análise puramente exegética dos evangelhos sinóticos. A espiritualidade e o transcendente, para Orígenes, são fundamentais para a construção do cristianismo.

Orígenes estava demasiadamente convicto do valor espiritual das histórias conservadas pelos Evangelhos para admitir que se pudesse compreendê-las de uma maneira grosseiramente literal, como o faziam os simples crentes e os heréticos – razão por que ele pregava a exegese alegórica.<sup>11</sup>

Ao se reconhecer precisamente a importância do que há de mito nos Evangelhos, segundo Orígenes, é que a narrativa religiosa prescinde da historicidade nos mesmos. “Orígenes reconhece, portanto, que os Evangelhos apresentam episódios que não são historicamente ‘autênticos’, embora sejam ‘verdadeiros’ no plano espiritual.”<sup>12</sup> Lembrando-se de que o esforço em mostrar um Jesus histórico coloca em xeque exatamente o que há de mais importante para a figura por ele representada de filho de Deus.

Não que Jesus não fosse considerado um personagem histórico; mas acima de tudo salientava-se que ele era filho de Deus, o salvador universal que redimira não somente o homem, mas também a natureza. Mas ainda: a historicidade de Jesus já havia sido transcendida por sua ascensão ao céu e por sua reintegração na Glória divina.<sup>13</sup>

E esse reconhecimento além de fundamental para a teologia de Orígenes, é fundamental para o reconhecimento da Paixão como o centro do mito cristão. É

---

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 142.

<sup>9</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 142.

<sup>10</sup> Orígenes de Alexandria. Alexandria, Egito, 185-253. Teólogo e filósofo neoplatônico patrístico.

<sup>11</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 144.

<sup>12</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 145.

<sup>13</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 146.

imprescindível, além de tudo, para solucionar o problema da historicidade proposto por Eliade.

Resta-nos ainda o terceiro problema, talvez o mais instigante e pertinente para o presente trabalho. Como lidar com um mito ainda revestido de todo o seu aspecto transcendente, ainda vívido no coração dos fiéis e presente em uma sociedade – o mundo ocidental – que se construiu sob o signo desse Deus único que imolou o próprio filho para nos salvar. Assim formula Eliade o problema: “se os cristãos se recusaram a ver em sua religião o *mythos* dessacralizado da época helenística, qual é a situação do cristianismo face ao *mito vivente*, tal qual foi conhecido nas sociedades arcaicas e tradicionais?”<sup>14</sup> Aqui o autor defende a visão de mito que ele mesmo chama de hegemônica para a tradição dos estudiosos: o mito que exprime uma verdade transcendental, formadora da fé e do sentimento de pertencimento dos indivíduos. Sob essa perspectiva, ainda segundo o autor: “o cristianismo [...] não pode ser completamente dissociado do pensamento mítico.”<sup>15</sup>

A solução aprofundada, no entanto, de Eliade acerca do terceiro problema está no que ele chama de “cristianismo cósmico”. Segundo o autor é precisamente aqui que o mito reside com mais força. Trata-se não do sincretismo entre cristianismo e paganismo, mas da capacidade original da narrativa cristã, despida da sua historicidade, de se configurar como um novo mito. É no reconhecimento de populações camponesas, na narrativa cristã dos elementos formadores e sobrenaturais das antigas figuras divinas que o mito cristão ganha suas cores mais vívidas. Eliade chama essa gama de crenças – que encontraram terreno fértil no cristianismo sem a preocupação da historicidade – de religiões populares vigentes. A partir desse cristianismo cósmico, contra o qual a Igreja teria inutilmente lutado<sup>16</sup>, a religião popular se vê alimentada pela força de nova mitologia, fortalecendo assim a constituição de um mito cristão.

[...] os camponeses, devido ao seu próprio modo de existir no Cosmo, não se sentiam atraídos por um cristianismo “histórico” e moral. A experiência religiosa específica das populações rurais era nutrida pelo que se poderia chamar de um “cristianismo cósmico”. Os camponeses da Europa compreendiam o cristianismo como uma liturgia cósmica. O mistério cristológico envolvia igualmente o destino do Cosmo.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 143.

<sup>15</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 143.

<sup>16</sup> “A Igreja teve de lutar por mais de dez séculos contra o contínuo afluxo de elementos ‘pagãos’ (isto é, elementos pertencentes à religião cósmica) nas práticas e nas lendas cristãs”. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 148.

<sup>17</sup> ELIADE, Mircea. 2. ed. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 149.

É importante salientar ainda que em nenhum momento Eliade pretende construir uma dicotomia contraditória acerca de uma religião historicista e outra cósmica. Na verdade, o autor tentar sempre deixar clara a interdependência desses dois aspectos da religiosidade cristã. A convergência está precisamente no que há de mais nuclear para a fé cristã, os mesmos episódios da narrativa de Jesus serão evocados como elementos centrais tanto para a Igreja que nega seu estatuto de mito, quanto para a religião popular. “[...] a Natividade, o ensinamento de Jesus e seus milagres, a Crucificação e a Ressurreição constituem os temas essenciais desse cristianismo popular. Por outro lado, é um *espírito cristão* – ‘e não pagão’ – que impregna todas essas criações folclóricas [...]”<sup>18</sup> É, portanto, na Paixão que se encontrará um dos pontos máximos de convergência da mitologia cristã em suas diversas concepções; precisamente o episódio tornado ficção por Kazantzákis em *A Última Tentação de Cristo*. Assevera, por fim, Eliade: “é óbvio que esse cristianismo popular prolongou certas categorias do pensamento mítico até os nossos dias.”<sup>19</sup>

Após o reconhecimento do que há de mito no cristianismo, ou seja, o que se pode entender por mito cristão, tenho de identificar também de que modo o mito é tratado na tragédia, problema adiado no início desse capítulo. Afirmei acima que a tragédia fará o caminho inverso dos cristãos historicistas do princípio, pois mergulharão de cabeça nas possibilidades ficcionais da narrativa mítica. Não haverá aqui um esforço necessariamente deliberado, mas de certo movido acima de tudo por características intrínsecas da religião dos gregos. A tragédia é, antes de tudo, religião, afirmação evidenciada, dentre outros elementos, pela relação estreita entre as apresentações atenienses e o calendário das festividades religiosas. Dioniso é indubitavelmente relacionado à tragédia, seja pela conexão com seu culto ou mesmo na origem ditirâmbica da tragédia. Jacqueline de Romilly assim fala ao nos apresentar a tragédia:

Antes de mais – já o dissemos e voltamos a dizer –, a tragédia grega tem, sem qualquer dúvida, uma origem religiosa. Esta origem ainda era muito sensível nas representações da Atenas clássica. E estas dependem francamente do culto de Dioniso. [...] A grande ocasião era, na época clássica, a festa das Dionisíacas urbanas [...]; mas também havia concursos de tragédias na festa das Leneias. [...] A própria representação inseria-se, assim, num conjunto eminentemente religioso;<sup>20</sup>

Essa relação íntima entre mito, religião e tragédia é importante para o reconhecimento de o que vem a ser o trágico em si, sobre o qual tratarei ainda nesse capítulo; é uma relação

<sup>18</sup> ELIADE, Mircea. 2. ed. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 150.

<sup>19</sup> ELIADE, Mircea. 2. ed. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 150.

<sup>20</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 13 e 14.

que assegura grande valor reflexivo, questionador e, conseqüentemente, mais agregador para o mito grego. Devo então principiar pela maneira como o mito era transmitido no mundo grego, para que o papel da tragédia se desvele nesse estudo, possibilitando assim que se justifique que ela esteja na minha base de comparação para a formulação do conceito de dramatização.

A transmissão do mito grego, segundo Vernant<sup>21</sup>, parte em grande parte da iniciativa dos poetas. Não que o sacerdote não tivesse seu papel, mas, na ausência de um texto único como base, é o poeta quem, em parte, irá se encarregar de definir aspectos importantes da religião grega. Com isso, o conjunto de crenças está sujeito a interpretações e reinterpretações variáveis, dando um passo a mais em direção à ficção, ainda mais elaboradas do que como no cristianismo cósmico analisado por Eliade. Acerca desse tema Vernant se coloca um questionamento.

Como se conserva e se transmite, na Grécia, essa massa de “saberes” tradicionais, veiculados por certas narrativas, sobre a sociedade do além, as famílias dos deuses, a genealogia de cada um, suas aventuras, seus conflitos ou acordos, seus poderes respectivos, seu domínio e seu modo de ação, suas prerrogativas, as honras que lhe são devidas?<sup>22</sup>

Vale salientar a enumeração feita pelo autor para contemplar os elementos que podem ser considerados essenciais para a formação da religião grega. Todos os elementos apresentados partem de uma narrativa, reforçando assim a persistência já de uma ficção como base do mito e do pensamento religioso. Ainda que concebida como uma série de verdades absolutas<sup>23</sup> a ficção permeia o que Vernant chama de “saberes tradicionais”. Retomando, contudo, a pergunta do autor, é possível notar a relevância de partirmos do mito para entender a tragédia e da tragédia para entender o pensamento religioso no mundo clássico. Eis a resposta de Vernant:

No que concerne à linguagem, essencialmente de duas maneiras. Primeiro, mediante uma tradição puramente oral exercida boca a boca, em cada lar, sobretudo através das mulheres [...] Em seguida, é pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

<sup>22</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 15.

<sup>23</sup> Sobre isso falarei no segundo capítulo.

<sup>24</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 15.

Nesse trabalho, irei me debruçar com mais interesse sobre a segunda maneira, em como as potências do além se nos revelam pela voz dos poetas e posteriormente pela voz do ator da tragédia. Ainda para reforçar a importância da poesia para a religião grega, pode-se falar de certa unificação por ela gerada. As obras de maior relevância, executadas nas mais variadas esferas da vida do homem grego, certamente possibilitaram a consolidação de hábitos, valores e crenças que foram fundamentais para a sua religião. “Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de *uma* religião grega.”<sup>25</sup>

Ainda sobre a relação entre mito, religião e literatura, não se pode falar de uma univocidade de análise, o mito não pode ser visto puramente como literatura e o ritual não pode ser visto unicamente como religião. Há interpenetração a todo o tempo entre as narrativas, isso faz com que a religião grega desemboque na tragédia como o gênero que vai permitir a ampliação do pensamento religioso. Não será, na tragédia, a origem do mundo – e seus fenômenos – e a origem dos deuses as únicas preocupações das narrativas míticas e isso pode ter sido fundamental para o nível de organização política, social e filosófica do homem grego. É preciso, portanto, reconhecer que o mito não deve ser visto apenas como poesia. Assim nos sugere Vernant:

A decifração do mito, portanto, opera seguindo outros caminhos e responde a outras finalidades que não as do estudo literário. Visa a destrinçar, na própria composição da fábula, a arquitetura conceitual envolvida nesta, os grandes quadros de classificação implicados, as escolhas operadas na decupagem e na codificação do real, a rede de relações que a narrativa instituiu, por seus procedimentos narrativos, entre os diversos elementos que ela faz intervir na corrente do enredo.<sup>26</sup>

O outro lado dessa concepção está, entretanto, em compreender como os elementos narrativo e fictício estão presentes na religião, no seu mito e em parte de sua ritualística. Somente compreendendo essa interdependência é que a tragédia pode se revelar completamente perante nossa compreensão. “Uma cerimônia ritual desenrola-se segundo um roteiro cujos episódios são tão estritamente ordenados, tão cheios de significação quanto as sequências de uma narrativa.”<sup>27</sup> A narrativa da tragédia é não só derivada das narrativas religiosas, mas é também ordenada, à medida que atualiza o mito, como uma cerimônia ritual. A narrativa se repete, mas a constituição espiritual é outra e única, pois se constrói com base na atuação de quem pratica tal ritualística. Essa interdependência da tragédia com a religião é

<sup>25</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 16.

<sup>26</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 26.

<sup>27</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 27.

a base para a comparação que farei ao longo desse trabalho, no qual pretendo comparar o esforço de Kazantzákis em *A Última Tentação de Cristo* com o drama trágico grego. É também fundamental compreender essa execução ritual como elemento de construção do trágico em si.

Partindo agora efetivamente para a tragédia, tentarei demonstrar como esse gênero foi capaz de impactar na religião do homem grego e criar questionamentos novos em sua sociedade. É por meio do drama que o mito grego construiu discussões mais gerais e humanas, ampliando as esferas de atuação da religião para a vida do indivíduo, além de problematizar o seu papel na comunidade em que está inserido. A tragédia, ainda seguindo os estudos de Jean-Pierre Vernant<sup>28</sup>, impactou a sociedade grega em três aspectos cruciais: o social, o literário e o individual. Dentre esses três aspectos, dois serão de muita importância na análise comparativa com o romance de Kazantzákis, o literário e o individual, este último talvez encerre o grande valor desse meu texto.

Primeiramente devemos tratar do plano literário, “com a elaboração de um gênero poético destinado a ser representado e gesticulado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo que ouvido.”<sup>29</sup> Há aqui grande mudança que vai permitir à literatura impactar com mais vivacidade, à medida que se mostra mais próxima do espectador, na concepção das narrativas dos mitos. A forma dramática permite maior tomada de consciência acerca do caráter ficcional do mito precisamente porque a encenação lança as verdades absolutas de um tempo imemoriável, sempre presentes no gênero épico, para a ficção deliberada. Os heróis que antes eram modelos, agora se mostram também em fragilidade. Mesmo os deuses se mostram mais humanos e, portanto, mais racionalizáveis. A novidade não está presente apenas na execução da poesia trágica, há também no enredo uma inovação. Se os rumos das narrativas míticas já são por todos sabidas, é necessário construir um recorte que seja capaz de apresentar novas perspectivas de tais narrativas. Como isso o herói agora pode argumentar mais profundamente sobre a sua condição, lutar contra si mesmo e, por fim, errar, gerando o final trágico que arrebatava o cidadão da *pólis*.

Evocando algumas das características citadas acima de inovação da tragédia, podemos partir da originalidade. Segundo Romily, “não se situava ao nível dos acontecimentos, da ação, do desenlace, mas ao nível da interpretação pessoal.”<sup>30</sup> Ou seja, agora o tragediógrafo

---

<sup>28</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

<sup>29</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 161.

<sup>30</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 22.

pode pegar um elemento específico do mito e interpretá-lo, entregando novas perspectivas que, por sua vez, serão mais elucidativas sobre temas mais específicos e humanos do que na herança épica dos mitos. Como ferramenta para alcançar esse efeito, caberá ao autor da tragédia realizar o recorte narrativo. “[...] a limitação imposta ao autor obrigava-o a escolher um episódio, um único, cujo desenrolar os espectadores seguiam na sua continuidade.”<sup>31</sup> É com esse recorte que a tragédia é capaz de ampliar a gama de temas que serão abordados, mas garantindo que a sua elaboração aconteça com o vigor e com a potência característicos das narrativas míticas. Assim nos escreve Romilly: “A tragédia também retira a sua própria força desta concentração de atenção numa única ação.”<sup>32</sup>

Eu poderia ainda falar sobre o valor pedagógico da tragédia: “Porque ela mostrava em vez de contar e, pelas próprias condições em que mostrava, a tragédia podia assim retirar dos fatos épicos um efeito mais imediato e uma lição mais solene.”<sup>33</sup> Sobre essa característica, contudo, dedicarei inteiramente o próximo tópico; volto aqui ao terceiro aspecto – dos três: social, literário e individual – evocado por Vernant de que tratarei: precisamente aquele que irá operar sobre o plano da experiência humana. Essa atuação é a mais decisiva para a construção de um novo *logos* a partir do mito,

“[...] com o advento do que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado.”<sup>34</sup>

O mito assim se apresenta na tragédia não mais como resposta definitiva, mas como um questionamento. O pensamento religioso que contempla essa face específica do mito poderá ser mais agregador, mais abrangente do que a visão arcaica de apenas uma explicação narrativa fechada. Essa força se mostra tão presente que os dois milênios e meio que nos separam dos gregos foram recheados de ressignificações do mito helênico. Estou me referindo, entretanto, não a uma mera recontagem do mito, mas a uma reconfiguração do mito, que não perde seu estatuto de verdade – portanto permanece diretor, mas agora o faz por meio do questionamento. Tal característica é tão essencial que permanecerá nas tragédias históricas de diversos países; como podemos ver ainda em Romilly, haverá um valor humano marcante exatamente por se manter no plano longínquo dos heróis.

<sup>31</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia Grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 22.

<sup>32</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia Grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 22.

<sup>33</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia Grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 23.

<sup>34</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 161.

É por demais evidente que existiram, em diversos, países, tragédias históricas. Mas, nestas tragédias, a história é tratada um pouco à maneira de um mito: serve de exemplo, apenas mantemos dela o sentido humano, modificaram-na a seu gosto. E é preciso dizer, inversamente, que já se considerava que os mitos gregos, na sua origem, narravam uma história, longínqua e heroica, mas, no seu conjunto, verídica.<sup>35</sup>

Impossível não reconhecer nesse caminho de mão dupla uma similaridade com as duas bases do mito cristão propostas por Eliade<sup>36</sup>, se de um lado o caráter histórico garante uma leitura exemplar e próxima, é a construção mítica que garante a força e o apelo da narrativa como questionadora do indivíduo de uma forma geral<sup>37</sup>. O elemento que falta, portanto, ao mito cristão, para que possa construir também os questionamentos filosóficos e humanísticos do mundo clássico – não que não o tenha feito por meio da filosofia em si, mas para que pudesse ocorrer na esfera do indivíduo comum –, é o caráter declaradamente ficcional. “Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que [todo homem eu diria] descobre-se ele próprio problemático.”<sup>38</sup> Ainda mais quando o questionado é o seu principal herói, Jesus, como apresentarei no terceiro capítulo.

Em última análise, o que tentei demonstrar no parágrafo anterior é que o grande diferenciador da tragédia em relação ao mito – e acerca da sua capacidade de explorar a experiência humanas – é a sua consciência de ficção; não confundir com a característica do aspecto literário da originalidade, pois esta sem aquela não seria capaz de tamanho impacto. Vernant afirma que a presença da encenação é em si marca da ausência do verdadeiro. É no que pretendo chamar de dramatização que reside o caráter da simulação ilusória. Sendo assim, as perspectivas de interpretação não se restringem a uma letra dada, verdadeira e única – sobre isso falaremos também mais tarde<sup>39</sup>, mas sim a um imaginário de possibilidades infinitas de construção de significado. Jean-Pierre Vernant assim declara sobre essa consciência na tragédia:

Na cultura grega, a tragédia abre assim um novo espaço, o do imaginário, sentido e compreendido como tal, isto é: como uma obra humana decorrente do puro artifício. “A consciência da ficção”, escrevi recentemente [*Infra*, p. 216 e 2017], “é

<sup>35</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 21.

<sup>36</sup> Refiro-me aqui ao que foi apresentado acima de que o cristianismo primitivo remonta a uma base historicista e a outra declaradamente mítica.

<sup>37</sup> As igrejas bizantinas são decoradas com as histórias de apócrifos, como a dormição de Maria, segunda festa mais importante da igreja ortodoxa, ficando atrás apenas da Páscoa e é mais importante do que o Natal.

<sup>38</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 161.

<sup>39</sup> Ver tópico 2.4.

constituente do espetáculo dramático; ela aparece ao mesmo tempo como sua condição e seu produto.”<sup>40</sup>

## 1.2 Valor Pedagógico da Tragédia

O mito grego, desvelado por meio da tragédia ao ateniense do século V a. C., se apresenta não mais apenas como uma narrativa explicativa, mas como uma prática de questionamento da experiência humana, como tentei demonstrar acima. Esse questionamento vai penetrar por todas as esferas tanto do indivíduo quanto da sociedade, seja no pensamento religioso, seja no pensamento político. A tragédia se torna a obra de arte mais bem sucedida de uma cidade que vibra com os avanços militares, econômicos, culturais e filosóficos. A religião passará por uma mutação e será acompanhada pela progressão gradual encontrada nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Cada um desses autores, a sua forma, refletirá uma das fases dessa Atenas clássica que foi capaz de produzir e edificar estruturas físicas e psíquicas que permanecem literalmente até os dias de hoje em pé.

Legar a esse povo, a essa cultura, no entanto, tamanha importância e, acima de tudo, à tragédia o poder de refletir tamanho desenvolvimento não se sustentaria sem uma análise mais específica da importância que a atividade pedagógica – não apenas do indivíduo, mas de todo o corpo da *pólis* – assume para os pensadores e personagens eminentes da época. A tragédia é sem dúvida um ato de formação coletiva, não pode ser vista como uma simples ida ao teatro, como nos dias de hoje, na qual também aprendemos algo; no caso da tragédia não era o espetáculo que esperava pela presença do espectador, mas o contrário. Nas duas vezes por ano que o espetáculo era montado, a comunidade ateniense tinha a oportunidade de discutir o seu papel, mirando os feitos dos deuses e sofrendo com a desmedidas dos heróis, e, acima de tudo, moldar o mito não mais às necessidade cosmogônicas, mas, sim, às necessidades locais e contemporâneas. O mito, a verdade absoluta, dobra-se para um povo que se questiona. O mais importante aqui é que o mito não poderia morrer, como professaram que ocorreria muitos dos nossos intelectuais no século XIX, o mito estava muito presente na alma coletiva daquele povo ático que aprendeu com seu apreço ao passado a audácia de construir um novo

---

<sup>40</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 162.

presente. O mito será a matéria bruta do engenho dessa sociedade e é no valor pedagógico da tragédia que podemos encontrar algumas das explicações.

Analisar o valor pedagógico da tragédia exige um amplo estudo para o qual não haverá aqui espaço. Tentarei ser, portanto, conciso em trazer a análise de Jaeger, na *Paideia*<sup>41</sup>, acerca dos três grandes tragediógrafos, como exemplo palpável do poder que a minha pretensa dramatização pode construir. Começemos, pois, com a grandiloquência, a retidão e a certeza dramática do autor de *Prometeu*. Ésquilo, segundo Jaeger, é o pilar central que irá se desdobrar em Sófocles e Eurípides. Ésquilo lançará a base da estrutura pedagógica da tragédia grega, não sem antes reclamar o seu quinhão de respeito ao mito, mas trará o esforço de tornar maleável a matéria bruta apresentada no épico acerca dos deuses. Não que a epopeia será algo indesejável, pois não aqui exclusão, mas uma ação de completude tamanha que Jaeger fará a seguinte metáfora acerca do valor pedagógico de epopeia e tragédia:

“A tragédia devolve à poesia grega a capacidade de abarcar a unidade de todo o humano. Nesse sentido, só a epopeia homérica se pode comparar a ela. [...] A epopeia e a tragédia são como duas grandes formações montanhosas ligadas por uma série ininterrupta de serras menores.”<sup>42</sup>

Retomando o percurso da epopeia, houve, assim como nos primórdios do cristianismo, a tentativa de dar historicidade à Guerra de Troia, forma-se um ciclo de epopeias com interesse em remontar as genealogias dos heróis em uma tentativa de contemplar as famílias existentes e importantes. Essa modalidade épica persiste ao lado de *Ilíada* e *Odisseia*, “Os dois tipos de épica persistem ainda ao lado da poesia sem mitos dos séculos VII e VI. Sem com ela poderem competir em importância vital, preenchem, contudo, uma necessidade dos tempos.”<sup>43</sup> O mito, portanto, passa a ocupar uma posição coadjuvante ao longo dos séculos que precedem a Atenas clássica. Sem falar na nova tradição da escrita reflexiva na prosa, como a dos primórdios da filosofia, que deixam o mito quase que totalmente de fora da sua produção. Na Ática, entretanto, o espírito grego suportado no mito permanece precisamente na metrópole, na realidade urbana em que se esperaria, tendo em vista a nossa história contemporânea, que o mito fosse abandonado, é precisamente em Atenas que o mito vai se levantar por meio da tragédia. “Alimenta-se [a tragédia] de todas as raízes do espírito grego;

<sup>41</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>42</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 287.

<sup>43</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 289.

mas a sua raiz principal penetra na substância originária de toda a poesia e a mais alta vida do povo grego, quer dizer, o mito.”<sup>44</sup> Diz Jaeger acerca desse ressurgimento.

Em grande parte, esse fôlego que se fará presente com a tragédia advém da base heroica da narrativa trágica. É precisamente por falar dos homens melhores do que realmente são, como disse Aristóteles<sup>45</sup>, que o apreço de uma cidade, que busca sua grandeza em um passado longínquo, recairá sobre a tragédia. Jaeger deixa entender que sem esse valor de representação das ações sublimes, como vistos nas tragédias de Ésquilo, a tragédia não teria obtido o mais alto grau de apelo e estima que alcançara. Assim Jaeger coloca a questão:

Nem a dramatização dos cantos heroicos gregos teria sido outra coisa senão uma nova elaboração das representações artísticas da lírica coral, sem grande interesse para nós e sem capacidade de evolução posterior, se não tivessem sido elevados a um mais alto grau de espírito heroico e adquirido assim uma nova força artística e criadora.<sup>46</sup>

Com isso: a carência dos indivíduos da Ática, a demanda pelos valores heroicos, uma predominância da prosa reflexiva e uma tradição épica historicista sem grande força; é nesse cenário que a tragédia vai trazer à tona o mito como plano de fundo para uma atitude trágica. É por meio de uma linguagem afastada do cotidiano<sup>47</sup>, de personagens elevadas e pelo distanciamento do dia a dia dos indivíduos da pólis que a tragédia dramatiza o seu mito de maneira arrebatadora. “Todo o drama se consoma numa esfera da mais alta elevação e perante espectadores impregnados de piedade religiosa.”<sup>48</sup> Escreve Jaeger. É na capacidade de abarcar o sentimento religioso na trama, criando nova perspectiva acerca do mesmo, que reside o caráter inovador da tragédia, que logo substitui parte do coro pelo ator para aumentar a capacidade de expressão de sentimentos. A ação dramática, ao mesmo tempo, expressa o sentimento humano e a potência divina. O papel do ator então se torna central, em uma inovação técnica para que “a ação, que se referia em primeiro lugar ao sofrimento humano, se convertesse na mais plena e perfeita expressão da mais alta ideia da força divina.”<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 291.

<sup>45</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In.: ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

<sup>46</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 291 e 292.

<sup>47</sup> Ao menos nas obras iniciais.

<sup>48</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 295.

<sup>49</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 297.

Se as potências religiosa e divina voltavam com tudo por meio da tragédia, tal poder agora vinha revestido de uma arma ainda mais devastadora, o poder de questionar o mito.

A representação do mito na tragédia não tem um sentido meramente sensível, mas sim de profundidade. Não se limita à dramatização exterior, [...] mas penetra no espiritual, no que a pessoa tem de mais profundo. [...] Os sucessores de Ésquilo, Eurípides, principalmente, foram mais além, a ponto de converterem a tragédia mítica numa representação da vida cotidiana.<sup>50</sup>

É precisamente esse paradoxo espacial de distanciamento e aproximação que possibilitou à tragédia penetrar com tamanha vivacidade no íntimo do seu espectador e ganhar tanta importância por seu poder de formação do homem grego. No ato cênico, religião e filosofia puderam dialogar da maneira mais harmônica que jamais se pôde conceber, com isso deuses, heróis, personagens e indivíduos se misturam em uma amálgama reflexiva e ao mesmo tempo inquestionável da matéria mítica. As personagens ganham agora extrema importância, muito mais do que o enredo e a ficção do mito é o chão por que passam os sentimentos humanos e religiosos.

Nem a épica posterior nem a lírica chegaram a este ponto na modernização do mito, embora os poetas tenham modificado bastante a tradição das sagas para adaptá-las aos seus intentos. Ésquilo não introduziu modificações inúteis no decurso dos relatos míticos. Mas, ao dar forma plástica ao que não passava de um nome, deve ter instilado no mito a ideia que dava a estrutura interna àquela forma.<sup>51</sup>

Entretanto, apesar de encontrarmos a humanização na personagem trágica, não é o homem o problema central, mas sim o destino. No drama de Ésquilo, o primeiro grande formador por meio da tragédia, não serão as forças sobre-humanas os verdadeiros atores, portanto as primeiras reflexões que se poderá tirar do mito dizem respeito aos temas mais profundos do pensamento religioso. Apesar de ficção, a tragédia coloca no palco o próprio mito, primeiro a ser perscrutado no teatro trágico. “É precisamente na contínua intromissão de Deus e do Destino que a mão do poeta se revela. Nada de semelhante vemos no mito.”<sup>52</sup> Assim, a tragédia possibilita a reflexão, por meio do mito, da condição humana perante aos deuses e ao seu destino inexorável. Ésquilo antes de tudo tratará da justiça superior e essa sua concepção pode ser entendida como uma extensão de sua própria personalidade. Conheceu a

<sup>50</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 298.

<sup>51</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 299.

<sup>52</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 301.

dureza da guerra e levou para o seu trabalho a sua retidão de condução e a estende para uma força superior que conduziria a tudo. Romilly assim nos revela esse autor: “a personalidade de Ésquilo é tão forte e tão homogênea que o encontramos todo em cada parte da sua obra. [...] uma peça de Ésquilo, um cena de Ésquilo, um verso ou uma imagem de Ésquilo reconhecem-se pela sua força e pela sua majestade.”<sup>53</sup>

A dor, em Ésquilo, apresenta-se como o próximo elemento pedagógico. É por meio dela que o indivíduo extrapola os seus limites, seja de conhecimento, seja de espírito. O indivíduo compreende ao vislumbrar mesmo as figuras heroicas passando pela provação da dor que o destino e a fortuna não são estáticos e vivem um ciclo interminável do qual nenhum homem está livre. Ésquilo se mostra ainda arraigado à concepção de justiça divina e mostra que cabe aos indivíduos a aceitarem, mesmo que a ferro e fogo. Visto isso, podemos compreender essa primeira manifestação do valor pedagógico da tragédia, em Ésquilo, como a exposição dramática da transitoriedade da vida humana e da necessidade dos valores religiosos para que se saiba lidar com a própria sorte. O destino se abate sobre o homem que só pode aceitar a sua fortuna e retirar daí o crescimento, doloroso, de que precisa para se mostrar à altura dos seus desafios. A dor e conseqüentemente o medo se posicionam como a base sólida para o teatro pedagógico do autor, que concebe a necessidade de uma rigidez militar para lidar com a força que conduz a vida. “No mundo de Ésquilo, os deuses estão por todo o lado. [...] É um mundo que aspira a ordem, mas que se move no mistério e no medo.”<sup>54</sup> É precisamente essa combinação que permite que se entenda a concepção de uma justiça superior que irá atravessar as tragédias do autor. “[...] através da angústia e do tremor, através do mistério em que está envolto o sagrado, encontra-se em todo o lado uma única fé, que procura reconhecer nessas forças terríveis os traços, os sinais, as marcas duma justiça superior.”<sup>55</sup>

A possibilidade de nova compreensão do mito não se construiria apenas por meio da religião das narrativas míticas contadas de boca a boca, pois a distância sempre impediria o homem de reconhecer a si mesmo no deus ou no herói. É por meio da tragédia, do questionamento estabelecido no ato trágico, que a formação se consolida na alma do ateniense clássico. Prometeu<sup>56</sup>, portanto, encerra a personagem trágica esquiliana por excelência, pois

<sup>53</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 56.

<sup>54</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 56.

<sup>55</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 57.

<sup>56</sup> Assim fala Romilly sobre o Prometeu de Ésquilo: “Está nos eu estilo inquietar-se, protestar se for preciso: este protesto releva de uma aspiração de justiça. Está também no seu estilo não se contentar com um otimismo simplista, mas procurar, na desordem aparente do mundo, os traços de uma ordem.” ROMILLY, Jacqueline de.

reflete perfeitamente o paradoxo da aproximação e da distância, é deus, mas é menos homem do que a própria humanidade em si. “Em *Prometeu* não aparece tão claramente a personalidade individual, característica das figuras míticas da tragédia grega e que as faz parecer como homens que realmente viveram. Todos os séculos viram nele a imagem da Humanidade.”<sup>57</sup> É ainda com o coro de *Prometeu* que se consolida o papel pedagógico do drama de Ésquilo. O coro nessa peça é antes medo e compaixão do que o “espectador ideal” que questiona o herói. É precisamente nesse sentimento de empatia que reside o valor de aprendizado em Ésquilo, pois vemos a passagem do que Jaeger vai chamar de afeto trágico para o conhecimento trágico.

[Prometeu] se precipita no abismo, [...] purifica-se naquele canto coral em que se eleva do sentimento à reflexão, do afeto trágico ao conhecimento trágico. [...] Quando o coro de *Prometeu* diz que só pelo caminho da dor se chega ao mais elevado conhecimento, atingimos o fundamento originário da religião trágica de Ésquilo.<sup>58</sup>

Essa religião trágica de Ésquilo é a mesma que pressupõe grande interesse por personagens soberanas, em posição de grande responsabilidade, pois não é nas paixões que reside o interesse de Ésquilo<sup>59</sup>, mas, sim em como essa personagem é capaz de lidar com o seu dever. Tal dever, no autor, é reconhecido por uma ordem que deve ser buscada a todo custo, a mesma ordem por trás da justiça divina deve ser replicada no comportamento e no sentimento de justiça dos homens. Ésquilo reconhece, portanto, um fio condutor da existência dos deuses que se repete no plano dos homens, daí a importância do martírio e do sacrifício, pois, sob a perspectiva desse tragediógrafo, são maneiras de se manter na retidão que se espera do herói. Há um dever que deve sobrepujar a dor para, assim, reconstituir aquela justiça divina dentre os homens. Em Ésquilo “uma mesma inspiração preside à evocação da justiça divina e à da vida humana: num e noutro domínio encontramos uma mesma fé na existência de uma ordem, que se impõe através do sofrimento e que deve impor-se a qualquer custo.”<sup>60</sup>

---

*A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 64. A partir dessa interpretação é possível vislumbrar um pouco de como essa justiça, essa ordem, é posta como uma busca incansável, realizada sob os maiores tormentos.

<sup>57</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 310.

<sup>58</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 313.

<sup>59</sup> “Ésquilo parece estar mais interessado no seu papel de soberanos do que nos seus objetivos e nas suas paixões.” Referindo-se do herói esquiliano. ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 69.

<sup>60</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 77.

Detive-me com mais vigor no valor pedagógico de Ésquilo, pois acredito que o trabalho de Kazantzákis em *A Última Tentação* esteja mais vinculado a esse valor pedagógico que se mantém ainda restrito às discussões religiosas mais elevadas, sobre valores sobre-humanos e sobre o princípio doloroso do questionamento e do aprendizado. A cargo, contudo, de não deixar uma lacuna nesse ponto da minha argumentação, passemos com mais celeridade pelo valor pedagógico de Sófocles e de Eurípides, que serão, adiante, retomados na prática quando analisarei suas *Electras* em comparação ao herói trágico de Kazantzákis.

Entender o valor pedagógico de Sófocles é entender a força normativa que a tragédia alcançou para a Atenas do século V. Ao se posicionar como central no debate civil, moral e político, a tragédia passa a ser vista no tempo de Sófocles como a apresentação dos modelos a serem seguidos, pois o autor viveu no período que pode ser considerado a era de ouro para a tragédia. A sua importância política para o Estado fazia dela a grande produção, fruto de organização, de estima e de grande investimento por parte da comunidade. “Uma vez alcançado o seu [da tragédia] esplendor, adquire força normativa para o espírito dos contemporâneos e para a posteridade, e estimula, em nobre competição, as mais altas potências.”<sup>61</sup> É preciso adiantar que Jaeger não coloca uma linha direta de progressão que vai de Ésquilo a Eurípides, passando por Sófocles, mas uma bifurcação de Ésquilo em dois caminhos que se confundem com as duas vertentes de compreensão de estilo na Teoria da Literatura<sup>62</sup>, entre as concepções de modelo e desvio. Sófocles é o estilo enquanto modelo, assim como Eurípides seria o estilo enquanto desvio. Falemos apenas por razões didáticas antes de um para depois tratar do outro, mas respeitemos o aconselhamento de Jaeger.

Como modelo a ser seguido, as criações de Sófocles perduram até os dias de hoje como as mais fortes do mundo grego, Édipo ainda hoje se apresenta como importante para a reflexão ocidental. Jaeger nos faz crer que parte desse sucesso reside na simplicidade e na naturalidade com que Sófocles construiu suas personagens, que eram capazes de se parecer perfeitamente conosco, mas encerrar em si mesmos os valores mais altivos e nobres da narrativa heroica. Harmonia, portanto, é uma das chaves para entender o drama de Sófocles e o ideal ateniense que se constituiu, dentre outros fatores, com o desenvolvimento da tragédia. O autor reconhece a impotência dos homens frente ao poder absoluto dos deuses, entende a inevitabilidade da sorte, mas não se revolta contra isso. “Sófocles sempre foi muito sensível à ideia da impotência do homem e das ironias da sorte, nunca imprimiu a espécie de revolta

<sup>61</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 315.

<sup>62</sup> COPAIGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

amarga que, aos olhos dos modernos, se alia muito frequentemente a esta ideia.”<sup>63</sup> Reconheço precisamente aqui a harmonia de Sófocles: suas tragédia caminham por conflitos, reviravoltas, um destino do qual não se pode fugir e uma potência divina inquebrantável; nada se pode fazer acerca disso, logo, não há também com que exasperar, afinal, tudo acontece precisamente como deve ser, a despeito de todo o esforço que pode ser feito pelo herói. “Aos olhos de Sófocles não há nada a explicar: não há explicação, mas também não há problema. Muito simplesmente as coisas são assim. [...] Sófocles contenta-se em mostrar a impotência do homem, que não a pode influenciar à sua vontade”<sup>64</sup>

As personagens de Sófocles não guardam nem a generalidade dos tipos sociais, nem a individualidade marcante – vista em Eurípides, por exemplo – que isola a criação em outro plano que não o nosso.

Talvez nada os custe mais a compreender do que o enigma da sabedoria tranquila, simples, natural, com que ele [Sófocles] ergueu aquelas figuras humanas de carne e osso, repletas das paixões mais violentas e dos sentimentos mais ternos, de grandeza heroica e altiva e de autêntica humildade, tão semelhante a nós e ao mesmo tempo dotadas de tão alta nobreza. [...] A verdadeira monumentalidade é sempre simples e natural.<sup>65</sup>

São heróis e heroínas que se reconhecem mergulhando gradativamente em uma solidão vinculada ao seu estatuto de herói, portanto apartados do indivíduo comum; são obstinados, mas isolados na solidão da sua trajetória. “[...] o sofrimento que nasce desta solidão representa ao mesmo tempo a condição e a consequência da coragem heroica. [...] todos se debatem com a solidão que o seu heroísmo exige.”<sup>66</sup>

Sófocles possui a consciência de seu poder educador, talvez como nenhum outro, pois fez das suas tragédias, mais humanizadas, o modelo de educação. Há certa plasticidade em suas construções, como nas esculturas que apresentavam o ideal de corpo humano. Como um escultor de homens, o tragediógrafo apresenta figuras ideais de estética, ética e religiosidade. Assim escreveu Aristóteles: “Sófocles, por exemplo, dizia que ele representava as pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram.”<sup>67</sup> Para Sófocles a moderação e a medida são virtudes a serem buscadas, o que nos evidencia também a importância do ideal de *areté*, quase

<sup>63</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 108.

<sup>64</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 110.

<sup>65</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 319.

<sup>66</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 93.

<sup>67</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In.: ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 49.

que como um ideal cavalheiresco presente na Atenas clássica. Esse ideal a ser perseguido se apresenta por meio das personagens de Sófocles, que sendo o modelo exprimem o valor educacional de sua obra. Não há um esforço de formação que chega a suplantar os valores poéticos em suas tragédias, pois “O decisivo é que a poesia e a educação humana se orientam conscientemente para o mesmo fim.”<sup>68</sup>

Se em Ésquilo a dor é desejável para a construção do conhecimento, em Sófocles ela estará no cerne do elemento trágico. Na verdade, o trágico em Sófocles está na impossibilidade de se evitar a dor. O que não quer dizer que se deva buscar evitar a dor, pois é precisamente por meio da sua inevitabilidade que o homem pode alcançar a virtude mais desejável e se tornar mais elevado. É necessário, além de tudo, que esse percurso de dor, suplantação e elevação seja percorrido em um ritmo incessante, mas que acompanha os próprios atos do indivíduo. Não se deve abandonar em nenhum momento a moderação nesse processo de evolução. “O drama de Sófocles é o drama dos movimentos da alma cujo ritmo interior se processa na ordenação harmônica da ação.”<sup>69</sup>

Essa dor inevitável se dá, sem dúvida, em razão do estado de transitoriedade do homem em Sófocles. Não há louro que dure eternamente e não há dor que não possa se aplacada para a narrativa que apresenta, a todo momento, a reviravolta da sorte. “Tudo é certo e frágil entre os homens. A sua vida é feita de alternâncias. Tudo passa; tudo muda. E Sófocles evoca esta ideia com imagens eloquentes, que traem o seu próprio sentimento.”<sup>70</sup> Esse é o movimento que encontramos tanto na fabulação sofocliana quanto nos confrontos que permeiam os episódios de suas tragédias; movimento que se opõe ao estado absoluto dos deuses, que exatamente por isso não se revelam com facilidade. Os deuses em Sófocles aparecerão por meio de oráculos que terão de ser decifrados<sup>71</sup>, precisamente pelos homens, que vivem naquela transitoriedade; essas interpretações, somadas à incerteza da sorte, do destino e do estado do homem, muitas vezes, constroem o trágico nas obras do autor. O herói, com isso, é aquele que tenta resistir ao seu estado de sujeição completa às mudanças da sorte e do destino.

---

<sup>68</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 326.

<sup>69</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 332.

<sup>70</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 99.

<sup>71</sup> “[...] os deuses já não estão suficientemente próximos; e interrogam-nos, de preferência, sobre os entido dos seus oráculos.” ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 101.

Certamente, os heróis têm, por natureza, tendência para não mudar. Édipo, Electra, Antígona, tal como Ajax, recusam-se a deixar-se vergar, a transigir com o seu ideal. Até a sua obstinação se funde no seu desejo absoluto. Mas se eles são senhores das suas escolhas, não o são da sorte, cujas consequências são eles os primeiros a sofrer. Estas consequências são, efetivamente, a marca da condição humana a que só os deuses escapam.<sup>72</sup>

A narrativa de Kazantzákis em *A Última Tentação de Cristo* alcança, portanto, façanha invejável. O herói é arrebatador e o destino sobre o Homem é indelével, mas – talvez pela dimensão do romance em comparação com a tragédia – o ritmo da trilha do herói, Jesus, é sempre comedido e ao mesmo incessante. O autor cretense consegue dialogar com Ésquilo e Sófocles ao mesmo tempo. A dor também no romance encontrará papel principal tanto para a aquisição do conhecimento sobre si mesmo, como para o crescimento enquanto ser que deve cumprir um papel – “o” papel, eu diria – de grande importância, que servirá de modelo de como os indivíduos devem ser. O elemento trágico, tanto de Sófocles quanto de Ésquilo, estarão presentes na paixão de Cristo narrada por Kazantzákis. Será possível encontrar tanto o sacrifício de um deus que representa mais a humanidade do que apenas um homem, que se sacrifica perante os olhos compadecidos dos leitores. O que se vê é o herói que pode figurar como modelo, esculpido como forma ideal e capaz de alcançar a derradeira virtude por meio da maior das dores, a última tentação.

Quando tento aqui argumentar em direção de novo *logos* acerca do mito cristão, pretendo mostrar como a ficção, em vez de destruir o mito, pode lhe dar nova e renovada força, encontro, então, na tragédia todo o percurso por que o mito pode trilhar essa reconfiguração. Esse caminho seria incompleto, entretanto, sem a figura dúbia de Eurípides, que pode ser visto como o grande destruidor da tragédia e ao mesmo tempo seu último bastião, tornando possível a sua sobrevivência ao longo do tempo. Retomando a aproximação feita anteriormente, Eurípides mostra o estilo não mais como modelo, mas sim com desvio. Também há a ressonância do que representa Eurípides em *A Última Tentação* e talvez seja precisamente esse aspecto que tenha enviado para *index prohibitorum* a obra de Kazantzákis. Explico-me melhor: Eurípides nos traz a maior comunhão, dentre os três tragediógrafos, com o espírito de sua época; após a interferência da razão, da filosofia e da sofística, o homem grego não mais olhava a religião com os mesmos olhos de seus conterrâneos arcaicos. A figura dos deuses era vista sob outra perspectiva, poderia arriscar dizer que até mesmo com certa desconfiança – lembro do que disse acima, no início desse tópico, acerca da tendência historicista e naturalista da tradição helênica dos séculos VII e VI. Eurípides, portanto, leva

---

<sup>72</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 101.

para a cena essa desconfiança, não com o intuito de desacreditá-lo, muito pelo contrário, mas com o seu valor e a sua consciência educacional. “Eurípides ataca sobretudo os ‘velhos contos’, como ele diz; os ataques não contradizem em nada uma crença nos deuses, que ele apenas coloriu com reflexos mais modernos.”<sup>73</sup> A educação em Eurípides não está na formulação prévia de modelos, mas na construção por meio da experimentação dramática. Assim nos apresenta Jaeger o valor pedagógico de Eurípides:

É certo que não lhe faltava a consciência de uma missão educacional. Não a exercia, porém, no sentido da construção espiritual de um cosmo unitário, mas sim mediante a participação apaixonada em problemas especializados da política e da vida espiritual. Essa crítica do tempo presente, cuja força purificadora reside na negação do convencional e na revelação do problemático, faz dele uma figura singular.<sup>74</sup>

Ao analisar Eurípides devemos começar por sua maior influência sofrida por uma nova concepção acerca dos deuses. Há agora uma relação mais racional, tomada pela influência filosófica, na sua narrativa que se apropria do mito. “Parecia chegado o momento de abordar outra vez o trágico processo das relações do Homem com a Divindade.”<sup>75</sup> Parcela dessa nova relação vai se apresentar como a expressão da realidade tal qual ela é na experiência humana, como que em um afã de trazer a discussão para o plano do indivíduo em suas relações diretas com o outro e com a organização social. Lembrando da fala já apresentada de Aristóteles, de representação das pessoas como são. “Aparece em Eurípides pela primeira vez, como dever elementar da arte, a vontade de traduzir nas suas obras a realidade tal qual a experiência a proporciona.”<sup>76</sup>

Ainda sobre a tragédia de Eurípides, é possível compreender suas bases, identificadas por Jaeger, como sendo o realismo burguês, a retórica e a filosofia. Essas bases explicariam a sua tentativa de trazer a discussão trágica para o seio dos eventos domésticos, das experiências individuais. “É um poeta filósofo, animado por ideias novas, e que deve ao meio intelectual que foi o seu hábito de questionar tudo. [...] Tal como debate os regimes políticos, a ambição ou a guerra, também examina problemas então na moda [...]”<sup>77</sup> O interesse agora se centra nos problemas do indivíduo, que, em uma Atenas que privilegiou as liberdades, se mostram os mais urgentes, pois a própria cadeia social se apresenta como grilhão dessa

<sup>73</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 143.

<sup>74</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 411.

<sup>75</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 397.

<sup>76</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 397.

<sup>77</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 142.

liberdade prometida. Agora se pode discutir o papel da mulher, o casamento e as relações sexuais, problemas tão evidentes quantos quaisquer outros de origens naturais. Com isso vemos uma aproximação irreprimível do trágico com o cômico, “a possibilidade de um tal gênero misto é suficientemente característico do universo de Eurípides.”<sup>78</sup> Os limites se tornam frágeis – daí a afirmação de alguns sobre Eurípides ser o precursor do fim da tragédia – e a interpenetração dos gêneros se adequam melhor a um indivíduo mais fragmentado. “Eurípides não se contentou [...] em introduzir os problemas burgueses no material mitológico; algumas vezes aproximou a tragédia da comédia.”<sup>79</sup> Devo dizer que é precisamente nessa aproximação entre o mítico e o comum, entre o sagrado e o profano, que reside a questão central da última tentação proposta por Kazantzákis: a vida humana, em sua completude, efetivamente experimentada por Deus.

A tragédia de Eurípides inova na linguagem, que se aproxima mais da fala do povo, abandona a elevação discursiva de Ésquilo, dando ainda mais subsídios para a ambiguidade que se apresenta na sua visão do mito. Seus heróis, diferentes dos anteriores, não sofrem com sua desmedida, ou com as consequências de suas ações; são inocentes, ao menos na sua própria visão, no lugar do aprendizado, portanto, praguejam contra o destino que se abateu sobre eles. Há, portanto, aqui o processo de subjetivação do problema, reflexos dos tribunais jurídicos que sofriam a influências da sofística. Não há mais retidão na compreensão de o que é culpa e o que não é. Esse lugar de subjetivação se estenderá à compreensão de Eurípides sobre o próprio mito.

[Eurípides] Nega a existência e a dignidade dos deuses, mas os introduz como forças ativas na tragédia. Isso dá à ação dos seus dramas uma ambiguidade que oscila entre a mais profunda seriedade e a frivolidade mais galhofeira. [...] Não foi sem razão que se considerou a tragédia de Eurípides como o salão de debates de todos os movimentos do seu tempo.<sup>80</sup>

Todas as reflexões feitas acerca do valor pedagógico da tragédia, em suas diversas roupagens, seja em Ésquilo, Sófocles ou em Eurípides, se apresentam como essenciais para entender o caminho de ressignificação do mito. Esse processo, longe de ser nocivo ao mesmo, renova o seu fôlego, mantém o seu valor enquanto formador e direcionador da natureza humana. É preciso que se compreenda, contudo – como amplamente observado no presente

<sup>78</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 135.

<sup>79</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 401.

<sup>80</sup> JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 406.

capítulo –, que não é apenas a linguagem prescritiva capaz de direcionar o que há de humano nas reflexões da sociedade; muito pelo contrário, uma sociedade amadurecida encontra mais valor no problema do que na solução. Vernant entendeu a presença desse processo na atuação da tragédia para o homem grego:

As personagens heroicas, que a linguagem do homem comum torna mais próximas, não são apenas trazidas à cena diante dos olhos de todos os espectadores, mas também tornam-se objeto de um debate através das discussões que as opõem aos coristas ou umas às outras; [...] No novo jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema.<sup>81</sup>

Sendo um problema, o herói trágico possibilita à narrativa mítica um não encerramento, uma ambiguidade que retroalimenta a discussão, em um *perpetuum mobile* que faz com que o mito jamais saia de cena. É precisamente por isso que ainda hoje se fala em trágico, mesmo que não mais se escrevam necessariamente tragédias, no sentido helênico do gênero. Esse elemento trágico, sobre o qual abordaremos em seguida, foi constituído por todo o percurso da tragédia grega para o homem ateniense, que não pode nunca ser visto apenas como um debate acerca das leis da *pólis*. A tragédia grega não trata apenas da política ateniense, ou apenas dos conflitos entre as leis da família e as leis do Estado, ou mesmo não se trata apenas de um resgate ao pensamento religioso; é tudo isso e mais. O elemento central está no que perpassa todos os elementos dessa enumeração que acabo de negar, seja lá o que for, que podemos apenas entender como valores humanos universais. Vernant sobre isso escreve: “A tragédia, bem entendida, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco.”<sup>82</sup>

### 1.3 O Trágico

A tragédia não está presa ao mito, ela sobrevive sozinha, em cada evento realmente triste, ou realmente sério, da humanidade podemos sentir o seu toque dramático. A própria

---

<sup>81</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 2.

<sup>82</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 3.

palavra “tragédia” encontra hoje maior ressonância ao designar um episódio específico, seja da vida de um indivíduo, seja da história de determinada comunidade. A tragédia perdura, a despeito de sua morte já ter sido decretada por alguns teóricos, mas de forma diferente, ou nem tanto. Ainda se fala com saudades do tempo em que tragédias enchiam salas de teatro, hoje ocupadas pelas apresentações de *stand-up comedy*. O fato em si já evoca uma derrocada da tragédia enquanto gênero, mesmo *A Última Tentação de Cristo* é um romance, que foi ao cinema sob as lentes de Martin Scorsese, mas ainda assim não se trata da tragédia grega de que tanto falamos acima. Qual o interesse em retomar a tragédia para estabelecer a comparação a que me proponho? A resposta pode ser dada com simplicidade, mas também pode ser elaborada com mais cuidado. A resposta rápida é a seguinte: a tragédia foi exemplo marcante do que é capaz a ficção deliberada do mito, não que eu espere as mesmas consequências na contemporaneidade, mas ainda assim as pistas que se mostram aos nossos olhos podem ser elucidativas. No entanto, essa resposta seria aquém do esforço por mim empreendido se não tratássemos do trágico em si e de como a nossa sociedade, tão individualista e liberal, ainda sente a sua presença. Responder a essa abordagem mais rebuscada nos permitirá compreender o verdadeiro papel da obra de Kazantákis para os dias de hoje.

Não devemos ter, contudo, a ingenuidade de imaginar que haverá uma resposta definitiva para a questão do trágico, na verdade são as questões suscitadas por ele que realmente nos interessam. Segundo Eagleton, nunca uma sociedade conviveu tanto com tragédias como a nossa, de contrapartida nunca, desde sua popularização nos palcos gregos, o gênero trágico esteve tão pouco presente em nossas obras de arte. O autor constata isso ao tratar de uma visão moderna da tragédia, ligada à valorização da honra, da hierarquia e do heroísmo, e não da sua relação estrita com o sofrimento, a dor e a inflexibilidade do destino. “Essa visão de tragédia surge, surpreendentemente, em um período que testemunhou mais tragédias da vida real do que qualquer outro período da história.”<sup>83</sup> Essa relação entre uma visão mais apolínea, como diria Nietzsche, da tragédia e o bombardeio de notícias trágicas que recebemos a cada dia só pode ser minimamente compreendida se tratarmos do trágico em si, o que farei nas próximas páginas.

O primeiro passo que pode ser dado ao tentarmos entender o trágico pode ser formular as seguintes perguntas: de que maneira o sujeito trágico da Atenas clássica ainda perdura na sociedade ocidental? De que maneira ainda somos os mesmos e de que maneira nós já

---

<sup>83</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 284.

mudamos? O cristianismo, que se apresenta como a grande novidade dos nossos dias, foi capaz de nos transformar em sujeitos menos trágicos? A ascensão burguesa, outro episódio decisivo nessa discussão, teria nos levado de vez para um humanismo individualista antitrágico, fazendo com que nos voltássemos definitivamente para a experiência individual do romance? Antes de chegarmos às repostas, tentemos entender quem foi esse sujeito trágico e Vernant pode nos ajudar a dar o primeiro passo.

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação do “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações como o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos.<sup>84</sup>

Esse sujeito trágico, portanto, é essencial para o advento da tragédia e para a importância que ela efetivamente alcançou para o ocidente a partir de então. O trágico poderá ser desvelado à medida em que se consegue entender as diferenças por que passou o homem grego do século V a. C. precisamente quando encontra valor em ficcionalizar os seus mitos. Antes da tragédia esse homem grego ia para a ágora ouvir as narrativas épicas e reconhecer em sua linhagem aqueles heróis que se lhe-apresentavam como o modelo acabado de conduta e de comportamento, ou seja, uma cultura já efetivada, normativa. Esse indivíduo épico não questiona ou problematiza essa cultura e, se o fizer, como Sócrates, pode ser condena à morte e se ver desligado desse corpo de códigos já definidos.

O sujeito trágico, contudo, não reconhece essa mesma certeza em suas narrativas, o que há de mais decisivo para ele é precisamente o questionamento, seja, em princípio, do seu destino ou da sua sorte, mas acima de tudo o questionamento de uma situação em que foi atirado sem chances de reação. Fazendo uma leitura do trágico para Raymond Williams, Eagleton evidencia esse mesmo sujeito trágico: “É nesse momento de crise ou aporia, quando não podemos escolher e, mesmo assim, não podemos fazê-lo sem uma perda insuportável, que Williams corretamente chama de trágico.”<sup>85</sup> Sobre isso falaremos mais à frente, ao tratar do sacrifício, retornemos ao sujeito trágico, que tem no questionamento o seu estado de espírito. Podemos entender uma mudança crucial no herói da tragédia em relação ao herói épico, ele deixa de ser apenas normativo para se tornar também descritivo. O herói do mito deixa de ser

<sup>84</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 214.

<sup>85</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 98.

modelo para ser o problema, como o próprio Vernant repetirá em mais um momento de seu trabalho.

A tragédia tem, como matéria, a lenda heroica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora. Mas, no espaço do palco e no quadro da representação trágica, o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele se tornou o problema.<sup>86</sup>

Não que a tragédia não seja, também, normativa, pois o é, como já visto acima, mas a possibilidade de transitar entre uma coisa e outra é precisamente a grande inovação da tragédia sobre o épico. Segundo Eagleton, a tragédia pode se apresentar tanto descritiva como normativa; afirmo, portanto, que o lugar do meio é a sua grande inovação, pois ela mantém o seu caráter de mostrar as pessoas melhores do que realmente são, mas também pode abrir a reflexão acerca de questões mais humanas. O mito agora serve a dois senhores, pois é o núcleo do pensamento político-religioso e também o gatilho do pensamento filosófico, o que nos garante isso é que a tragédia não se instaura nem em um extremo nem em outro, a própria forma trágica assim o impediria em razão da contrariedade natural de tal radicalismo: “[...] há um contraste significativo entre a tragédia ‘descritiva’ e a tragédia ‘normativa’. O primeiro tipo de arte tende a ser sombrio, lúgubre, às vezes até niilista, e isso, para sua contrapartida mais normativa, é exatamente o que a tragédia não pode permitir.”<sup>87</sup> Ou seja, é essa transitoriedade que permite à tragédia a sua construção de novo discurso a partir do mito, sem que esse perca o seu papel para a sociedade em que está inserido. Mesmo não estando nos extremos, a concepção nova de questionamento fará da tragédia o gênero por excelência do ateniense de seu tempo no mundo clássico, aquele que fará o percurso apresentado no tópico anterior que vai de Ésquilo a Eurípides. “Na perspectiva trágica, o homem e a ação humana se perfilam [...] como problemas que não comportam resposta, enigmas cujo duplo sentido está sempre por decifrar.”<sup>88</sup>

E esse caminho do trágico será decisivo para que esse mesmo homem grego se dê conta do papel da ficção, reconhecida como tal, para a sua construção de significados. Tendo condições de reconhecer a não necessidade da verdade absoluta do mito em seu princípio, o indivíduo pode formular novos enunciados, como vem fazendo ao longo dos séculos na

<sup>86</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 215.

<sup>87</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 33 e 34.

<sup>88</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 215.

cultura ocidental acerca do mito grego. Um ocidente que se cristianizou, abandonou lentamente os mitos antigos como sua base de verdades e ainda oscila em aceitar os mitos cristãos como seu substituto, deixando, portanto, de reconhecer o poder da ficção para que o questionamento volte a construir novos significados. Vernant entendeu esse caminho trilhado pelos atenienses:

A tragédia desempenhou um papel decisivo na tomada de consciência do “fictício” no sentido próprio; foi ela que permitiu ao homem grego, na virada dos séculos V e IV, descobrir-se, na sua atividade de poeta, como um puro imitador, como o criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas, de simulacros e de fábulas, constituindo, ao lado do mundo real, o da ficção.<sup>89</sup>

É o trágico que nos permitirá ainda mais uma vez entender o valor da ficção do mito cristão. Abandonando de vez a necessidade tão vazia de historicismo no elemento religioso, o mito pode retomar o seu lugar de ser modelo e problema, como o pensamento fragmentado da contemporaneidade tanto exige. Não são as verdades, historicamente, que nos unem – na verdade as verdades absolutas sempre nos separaram –, mas certamente a nossa capacidade de reconhecer em nossas narrativas fundadoras, sempre por serem decifradas, o nosso elo em comum. Não queremos com isso que Jesus e seus apóstolos sejam vistos como personagens de uma ficção, lembremo-nos: nem os heróis e nem enredo nos são desconhecidos na narrativa trágica, não reside aqui o ponto, mas na possibilidade de problematizarmos essa trama. “Para os gregos [...] essas personagens não são fictícias, nem o seu destino. Elas existiram efetivamente, mas num outro tempo, numa idade inteiramente revoluta.”<sup>90</sup>

Essas personagens, com isso, deixam de representarem apenas um modelo exclusivo a ser seguido, deixam de se apresentarem como uma individualidade, logo o seu alcance se torna ainda maior, pois a personagem trágica passa a representar um tipo de homem. Despido de sua individualização, a tragédia amplia o alcance real de sua ficção, ganha uma força mais ampla de significado. “Graças à liberdade que lhe assegura a ficção do *mythos*, ela alcança o geral;”<sup>91</sup> Amplia-se nesse processo também o reconhecimento do mito como decisivo para o nosso pensamento filosófico, ajudando, de fato, na construção de novo *lógos* acerca da importância da religião para um indivíduo mais complexo. É com o fim da individualização

---

<sup>89</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 215.

<sup>90</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 216.

<sup>91</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 218.

que figuras como Jesus, Judas e Maria Madalena poderão aprofundar discussões sobre o humano em si.

Arrancadas da opacidade do particular [...] tornam-se, no espelho da ficção trágica, objetos de compreensão. Em relação às personagens e aos acontecimentos singulares, [...] adquirem um alcance e um significado muito mais amplo. [...] a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária.<sup>92</sup>

Retornando, pois, ao trágico, devemos ainda abordar alguns aspectos, a começar pelo papel da dor, já reconhecido nos trabalhos dos tragediógrafos, mas aqui visto como um elemento do trágico. A linguagem da dor é uma das que mais comunicam e comunicaram ao longo das eras e o trágico se apropria antes de tudo dessa força comunicativa. Sobre essa apropriação Eagleton formula uma possível justifica, que seria a possibilidade de valorização do seu oposto, a saber, o prazer. Seria por meio da perda que o indivíduo pode reconhecer o valor da presença. Não estou falando aqui apenas de entender a mazela que representa a finitude das coisas, mas na compreensão de que o que se apresenta como verdadeiramente humano deve ser valorizado. Eagleton tenta mostrar que não se trata apenas da tristeza pela destruição de algo, afinal há destruição em toda a parte se procurarmos na natureza, mas na destituição de algo genuinamente humano.

É difícil entender que precisamos de tortura e infanticídio à nossa volta para que sejamos levados à virtude. Porém, enquanto continuarmos a descrever como trágica uma calamidade humana, em oposição ao murchar de uma margarida ou à perda de um dente, estaremos preservando alguma medida de valor humano.<sup>93</sup>

Sendo assim, podemos entender parcialmente a necessidade da dor no trágico, mas não qualquer dor e sim aquela que nos lembra o que é sermos humanos. Claro que o questionamento óbvio é se não há outra forma mais branda de se alcançar tal reconhecimento, essa resposta fica em suspenso à medida que o mundo prático das realizações literárias nos mostra sempre que não. A dor perdura como sendo a única capaz de fazer surgirem virtudes admiráveis como a dignidade, a coragem e a resistência. Devemos nos lembrar também de uma característica da dor no trágico que estará muito presente em *A Última Tentação de Cristo*, trata-se do sacrifício. O sacrifício e o martírio são figuras sempre presentes em narrativas trágicas, em outro capítulo veremos como exatamente isso se apresentará em

---

<sup>92</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 218 e 219.

<sup>93</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 56.

Kazantzákis, mas nos restringindo a tratar apenas desse elemento no trágico, devemos entender ao menos que o sacrifício não é um tipo corriqueiro de dor. O sacrifício está diretamente ligado à renúncia e sempre é difícil falar de renúncia para quem nada possui, isso explicaria a necessidade, para um efeito ainda mais amplo de reconhecimento, da união de mito e trágico. É preciso alguém que tenha o que perder para que se apresente a renúncia. O que dizer, portanto, da maior renúncia de todas, a renúncia feita pelo Deus cristão de sua divindade; talvez apenas a que Kazantzákis traz como última tentação em sua ficção do mito cristão, a renúncia da vida plena como homem feita por Jesus, o Deus que se faz Homem. Tal problematização fica evidente em Eagleton exatamente usando o exemplo de Jesus, no caso, o do mito:

Uma vez que Jesus não era, até onde podemos julgar, insano, a crucificação não é o que ele teria escolhido se pudesse decidir por si mesmo, o que ele não considerava ser o caso. Sua morte é um sacrifício exatamente por causa disso. Sacrifício não é uma questão de renunciar àquilo que achamos que não tem valor, mas sim de ceder espontaneamente aquilo que prezamos para benefício de outros. É isso que marca a diferença entre o suicida e o mártir.<sup>94</sup>

Jesus se apresenta como o trágico de maneira sublime, reúne em si naturalmente tais elementos a começar pela crucificação. Não se pode deixar de perceber o quanto o ato da crucificação evidencia a dor e o sofrimento como forma de valorização do sacrifício de Deus. “Foi porque sua morte lhe pareceu uma situação sem saída – como sugere a referência bíblica de seu desespero na cruz – que ela foi produtiva.”<sup>95</sup> O sacrifício só se fez completo, porque não havia para Jesus a perspectiva de que era apenas um mal menor para que se alcançasse posteriormente a “vitória”. Essa ideia é fundamental para que o sacrifício não seja reconhecido como todo e qualquer pensamento prospectivo, como quem vai à academia malhar pensando nos benefícios estéticos para o seu corpo; nesse caso não há sacrifício, pois, na ação trágica genuína, não há ganho posterior. Ainda sobre Jesus, Eagleton afirma: “foi precisamente essa privação, saboreada até a última e amarga gota, que em um ritmo classicamente trágico pôde, então, se tornar fonte de uma vida renovada.”<sup>96</sup>

Antes de fechar esse tópico sobre o trágico, devo passar finalmente pelo trágico no romance, abordagem que certamente tornará mais sólida a comparação do romance de Kazantzákis com a tragédia grega. O primeiro aspecto a ser abordado, então, passa a ser a passagem do tempo. A tragédia se constrói por meio de um recorte abrupto que nos leva

<sup>94</sup> EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 67.

<sup>95</sup> EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 70.

<sup>96</sup> EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 70.

rápida e diretamente para a ação trágica. A razão é de fácil compreensão, o drama é feito das curvas abruptas que levam o espectador às mais extremas sensações, unida aos elementos cênicos a ação não deixa espaço para as quebras de ritmo. Na tragédia, como nas encenações mundo afora da paixão de Cristo, o caminho é reto em direção ao precipício, qualquer obliquidade seria uma fuga da potência dramática e assim um rompimento com o trágico em si. O romance precisa responder ao leitor burguês do qual deriva, é preciso criar a sensação de que os detalhes foram todos cobertos, de que não há lacunas e de que o percurso foi cumprido em razão da ausência de outras possibilidades. Por mais que se chegue a um mesmo destino, romance e tragédia partem de recursos distintos, esta arrebatada exagerando a dramaticidade do recorte escolhido, aquele envolve por meio de diversas abordagens e confirma minuciosamente para o leitor o estado de beco sem saída da narrativa trágica.

Enquanto o drama trágico [...] extrai da matéria da vida à sua volta alguns momentos genuínos de crise, o romance é uma espécie de sociologia imaginativa que devolve tais momentos intensos e isolados ao fluxo e contrafluxo da história, [...] o romance é uma questão de *chronos*, da passagem gradativa do tempo histórico, ao passo que a tragédia é uma questão de *kairos*, de tempo cobrado, atormentado por uma crise, repleto de verdade momentosa.<sup>97</sup>

Outra discussão importante a ser feita é de como o elemento trágico pode surgir da vida cotidiana que costuma ocupar o enredo dos romances. Como chegar a uma ação arrebatadora se acima de tudo o romance se pretende como uma descrição detalhada de todas as relações de causa e consequência. Quando se explica didaticamente o percurso do trágico certamente se dilui esse mesmo efeito em uma série racional de perguntas e respostas. Esse problema se mostra o mais severo visto que o romance além e tudo passou a sanar uma necessidade burguesa por realismo que inexistia anteriormente na literatura. O outro lado desse problema é reconhecer que também a tradição passou a legar para a tragédia a necessidade absoluta de se constituir sempre em cima de uma crise. A solução que se apresenta para a presença do trágico no romance é precisamente se levar a vida cotidiana até as últimas consequências. A proposição vem de diversas fontes em Eagleton, o próprio autor já antecipa a sua proposição: “Uma solução para esse problema é colocar a ação trágica em alguma margem pré-moderna em que [...] a própria vida do dia a dia parece mais ritualizada e intensa, as emoções mais cruas e expostas.”<sup>98</sup>

<sup>97</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 253.

<sup>98</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 255.

Outra opção para solver o problema é reduzir a dimensão do cenário, fazendo com que o sentimento de conflito seja proporcionalmente aumentado, assim se pode tratar de questões humanas mais universais como culpa e honra sem que o trágico se dilua na dimensão do ambiente retratado. Eagleton chega ao ponto de propor que o conto seria então mais indicado do que o romance para a manutenção do trágico: “[...] a tragédia está mais à vontade no conto do que no romance propriamente dito, sendo uma forma bem menos acolchoada, na qual [...] a narrativa pode ser mais facilmente reduzida a um único momento de ruptura ou revelação.”<sup>99</sup>

Há ainda mais duas soluções que Eagleton apresenta. Uma delas é a inserção de personagens socialmente muito rebaixadas – como no naturalismo – que buscam, no drama quase que de sobrevivência dos indivíduos mais simples, romper barreiras gigantescas para a própria ascensão social. Reduzindo ainda mais as necessidades das personagens, torna-se possível maximizar o efeito trágico em razão das dimensões a serem percorridas. Eagleton afirma, em defesa dessas opções de solução que “é um equívoco ver a tragédia invariavelmente dependente de um momento absoluto da verdade.”<sup>100</sup> Ou seja, de que o trágico efetivamente dependa do recorte feito da verdade absoluta do mito. A outra solução, que necessita também de concessão proposta por Eagleton, vem da sua leitura de Bakhtin, que “fala da tragédia da vida individual enclausurada em si mesma, uma tragédia que, poderíamos acrescentar, surge sobretudo do fato de que tal vida seria infernalmente ininteligível para si mesma.”<sup>101</sup> Logo, a proposta é que a vida mergulhe numa tão profunda problematização de si mesma que o ato trágico derive especificamente da sua própria incompreensão.

A resposta de Kazantzákis é, contudo, mais simples. O trágico em *A Última Tentação* será resgatado à moda antiga, pela apropriação do mito. Ainda que em um romance, com todo o uso gradativo do tempo, a narrativa de Jesus rumo ao Gólgota se faz não por meio da redução ou da ampliação do cenário, mas da apropriação de personagens que existem no limite entre histórico e sobre-humano. O mergulho na divindade de Jesus o coloca no lugar de mártir por excelência, a dimensão do que será abordado não precisa ampliar a seriedade da vida cotidiana, muito menos descer até as profundezas hierárquicas da sociedade burguesa, pois aqui a narrativa cristã, da qual a própria burguesia ocidental se constituiu, já evidencia a amplitude do trágico que surgirá. Não se pode esquecer que é por meio dessa dramatização do

---

<sup>99</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 256.

<sup>100</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 264.

<sup>101</sup> EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 275.

mito que se constrói o movimento de aproximação – como a da tragédia em relação ao épico – e, ao mesmo tempo, o de distanciamento – como o do trágico em relação ao romântico.

#### 1.4 Mito Revisitado

Como longamente apresentado, concebo mito como uma narrativa que irá tratar de ações que regularão as concepções de um determinado povo ou sociedade. No mito não há a possibilidade de dúvidas, há somente a verdade absoluta, verdade inquestionável sobre a origem de crenças, códigos e costumes. Isso se deixarmos de lado a antiga ótica de análise do mito, reinante até dois séculos atrás, na qual ele era visto como meras explicações absurdas sobre os fenômenos naturais.

O mito obteve inúmeras interpretações ao longo dos tempos, mas uma coisa permaneceu sempre imutável: a certeza de que o mito se mantém vivo pelo mesmo tempo em que foi capaz de influenciar os costumes e hábitos, sejam religiosos, políticos ou culturais, de um povo. Com isso, com esta concepção de que o mito é o gerador e também o reflexo de uma cultura, é que optarei por trabalhar mesmo quando me referir ao mito cristão.

Bettencourt<sup>102</sup> apresenta-nos a seguinte etimologia da palavra:

A etimologia da palavra *mýthos* é muito discutida. Tal palavra não deve ser derivada nem de *mýo* fechar (os olhos) nem de *myéo* instruir, iniciar. Provavelmente provém de uma raiz *meudh-*, *mudh-*, que ocorre em línguas indo-europeias com os significados de recordar-se, aspirar, preocupar-se. Sendo assim, *mýthos* teria o significado fundamental de pensamento. Para os gregos, porém, pensar e falar eram afins entre si, pois todo pensamento é um monólogo e tende a se manifestar; em consequência, *mýthos* veio a significar também palavra. A tal palavra se atribui o sentido de notícia, mensagem e também, narração, história, história de fatos reais como também história fictícia, portadora de um núcleo de verdade [...]

Posso destacar dois pontos importantes nessa definição: primeiramente será de extrema importância a evolução apresentada de que, para os gregos, todo pensamento seria um monólogo consigo mesmo e que tendia a se manifestar, pois essa manifestação é exatamente o que pretendo mostrar como sendo a energia fundamental da tragédia e, posteriormente, do romance de Kazantzákis a que se destina esse estudo. Se o mito, como um pensamento, tende a se manifestar em palavra, o monólogo tende a se transformar em diálogo

---

<sup>102</sup> BETTENCOURT, Pe. Estêvão. Do mito ao logos. *Calíope*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 5-13, jul./dez. 1985.

e será esse o princípio da dramatização. O segundo ponto que julgo necessário ressaltar é quando o autor conclui que o mito relata uma história de fatos reais, ou com base na realidade, pois reforça a ideia de que o mito não parte do puramente fantástico. Não discuto aqui a veracidade do mito, mas a que ponto os gregos no passado acreditavam nele. A importância do mito reside exatamente nesse aspecto, sua capacidade de criar e retratar uma cultura ou uma tradição. Níkos Kazantzákis certamente via o mito sob essa perspectiva, não importa se ele cria realmente na Paixão de Cristo. Ele sabia que seus leitores acreditavam no que chamo então de mito cristão.

Para que fique ainda mais clara a ideia de um mito ainda presente, o mito de Cristo, podemos recorrer às características que Vernant<sup>103</sup> reconhece no mito:

Finalmente, sua [do mito] última característica comum é pôr em cena, através de sua forma narrativa, ‘agentes’ que efetuam desempenhos de modo que a situação inicial se modifica no decorrer do relato, não sendo no fim o que era no começo. No mito, os ‘operadores’ dessa transformação, isto é, os personagens cujas ações determinam a série de mudanças que se produzem entre a primeira e a última sequência da narração, são Potências do além, agentes sobrenaturais cujas aventuras se desenrolam num outro tempo, em outro plano e segundo um outro modo de ser que não os da vida humana comum.

A narrativa base da Paixão está nos Evangelhos da *Bíblia* cristã, o “agente” e a “potência do além” estão figurados respectivamente no Filho e no Pai. Os eventos nesse caso são pontuais, mas já estão em outro tempo, ritualizados constantemente, com cunho sagrado, pelas religiões cristãs. Os agentes são inegavelmente sobrenaturais, cercados de uma aura sublime.

A Paixão pode ser considerada o mito central em uma mitologia mais ampla, de um ensino teológico, da mesma forma como foi compreendida na Grécia. Hesíodo não deixa de afirmar a verdade presente no que vai dizer. O teor de verdade é o que vai diferenciar o que escrevia de uma ficção qualquer, e, acima de tudo, é o que vai caracterizar a *Teogonia* como uma obra sobre a mitologia; histórias, como diz o próprio Vernant,<sup>104</sup> que irão “preencher uma função profética que coloca o poeta como mediador entre os deuses e os homens (...) que se pode aproximar dos profetas de Israel”. Para o cristianismo a mitologia irá culminar com a sua principal narrativa, que ganha local de destaque no Livro Sagrado, a trajetória do seu “herói” central: Jesus.

---

<sup>103</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio Ed., 1992. p. 185.

<sup>104</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio Ed., 1992. p. 183.

O romance de Níkos Kazantzákis, *A Última Tentação de Cristo*, trará para a contemporaneidade a história de um cristo humanizado. Um cristo que verdadeiramente irá transitar entre a carne e o espírito; dicotomia que o próprio Kazantzákis afirma, no prefácio do romance, ter sido causadora de grande angústia dentro de si<sup>105</sup>. A história é a conhecida, a mítica narrada na *Bíblia* pelos Evangelhos, mas a nuance característica no gênero romance de aproximar suas personagens do leitor se mostrará grandemente presente. Levando as figuras heroicas do período de pregação do nazareno a um patamar de humanização, usando apenas elementos textuais para gerar semelhante efeito oral, dialógico e experimental da tragédia.

O duelo travado entre espírito e carne, deus e homem, dominará a cena do romance, fazendo com que, em inúmeros momentos, duvidemos junto com Jesus de sua divindade. Kazantzákis se apropria, de forma até mesmo temerária, da narração bíblica para compor uma trama trágica, à medida em que flutua entre o horror e a piedade, em que não importa o desenlace da história, mas a forma com que ela é apresentada.

Quando digo ‘temerária’, refiro-me à presença ainda forte da crença cristã, sendo ainda movedora da fé humana dentro da nossa sociedade. Os apelos de Kazantzákis ao sacrifício e aos árduos caminhos até ele, até o cume do Gólgota, mostram a crença do narrador de que Jesus deve servir de exemplo, de direcionamento para todo homem. Não que na narrativa bíblica a Paixão já não possuía esse caráter, mas suas armas para alcançar tais objetivos já não se enquadram no pensamento racional contemporâneo, assim como o foi o mito para o racionalismo do ateniense clássico, fazendo-se necessário que uma nova forma de representação, o drama, surgisse para cumprir com esse papel. O que importa é que novamente surge a necessidade de uma dramatização para se retomar a importância e a efetividade da literatura mítica, mas dessa vez por meio do romance.

Kazantzákis faz no prefácio do seu romance a seguinte afirmação:

É preciso, portanto, para podermos segui-lo [Cristo], que tenhamos um conhecimento profundo da sua luta, que vivamos a sua angústia – que saibamos como ele venceu as armadilhas floridas da terra, como sacrificou as pequenas e grandes alegrias do homem e como ascendeu, de sacrifício em sacrifício, de feito em feito, até o cimo das suas provações, a Cruz.<sup>106</sup>

É possível notar de maneira latente a intenção pedagógica nas palavras do autor. A vida de Jesus ensina, mais do que tudo, através do exemplo e é exatamente isso que defendo

<sup>105</sup> “Desde a juventude que a minha maior angústia, a fonte de todas as minhas alegrias e amarguras, tem sido esta: a luta incessante e impiedosa entre a carne e o espírito.” (KAZANTZÁKIS, Níkos, *A última tentação de Cristo*. Prefácio.)

<sup>106</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos, *A última tentação de Cristo*. Prefácio.

ser o desejo de Kazantzákis, assim como Ésquilo fez com suas tragédias. A história bíblica ganhou um patamar hierático, longe da humanidade; o romance, contudo, torna humana a Paixão de Cristo, agora como em Eurípidés. Um exemplo inalcançável deixa de ser um exemplo, ou melhor, deixa de ser um grande estímulo como exemplo para o mundo da experimentação. Mostrando o íntimo, gerando a identificação, o exemplo se torna forte, arrebatador.

Na história bíblica, Jesus aparece como o filho de – e ao mesmo tempo o próprio – Deus, portanto único na existência. É óbvio que ainda assim é possível seguir o seu exemplo, mas à medida que a imagem de Cristo se afasta da humanidade, quanto mais divino ele fica, mais fácil deveria ser cativar a fé dos homens. Surge, contudo, um problema: à medida que o ensinamento através da fé se dissipa, a figura vai perdendo quase que totalmente o seu valor. É preciso então outra forma de ensinar. Kazantzákis tornou-se parte do grupo que não mais pode tomar apenas a fé como guia, fez-se necessário algo mais. O indivíduo do século XX precisa de uma identificação, de uma aproximação. Para ficar ainda mais correto, não apenas o homem do século XX, mas o homem racional; não o que está totalmente ligado ao *lógos*, mas o que oscila entre o *lógos* e o *mýthos*. Para esse homem é necessário que haja uma medida entre as concepções de mito e razão. A tragédia fez esse papel na Grécia clássica, Kazantzákis retoma a fórmula, sob a forma do romance, para repetir a dose.

Esse sentimento apresentado por Kazantzákis expressa o patético que ele tenta impor sobre o seu romance, o patético que Romilly<sup>107</sup> aponta como característica própria da tragédia. Posição essa que não necessariamente está expressa apenas na intenção, mas também no sentido da obra. Não afirmo que o romance faz as vezes da tragédia nos dias de hoje, mas que os elementos utilizados na tragédia para comover, educar e criar a empatia entre obra e público são retomados por Kazantzákis para gerar os mesmos efeitos.

O teatro moderno, pela natureza dramática, seria o sucessor da tragédia, mas se criou um abismo entre ele e a tragédia grega. Ao teatro atual foram acrescentadas inúmeras novas concepções, mais dinâmicas e que criaram uma arte mais distante da literatura. O teatro atual aceitaria as mesmas temáticas, mas não a mesma organização cênica da tragédia. Retomando mais uma vez Romilly, podemos notar a mesma afirmação:

O Teatro, tal como o conhecemos, não suporta nenhuma peça de conteúdo tão linear, nem uma cena tão estática. É evidente que o teatro que nos é familiar prefere um desenvolvimento menos previsível: enquanto Ésquilo trabalhava com a previsão e o efeito de uma certeza crescente, nós fomos habituados a que o interesse seja

<sup>107</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988.

estimulado pela incerteza e renovado pela surpresa. Tais hábitos foram introduzidos por obra dos sucessores de Ésquilo.<sup>108</sup>

Toco, então, na pedra fundamental da obra de Kazantzákis: ele não está tão preocupado com a surpresa – afinal narra uma história amplamente conhecida –, mas com a forma com que essas cenas míticas serão mostradas. O momento da ressurreição de Lázaro, por exemplo, não apresenta nenhuma novidade, mas ganha uma importância grandiosa devido à maneira com que nos é apresentada pelo autor. O romance nos faz crer em um Jesus que está testando até onde vai a sua divindade, mas que se choca com o resultado; não por ter conseguido, mas pelo terror que isso causou a todos e a ele mesmo. Jesus se surpreende com o seu poder:

Jesus acaba de sair do forno de Deus, e o sangue ainda fervia. Não podia, não queria crer: a força da alma era, então, assim tão grande? Podia ela dizer às montanhas: Vinde! E fazê-las vir? Rasgar a terra e fazer com que dela saíssem os mortos? Destruir o mundo em três dias e reconstruí-los noutros três?<sup>109</sup>

No entanto, tal poder o amedronta: “Mas, se a força da alma era poderosa a um tal ponto, todo o peso da perdição e da salvação repousa, portanto, sobre os ombros do homem. As fronteiras entre Deus e o homem desapareceram... Era um pensamento terrível, perigoso, as fontes de Jesus vibravam.”<sup>110</sup> Mais tarde, ao ser questionado sobre o episódio pelo rabino, Jesus revela o sentimento que o tomara ao ver Lázaro, ainda tomado pelo verme, sair do túmulo: “– Por que o tiraste do túmulo, meu filho? – perguntou o rabino. [...] – Eu não queria – respondeu Jesus, em voz muito baixa –, não queria, ancião. Quando o vi levantar a laje de pedra fiquei aterrorizado. Quis fugir mas tive vergonha. Fiquei, mas a tremer de medo.”<sup>111</sup> Kazantzákis está mais interessado em dizer o como, de que maneira Jesus trilhará seu caminho rumo ao sacrifício final, pintando um quadro que se torna mais valioso por suas cores e contrastes do que por seu motivo geral.

<sup>108</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988. p. 33.

<sup>109</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 374.

<sup>110</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 374 e 375.

<sup>111</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 398 e 399.

## 2 FICÇÃO DA FICÇÃO

A religião seria a primeira grande ficção? Essa pergunta sempre surpreende um leitor incauto, mas logo alcança um sorriso de leve, de fazer inclinar apenas um lado da boca, seja por simbolizar a acidez de um ateu ou a complacência de um crente. Tão logo, no entanto, o esforço para uma resposta suscita uma reflexão, que lentamente se apresenta tão profunda, desafiante e ao mesmo tempo infrutífera, que não estranharia se o sorriso desse lugar a uma franzida de cenho e a uma possível objeção: mas o que se entende por religião? O que se pode compreender dessa narração, “fictícia”, é que dificilmente, em nosso mundo de realidades mágicas e inimagináveis, nosso interlocutor questionaria a própria ficção, pois seus limites não são claros, não a reduzimos, tudo é ficção e, portanto, nada se resume a apenas ficção.

A religião, por sua vez, é facilmente questionada, colocada em xeque por todos, inclusive pelos seus fiéis, que entendem perfeitamente a necessidade de se reduzir a definições o do que se trata a verdadeira religião, ou ainda melhor, o verdadeiro ato religioso. Há quem diga que a religião não pode ser uma única instituição, mas um conjunto de práticas que nos ligam a Deus, ou aos deuses... A religião para a sociedade contemporânea tornou-se multifacetada, podemos concluir isso com a apreensão de um simples trecho frasal: “A religião para mim é...” Não é preciso terminar, não nos importa, o mais marcante é imaginar que algo que atua como o caminho para o reino dos céus possa agora se deprender de afirmações individuais. É em razão dessa particularidade, talvez muito própria do nosso tempo de individualismos, que pode ser elucidativo estabelecer um paralelo entre o romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, e o ensaio de Gustavo Bernardo, *A Ficção de Deus*<sup>112</sup>, além de resgatar o percurso da tragédia grega, que fez emergir da religião um modelo de ficção da ficção.

*A Ficção de Deus* toca em muitos momentos no nome e na obra do autor cretense, seja em *Ascese* ou mesmo no próprio romance *A Última Tentação*, mas sempre no intuito de aproximar a figura de Deus, e seus atributos sagrados, à ficção, muitas vezes enfatizando os impactos Daquele nesta. Tentarei, contudo, focar mais no valor ficcional como o cumpridor de um papel, seja ele qual for, que é comumente ocupado pela religião. Partirei, portanto, da seguinte afirmação de Gustavo Bernardo, quando trata do poder literário empregado pelas

---

<sup>112</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014.

religiões: “A religião precisa recuperar seu estatuto de poesia e ficção para se revalorizar.”<sup>113</sup> Sem muito esforço é possível reconhecer que meu trabalho será entender exatamente o que vem a ser: “revalorizar” no contexto em questão. O suporte principal, entretanto, do meu argumento deverá surgir de um estudo comparativo entre o esforço de revalorização do mito cristão no romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, e a revalorização consumada, segundo minha hipótese, na tragédia grega.

## 2.1 Religião e Ficção

A religião, apresentada por Gustavo Bernardo, não se resume a uma religião em especial, trata-se do conceito enquanto formulação mais abrangente. Talvez o melhor caminho para entender essa postulação, menos restrita a uma só instituição, seja acessando a definição feita pelo próprio autor:

A palavra ‘religião’ é de etimologia incerta: tanto pode vir do latim *religare* (ligar de novo) quanto do latim *relegere* (ler ou colher de novo) ou do verbo *alegeyn* (venerar). Por ora, fiquemos com a primeira sugestão, preferida por nove entre dez estudiosos. Por ela, a religião *liga novamente* as pessoas umas às outras e todas à sua origem e à sua direção na vida. Ela precisa não apenas ligar mas voltar a ligar. isto é, ‘religar’, porque reconhece que a história das pessoas tende a desligá-las umas das outras e, principalmente, da sua origem e do seu sentido na vida. A religião como que devolve o sentido à vida, e isso nos dois ‘sentidos’: tanto de significado quanto de direção.<sup>114</sup>

Optei por transcrever o parágrafo completo, pois o autor apresenta uma compreensão de religião que talvez incorpore as diversas visões individuais que encontraríamos ao questionar diversos religiosos de nossa época. Recorro, contudo, à definição de Gustavo Bernardo para justificar também o processo de voltar milênios na história e buscar na tragédia grega um processo que se assemelhasse ao que será por mim proposto – a saber, a revalorização da religião por meio da ficção – que, como já dito, é o ponto central dessa minha argumentação. Afinal compreender religião dessa maneira me permitirá estabelecer, com mais liberdade, paralelos entre o mito grego e o mito cristão. A apreensão desse caminho a ser percorrido precisa principiar pelo diálogo estabelecido entre o mito e a tragédia, partindo da ficção de Deus, ou dos deuses, para a ficção da ficção.

<sup>113</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 211.

<sup>114</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 36.

As perguntas que se formam instantaneamente, certamente, são: como assim a ficção da ficção? Qual seria essa primeira ficção de que trata a nossa sentença? O mito é uma ficção? E para não nos determos na retórica, adianto que as minhas respostas são: sim, o mito é uma ficção e, não só, a religião é a segunda das ficções da assertiva, sobre a primeira, falaremos mais à frente. O mito é exatamente a narrativa religiosa acerca da natureza e dos deuses. A proposição torna-se, portanto, clara; parte integrante do discurso religioso reside na narrativa mitológica. Daí a minha proposta de reconhecer na tragédia um primeiro momento em que a ficção e a “poesia”, como posto por Gustavo Bernardo, revalorizam a religião.

Em uma primeira incursão ao romance de Kazantzákis podemos nos deparar com uma metalinguagem que coloca em suspenso a diferença entre mito e ficção. O autor constrói uma cena que retira do leitor uma base que certamente o acompanhou ao longo de sua leitura de *A Última Tentação*. Após percorrer parte de seu caminho desde que voltou do deserto, depois de reunir-se com seus apóstolos e realizar parte de sua jornada rumo ao Gólgota – narrativa essa que figura na base de todas as religiões cristãs e, portanto, conhecida mesmo que indiretamente tendo em vista os evangelhos, narrativa que a todo o momento ocupa a mente do leitor do romance que certamente compara a trama apresentada com a encontrada na Bíblia – após tudo isso Pedro sente curiosidade de ouvir o que Mateus escrevia todas as noites, seu medo era de que as menções ao seu nome não fossem lisonjeiras e pudessem de alguma maneira o desvalorizar para a posteridade. O que Pedro ouve, contudo, muito o agrada: “ – Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão. Abraão gerou Isaac, Isaac gerou Jacob, Jacob gerou Judá e seus irmãos, Judá gerou Ferás e Zara...”<sup>115</sup> Ou seja, nenhuma novidade para o leitor que se acostumou com essa introdução, presente no mito original. Aqui a ficção cumpre com a expectativa do leitor e se mantém fiel ao mito. Como na tragédia grega, entretanto, a ficção, a poesia, assume as rédeas e sugere ao leitor/espectador a prerrogativa da dúvida, não quanto à ficção, certamente, mas quanto ao mito. Pedro se deleita com o que ouve, sente-se pertencente à própria origem do povo hebreu, sente-se religado àquela genealogia, sente-se religado ao seu povo santo e escolhido:

Gradualmente, Pedro foi deixando de ouvir palavras, escutava somente uma música que o embalava, monótona, triste, e, docemente, adormeceu. E então, no seu sono, a música e as palavras chegaram-lhe aos ouvidos com grande nitidez. Mas cada uma das palavras era como que uma romã, uma daquelas romãs que ele comera no ano anterior em Jericó. Palavras que rebentavam no ar, delas saltando ora chamadas, ora anjos, asas ou trombetas...<sup>116</sup>

<sup>115</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 393.

<sup>116</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 393.

E com essa descrição o leitor de Kazantzákis é levado ao mesmo torpor religioso, pois decerto passa por sua mente toda a narrativa cristã de que sempre ouvira falar, de todas as maravilhas do Deus na terra. Jesus, contudo, quando toma os escritos de Mateus para ler – o herói trágico sobre quem recai todo o peso da responsabilidade de conduzir os homens – deixa revelar reação outra que coloca em evidência a relação entre mito e ficção:

“Logo às primeiras palavras estremeceu [Jesus]. Começou a passar as páginas com violência, a ler avidamente, e o seu rosto ficou roxo e tomou uma expressão furiosa. [...] Jesus continuava a virar as páginas. Em dada altura não pôde mais, levantou-se, atirou ao chão o Evangelho de Mateus, exasperado.”<sup>117</sup>

Eis o estranhamento, seguido de uma suspensão definitiva sobre o que vem a ser efetivamente a narrativa religiosa:

– Que vem a ser tudo isso? – gritou [Jesus]. – Mentiras! Mentiras! Mentiras! O Messias não tem necessidade de milagre, não precisa de mais nenhum. Eu nasci em Nazaré, e não em Belém, onde nunca pus os pés, não me recordo de qualquer rei mago e nunca fui ao Egito. O que escreveste quanto às palavras que teria pronunciado a pomba, quando do meu batismo: «Este é o meu filho bem-amado», quem te contou? Nem eu próprio ouvi distintamente. Tu, que não estavas lá, como sabes o que disse a pomba?<sup>118</sup>

Para analisar a primeira parte dessa minha argumentação será necessário, entretanto, aprofundar nossa compreensão sobre mito e, logo em seguida, entender o potencial de ressignificação do mito por meio de uma nova ficção na tragédia grega. O mito sempre possuiu um grande poder ficcional, explicava por meio de narrativas os fenômenos da natureza, eventos e acontecimentos sobre os quais a razão humana não tinha qualquer influência. O mito, portanto, sempre esteve no centro do discurso religioso e das religiões propriamente ditas. Seu valor religioso – ou seja, de unir as pessoas em razão de sua origem<sup>119</sup> – fora sempre poderoso exatamente por apresentar forte apelo ficcional. Foram os gregos, segundo profunda análise do mito feita por Eliade, que desvincularam o sentido de mito da sua posição religiosa: “os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico. Em contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à *historia*, o *mythos* acabou por denotar tudo o que não pode existir realmente”<sup>120</sup>. Com isso a necessidade

<sup>117</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 395.

<sup>118</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 395.

<sup>119</sup> Ainda segundo a concepção de Gustavo Bernardo proposta anteriormente. Ver nota 5.

<sup>120</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 8.

religiosa, desprovida de seu mais poderoso canal, a saber, a ficção, encontra um hiato que o *logos*, a filosofia ou mesmo a ciência – esta ainda sob observação – são incapazes de resolver.

Em *A Última Tentação de Cristo* o efeito religioso está exatamente na declarada ficção do mito, somente assim o autor pode transformar o herói mítico em um herói trágico, capaz de congrega os indivíduos em torno do discurso e não de uma interpretação definitiva. Sobre isso falaremos mais à frente, voltemos a nos ocupar, contudo, do romance. O Jesus de Kazantzákis se questiona e duvida, traz consigo o elemento agregador da tragédia, traz o diálogo e não a assertiva cabal da narrativa mítica. Seguem alguns trechos no romance em que Jesus questiona a si mesmo e à divindade. Aproximando-se do seu leitor, permanece no lugar do meio – nem apenas fé, nem apenas razão – no qual se encontra a tragédia grega. Logo no início do romance, ainda em Nazaré, Jesus acorda de um sonho e diz para si mesmo:

– Alguém veio esta noite, durante o meu sono – murmurou em voz baixa. como se temesse que esse alguém ainda lá estivesse e o ouvisse. – Alguém veio, e é certamente Deus, Deus, Deus ou o Demônio. Quem os poderá reconhecer? Eles trocam os rostos, tão depressa Deus é trevas como o demônio é luz, confundindo o espírito do homem, que fica perplexo. Para onde se dirigir? Há dois caminhos, qual deles escolher?<sup>121</sup>

Essa dúvida poderia estar em cena no teatro grego, com o coro interpelando o herói sobre a validade de se fazer essa questão. Jesus, portanto, encarna o trágico que é capaz de ressignificar o discurso religioso dando-lhe nova roupagem, trazendo-o de volta para o palco. E não há apenas a dúvida no herói trágico, mas também negação, a negação do fardo que sabe terá de carregar, que os deuses lhe reservaram, no caso de Jesus, Deus lhe reservou. Dirigindo-se a Deus Jesus fala: “ – Sim, sim, tenho medo... Que me levante para falar? Para dizer o quê? Para dizer como? Sou um iletrado, já te disse que não posso! O quê? O reino dos céus? Não quero saber do reino dos céus, é a terra que me interessa.”<sup>122</sup> Como não nos lembrarmos de Édipo em sua recusa desesperada ao destino que se lhe revela por meio do cego Tirésias.

Todas as grandes religiões são sustentadas pelo mito, que figura como o grande formador da consciência coletiva e das normas sociais estabelecidas, ainda que nem sempre com o caráter doutrinal ou punitivo, como observa Vernant acerca do poder religioso sobre a sociedade grega:

<sup>121</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 21.

<sup>122</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 33.

Como não se situam num plano doutrinal, suas certezas não acarretam para o devoto a obrigação, sob pena de impiedade, de aderir integral e literalmente a um corpo de verdades definidas; para quem cumpre os ritos, basta dar crédito a um vasto repertório de narrativas conhecidas desde a infância, em versões suficientemente diversas e em variantes numerosas o bastante para deixar, a cada um, uma ampla margem de interpretação.<sup>123</sup>

Em outras palavras, o homem grego não se guia por um código doutrinal e fechado, mas por um repertório narrativo, sua mitologia. Ele não precisa dominar sua integralidade, mas apenas assumir um número suficiente dessa ficção. Mesmo em doutrinas mais fechadas, entretanto, a narrativa figura como o elo central e direcionador coletivo. A Bíblia, por exemplo, base incontestável do núcleo da moral ocidental, “criou o personagem dos personagens: Deus. A Bíblia não é apenas um conjunto de narrativas sobre Deus, mas também, aos olhos da fé, a própria palavra de Deus. Deus é tanto o protagonista quanto o autor da Bíblia”<sup>124</sup>. A Bíblia é ficção a partir do momento em que passa a ser narrativa, com personagens, complicações e enredo, mas é de onde o cristianismo parte para construir o seu corpo de afirmações originárias.

Há ainda na argumentação de Bernardo a hipótese levantada, nas palavras do jesuíta Jack Miles, de não só a Bíblia ser um compilado de narrativas e, portanto, apenas um repertório selecionado de narrativas – tal qual a mitologia grega – mas também que a personagem Deus seria um compilado de outras personagens, outros deuses: “o Deus venerado pelo antigo Israel brotou de uma fusão de numerosos deuses que uma nação nômade encontrou em seu vagar”<sup>125</sup>, Bernardo acrescenta ainda: “tais como El, Baal, Tiamat e Asherah. Historicamente, Deus é ‘um precipitado do politeísmo semita’”.<sup>126</sup> O mito é, portanto, ficção antes mesmo de ser declaradamente ficcionado pelos grandes narradores conhecidos: Hesíodo, Homero, Eurípides, Virgílio, Kazantzákis, Saramago...<sup>127</sup>

Voltando ao mito grego e à análise de Eliade, encontramos ainda mais razões para relacionar mito e ficção, narrativa e religião e daí apreender parte da importância do discurso religioso e da necessidade da sua revalorização. O mito, segundo Eliade, é sempre uma narrativa de criação, de origem e disso podemos concluir a razão de ser tão importante para

<sup>123</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 14.

<sup>124</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 217.

<sup>125</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 219.

<sup>126</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 219.

<sup>127</sup> Acerca dessas intervenções, contudo, Eliade não recusa também o seu importante papel de revalorização do mito e o presente trabalho terá nessa revalorização seu ponto central. Sobre isso podemos recorrer às palavras do próprio Mircea Eliade: “A maioria dos mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos. As tradições mitológicas do Oriente Próximo e da Índia foram persistentemente reinterpretadas e elaboradas por seus respectivos teólogos e ritualistas.” ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 10.

unir os seres humanos de uma maneira tão forte. A religião possui inegável poder de congregação, tão essencial ao nosso desenvolvimento cultural ou mesmo enquanto espécie. O mito: “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir,”<sup>128</sup> apresenta respostas agregadoras, portanto, pois alimenta exatamente o fator origem-em-comum de todos os indivíduos.

Kazantzákis vai, no entanto, além do martírio da carne, pois em *A Última Tentação* Jesus tem mesmo a sua alma martirizada, não são os pregos, a lança ou o peso do corpo sobre uma cruz, a tentação vem em forma do tormento mais humano que se possa imaginar. Pregado no alto do Gólgota Jesus desfalece e acorda em um bosque radiante, um anjo o recebe e diz que Deus se apiedara dele, de que tudo aquilo fora apenas a provação, mas agora ele estaria livre para viver finalmente como homem em sua plenitude. Quem vem recebê-lo também é Madalena com quem consuma o seu desejo carnal. O cordeiro aqui é imolado da pior forma possível, pois lhe é apresentado o que jamais poderá viver. Eis a última tentação, a certeza de que jamais será pleno nem como Deus, nem como homem. Jesus afirma, nos braços de Madalena, na visão que lhe é apresentada pelo Demônio para lhe mostrar a verdadeira natureza do seu sacrifício:

- O caminho para que um mortal se torne imortal. Para que Deus desça à terra sob a forma de homem. Eu perdi-me. Procurei o caminho fora da carne. Nas nuvens, nos grandes pensamentos, na morte. Mulher, preciosa colaboradora de Deus, perdoa-me. Curvo-me perante ti, adoro-te, mãe de Deus. Ao filho que teremos, que nome havemos de dar?<sup>129</sup>

Jesus mergulha assim na sua tentação e o leitor, se ainda agrilhado ao mito, vê, com a aproximação e o distanciamento necessário à catarse, a perdição do herói trágico. O martírio da alma não se encerra aqui, contudo, será dado a Jesus viver toda uma vida como homem, com suas duas esposas e filhos. Toda a visão que lhe é dada e descrita em longas páginas pelo autor do romance, que faz com que o leitor revalorize o mito, leva às últimas consequências os conceitos de sacrifício e martírio, tão conhecidos do discurso religioso.

Não deixemos, também, de reconhecer o uso do discurso religioso para justificar as mais terríveis ações segregacionistas da nossa história, mas antes de tocar nesse assunto, devo analisar brevemente o papel da tragédia grega na revalorização do mito e de como o romance *A Última Tentação de Cristo* apresenta potencial semelhante para o mito cristão.

<sup>128</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 11.

<sup>129</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 454.

## 2.2 Tragédia e Paixão

Na tragédia faz-se necessário se distanciar do mito para que se possa questioná-lo. Estar imerso no mito inviabiliza qualquer reflexão acerca da narrativa que nele se encerra. Alcança-se esse distanciamento lançando o mito para a ficção, para um tempo agora definitivamente passado, mas que ainda é capaz de nos tocar. É essencial para que possamos colocá-lo sob dúvida, para que possamos esmiuçá-lo, como faz o Coro com o herói trágico. Essa distância propicia um diálogo, que foi essencial para a Atenas do questionamento filosófico.

Num paradoxo de fácil compreensão vemos também o valor de aproximação que a tragédia traz ao mito. Essa característica é óbvia por ser tratar de uma encenação, no caso da tragédia. Contudo, a aproximação não se resume apenas à atividade cênica, ela é fundamentalmente apresentada na humanização do herói. O herói trágico é revestido de dúvidas, hesitações e medos. Ao herói são dados sentimentos presentes em todo ser humano. Quando Édipo resiste em assumir a verdade que já se mostra clara sobre seus crimes, ele não é mais o herói que segue incólume suas convicções, mas um homem que teme a verdade; sua teimosia é como a de um rei, mas um rei mortal, passível do mais terrível erro. A aproximação vai além, é vista também no próprio ato trágico. Édipo não apenas morre como um rei que cometera um grande erro, mas ele cega a si próprio em uma cena impactante e mantém-se vivo, para que sua culpa não seja redimida com a morte. O destino do herói trágico gera certa piedade, o público cria uma identificação inusitada que o aproxima do herói.

Outro fator a ser destacado é a tensão entre o *éthos* e o *daímon* no protagonista da tragédia. Esse conflito pode ser reconhecido como o presente e o passado, o caráter humano e o caráter divino. Voltemos ao Vernant para que fiquem mais claros esses conceitos dentro da tragédia:

Os sentimentos, as falas, os atos do herói trágico dependem de seu caráter, de seu *éthos* que os poetas analisam tão finamente e interpretam de maneira tão positiva quanto poderão fazê-lo, por exemplo, os oradores ou um historiador como Tucídides. Mas esses sentimentos, falas e ações aparecem, ao mesmo tempo, como expressão de uma potência religiosa, de um *daímon* que age através deles. (...) A todo momento, a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que a tragédia precisamente visa a apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *éthos*, no próprio

momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímon*.<sup>130</sup>

É possível identificar a grande presença dessa dualidade no Jesus de Kazantzákis. Na verdade, o romance encerra-se principalmente nessa dualidade que Vernant chama de *éthos e daímon*, pois poderíamos traduzir essa tensão na lógica da carne, que nos é aceitável e compreensível, mas que, em Jesus, se confronta com o *daímon*, com o espírito. E nesse caso este último é nada menos do que Deus. Essa é a dualidade central na Paixão, que é, por sua vez, o mito central do cristianismo.

Em *A Última Tentação* a aproximação será ainda mais evidente, pois se o destino de Jesus por si só já é um fator de aproximação, da forma com que é passado por Kazantzákis nós nos pegamos vivendo os momentos de tormento e angústia do herói, a dúvida final, a última tentação como é concebida nos apresenta de fato o deus/homem, com a sua tensão amarga entre a carne e o espírito; tensão essa presente, como afirma o próprio Kazantzákis<sup>131</sup>, em todo homem que busca o sagrado. Jesus ora é Deus, como desconfia o rabino, pai de Madalena: “Observo-o sem que ele me veja, e distingo na escuridão uma luz, Maria, uma luz que lhe lambe o rosto.”<sup>132</sup> Ou na fala da própria Madalena, quando novamente Jesus a recusa: “O teu Deus tem a mesma cabeça que tu. Não sois mais do que um e eu não faço distinção entre vós.”<sup>133</sup> Ou ainda quando Tiago reconhece Deus precisamente naquele Jesus, a quem chama de crucificador:

Tiago sentiu que o seu impulso se quebrara., e parou, estupefato: os olhos do crucificador brilhavam, e olhavam ora o céu rosado e radioso, ora a terra a seus pés, e os homens que se dobravam e procuravam na lama, lamentando-se. «É aquele o crucificador, é aquele? Mas o seu rosto brilha como o do profeta Elias!», murmurou Tiago, afastando-se confundido. O filho de Maria acabava de transpor o rebordo da eira, quando viu Tiago. Reconheceu-o, levou a mão ao coração e saudou-o.<sup>134</sup>

Como na tragédia grega há sempre o reconhecimento do herói, são os outros que lhe confirmam sua posição, seu destino. São os outros, pois o Jesus não possui certezas em sua trajetória, salvo em certos momentos. Jesus é guiado pelo *daímon*, pelo Espírito, mas como o

<sup>130</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1999. p. 15.

<sup>131</sup> “(...) nos homens responsáveis, que mantêm, dia e noite, os olhos fixos no dever supremo, a luta entre a carne e o espírito trava-se sem piedade e pode durar até a morte.” (KAZANTZÁKIS, Níkos, *A última tentação de Cristo*. Prefácio.)

<sup>132</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 67.

<sup>133</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 93.

<sup>134</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 122.

herói trágico, reside também na carne, seu *éthos*. Como quando a própria Madalena reconhece em Jesus apenas o homem que fora separado dela:

O seu coração encheu-se de piedade; lembrava-se das suas brincadeiras, quando eram ainda crianças, tinha ele três anos e ela quatro. Que alegrias profundas, inesquecíveis, saber que um deles era um homem e o outro uma mulher; dois corpos que, dir-se-ia, haviam sido um só corpo. Um Deus impiedoso tinha-os separado e, agora, as duas partes haviam se encontrado e queriam reunir-se, voltarem a ser uma só.<sup>135</sup>

Kazantzákis mostra ter percebido essa necessidade do distanciamento, pois não copia a narrativa da Paixão encontrada na *Bíblia*, mas a lança para o plano do ficcional, recriando-a ao seu modo para tornar possível, com o distanciamento do estatuto de mito, o diálogo com o Cristo. Vernant aponta que na tragédia o herói deixa de ser o modelo para ser um problema e é um Jesus terrivelmente problemático que Kazantzákis irá nos apresentar, que irá duvidar da sua divindade ou do seu *status* de herói mítico, mas desenhando-o perfeitamente como a um herói trágico, questionado por si mesmo e por um Judas que poderia facilmente ser encenado pelo Corifeu, no seu papel de incentivar e interditar o herói.

Judas, na verdade, cumpre perfeitamente com o seu papel no romance, na sua função de inquisidor do herói, convicto de sua busca, será o maior impulsionador do Cristo que se não revelou ainda. Seus diálogos com Jesus são sempre tomados de uma energia feroz, contrária à energia do herói, mas necessária, como os conflitos encenados nas tragédias, para fazer surgir a ação trágica. O Judas de Kazantzákis não figura como o traidor, mas como o mais fiel seguidor da narrativa religiosa, aquela, convicta, que leva o fiel a não oscilar de seu caminho, a não duvidar. Não deixa que entremos demais em um novo *logos* e permaneçamos ainda atrelados ao *mythos*. Assegurando o equilíbrio trágico do romance.

O ruivo [Judas] mergulhou o olhar nos olhos do jovem [Jesus], interrogando-os, suplicando-lhes, ameaçando-os. Mas aqueles olhos de azeviche, inconsoláveis, cheios de pavor, não responderam. De súbito, o espírito de Judas estremeceu: quando se inclinou sobre aqueles olhos sombrios e mudos, viu, julgou ver, árvores em flor, águas azuladas, uma multidão de homens e, ocupando toda a íris, uma grande cruz negra.<sup>136</sup>

O reconhecimento maior, portanto, surge aos olhos de Judas, a cruz negra, a marca definitiva do cristianismo. Logo em seguida Judas interpela Jesus: “«Serás tu... tu...?»”<sup>137</sup> Mas

<sup>135</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 45.

<sup>136</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 27.

<sup>137</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 28.

aqui não há dúvidas, há apenas surpresa. Surpreende-o reconhecer o Messias no crucificador, mas o sinal que vira é definitivo. A narrativa será ainda permeada pelos conflitos entre Jesus e Judas, mas é desse conflito que o caminho da Paixão vai se revelando para o filho de Maria.

O papel de declarar a ficção do mito, aproximar e ao mesmo tempo afastar, além de revelar o conflito entre *logos* e *mythos*, *ethos* e *daímon*, carne e espírito, profano e sagrado, conferem à literatura a capacidade de não apenas resgatar a narrativa religiosa, mas também formular novo discurso acerca da gênese humana, mais agregador, pois possibilita a aquisição de um repertório ainda maior de narrativas conhecidas e possibilidades ainda mais abrangentes de interpretação. A ficção declarada do mito cristão em Níkos Kazantzákis não torna a religião monoteísta em um politeísmo que a tudo aceita, mas certamente impulsiona a religião no cumprimento do seu papel de ligar “novamente as pessoas umas às outras e todas à sua origem e à sua direção na vida.”

### 2.3 Teísmo

Uma questão que pode ser levantada é a possibilidade de se comparar o mito politeísta com o mito monoteísta. O martírio trágico de Prometeu no alto do Cáucaso e a Paixão de Cristo no alto do Gólgota. Não é, contudo, sem propósito que estabeleci essa comparação específica; postos lado a lado, as similaridades saltam aos olhos. Jesus é Deus na terra que inverte o sacrifício; sem escolhas, torna-se o cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo. Prometeu é o deus que rouba o fogo divino e entrega aos homens, mártir da humanidade se nega a ceder à tirania de Zeus por quem é acorrentado e dado a alimentar, dia após dia, a águia que devora seu fígado, que se regenera para ser novamente devorado. Em comum, além do destino trágico, o martírio em favor dos mortais.

Passemos brevemente por Prometeu de Ésquilo no alto do Cáucaso, na cena final em seu diálogo com Mercúrio, após o relato de sua punição, na qual será destruído pelos raios de Júpiter e terá ainda uma ave que virá todos os dias se nutrir do seu fígado “negro e sangrento”. Prometeu aceita de pronto o sacrifício, após toda a provação por que se desenrola a tragédia.

Pois que caiam sobre mim os raios fulminantes; que os ventos furiosos inflamem os céus; que a tempestade, agitando a terra em seus fundamentos, abale o mundo; que

flagelos sem exemplo confundam as vagas do oceanos com as estrelas da abóbada celeste; que Júpiter, usando seu invencível poder precipite meu corpo nos abismos do Tártaro; faça ele o que fizer!... eu hei de viver!<sup>138</sup>

O sacrifício de Prometeu deixa evidente a relação entre deus e homem, mas mais do que isso, mostra o sacrifício de deus pelo homem. Seja bode ou cordeiro, a narrativa religiosa estabelece claramente a hierarquia do sacrifício que é quebrada com o suplício do titã e será também quebrada quando Jesus, após a tentação, aceita seu destino com a mesma convicção do deus em Ésquilo.

Abanou [Jesus] a cabeça e, repentinamente, recordou onde estava, quem era e porque sofria. Uma alegria selvagem e indomável apossou-se dele. Não, não, não era covarde, desertor, traidor. Não, estava pregado na cruz, tinha sido leal até ao fim, tinha cumprido a sua palavra. [...] Soltou um grito de triunfo: TUDO SE CONSUMOU! E foi como se tivesse dito: Tudo começou.<sup>139</sup>

Jesus se satisfaz, pois a despeito da tentação do demônio, pôde consumir o seu sacrifício. Novamente a hierarquia é quebrada, Deus se sacrifica aos homens. De que maneira, entretanto, o sacrifício cumpre com o seu papel religioso, trágico e ficcional? Essa pergunta nos remonta diretamente à origem da tragédia e de como, no mundo dos gregos, a ficção foi capaz de revalorizar a religião, esse desafio que tentamos mostrar ser possível em *A Última Tentação de Cristo*. Ao tratar da origem da tragédia, Gustavo Bernardo também estabelece a relação proposta acima:

O sacrifício servia para expiar os pecados e as faltas da comunidade, razão pela qual conhecemos até hoje o animal sacrificado como ‘bode expiatório’. [...] O bode sacrificado é tão importante que se encontra na raiz da palavra ‘tragédia’, que nos vem do grego *tragoedia*: ‘trasgos’ como bode e ‘oidé’ como ode, canção. ‘Tragédia’ quer dizer: ‘a canção do bode’ ou, extensivamente, ‘a canção do bode expiatório’. Mais tarde, quando Deus se torna o Deus Encarnado no corpo do seu filho Jesus Cristo, o bode expiatório se transforma no cordeiro expiatório, ou seja, no Cordeiro de Deus que sacrifica a si mesmo ao invés de exigir um sacrifício animal.<sup>140</sup>

Ambas as narrativas foram amplamente conhecidas e ritualizadas, mas ganham um poder novo quando – agora não mais em uma atualização de um mesmo mito – criam novo valor para o mito, nova interpretação. Aqui não importa se a segunda ficção a que nos referimos com: “ficção da ficção” é monoteísta ou politeísta, pois é a declarada ficção, a primeira da sentença, que ocupa o papel central.

<sup>138</sup> ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

<sup>139</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 502.

<sup>140</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 125.

Não se pode deixar de reconhecer que as religiões – monoteístas ou politeístas – mantêm em comum apenas o elemento transcendente, pois variam de diversas maneiras. As narrativas vestem novas roupagens, apresentam novas justificativas, mas, no fim, tal pluralidade faz com que o elemento central esteja não no que é narrado, mas, sim, no simples ato de narrar. Monoteísmo e Politeísmo apresentam discursos que podem até serem vistos como antagônicos, mas a necessidade desse discurso permanece a mesma: de onde viemos, quem somos e para onde vamos? As perguntas da esfinge não se perdem por mais que as respostas sejam as mais variadas. Mesmo que levemos em conta a existência de um Deus único, do qual derivaram-se religiões tão diferentes, ainda assim não poderíamos nos prender a uma única narrativa. Gustavo Bernardo afirma: “Se a religião não é sempre a mesma nem sempre uma só, então Deus não é sempre o mesmo, nem sempre um só.”<sup>141</sup> Olhar sob essa perspectiva torna possível que a revalorização da religião nem mesmo precise se prender a uma aceção exclusiva de Deus.

Enquanto ficção, no entanto, devemos entender de que maneira a diferença entre monoteísmo e politeísmo pode interferir no modelo de narrativa apresentado, na maneira como pode influenciar na sociedade e de que maneira pode ser afetado por uma recriação literária. Bernardo, ainda na *Ficção de Deus*, nos apresenta um ponto de partida:

“a multiplicidade inerente às narrativas politeístas as torna mais belas – mas, por isso mesmo, moralmente mais fracas. As narrativas monoteístas têm uma lógica interna mais restrita, apoiada sempre na vontade e no poder do deus único: isso as torna menos amplas, mas mais verossímeis e mais críveis.”<sup>142</sup>

A pergunta que fica é a seguinte: seriam as narrativas politeístas mais propensas, portanto, à poesia e daí surgiria uma dificuldade em revalorizar a narrativa cristã por meio do romance de Kazantzákis? A resposta não pode ser encontrada de pronto, certamente é preciso empreender investigação maior da obra do autor cretense, mas podemos adiantar que construir uma ficção da ficção religiosa é permitir, de alguma maneira, nova interpretação do mito. Podemos vislumbrar aqui uma possível resposta positiva para a nossa pergunta. O monoteísmo pode, da sua maneira, ser apenas uma interpretação diferente do politeísmo, uma interpretação mais eficaz em alcançar o dom religioso do resgate às origens, algo mais verossímil, mas nenhuma verossimilhança precisa resistir a milênios de significação.

---

<sup>141</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 36.

<sup>142</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 37.

Uma sociedade mais dada à literatura como opção ao mito, tido como despojado de todo valor religioso e metafísico – como a da Atenas clássica – uma sociedade assim teria no politeísmo um terreno mais adequado do que uma outra que ainda precisa do mito como crível a ponto de regular o comportamento dos seus indivíduos. Permitindo-me, no entanto, ainda nova pergunta provocativa: nossa sociedade ocidental contemporânea necessita do mito como elemento doutrinador ou, como os gregos de outrora, precisa da poesia e, portanto, de uma narrativa religiosa mais livre, mesmo que “moralmente mais fraca”? Parece-me que Kazantzákis em *A Última Tentação* arriscou um caminho do meio e, por isso, talvez, encontre uma recepção parcial, pois seu leitor está em um ocidente monoteísta, mas que ainda encontra espaço para o politeísmo. Concluo isso não só com base nas religiões de matrizes africanas e sua crença nos orixás, mas também reconhecendo sincretismos que compartilham as forças transcendentais com diversas entidades; ou mesmo no fetichismo do catolicismo que apela para os santos e para as diversas faces da virgem como aspectos dissociados. Como forma de ilustração, podemos recorrer novamente à *Ficção de Deus*:

A adoração dos santos e à Nossa Senhora lembra de perto cultos politeístas. Os santos católicos parecem tanto com semideuses que são facilmente assimilados às entidades dos cultos politeístas dos cultos afro-brasileiros. Se Oxalá corresponde ora a Deus ora a Jesus, Iemanjá corresponde à Virgem Maria, Iansã à Santa Bárbara, Ogum a São Jorge, Oxumaré a São Bartolomeu, e Xangô ora a São Pedro ora a São Francisco de Assis.<sup>143</sup>

Num tempo em que politeísmo e monoteísmo se emaranharam de maneira indissociável, o poeta grego somente poderia revalorizar a religião com sua obra de maneira parcial. O que não significa que tal revalorização seja menos importante ou menos necessária. A literatura sempre terá alcance parcial, assim como a religião. Daí, certamente, a caminhada já percorrida de intensa interrelação entre as duas, entre suas narrativas. “Se a literatura nasce como religião, ela se mantém religiosa de algum modo.”<sup>144</sup>

## 2.4 Opção à Letralatria

---

<sup>143</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 203.

<sup>144</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 126.

Gustavo Bernardo dedica um capítulo de *A Ficção de Deus* para tratar do que ele chama de letralatria, expressão autoral para designar – junção de “letra” e *latreia* (adoração) – adoração à letra do texto religioso. O autor se refere àqueles que se baseiam na leitura do livro sagrado como “ídolo imutável, a ser adorado, reverenciado e obedecido tal e qual.”<sup>145</sup> Aproveito, portanto, para retomar a partir dessa discussão o assunto que deixei em suspenso anteriormente, a face obscura e violenta da religião, que servirá como derradeira justificativa da necessidade de trabalhos como o de Kazantzákis para a revalorização da religião.

O mito monoteísta é claramente dependente da escrita como elemento fundador: Ahura Mazda é descrito como a face boa do transcendente no Avesta; Moisés desce do monte com o texto dos dez mandamentos; os evangelhos são propagados textualmente pelos apóstolos no Novo Testamento. Ou seja, a narrativa mais “crível e verossímil”, com maior vigor moral, reside em uma construção textual que é comumente tomada como a verdade. Os escandinavos, que recitavam sem se preocupar com textos os feitos de Thor e Freia, mostraram-nos como não só o politeísmo é “moralmente mais fraco” como também a ausência de unidade em um texto fundador permitiu ao monoteísmo ocupar maior espaço no ocidente. O argumento, no entanto, de Gustavo Bernardo, é de que a intolerância pode surgir precisamente dessa idolatria do livro sagrado: “O Velho Testamento não só permite como exige que os heréticos sejam condenados à morte. Logo, uma leitura literal do Velho Testamento justifica religiosamente a intolerância, a perseguição e o assassinato.”<sup>146</sup>

A sugestão dada é que à medida que o texto sagrado é lido com cada vez mais precisão, cientificismo e análise histórica, sua interpretação – que busca ser a mais correta – vai se reforçar de maneira a fazer do homem mais racional e pragmático um radical intransigente que está seguro de que possui a única e verdadeira interpretação das palavras do próprio Deus. “Ao invés de defender a imaginação mítica contra o estreitamento do horizonte trazido pela ciência, a religião toma emprestada uma versão comprimida do método científico e passa a ler seu livro sagrado como fonte de evidências incontestáveis.”<sup>147</sup> Se por um lado temos a possibilidade de atos violentos tomarem o lugar de ações agregadoras por parte da religião, por outro a própria veia literária, tão cara às suas narrativas desde sempre, é sublimada e rejeitada. Com isso o que resta é tyrannizar a interpretação de nossas origens – violentamente, às vezes – e queimar os demais livros.

---

<sup>145</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 202.

<sup>146</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 202.

<sup>147</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 208.

Com isso o trabalho de construir uma ficção da ficção, como o empreendido em *A Última Tentação de Cristo*, pode precisamente reverter o monopólio dogmático da letralatria e permitir ao mito uma sobrevivência poética, mais flexível; menos vigorosa, como o politeísmo, mas igualmente resistente e capaz de reacender sobremaneira o papel intrínseco compartilhado entre religião e literatura de nos levar a fazer as perguntas, não apenas nos oferecer as respostas. O mito grego passou por esse processo com a tragédia grega. A *pólis* pôde conviver com o *mythos* e com o *logos* de maneira invejável, possibilitando a criação de uma sociedade que até os dias de hoje figura como modelo de um milagre de desenvolvimento do pensamento humano. O trabalho de Níkos Kazantzákis ou mesmo o de José Saramago – este ateu e aquele devoto do pensamento religioso em sua acepção mais pura – podem permitir ao mito cristão novas possibilidades de unir os indivíduos, de fazer com que reflitam sobre quem são, de onde vêm e para onde vão.

O mito transforma-se na tragédia, fundamentalmente, por passar a ser declaradamente ficcional, ou seja, a criação de um escritor a partir de seu ponto de vista e dentro do contexto da encenação do teatro, com todos os requisitos que esse gênero demanda. A tragédia irá recriar o mito sem mais se importar em dizer a verdade divina, ela falará de outra forma, por meio de outros elementos. “Sob a influência preponderante do poema trágico, os mitos homéricos renascem agora transformados, e mostram por esta metempsicose que, desde aquele tempo, já a cultura olímpica fora vencida por uma ideia ainda mais profunda.”<sup>148</sup> Nietzsche, como sempre, é preciso e contundente. O mito não é imutável, “é uma tela sobre a qual estão bordadas a narração oral e a literatura escrita”, como nos apresenta Vernant<sup>149</sup>. O mito é a tela e não necessariamente o que nela está bordado; o dogma, a literatura escrita e oral não compõe estritamente o que é a verdade do mito, referindo-se à verdade mítica. Essa concepção é compreendida por Ésquilo:

Qual foi a força que libertou Prometeu do seu abutre e transformou o mito em arauto de sabedoria dionisíaca? Foi a força hercúlea da música: quando esta, chagada na tragédia à sua mais alta expressão, se mostrou capaz de interpretar o mito como uma nova força e um sentido mais profundo; o que nós caracterizamos já como a faculdade mais poderosa da música.<sup>150</sup>

Mais importante ainda, essa concepção pode ter sido compreendida também por Kazantzákis. A Paixão é o mito cristão central, mas não estritamente o que nos relatam os

<sup>148</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. p. 69.

<sup>149</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio Ed., 1992. p. 189.

<sup>150</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. p. 69.

Evangelhos. O dogma é criado pelas organizações religiosas, mas o mito sobrepõe-se a essas, afinal os textos que refletem a verdade nunca foram um consenso absoluto. Os tragediógrafos, no período de ouro da Atenas da Grécia clássica, chegaram a essa conclusão, conceberam essa tela sagrada e fértil para a recriação. “O mito atinge, na tragédia o seu alcance mais profundo, a sua mais expressiva forma; levanta-se uma vez mais, como o herói ferido, e, no seu olhar fulgurante, brilha ainda a última expressão de energia com a clarividência calma da morte.”<sup>151</sup>

Nietzsche irá declarar logo em seguida a morte da tragédia um último golpe no mito grego, mas reconhece no teatro de Ésquilo e Sófocles “a forma mais expressiva do mito”. Podemos dizer que o filósofo de alguma maneira vislumbra a resposta da nossa questão inicial: de como a religião pode se revalorizar com a poesia e com a ficção.

*A Última Tentação de Cristo* poderia representar, portanto, uma tentativa de responder ao desafio proposto por Gustavo Bernardo em *A ficção de Deus*. “A religião precisa recuperar seu estatuto de poesia e ficção para se revalorizar.”<sup>152</sup> Ela, a poesia, já fez isso antes e pode fazer agora, nem apenas sagrado, nem apenas profano. Devemos dizer que por meio da literatura, da ficção da ficção, podemos ver passar por nossos olhos essa nova roupagem – não restrita a uma interpretação única, racional e enrijecida da religião, mas com a flexibilidade da narrativa que não teme declarar-se ficcional.

A revalorização do mito é possível por meio da poesia ao colocar em xeque, na sua ficção, o texto bíblico. O autor se exime e exime a própria Bíblia do seu caráter normativista ou exclusivista, o autor foge da letralatria, de uma única interpretação do livro sagrado. As portas estão abertas para que outros avancem pelo mesmo caminho; a literatura novamente se encontra em uma posição de destaque por unificar Deus e homem. O que é religião não precisa, portanto, de uma resposta e nem mesmo de uma definição individual – o que a afasta de seu pressuposto unificador dos indivíduos.

O autoquestionamento e a dúvida de Jesus nos unem por meio da aproximação gerada pelo herói trágico, que pode congrega a humanidade em torno de um exemplo mais próximo. A última tentação se apresenta como a revalorização do cordeiro de Deus, com uma provação ainda maior do que a cruz, a humanidade congrega ao perceber na tentação de Cristo uma nova razão de unidade. Ora Deus, ora homem, temos de volta o caráter de aproximação do herói trágico. Temos de volta o distanciamento do mito e a aproximação do homem, mas não da maneira inflexível da razão científica ou mesmo filosófica.

---

<sup>151</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. p. 70.

<sup>152</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume, 2014. p. 211.

*Éthos e daímon*, homem e Deus, o conflito se estabelece no herói trágico, que é maior do que os outros indivíduos comuns, mas, ao mesmo tempo, as falhas desse herói possuem consequências ainda mais drásticas. Judas é o corifeu, o questionador, depende diretamente do herói e exatamente por essa razão o instiga e o confronta. Nós somos o coro que por meio do romance nos tornamos participantes dessa trajetória vívida que nos lança, junto com o próprio Níkos Kazantzákis, na caminhada em direção ao Gólgota. Como Prometeu, cientes do sacrifício, mas certos de que acompanharemos o herói trágico até o fim e, com isso, teremos a certeza de que faremos juntos as perguntas essenciais: de onde viemos, quem somos e para onde vamos.

### 3 JESUS, HERÓI TRÁGICO

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 dúvida uma tarefa menos comum é atualizarmos a relação entre o trágico e o mítico na literatura moderna. É necessário, 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 agora especificamente o herói trágico como elo entre a tragédia grega e o romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, 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 realizar esse estudo, encontrar maneiras de perscrutar a personagem da tragédia como forma de identificar o seu papel ficcional frente ao herói mítico. Outra tarefa importante será reconhecer 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 desígnios inalteráveis do mito. Esse papel estático se mostra bem diferente daquele do herói da tragédia, que se abre à interpretação tanto do tragediógrafo quanto 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 nas personagens pode mostrar o poder de ressignificação de todo o discurso mítico em razão do autor da obra. É a comparação entre uma mesma personagem em diferentes obras que nos possibilitaria ter dimensão do poder fictício da tragédia. Para realizar essa tarefa de comparação, analisarei a *Electra*<sup>153</sup> que passa por verdadeira transformação ao percebermos sua caracterização feita por Sófocles e por Eurípides.

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

---

<sup>153</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

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 Benjamin<sup>154</sup> que identificou a permanência do trágico mesmo fora do seu contexto original. Acredito que a leitura desse autor nos permite uma visão intermediária na transposição do herói da tragédia e do mito grego para o romance e para o mito cristão. Benjamin não analisa apenas o trágico, mas também não está lançando seu olhar diretamente para o drama clássico, isso faz com que sua análise nos permita reconhecer elementos híbridos presentes no herói trágico.

Somente após entender a capacidade de ressignificar a personagem mítica por meio da tragédia e identificar quais são os elementos trágicos que permanecem no teatro e especificamente no drama é que será possível penetrar no Jesus Cristo ficcional 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 devo me deter na 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.

### 3.1 Problema da Inacessibilidade

A personagem da tragédia grega e sua evolução participam, sem dúvida, 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 dito<sup>155</sup>. 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 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.

<sup>154</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

<sup>155</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 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;”

É preciso, portanto, entender como se constrói a personagem da tragédia em um contexto no qual o drama passa a ocupar um importante papel social. É decisivo 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 ela 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 Prado<sup>156</sup> 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:<sup>157</sup>

Em princípio é o que se pode imaginar ao compararmos a personagem dramática com a personagem do romance ou da epopeia – mesmo que se mostre em toda a sua linearidade de conduta – que podem ser apresentadas com profundidade e reveladas 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 personagem por meio da sua própria fala, que certamente, como na vida real, não é confiável, pois não 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.”<sup>158</sup>

<sup>156</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 13ª Edição, 2014.

<sup>157</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 88.

<sup>158</sup> CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 59.

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.”<sup>159</sup> 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.”<sup>160</sup> Por fim, no monólogo, “a personagem está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma.”

161

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 submetidas ao confronto a se determinarem totalmente.”<sup>162</sup> 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.”<sup>163</sup>

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

---

<sup>159</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 89.

<sup>160</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

<sup>161</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 90.

<sup>162</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 92.

<sup>163</sup> PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 92.

mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos.”<sup>164</sup> 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.

### 3.2 A Personagem Trágica

A construção psicológica das personagens míticas, transformadas em ficção declarada 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 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,<sup>165</sup> 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!”<sup>166</sup> E em Eurípides, com mesma função confessional, recebe a seguinte resposta da heroína:

<sup>164</sup> ELIADE, Mircea, *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 10.

<sup>165</sup> Usei aqui como referência as rubricas presentes na tradução de Trajano Vieira das duas obras: SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 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.

<sup>166</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 25.

Meu coração não bate por festejos, / tampouco por colares de ouro. / Excluo-me do coro das moças argivas, / não percuciono o ardor dos passos. / Anoteço 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?<sup>167</sup>

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 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, 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.”<sup>168</sup>

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

<sup>167</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 87.

<sup>168</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 71.

antagonistas / não terão tempo de ultrajar meu corpo.”<sup>169</sup> E mais à 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!”<sup>170</sup>

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?”<sup>171</sup> 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.”<sup>172</sup> 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 sacrifício. / A cesta já está pronta, a faca afiada, / a mesma que matou o touro, junto / ao qual irás tombar.”<sup>173</sup> 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 sua sensibilidade e do seu caráter. 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 sacrifício de Ifigênia. Mesmo a acusação que Electra faz à mãe começa com uma análise do tom que usou para se referir ao crime cometido: “Retomo o fio: ‘matei teu pai’ – afirmas. / Antes de entrar no mérito do assunto, /

<sup>169</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 108.

<sup>170</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 116.

<sup>171</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 73.

<sup>172</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 125.

<sup>173</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 124.

pergunto se haveria tom mais torpe. / Acuso que o assassinaste não / em nome da justiça, mas dobrada por teu macho.”<sup>174</sup> Esse 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 sua debatedora em uma trama para fazê-la capitular por meio da lógica:

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?<sup>175</sup>

Por meio de mesmo conflito identificamos uma Electra bem diferente em Eurípidés. Há aqui uma série de acusações morais e apelos sobre como a má sina recaíra sobre si mesma. A heroína de Eurípidés 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 teu filho? / Não devia morrer, se me matou / duplamente, pois, morta, ainda estou viva?<sup>176</sup>

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

<sup>174</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 39.

<sup>175</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 41.

<sup>176</sup> SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. p. 122.

bom, se esta for boa.”<sup>177</sup> 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 apresentados.

### 3.3 *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 alemão<sup>178</sup>. 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 romper com o caráter inexorável do mito, despido ainda mais da ritualística religiosa. É o trágico que permanece e esse será fundamental para a construção de uma identidade nacional do drama alemão, segundo o autor,<sup>179</sup> 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.”<sup>180</sup> 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.”<sup>181</sup> Entendendo que Benjamin reconhece no elemento histórico o substituto do mito

<sup>177</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 34.

<sup>178</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

<sup>179</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

<sup>180</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 56.

<sup>181</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 57.

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 reapresentar 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, demonstra logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar decisão.”<sup>182</sup> “De fato, o que determina o seu agir não são ideias, mas impulsos físicos instáveis.”<sup>183</sup> 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 se aplicar 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.”<sup>184</sup>

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,

---

<sup>182</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 66

<sup>183</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 66-67.

<sup>184</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 68.

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 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 a si mesmo; no desfecho que decreta a vitória do homem, mas também do deus – a ambiguidade, estigma do demoníaco, está em extinção.<sup>185</sup>

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.<sup>186</sup>

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 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.”<sup>187</sup>

<sup>185</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 111.

<sup>186</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

<sup>187</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

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.”<sup>188</sup> 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, ela 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 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, ativo 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

---

<sup>188</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p.112. Citando Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, vol. 2, op. cit., p. 513-514.

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.

### 3.4 Jesus, 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 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.<sup>189</sup>

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

<sup>189</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 82-83.

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.<sup>190</sup>

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 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.<sup>191</sup>

Trata-se – no mínimo e fazendo justiça ao posicionamento judeu acerca da figura de Jesus não como o Messias, mas como 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.”<sup>192</sup>

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

<sup>190</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 62.

<sup>191</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 67.

<sup>192</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 93.

voz e os seus olhos estavam em fogo. – Eu te saúdo, Maria – disse. – Deus é onipotente, os seus desígnios são impenetráveis, e o teu filho pode ser... Mas a pobre mãe deu um grito: – Tem piedade de mim ancião! Um profeta! Não, não, que Deus, se o escreveu, o apague!<sup>193</sup>

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!”<sup>194</sup> 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!»<sup>195</sup>

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 dúvida 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 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 tornar ficção 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 exercer plenamente sua posição de mortal. O Jesus de Kazantzákis sofre por

<sup>193</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 67.

<sup>194</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 68.

<sup>195</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 69.

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 [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...<sup>196</sup>

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 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.<sup>197</sup>

Ainda que o *daímon* 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 trata 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

<sup>196</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 95.

<sup>197</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. Prefácio.

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.<sup>198</sup>

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. 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, com isso, o papel desse herói e sua capacidade de conduzir efetivamente a narrativa mítica para novos caminhos interpretativos, possibilitando a essa narrativa 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 para trás, em princípio, desde a tragédia grega: sua relação com o mito.

---

<sup>198</sup> KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988. p. 94.

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.

#### 4 DRAMATIZAÇÃO

Devo abordar aqui, finalmente, o caráter de distanciamento da tragédia, por ser um dos mais importantes para *A Última Tentação*. Na tragédia faz-se necessário se distanciar do mito, para que se possa questioná-lo. Esse questionamento é fundamentalmente à distância, lançando o mito para a ficção, para um tempo agora definitivamente passado, mas que ainda é capaz de nos tocar. É essencial para que possamos colocá-lo sob dúvida, para que possamos esmiuçá-lo, como faz o coro com o herói trágico. Essa distância propicia um diálogo, que foi essencial para a Atena do questionamento filosófico que dialogava com o mito e que é essencial para a sociedade fragmentada contemporânea. Em um paradoxo de fácil compreensão vemos também o valor de aproximação que a tragédia traz para o mito. Essa característica é óbvia por ser tratar de uma encenação, no caso da tragédia. Contudo, a aproximação não se resume apenas à atividade cênica, ela é fundamentalmente apresentada na humanização do herói. O herói trágico é revestido de dúvidas, hesitações e medos. Ao herói são dados sentimentos presentes em todo ser humano. Quando Édipo resiste em assumir a verdade que já se mostra clara sobre seus crimes, ele não é mais o herói que segue incólume suas convicções, mas um homem que teme a verdade; sua teimosia é como a de um rei, mas um rei mortal, passível ao mais terrível erro. A aproximação vai além, é vista também no próprio ato trágico. Édipo não apenas morre como um rei que cometera um grande erro, mas ele cega a si próprio em uma cena impactante e se mantém vivo, para que sua culpa não seja redimida com a morte.

O destino do herói trágico gera certa piedade, o público cria uma identificação inusitada que o aproxima do herói. Em *A Última Tentação* essa aproximação será ainda mais evidente, pois se o destino de Jesus por si só já é um fator de aproximação, da forma com que é passado por Kazantzákis nos vemos vivendo os momentos de tormento e angústia do herói, a dúvida final, a última tentação como é concebida, apresenta-nos de fato o deus/homem, com a sua tensão amarga entre a carne e o espírito; tensão essa presente, como afirma o próprio Kazantzákis<sup>199</sup>, em todo homem que busca o sagrado.

Faz-se necessário, por fim, definir o porquê de estar chamando esse processo de dramatização e não, como seria natural, \*tragedialização. Todas as semelhanças notadas no

---

<sup>199</sup> “[...] nos homens responsáveis, que mantêm, dia e noite, os olhos fixos no dever supremo, a luta entre a carne e o espírito trava-se sem piedade e pode durar até a morte.” KAZANTZÁKIS, Níkos, *A última tentação de Cristo*. Prefácio.

processo de recriação do mito podem ser analisadas como fatores de grande importância para essa leitura de *A Última Tentação de Cristo*, mas nunca deixarão de ser apenas semelhanças. O processo pode ter pontos de intersecção, mas jamais será idêntico, existem inclusive pontos de disparidade, como a abordagem política e social da tragédia quanto à *pólis* nas tragédias posteriores, dentre outras. O tempo é outro e o contexto também, daí a minha preferência pelo termo dramatização, pois o ponto de contato mais importante reside na transformação do motivo mítico em “ação”, posto à mostra e ao questionamento do público/leitor. É em suma o que identifiquei anteriormente na citação de Bettencourt, a transformação do pensamento/monólogo na palavra/diálogo.

Sob uma ótica comparativa entre a obra *A Última Tentação de Cristo* de Níkos Kazantzákis e a tragédia clássica, acredito estar aproximando o trabalho literário do seu valor frente à sociedade em que está inserido. Acredito ainda na independência da obra frente ao seu autor, ou mesmo na aquisição de significação que uma obra ganha ao longo de sua existência. Nada disso, entretanto, exclui a participação do autor nessa aquisição de significação; e na contextualização para a busca do sentido. Pretendo, então, com esse esforço comparativo – relevando os fatores extraliterários que circundam o autor cretense e que circundaram a sociedade ateniense contemporânea a Péricles – ter compreendido o fenômeno ficcional presente em *A Última Tentação de Cristo*, exatamente por se tratar de uma ficção do mito cristão moderno, tal qual foi a tragédia uma ficção do mito clássico helênico.

#### 4.1 Conceito de Dramatização

O conceito de “dramatização”, portanto, está centrado na ideia de tirar o mito do seu lugar habitual, reafirmar a sua narrativa, mas apelar para a ficção declarada, a fim de, no lugar de se estabelecer definições normativas do mundo, problematizar-se com mais vigor nossos valores, crenças e comportamentos. Acredito que esse processo somente é possível se colocarmos o mito em ação, não apenas por meio da encenação teatral, mas, resgatando a ideia do trágico que pode se estender ao romance e ao conto, ao darmos vida às personagens míticas que são apenas lembradas enquanto meros nomes repetidos quando nas ritualísticas religiosas. O mito cristão é ideal para se estudar esse conceito, pois ele mantém o seu estatuto de mito enquanto verdade absoluta – no ocidente e em parte majoritária do mundo –,

enquanto narrativa de feitos sobre-humanos em tempos imemoriáveis, como tanto tentei demonstrar ao longo desse trabalho.

O mito é dramatizado quando o herói – como o herói trágico –, se torna mais palpável e, ao mesmo tempo, mantém o seu estatuto de figura elevada, exemplar e admirável. A dramatização pode ser reconhecida, portanto, nesse jogo de aproximar e distanciar que Kazantzákis cria com seu romance *A Última Tentação de Cristo*, no qual Jesus nos leva consigo, de maneira gradativa, para o alto do Gólgota, deixando que vejamos suas dúvidas acerca do humano e do sagrado. O Jesus de Kazantzákis não é, contudo, um herói completamente humanizado pelo romance burguês convencional e nem sua narrativa se coloca no plano do cotidiano, de ações do dia a dia, como nas tragédias de Eurípidas muitas vezes vemos os heróis em seu conflito matrimonial. O sacrifício do Jesus de Kazantzákis é inigualável, pois não engloba apenas o Deus na terra, mas o próprio Deus, destituído de seu desejo de ser plenamente homem. O trágico é primoroso, a dor evidente, o destino inexorável e a destruição inevitável. Tudo isso no tempo do romance, tornando bem próximo o sofrimento de Cristo, mas não apenas, aproximando também cada um dos apóstolos, suas dúvidas, seus egoísmos e acima de tudo sua simplicidade virtuosa que se nos evidencia nos Evangelhos de maneira secundária, mas que salta aos olhos na narrativa do autor cretense.

O mito assim apresentado abre espaço para o pensamento filosófico, como na Grécia. O *mýthos* se encontra com o *lógos* e o resultado não pode ser outro senão a construção de uma revalorização de tais narrativas. Estabelece-se um diálogo inconfundível acerca do papel do pensamento religioso e da sua incapacidade de transcender a si mesmo quanto agrilhado à letalatria. O espaço da dialética na narrativa mítica – ainda que tenha culminado com a morte da própria tragédia, devorada pelo pensamento filosófico – é importante, pois ele acentua o poder de agregação das religiões, restaurando seu objetivo primeiro que é o de nos religarmos à plenitude de Deus, todos nós, humanos que somos e únicos em nossa compreensão de mundo. Sem mais a presunção da verdade de um povo escolhido, ou uma lei imutável, incapaz de acompanhar o desenvolver da existência.

Na pior das hipóteses, a constituição de um pensamento dialético em comunhão com o pensamento religioso é a construção de concepções universais sobre nós mesmos e que não esbarram em questões de gênero, etnia ou estrato social. Fomos vítimas de duas grandes narrativas absolutas que se pretendiam como históricas e “verdadeiras”, esquecemo-nos do valor da ficção e, acima de tudo, caímos, traídos pela ilusão do realismo. Nós não entendemos que nos atirávamos à pior das mentiras, aquela que se justifica em si mesma. Refiro-me, ao

falar de duas grandes narrativas, ao islã e ao cristianismo, que se impuseram pela força e pela justificativa racionalista, somadas ao humanismo arrebatador da burguesia ocidental, criamos um mundo sem cores, um preto ou branco repleto de presunção de verdades que nos afastaram tanto da importância do mito quanto de uns dos outros.

Nossa sociedade mergulhou no individualismo da ética protestante, que reconhece no indivíduo todos os mecanismos necessários a se chegar ao sagrado, mas que se esqueceu de que sozinhos temos dificuldade de viver ainda o profano, ficamos sozinhos nesse mundo voraz. Negamos o trágico na era das maiores e mais assustadoras tragédias exatamente por não sabermos responder à grande e aterradora verdade: nós não sabemos quem somos, nem de onde viemos e muito menos para onde vamos. As narrativas absolutas que vendem essa resposta o fazem de maneira tendenciosa, pois se preocupam mais com o quão convincente será seu argumento do que com as consequências dessas afirmações. Reside na ficção a nossa salvação, não no niilismo pós-moderno no qual tudo é possível, não na sofisma deslavada em que se flexibiliza tudo, mas na possibilidade de se reconhecer na leitura dialética do mito formador as possibilidades de chegarmos ao menor denominador comum e a partir dele construirmos o que entendemos por humanidade.

Por meio da dramatização temos o envolvimento do leitor/espectador na narrativa mítica. Esse envolvimento se realiza por meio dos afetos que podem ser sutis em alguns momentos e arrebatadores em outro, mas acima de tudo um envolvimento que não é passivo. No culto religioso o fiel é sempre passivo, mesmo o sacerdote se submete ao sagrado de uma forma impensável na dramatização. O sacerdote aqui é o autor e ele precisa ser ativo do início ao fim, precisa entregar em um agir não-agir – visto apenas em doutrinas orientais – que faz dele ao mesmo tempo veículo e moderador da nova construção acerca do mito. O leitor, agora evocando toda a tradição da teoria literária, definitivamente não é apenas paciente do processo de dramatização. É sobre a recepção que se constrói o verdadeiro efeito de se ficcionalizar o mito, pois será a sua maneira de compreendê-lo, reconhecendo no percurso do herói, fadado a uma escolha que não é sua, mas que não se apresenta enquanto escolha real, o processo de reconhecimento de valores humanos e universais. O mito dramatizado não exclui precisamente porque dialoga com o leitor, não se constrói sem este e não permite que uma hermenêutica negue o seu papel na construção da narrativa, como no mito cristão cósmico evocado por Eliade.

Esse envolvimento não se constrói por meio de um rebaixamento da narrativa religiosa, fazendo com que os mitos sejam revisitados de maneira a darem conselhos sobre o

cotidiano, isso já é feito na homilia dominical; o mito dramatizado eleva o seu leitor à sua altura do sagrado. Os problemas a serem abordados são os mais cruciais, pois fazem com que o leitor saia da rotina cotidiana para encarar o próprio drama de Deus na terra. Sem respostas prontas, mas com proposições de problemas, insolúveis, mas necessários para que a reflexão se estabeleça. É no rompimento com a verdade comprovável da pretensa religião historicista que a religião mítica se renova no coração dos fiéis, sendo assim a dramatização poderá ter um papel fundamental no século XXI. Ainda não se encontrou um substituto à altura da religião, mas se vive professando a sua morte; como se a ciência – com a sua nova letralatria – fosse capaz de responder aos questionamentos não de fora do indivíduo, mas de dentro do seu mais inexplorado território: seu próprio Eu.

#### 4.2 Dramatização no Romance

Nietzsche pertence ao grupo de autores que credita a Eurípides a destruição da tragédia. Ele não fala necessariamente de morte do trágico, mas do completo desrespeito do tragediógrafo com o público; logo Eurípides, quem leva precisamente o público para o palco. A questão de Nietzsche é simples: no desejo de levar o espectador para o palco, a fim de explicar melhor o que lá se passava, Eurípides teria subestimado a compreensão do seu espectador, que está longe de ser um corpo homogêneo. O que se pode compreender da postura de Nietzsche, portanto, é que ele discorda da escolha feita pelo autor de *As Bacantes*, de que a tragédia deveria falar mais simples para ser compreendida.

Eurípides transportara o espectador para o palco a fim de pela primeira vez lhe facultar a compreensão do drama, o que parece pressupor que existia uma desproporção latente entre a arte helênica anterior e a inteligência do espectador. [...] Mas o “público” não passa de uma palavra; não é de modo nenhum, um valor sempre igual e constante. [...] Na realidade, nenhum artista grego tratou o público com tanta arrogância e com tanta insolência como o próprio Eurípides;<sup>200</sup>

Nietzsche, no entanto, não questiona a capacidade dramática de Eurípides, muito pelo contrário, evoca o seu talento como talvez o mais promissor, como o de alguém que reconhece com clareza o desejo do seu público. Nietzsche fala de que há dois espectadores, contudo, que o levam à destruição da tragédia enquanto o gênero dionisíaco que defende; tais

---

<sup>200</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. p. 74 e 75.

espectadores são o próprio Eurípides e o filósofo Sócrates. A afirmação é inusitada, isso é inegável, mas não é difícil compreender aonde Nietzsche pretende chegar: como homem à frente de seu tempo, Eurípides se angustia com a distância da tragédia para o ateniense que a contempla, essa distância não se relaciona apenas ao plano do sagrado, mas da própria compreensão. Eurípides percebe que a tragédia não fala diretamente com o seu público, por isso ele não a compreende. Sócrates, já influente sobre o pensamento de Eurípides, professa a estética do inteligível, logo o esforço de Eurípides, segundo Nietzsche, será por tornar a tragédia compreensível. “Tudo deve ser inteligível para ser belo. [...] Só é virtuoso quem é ciente.”<sup>201</sup> Essa seria a mensagem estética de Sócrates.

Eurípides, de acordo com Nietzsche, destruiu a tragédia quando a despiu tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, em busca do chamado socratismo. A solução encontrada foi o que Nietzsche chamou de “epopeia dramatizada”. Despida do trágico, a tragédia se tornou clara, mais próxima e passou a dialogar com o seu público. A pergunta inusitada que certamente nos vem à mente é: qual o problema disso? Se Eurípides atendeu ao seu espectador ele possibilitou à tragédia sobreviver sob nova roupagem. Esse pensamento não está de todo enganado, mas ele só faz sentido para nós, leitores dos romances burgueses do ocidente moderno, precisamente porque construímos nossa visão estética como burgueses modernos. O romance faz completo sentido e encontramos nele também o trágico, como me esforcei por demonstrar a partir de Eagleton no primeiro capítulo. Nietzsche, no entanto, mergulhado que estava na necessidade do Dioniso, assassinado à mingua, percebeu o que se realizou ali: o dia a dia, o cotidiano, a rotina, o mergulho no indivíduo... As características que Nietzsche encontra na tragédia de Eurípides que a destruíram são muito semelhantes às características do romance burguês, que teria destruído o trágico.

Kazantzákis, portanto, para resgatar o verdadeiro espírito trágico por meio do mito cristão, não pode fazê-lo por meio do romance convencional, realista e afeito ao cotidiano. O romance de Kazantzákis e, acima de tudo, a dramatização por meio do romance, precisa resgatar o que Nietzsche chama de “dionisíaco” e “apolíneo”. A dramaticidade adequada não está em uma ordenação limitadora do mito, mas na reorganização do ímpeto espontâneo desse mesmo mito na ficção; não é na descrição minuciosa de detalhes e particularidades, mas na imersão do leitor em sensações pulsantes. O romance de Kazantzákis é sinestésico, celebrante; nos perdemos várias vezes sem saber o que é etéreo e o que é sólido nas visões de Jesus. O seu estatuto de herói mítico não se desfaz, as revelações do rabino se mostram

---

<sup>201</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. p. 80.

eloquentes e mesmo o leitor não ousa questioná-las. O que pretendo mostrar aqui é que a dramatização no romance não se realiza por meio de uma mera adaptação romanesca do mito, é preciso entender as idiossincrasias da tragédia de Ésquilo, sua temática; não se deve focar nos problemas cotidianos, mas na própria existência. Nada na dramatização pode ser apenas subjetivação das questões do indivíduo, por isso não se trata aqui de um romance costumeiro. Faz-se muito necessário entender o trágico, em suas diversas roupagens, para se saber exatamente como é fugir do humanismo moderno do homem burguês. Estamos falando aqui do sobre-humano e talvez apenas uma figura tão marcante como a de Jesus Cristo pudesse gerar esse efeito e resgatar o trágico – a tragédia que constrói sua ficção com base no mito – por meio do romance.

Há ainda um outro aspecto a ser tratado: o diálogo platônico como o precursor do romance. Nietzsche apresenta o diálogo platônico como a realização da influência de Sócrates na arte. Assim fala Nietzsche acerca do diálogo enquanto gênero: “Mistura de todos os estilos de todas as formas precedentes, o diálogo oscila entre a narrativa, o lirismo e o drama, entre a prosa e a poesia, e além disso infringe a antiga e rigorosa regra da unidade formal da linguagem.”<sup>202</sup> Esse verdadeiro camaleão literário será o golpe derradeiro na tragédia. Se a tragédia, ficção do mito – segundo defendo ao longo de todo esse texto –, é o equilíbrio desejável da religião com a filosofia, com Sócrates e Platão tivemos a balança pendendo para outro lado e, conseqüentemente, a quebra daquela harmonia tão tênue quanto a própria existência. O pensamento filosófico finalmente mostrou suas garras e deferiu o golpe final.

Aqui sobrepõe-se “pensamento filosófico” à arte para a obrigar a cingir-se ao movimento da dialética. No esquematismo lógico se transformou então a tendência “apolínea”, em Eurípedes havíamos já notado algo de análogo, e, além disso, uma transposição da emoção “dionisíaca” em sentimentos naturalistas.<sup>203</sup>

Os mesmos sentimentos naturalistas que transbordaram no ocidente dos séculos XVIII e XIX. Estaria precisamente na leitura de Nietzsche da tragédia a resposta para a queda do trágico na modernidade; o romance, fruto direto desse diálogo platônico, chega finalmente ao auge do seu desenvolvimento. É, contudo, na fala do próprio Nietzsche que se faz transparecer o fio de ouro desse veio ainda inexplorado que é o romance de Kazantzákis. O filósofo alemão afirma que o diálogo transita entre o épico, o lírico e o dramático, encontra aí o seu pecado, não respeitar as barreiras da forma; o romance leva esse crime às últimas

<sup>202</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. p. 88 e 89.

<sup>203</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. 89.

consequências. O romance é adaptável, muito mais do que apenas realista ou naturalista, adequou-se perfeitamente à modernidade, mas não só: é capaz de explorar questões de variadas dimensões, atendeu bem à sociedade burguesa, mas não se limita a ela. O romance, maleável por excelência, pode muito bem agregar, com isso, a ressurreição do trágico da mesma maneira que a revalorização do mito e é precisamente esse poder que pretendo evocar com o romance de dramatização e, por fim, com *A Última Tentação de Cristo* de Kazantzákis.

### 4.3 Dramatização na Cultura

Lançado cinquenta e um anos após a morte de Nietzsche, *A Última Tentação* não pôde ser analisada pelo filósofo alemão. Não se sabe até que ponto o “dionisíaco” nietzscheano seria reconhecido no romance, mas se há uma indicação que nos deixa *A Origem da Tragédia* foi o quanto a música romântica alemã figura como um aceno com o trágico – dionisíaco e apolíneo – defendido por Nietzsche. Entendo que a referência direta seja a nomes como Beethoven ou Wagner, mesmo que este tenha sido negado no fim, não se pode recusar a grandeza orquestral desses dois compositores. Nietzsche opõe essa música alemã à ópera, por exemplo, exatamente por reconhecer a artificialidade do canto encenado, as concessões que muitas vezes se faz para a adequação melódica. Nietzsche chama a ópera de manifestação puramente alexandrina, feita para a satisfação e para o gozo, pois se explica a si mesma sem qualquer pudor.

A valorização da música orquestral em detrimento da interpretação superficial da ópera pode nos indicar perfeitamente onde Nietzsche reconhecia ainda a presença monumental do trágico. Se ele valorizaria o romance de Kazantzákis, jamais saberemos, mas sem dúvida a obra analisada ao longo desses capítulos por que percorri até aqui está mais para os prelúdios de Wagner do que para a maquiagem estética de Rossini. *A Última Tentação* nos apresenta uma simbiose entre narrativa, natureza e personagens que por muitas vezes se confundem entre si, como na densidade harmônica que sublima a melodia presente nas obras do compositor de *Parsifal*. A questão que se levanta, contudo, é em como seria difícil reconhecer em outras manifestações culturais ainda a presença da dramatização do mito e, ainda mais difícil, de dramatização do mito cristão. O que haveria hoje que pudesse no fazer justapor Dioniso e Apolo, tal qual a música orquestral alemã, seu apelo permanente e

indissociável ao mito? Fugir desse Sócrates que a tudo quer tornar inteligível não é tarefa fácil na sociedade moderna, mas o pós-moderno poderia nos apresentar algumas soluções, mas, acima de tudo, o fim do “homem teórico” pode perpassar a religião e o mito. Não, claro, aquela religião historicista que se comprime em sua própria esterilidade, mas a religião colocada em problematização por meio da dramatização.

Vemos alguns exemplos ainda muito aquém de receberem de Nietzsche o aval de obra livre da estética socrática, mas ainda assim, garimpando aqui ou ali, podemos encontrar algumas manifestações em nossa cultura pós-moderna. Um primeiro exemplo pode ser as grandiosas representações da paixão de Cristo em espaços públicos; mescladas à lógica da reprodutibilidade são capazes de provocar verdadeiras experiências trágicas, dramatizando o mito, com aproximação e distanciamento, para um público arrebatado. Não há nessas representações a necessidade do didatismo do teatro burguês, a experiência aqui é delirante e, ao mesmo tempo, por meio do trágico, problematiza aquele estado, pois não se constrói apenas como um ritual vazio e repetitivo, esforça-se por transmitir a dor do sacrifício.

A crueza do martírio, conduzida por meio da indústria cultural, chegará ainda às massas, sem perder o seu elemento trágico, pelo cinema, na produção controversa de Mel Gibson, *A Paixão de Cristo*. Encontramos no longa-metragem uma série de elementos trágicos, a começar pelo recorte de enredo; aos que esperavam uma abordagem convencional que vai dos quarenta dias no deserto à ressurreição, frustração – ou arrebatamento, como preferir –, pois a narrativa se concentra de maneira tal no martírio, que o *kairós* salientado por Eagleton é claramente trazido à tona. O momento certo é representado, sem que o espectador tenha tempo de estabelecer as reflexões cotidianas acerca de qualquer identificação consigo mesmo, pois é o mito que lhe bate à porta. A dor é outro aspecto minuciosamente trabalhado, vertida em imagens, apresenta-se com dureza, de forma a tornar recorrentes as cenas de indivíduos passando mal nas salas de cinema, tamanha é a nossa inaptidão de lidar com o trágico. Kazantzákis será menos hostil ao seu leitor, mas o conduz também por meio da dor e do martírio, o cinema nesse caso serve muito bem à exploração do flagelo da carne, mas em Kazantzákis será o espírito o flagelado, o espírito de Deus.

*A Última Tentação* também foi levada ao cinema, o diretor da empreitada foi Martin Scorsese, talvez só porque um católico vigoroso seria capaz de compreender a dramatização nessa obra. O filme se mantém fiel ao romance, constrói-se de maneira gradativa, seu ritmo se intensifica à medida que se aproxima do Gólgota, mas está na sutileza da última tentação a grande ação trágica. O filme de Scorsese se apresenta com a tranquilidade que se despedaça

com insólita harmonia, como uma tragédia de Sófocles, na leitura de Jaeger. Ainda assim, o filme gerou reações adversas, acima de tudo a reação de revolta, principalmente por parte daqueles fiéis condicionados à letra do texto exegético, à “verdade” absoluta e imutável que, já sabemos, pode reduzir a potência do mito a nada. Apenas um homem não teórico e também não fanático pode se posicionar nesse lugar de perfeita harmonia que a dramatização exige; o filme de Scorsese consegue ser fiel ao romance não enquanto manifestação artística, mas em se apresentar como uma representação não literária da dramatização do mito cristão.

Reconhecendo o advento das peças da teledramaturgia de longo fôlego, as séries continuadas e não episódicas que se notabilizaram no Brasil por meio dos serviços de streaming, podemos tratar também brevemente de *Messiah*, de Michael Petroni. Também gerando controvérsia – como parece gerar toda e qualquer ficção que se faz do mito para uma sociedade que perdeu sua criatividade no realismo historicista e naturalista da modernidade – a série não chega a se assemelhar em nenhum momento à música orquestral alemã que Nietzsche nos deixou como modelo. Presa a uma abordagem completamente “alexandrina” a trama se constrói exatamente na discussão acerca da verdade ou não do mito; o protagonista, que aparece em meio a uma tempestade de areia na Síria, é ou não é o messias? O que discuto aqui não é a qualidade ou não da produção, mas que ao se construir exatamente no jogo entre verdadeiro ou falso, a série apela para o lugar comum do pensamento burguês, incapaz de vivenciar o mito sem a busca pela sua explicação, lembremo-nos de que o grande efeito trágico é a problematização. O herói, ou seja, o messias, ganha paradoxalmente roupagem de vilão de romance policial que age por meio de truques que precisam ser desvendados. A agente da CIA obcecada em provar a sua visão cartesiana de mundo é que se apresenta para desvendar seus truques; envolta no pragmatismo óbvio e estereotipado das forças militares americanas, ela demonstra o fanatismo do ateu moderno – mais inseguro e frágil do que o crente – e precisa desmistificar as incoerências do mito. A ficção cumpre apenas com o seu papel burguês de fingir, passa bem longe de nos proporcionar a revalorização de que precisa a dramatização. A única coisa interessante acerca da série é que – por não se ter encerrado e por poder acompanhar os anseios da recepção em tempo real – ela pode rumar por outro caminho e me surpreender logo após a publicação desse texto; apesar da minha descrença, pois a recepção já testada é que a transformou no que é.

Mais feliz, eu diria, para alcançar tal revalorização, apesar de por meio de um percurso que não o trágico, mas sim o cômico, é o teatro de Ariano Suassuna. O *Auto da Compadecida* – peça também levada ao cinema – é capaz de por meio do humor social ficcionalizar o mito

de maneira mais produtiva, aproximando-se assim da dramatização. O mito em nenhum momento é posto no campo da verdade ou da mentira, ele se encontra no local vívido em que deve ficar. As personagens habitualmente trágicas, Jesus e Maria, a compadecida, despem-se harmonicamente da sua tragicidade e se colocam no plano do *komos*, mas sem cair no cotidiano. Suassuna já principia o seu teatro, que toca no mito cristão, por meio de uma grande ironia implícita – talvez esse o grande segredo do sucesso da obra – ao chamar a peça de um auto, abrindo assim a possibilidade de dupla compreensão: trata-se da moral ou da sua perversão? A ironia permanece com o aparecimento das figuras do campo do sagrado, pois elas não são dessacralizadas, mas sim revestidas do cristianismo cósmico de Eliade, mais uma vez aqui evocado. A única lamentação é que as figuras do céu e do inferno aparecem apenas no final da obra, dando apenas um vislumbre do que poderia ser esse teatro capaz da dramatização por meio do humor.

*O Evangelho de Jesus Cristo*, de José Saramago, é um grande exemplo dessa dramatização que aqui defendo, e também por meio do romance, mas não tratarei dele aqui. Na verdade, não apenas por ser romance e não outra manifestação cultural como sugere o título do tópico, mas acima de tudo porque falar dele superficialmente seria tão leviano que o melhor é afirmar que para essa abordagem, seria necessário novo trabalho como esse que já caminho para encerrar. Seria preciso, para analisar a dramatização em *O Evangelho*, trabalho inteiramente dedicado ao autor português e sua ficção do mito cristão. Teríamos então a visão de um ateu, que nos levaria, certamente, por outros caminhos tortuosos, mas, de maneira inequívoca, impactantes para a revalorização do mito.

#### 4.4 O Mito Vivo

Certamente quem chega hoje mais perto de assassinar a narrativa mítica é o pensamento científico, fruto do homem teórico. É esse espírito científico que a todo momento pretende afirmar que as religiões estão fadadas ao esquecimento e conseqüentemente o mito estaria perdendo a sua utilidade. Nietzsche fala de aniquilação do mito por meio do pensamento científico:

Quem quiser pensar a fundo nas conseqüências mais imediatas deste espírito científico, que avança sempre sem receio, compreenderá imediatamente como,

graças a ele, o mito foi aniquilado, e como, por esse aniquilamento, a poesia, expulsa da sua pátria ideal e natural, teve de errar daí em diante como um vagabundo sem lar.<sup>204</sup>

Esse aniquilamento resulta sobretudo na morte da poesia, por meio de um embate que se dá, segundo Nietzsche, exatamente entre o sujeito trágico e o sujeito teórico. Hoje, após um século da morte do filósofo alemão, é fácil reconhecer quem ainda leva a melhor. O pensamento científico ganhou o lugar do cristianismo historicista e formula, sem pestanejar, a sua letralatria; intolerante que é ao mito, não lhe deixa sequer migalhas. Nietzsche nos deixou uma dúvida que pode ser aqui colocada em xeque: essa vitória já aconteceu, não haverá chances de uma reviravolta? Após o século XX que coroou o pensamento científico; e o homem teórico sendo posto em um trono solitário; podemos até mesmo nos perguntar se a questão do filósofo é ainda pertinente, se “a potência antagonista, cuja ação causou a perda da tragédia, possui força suficiente para sempre impedir o despertar da tragédia e da concepção trágica do mundo.”<sup>205</sup>

Em uma análise fria podemos negar a possibilidade de uma virada, mas há ainda sintomas de que nada está definido. O primeiro grande ataque sofrido pelo espírito teórico foi o holocausto, exemplo evidente de que algo pode ter dado muito errado para o pensamento científico. O mito cristão não é o formulador desse homem teórico, mas se tornou a sua maior vítima. No entanto, com a barbárie batendo novamente à porta, com a Alemanha nazista e tantos outros casos sobre os quais poderíamos enumerar cenas terríveis, o limite para essa força que se mostra tão potente pode se anunciar. Afinal, é a partir desse embasbacamento com a barbárie que surgirá algo como *A Última Tentação de Cristo*. Nietzsche reconhece a natural chegada a esse limite em algum momento: “[...] somente depois de o espírito científico, chegado a limites que lhe é impossível transpor, reconhecer, pela observação destes limites, a nulidade da sua pretensão a uma aptidão universal, seria permitido esperar um renascimento da tragédia”<sup>206</sup>

De maneira leviana poderíamos usar o levante espiritualista e a busca por uma mitologia orientalista dos anos 60 e 70 como um sintoma de que o espírito científico esteja chegando a esse limite intransponível. Outro argumento muito usado é o que fala do fenômeno neopentecostal e seu avanço sobre o espírito do indivíduo contemporâneo, ainda burguês e liberal, na comunhão do individualismo com a crença meritocrata, que pôde

---

<sup>204</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. 106 e 107.

<sup>205</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. 106.

<sup>206</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. 106.

soerguer o pensamento religioso no século XXI. Se a leitura, contudo, desse trabalho foi atenta até aqui, a resposta a essas afirmações se evidencia sem grande dificuldade. Nietzsche fala de um espírito trágico se opondo ao espírito teórico, o que não acontece na apropriação de narrativas míticas indianas pelo ocidente, na verdade passamos bem longe disso, pois o que se viu foi uma degustação ingênua de algo tão profundo como o *Mahabharata*, somente a cargo de exemplo. O avanço da religiosidade individualista do protestantismo burguês em nada se afasta da letralaria, na verdade aprofunda o seu efeito segregacionista com a sua leitura jurídica do texto bíblico. Há na verdade o distanciamento do cristianismo cósmico e a recusa à ficção do mito é ainda mais efusiva. Sem falar na reação contrária, gerada a partir de igual fanatismo ou na tentativa de se recorrer à “verdade” para desconstruir a figura de Deus, por parte dos ateus radicais; o esforço que fazem é igualmente destrutivo ao conceito de dramatização, pois tentarão contorcer a narrativa mítica e fazê-la depor contra si mesma. Apesar de tratarmos aqui da religião, não falamos de uma retomada da religiosidade como a oposição ao pensamento científico, mas sim da dramatização: a revalorização do pensamento religioso, que se encaminharia para a problematização construtiva encontrada na tragédia grega. Não é sobre o aumento da crença ou do número de fiéis que pretendemos tratar, mas sim do reconhecimento da interdependência entre mito e ficção para a retomada do trágico.

A resposta para esse desafio, o de sabermos se o homem teórico chegou ao seu limite, será evidenciada de maneira um tanto mais sutil; será professada também por Nietzsche ao falar do sofrimento do homem teórico. Esse sofrimento que já se evidencia em uma sociedade que se aniquila exatamente pelo seu otimismo, pela sua cegueira por esse admirável mundo novo, que nos faz deteriorar em nosso próprio gozo. Essa cultura socrática da facilidade de compreensão, do apenas inteligível, já mostra a sua fragilidade ao ter criado um homem inseguro e incapaz da criatividade de se reatualizar. As tecnologias são novas, mas a maneira como as usamos permanecem precisamente a mesma, um pragmatismo despropositado e uma arte cada vez mais funcional. Nietzsche sentiu esses sintomas há mais de um século atrás.

A cultura socrática já a custo sustenta, com as mãos a tremer, o cetro da sua infalibilidade, pois sente-se abalada por dois lados ao mesmo tempo: pelo receio das suas próprias consequências que começara a pressentir pouco a pouco, e porque ela própria já não tem a mesma confiança ingênua como outrora no valor do eterno dos seus fundamentos.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008. 114.

É essa percepção que nos permite antever nova potência do trágico e com ela a revalorização do discurso religioso por meio da ficção. Pode ser que voltemos a assumir a ficção como parcela fundamental de nossa humanidade e ela não se coloque novamente como oposta à verdade, mas sim como componente essencial da verdade. O retorno à religião será valoroso se não se der mais por meio da busca pela verdade excludente do texto, mas sim a partir da imaginação agregadora do mito e, acima de tudo, por meio da potência criativa da ficção do mito... e que seja então o mito cristão, não mais apenas em Níkos Kazantzákis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendi com esse texto fazer uma análise comparativa do romance *A Última Tentação de Cristo*, de Níkos Kazantzákis, com a tragédia grega, explorando o conceito de mito cristão e o processo usado pelo autor para, a partir do mesmo, apresentar sua ficção. Tentei mostrar com isso que é possível recriar todo o poder reflexivo do mito, tal qual a tragédia clássica pôde fazer com a mitologia de origem grega, legando o elemento mítico para a posterioridade, por meio, entretanto, da ficção. O conceito que tentei mostrar é o de “dramatização”, no sentido mais literal da palavra, que é colocar em ação toda a fabulação mítica. Almejei também explorar os desdobramentos desse processo para a formação do pensamento e da literatura ocidental, enfatizando que a partir da reinvenção narrativa e suas significações, uma obra – e também o mito – pode perdurar no seio de uma sociedade.

Níkos Kazantzákis é um autor ainda distante do leitor brasileiro, seja por sua especificidade narrativa, comumente localizando sua terra natal como elemento nuclear para a sua produção; ou mesmo pela barreira linguística, ainda são poucas as traduções brasileiras do autor. É, contudo, uma obra de grande importância para a autocompreensão do homem ocidental contemporâneo que, em sua fragmentação, oscila entre a razão e a espiritualidade. Acredito que uma apreciação mais detalhada de um de seus mais icônicos romances pôde trazer não só o interesse em tal autor para o Brasil, mas também a aproximação do pensamento filosófico à prática da vida cotidiana. Tomado por certa espiritualidade contestadora, o autor pode encontrar em nosso país, afeito à pluralidade cultural, valiosa recepção.

Acredito também que o papel central da figura de Jesus pode ainda ecoar sobre a sociedade contemporânea, à medida que vemos uma face sua mais humanizada e ao mesmo tempo mítica, mais próxima de nossos anseios contemporâneos. Em *A Última Tentação de Cristo* é possível recriar por meio da leitura os passos da figura central do cristianismo e entender a sua importância na construção da cultura ocidental, sem a necessidade de se recorrer ao dogmatismo religioso. Por meio da compreensão do processo de “dramatização” será possível dar maior amplitude para a Paixão de Cristo, reconfigurando a interpretação da narrativa que já persiste há dois mil anos em nossa história. É possível, finalmente, por esse mesmo processo, enfatizar o poder das religiões e suas narrativas míticas em gerar potências agregadoras em detrimento da segregação tão presente nesse princípio de século XXI.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. *In: ARISTÓTELES. A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERNARDO, Gustavo. *A ficção de Deus*. São Paulo: Annablume Editora, 2014.

BETTENCOURT, Pe. Estêvão. Do mito ao logos. *Calíope*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 5-13, jul./dez. 1985. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Faculdade de Letras. UFRJ.

CANDIDO, Antônio. *A personagem do romance*. *In: CANDIDO, Antônio. A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KAZANTZÁKIS, Níkos. *A última tentação de Cristo*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. São Paulo: Hedra, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 13. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. *In: PRADO, Décio de Almeida. A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Ed. UnB, 1988.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Electra(s)*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.