

A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NA TRAGÉDIA GREGA

JORGE DESERTO
(Univ. do Porto)

201

Todos os anos, no início da Primavera, no momento em que o mar Egeu, esquecido o Inverno, se tornava, de novo, uma estrada para os navegantes, a cidade de Atenas acolhia inúmeros visitantes e preparava-se para um conjunto de cerimónias que, durante vários dias, pautavam a sua respiração. Suspensos os actos do viver habitual, a cidade celebrava Dioniso e, mais do que isso, celebrava a sua própria imagem e a sua força.

As Grandes Dionísias, o festival de que vos falo, desempenhavam um papel central no calendário cívico ateniense¹. Todos os anos, bem mais de um milhar de pessoas participava activamente nos concursos de ditirambos, de tragédia e de comédia. Muitos outros milhares assistiam aos espectáculos, que teriam, seguramente, levado muitos meses a preparar, e que seriam objecto, durante outros largos meses, de discussões e comentários constantes, nos mais variados tons². Esta era uma ocasião que marcava de tal forma a vida da cidade que tem sido possível afirmar, às vezes com algum exagero, que constituía uma das formas de a definir, enquanto *polis*³.

De entre o leque de espectáculos apresentados durante as Grandes Dionísias, parece indiscutível o lugar destacado da tragédia. É de crer, também, que a representação trágica seria aquela a que os espectadores assistiriam com o espírito mais concentrado no próprio espectáculo – a natureza tribal da competição de ditirambos, o cunho de crítica mais directa e pessoal que atravessava a comédia, certamente haveriam de condicioná-lhes a recepção.

Para lá da evidente importância do género, que todos, sem dificuldade, reconhecerão, não parece adivinhar-se particularmente produtiva uma abordagem em que tente associar-se o teatro trágico e a História. Para nós, a tragédia habita o território do mito e esse é um território a vários títulos incerto. Apresentam-se histórias de heróis lendários, que se perdem num passado remoto, que era, é certo, entendido como histórico, mas que ninguém tenta reconstruir como se representasse uma realidade inscrita, de forma nítida, num tempo do passado, historicamente localizado. Estas histórias flutuam num

¹ A bibliografia sobre o teatro grego é virtualmente infindável. Para lá do inevitável Pickard-Cambridge, limito-me a sugerir, como elementos frutuozos de aproximação, Lesky, Rehm: 1992, Csapo & Slater, Silk e Easterling. O tema específico deste trabalho é abordado, a várias vozes, em Pelling: 1997a.

² Tentativas recentes de reconstituir o funcionamento do festival, ainda que com distintas perspectivas, podem encontrar-se em Rehm: 2002 e Sourvinou-Inwood.

³ Na esteira da chamada escola de Paris e dos estudos de Vernant, vejam-se, como exemplo extremo desta posição, Goldhill e, principalmente, Winkler & Zeitlin. Trata-se de um conjunto de pontos de vista que tem feito largo sucesso. Note-se o exemplo mais recente de Cartledge e a muito equilibrada reacção a esta tendência interpretativa por parte de Griffin.

lugar intemporal, no qual as figuras míticas se debatem com pre-ocupações actuais, e nas quais o factor tempo vive numa permanente indecisão. Além disso, ao recuperar e renovar uma longa tradição mítica, a tragédia trabalha intrigas já, pelo menos em parte, conhecidas, pelo que, em todas as peças existe um permanente diálogo com o passado mítico, num fenómeno em que a apropriação é feita por intermédio de vários graus de reconhecimento, num exercício de gestão de expectativas que impossibilita o fechamento do acto de interpretação, impossível de cingir, em exclusivo, ao texto de cada drama.

Se se trata de um passado considerado, em alguma medida, como histórico, a verdade é que a indecisão temporal em que é inscrito impede o seu funcionamento eficaz como discurso da História, até porque os mitos parecem ter uma infundável plasticidade, capazes de serem moldados e refeitos, num fenómeno virtualmente sem fim.

Além disso ainda, o drama, de forma mais nítida do que todas as outras manifestações literárias que o antecederam, desloca o território do mito para o campo do pessoal, do individual, já que a sua específica diferença assenta no facto de conferir às figuras do mito uma presença e uma voz. Ao colocá-las a viver diante dos espectadores, num processo em que as respirações, de um lado e do outro, tendem a sincronizar-se – estamos, pois, num espaço predominantemente emocional –, o drama cria uma outra forma de proximidade, assente numa verdade que lhe é própria e que tende a anular todas as outras⁴.

É este um dos vários paradoxos da tragédia: de um lado, a distância instaurada pelo mito, que remete para esse tempo incerto, no qual tudo parece possível; do outro, a proximidade que decorre do seu próprio mecanismo de funcionamento coloca o espectador dentro do espectáculo, a vivê-lo ao lado das figuras do drama, de tal modo que, a esse nível, há uma quase total anulação da distância.

Mas essa proximidade, completamente nova e, por isso mesmo, particularmente eficaz, tem os seus perigos. E a tragédia parece ter tido consciência deles, ao procurar manter a distância proporcionada pelo território mítico, uma espécie de mundo ideal, que funcionaria um pouco como o accionar de uma válvula de segurança, alerta para os perigos de um excessivo envolvimento. O mito também funciona, portanto, como um mecanismo de precaução, diante de um novo *medium* especialmente desafiador em termos emocionais.

No entanto, num determinado momento, inicial, a tragédia parece ter-se sentido tentada pela representação da realidade histórica. Desse comportamento de excepção temos apenas, com a necessária nitidez, um exemplo, *Os Persas*, de Ésquilo, a mais antiga peça conservada de que dispomos, datada de 472 a.C. Ao dramatizar a derrota da armada persa, ao criticar o excesso insolente daqueles que tinham ultrapassado a justa medida, ao deslocar, portanto, o sofrimento para o campo do inimigo, o poeta cria a imprescindível distância e o mecanismo necessário para que o sofrimento apresentado seja visto pelos olhos da justiça.

Uma aproximação a esta peça passa, antes de mais, pelo sublinhar do seu carácter excepcional. Ao subtrair-se aos terrenos míticos, esta tragédia de Ésquilo presta-se a uma abordagem singular, que nenhuma outra peça conservada admite. Sublinho agora alguns dos traços possíveis desse tratamento, tendo como baliza um trabalho recente de Christopher Pelling.

Em primeiro lugar, fará sentido averiguar que tipo de relação mantém a peça com os acontecimentos históricos, ou seja, se nela podemos ver um retrato fiel dos

⁴ A relação convencional que constrói a credibilidade do drama (e, no caso, também a da poesia épica) é o núcleo temático de uma obra recente de Ruth Scodel.

eventos que conduziram à derrota dos Persas. Este tipo de análise está preso a uma consideração de base: deveremos esperar uma reconstituição sem desvios, quanto mais não seja porque a memória dos espectadores ainda guardava, ela própria, os acontecimentos? Ou será que tal reconstituição deverá estar, acima de tudo, subjugada a preocupações literárias e à construção de uma específica verdade, que vive apenas no próprio texto dramático? A escolha da segunda hipótese fará, certamente, maior justiça ao labor de Êsquilo. A linguagem do drama, na sua singular concentração, procura, antes de mais, um efeito próprio. Esquecer isso é andar à procura da verdade errada.

Um segundo tipo de abordagem é ainda mais perigoso: tentar escrutinar, em *Os Persas*, o reflexo de um conflito, existente na sociedade ateniense, entre os adeptos de Maratona e os de Salamina, ou seja, entre os defensores das tropas de infantaria e os defensores da frota, pode ser uma interessante linha de inquérito, mas facilmente se esgota em si mesma e tende, infelizmente, a apagar as qualidades literárias da obra, substituídas pela caça selectiva às alusões políticas⁵.

Aquilo que a análise de *Os Persas* demonstra, antes de mais, é que a tragédia grega se dá mal com um tipo de abordagem que tente reconduzi-la ao real. É um género que se pretende elevado, grandioso, maior do que a vida, e a busca de elementos concretos tende a desfigurar uma mensagem que se joga, em primeiro lugar, no território da emoção e do encantamento.

Há, ainda, um segundo episódio, anterior à data de representação de *Os Persas*, que me interessa evocar aqui. É relatado por Heródoto (6. 21), em brevíssimas linhas, e refere uma tragédia de Frínico, a *Tomada de Mileto*, que relataria a conquista da cidade de Mileto pelos Persas. Ao ser apresentada diante dos atenienses, estes romperam em lágrimas, de tal modo que foi decidido multar o poeta e proibir qualquer apresentação futura da peça. O motivo da emoção dos espectadores não resulta completamente claro, dado que o texto é lacónico e algo ambíguo: poderia ser por lhes estarem a recordar acontecimentos próximos no tempo e em relação aos quais persistiria ainda algum sentimento de culpa; ou, eventualmente, pelo facto de a queda de Mileto representar, de forma demasiado viva, a imagem de uma ameaça que sentiam iminente; ou, ainda, por estarem a ser lembradas as suas próprias desgraças, tão parecidas com as dos milésios, no recente confronto com os Persas. O passo é extremamente curto e mergulha-nos num nevoeiro difícil de desfazer⁶.

Mais do que procurar multiplicar as interpretações e partir em busca de sentidos escondidos, talvez seja conveniente tentar salvar o essencial da mobília. Há algo que este passo nos diz de forma meridianamente clara: durante a representação de uma tragédia que recriava um acontecimento histórico e que, por essa razão, fugia ao enquadramento mítico, os espectadores (por razões, é certo, que não conseguimos explicar satisfatoriamente) deixaram-se vencer pela emoção de uma forma insustentável.

Com todas as cautelas que a exiguidade de elementos nos tem vindo a aconselhar, a verdade é que este passo é repetidamente apresentado, e penso que com razão, como um sinal de que a excessiva adesão das intrigas à realidade histórica funcionaria, no teatro, como algo perigoso e potencialmente ameaçador. Um *medium* de proximidade, que criava com o espectador um envolvimento inclusivo nunca até aí atingido,

⁵ Pelling: 1997b acrescenta a estas duas hipóteses de aproximação uma terceira: de que modo veriam os atenienses o sofrimento das figuras deste drama? Com a compaixão que se tem, habitualmente, pelos que caíram em desgraça (como seria natural que acontecesse com plateias modernas), ou, por outro lado, com um indistinto regozijo por assistir à punição dos insolentes, cujos crimes estavam ainda tão frescos na memória? Ao admitir como provável que a segunda hipótese também ocorresse e que a questão dividisse o público (Pelling: 1997b, p. 17), o autor vem sublinhar, uma vez mais, o investimento emocional que a tragédia constitui.

⁶ Sobre esta peça de Frínico e o sentido das palavras de Heródoto, vejam-se Roisman e Rosenbloom.

dava-se mal com intrigas nas quais o espectador pudesse estar demasiado dentro, correndo o risco de ser sugado por elas. A criação de uma distância de segurança, representada pelo território do mito, é uma forma de providenciar às emoções, legitimamente esperadas neste tipo de espectáculo, um casulo protector.

O uso do mito fornece, pois, a necessária distância e protecção. A mesma protecção, no fundo, que nos deixa olhar detalhadamente para o leão encerrado na jaula. Se ele estivesse solto e não muito longe, teríamos, antes de mais, de concentrar-nos no singelo objectivo de não nos tornarmos parte da sua dieta alimentar.

Mas mesmo este lugar seguro – um pouco, aliás, em consequência dessa mesma segurança – é, a espaços, invadido por sinais da realidade histórica. Situado num tempo ideal, como já foi dito, o espaço mítico acolhe, muitas vezes, evidentes sinais de preocupações com uma realidade mais próxima. É o caso, por exemplo, dos constantes confrontos de ideias, aparentemente anacrónicos, que envolvem valores associados ao regime democrático. Ou, ainda, dos dois exemplos, bastante afastados no tempo, a que recorro de seguida:

Em *Euménides*, a terceira peça da *Oresteia*, trilogia de Ésquilo, apresentada em 458 a.C., que apresenta a morte de Agamémnon, no regresso de Tróia, e a vingança do seu filho, Orestes, vemos recriado, num contexto evidentemente idealizado, o mito do surgimento do tribunal do Areópago, instituição aristocrática a que a democracia nascente vinha retirando força. Fossem quais fossem as intenções do poeta – a polémica existe e não parece poder resolver-se facilmente⁷ – esta deslocação do Areópago para o território do mito provoca inevitavelmente o movimento oposto: é o próprio mito que, ao mesmo tempo, penetra no território da cidade e refaz a realidade e a visão da História.

O segundo exemplo, entre outros possíveis, diz respeito a *As Troianas* de Eurípides, apresentada em 415 a.C.. Ao ilustrar, de forma pungente, o sofrimento da-queles a quem a guerra deixou com vida, na figura de Hécuba, rainha de Tróia, e dos que lhe são próximos, ao estigmatizar, ao mesmo tempo, a arrogância dos vencedores, é a própria imagem da guerra e das atrocidades que a acompanham que é colocada em questão. Num período delicado da vida ateniense, em plena Guerra do Peloponeso, esta não é uma abordagem inocente e é, a todo o momento, contaminada pela realidade do tempo histórico.

Significa isto que a tragédia dos gregos não se refugia no mito como quem foge da realidade. Em muitas ocasiões, usa-o como uma arma de arremesso. Os mitos, infinitamente moldáveis, prestam-se a isso. E a tragédia, como território de emoções, tem o cuidado de apenas se deixar permear, ao de leve, por alguns sinais do discurso da História.

Tem pairado, ao longo destas palavras, o eco, ainda que algo distante, de uma polémica já antiga, a que os últimos tempos não têm retirado vivacidade: de um lado, aqueles que apresentam a tragédia grega como predominantemente emocional, ou seja, que assentam a específica singularidade do género na forma como age sobre as emoções do público; do outro, os que defendem ser a tragédia, antes de mais, um meio de educar os cidadãos de Atenas, de os inscrever e envolver no próprio acto de cidadania⁸.

⁷ Quatro anos antes da representação da *Oresteia*, as reformas do estadista Efiltes tinham drasticamente reduzido os poderes do tribunal do Areópago, que se tornaram praticamente simbólicos. Estava dado mais um passo na construção da democracia ateniense. Continua a discutir-se, infundavelmente, qual seria a posição de Ésquilo perante estas reformas. Note-se, no entanto, como, na introdução à versão portuguesa da trilogia, o Professor Manuel Pulquério opta por deixar esta questão na obscuridade.

⁸ Como exemplo extremo da primeira concepção, veja-se Heath. Para a segunda, atente-se nas introduções das obras de Gregory e Croally. Para uma análise que tenta reequilibrar a questão, veja-se o artigo de Griffin, já citado.

Correndo, é certo, o risco de simplificar em excesso, poderá dizer-se que os primeiros estarão predispostos a valorizar sobretudo palavras como as do sofista Górgias, no *Elogio de Helena* (9), quando ele, no momento em que sublinha o tremendo poder do *logos*, apresenta a poesia como causadora, nos ouvintes, de um temor arrepiante (e será bom não pôr de lado a acepção puramente física deste arrepio), de uma compaixão repleta de lágrimas, de um sofrimento que se busca com prazer. Os segundos, por seu lado, são aqueles que especialmente sublinham palavras como as que Aristófanes coloca na boca de Eurípidés, em *As Rãs* (1008-9), onde se afirma que os poetas devem ser admirados pela sua inteligência e bom conselho, porque tornam melhores os homens nas cidades⁹.

Embora nem sempre esta batalha tenha decorrido de forma absolutamente cordata, não parece sensato aceitar que estas duas perspectivas tenham de ser mutuamente exclusivas. Uma das grandes riquezas do teatro – talvez mais evidente neste momento em que acaba de nascer – é este movimento duplo e simultâneo em que envolve os espectadores: de dentro para fora, ao extrair-lhes o que as emoções guardam lá bem no fundo; de fora para dentro, ao inclui-los e moldá-los através da vivência partilhada que é a representação.

É verdade que, na perspectiva que adoptei, o mito é, também, forma de acautelar as armadilhas emocionais de uma realidade histórica que parece demasiado próxima. Mas, muitas vezes, é mesmo necessário dar um passo atrás para podermos ver o que efectivamente importa. Neste sentido, a tragédia grega vive sempre no fio da navalha, num movimento tensional em que a História chega sempre por uma porta lateral e em que o mundo sem tempo dos mitos funciona como filtro para escoar excessivos estremecimentos.

Hoje em dia, como sabemos, o mundo mediático está invadido por uma febre do real, declinada nas mais variadas formas, numa sobreexposição constante. Quanto mais perto estivermos dela, menos a realidade se dá a ver. Pelo contrário, mais facilmente nos engole e tritura. Anda, assim, esquecida uma lição que a tragédia grega parece ter aprendido desde o berço.

⁹ Estas palavras parafraseiam a tradução de Américo da Costa Ramalho (p. 104).

Bibliografia**Versões portuguesas das obras gregas citadas**

ARISTÓFANES

1996, *As Rãs*, versão de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Ed. 70.

ÉSQUILO

1998, *Os Persas*, versão de M. O. Pulquério, Lisboa, Ed. 70.

ÉSQUILO

1991, *Orestéia*, versão de M. O. Pulquério, Lisboa, Ed. 70.

EURÍPIDES

1996, *As Troianas*, versão de M. H. da Rocha Pereira, Lisboa, Ed. 70.

GÓRGIAS

1993, *Testemunhos e Fragmentos*, versão de Manuel Barbosa e Inês Ornellas e Castro, Lisboa, Colibri.

HERÓDOTO

2000, *Histórias – Livro VI*, Lisboa, Ed. 70.**Outras obras citadas**

CARTLEDGE, P.

1997, «Deep Plays»: Theatre as process in Greek civic life», in EASTERLING: 1997, pp. 3-35.

CROALLY, N.

1994, *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press.

CSAPO, E. & SLATER, W.J.

1995, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

EASTERLING, P. E. (ed.)

1997, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press.

GOLDHILL, S.

1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press.

GREGORY, J.

1991, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

GRIFFIN, J.

1998, «The social function of Attic tragedy», in *Classical Quarterly* 48, pp. 39-61.

HEATH, M.

1987, *The Poetics of Greek Tragedy*, London.

LESKY, A.

1983, *Greek Tragic Poetry*, New Haven.

- PELLING, C. (ed.)
1997a, *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press.
- PELLING, C.
1997b, «Aeschylus *Persae* and History», in Pelling, 1997a, pp. 1-19.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.
1968, *The Dramatic Festivals of Athens. Second Edition Revised by Gould and Lewis*, Oxford, Clarendon Press.
- REHM, R.
1992, *Greek Tragic Theatre*, London, Routledge.
- REHM, R.
2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- ROISMAN, J.
1988, «On Phrynichus' *Sack of Miletos* and *Phoenissae*», in ROSENBLOOM, D. 1993: «Shouting 'fire' in a crowded theatre: Phrynichos' *Capture of Miletos* and the politics of fear in early Attic tragedy», in *Philologus* 137, pp. 159-196.
- SCODEL, R.
1999, *Credible Impossibilities. Conventions and Strategies of Verisimilitude in Homer and Greek Tragedy*, Stuttgart, Teubner.
- SILK, M. (ed.)
1996, *Tragedy and the Tragic. Greek Tragedy and Beyond*, Oxford, Clarendon Press.
- SOURVINOU-INWOOD, C.
2003, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books.
- WINKLER, J. & ZEITLIN, F. (eds.)
1990, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton NJ, Princeton University Press.