

MÁSCARAS QUE CHORAM: LÁGRIMAS E LAMENTOS NA TRAGÉDIA GREGA

JORGE DESERTO*

Resumo: *É difícil, no teatro grego, procurar a intimidade das lágrimas. De facto, as personagens são colocadas mais no espaço público do que na esfera íntima de um mundo privado. Aí, as lágrimas das mulheres obedecem a um importante grau de ritualização, ou seja, de certo modo conduzem-nos para uma discussão inevitável — a que questiona não a voz íntima, mas a voz pública da mulher grega, limitada pelas barreiras do ritual e da convenção. É, por isso, avisado deixar no ar a pergunta: será que alguma vez as lágrimas ultrapassam a barreira da máscara e nos deixam olhar para lá da face imutável da convenção ou estará a tragédia grega condenada a chorar por palavras? Como vemos as lágrimas na tragédia grega? A discussão breve de três exemplos (Medeia, Electra e Helena) mostra-nos a variedade do uso dramático das lágrimas, mas mostra igualmente que o efeito emocional das palavras é, neste momento nascente da arte teatral, bem mais poderoso do que a dimensão visual.*

Palavras-chave: *literatura grega; tragédia grega; lamento; Eurípides.*

Abstract: *It is difficult, in Greek theatre, to look at tears as a form of intimacy. In fact, the characters move essentially in the public space and not in the intimate sphere of their private world. So, women's tears are subjected to an important degree of ritualisation. This leads us to another inevitable discussion — the one that deals not with the secluded intimate voice of Greek women, but with their public voice, and the occasions in which it may be heard, limited by the bounds of ritual and decorum. It is, therefore, advised to ask: do tears, in Greek tragedy, go beyond the barrier of the mask, do they let us look beyond the immutable face of convention, or is Greek tragedy condemned to shed tears just in words? How do we see the tears, in Greek tragedy? A brief discussion of three examples (Medea, Electra, and Helen) shows us the variety of effects the playwright can extract from tears, but it also shows that the emotional effect of words is, at this early stage of theatrical art, much more powerful than the visual dimension.*

Keywords: *Greek literature; Greek tragedy; lament; Euripides.*

Falar das lágrimas femininas na tragédia grega — ou, talvez melhor, de algumas das lágrimas femininas na tragédia grega — obriga a um conjunto de pontos prévios, que impelem a uma abordagem de natureza contextual, que esclareça de que modo podemos olhar para a «poética» das lágrimas num *medium* muito particular, o do teatro no seu absoluto princípio, aquele em que a própria prática teatral, acabada de chegar ao mundo, ainda procura, tateando, maneiras de se definir e autodefinir. A primeira noção relevante é a de que não devemos perder de vista que estamos diante de um espetáculo que, em simultâneo, se inscreve, de um modo fundamental, na vida cívica, social, religiosa e cultural da comunidade, ou seja, de um espetáculo com uma fortíssima vertente identitária — no sentido, algo paradoxal, em que a cidade

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Email: jdeserto@gmail.com.

se revê nele, ao mesmo tempo que, através dele, é confrontada com alguns dos seus mais poderosos fantasmas¹. Em segundo lugar, deve notar-se que a tragédia grega, na maioria dos casos que conhecemos, reconta, através de um *medium* específico, com características próprias e particulares, um conjunto de intrigas que já vêm de trás, que os espetadores já conheciam e que estavam habituados a ver permanentemente reinventadas. Também a este nível, por isso, a tragédia vive ela própria e, acima de tudo, coloca o seu espetador num estado de permanente tensão, já que o desafia, a cada momento, a confrontar-se com a sua memória, a rever e a questionar todos os outros enredos, nos quais já encontrou as mesmas personagens, envolvidas em situações permanentemente recriadas e reinventadas².

Também por isso, faz sentido olhar um pouco para trás — enfim, deste nosso ponto de vista contemporâneo, olhar ainda mais para trás — e ir até àquelas obras que, na cultura grega, representam um papel paradoxal, por serem inaugurais e, ao mesmo tempo, tão intensas, tão adultas, tão definitivas e tão definidoras. Refiro-me, como já se percebeu, aos chamados Poemas Homéricos, a *Iliada* e a *Odisseia*. Não cabe aqui tratar deles longamente, embora, como se verá, eles desempenhem um papel importante na nossa reflexão. Basta dizer, de momento, que não falta neles matéria de trabalho, e de amplo estudo, sobre a temática das lágrimas femininas. Basta lembrar o choro de Andrómaca, quando se despede de Heitor, antes de ele regressar ao combate³, ou o lamento público de Hécuba e Andrómaca diante da morte de Heitor⁴, ou ainda o choro recitado de Penélope, no isolamento dos seus aposentos⁵. Mas ao lado destes exemplos, que o tempo e uma longa tradição tornam normais, vemos também as lágrimas frequentes de Aquiles ou de Ulisses, bem como de outras figuras masculinas, e reparamos como aqueles guerreiros, tão ferozes e impiedosos no campo de batalha, estão prontos, muito mais do que esperaríamos, a desfazer-se em pranto. Não é esta a ocasião para desenvolver o tema, terá de bastar a nota que os poemas de Homero exploram, de forma significativa e hábil, o tema das lágrimas masculinas.

Valerá a pena, ainda assim, demorarmo-nos um pouco num passo específico da *Odisseia*, aliás bastante referido quando a questão das lágrimas de Ulisses é tema de discussão⁶. No canto 8 do poema, Ulisses, acolhido no palácio de Alcínoo, rei dos Feaces, ouve o aedo Demódoco celebrar, através da declamação, as façanhas dos

¹ Duas interessantes hipóteses de aproximação ao contexto da tragédia grega, acessíveis a não especialistas, são HALL, 2010 e SWIFT, 2016.

² Sobre o percurso entre a epopeia, a poesia lírica e o drama, veja-se HENDERSON, 1985. Os trinta e cinco anos já decorridos desde a publicação não lhe retiram qualidade e importância.

³ Homero, *Iliada*: 6, 390-502.

⁴ Homero, *Iliada*: 24, 719-760.

⁵ E.g. Homero, *Odisseia*: 1, 362-364.

⁶ Veja-se, a título de exemplo, ROISMAN, 1994: 4-6 ou o comentário de LOURENÇO, *trad., notas e comentários*, 2018: 265-266.

Gregos em Troia — ou seja, de algum modo, as suas próprias façanhas. Num primeiro momento, arrastado pela emoção, cede às lágrimas, mas consegue disfarçar, ocultando o rosto sob a capa, de tal modo que o choro passa quase despercebido⁷. Mais tarde, num outro momento daquele que se prepara para ser um serão inusitadamente longo, Ulisses convida o mesmo aedo a celebrar com o seu canto o estratagema do cavalo de madeira que, por fim, conquistou Troia. À medida que o poeta/cantor desenvolve a sua narrativa, o herói de Ítaca cede novamente às lágrimas, agora de um modo impossível de disfarçar — o que, pouco depois, irá conduzir, por fim, à revelação da sua identidade. Mas é o passo em que esse choro nos é mostrado, e a forma como isso é feito, que aqui nos interessa⁸:

Foi este o canto do celeberrimo aedo. Mas Odisseu derretia-se a chorar: das pálpebras as lágrimas humedeciam-lhe o rosto. Tal como chora a mulher que se atira sobre o marido que tombou à frente da cidade e do seu povo, no esforço de afastar da cidadela e dos filhos o dia impiedoso, e ao vê-lo morrer, arfante e com falta de ar, a ele se agarra, gritando em voz alta, enquanto atrás dela os inimigos lhe batem com a lança nas costas e nos ombros para a arrastar para o cativoiro, onde terá trabalhos e dores, e murchar-lhe-ão as faces com o pior dos sofrimentos — assim Odisseu deixava cair dos olhos um choro confrangedor.

Há alguns aspetos que tornam este passo particularmente rico e merecedor de comentário. Em primeiro lugar, é um dos eloquentes exemplos do modo como, nos Poemas Homéricos, nos é apresentado o poder da poesia e da literatura. Um poeta capaz de compor no momento um canto sobre o tema que lhe é indicado fá-lo de tal modo que lança sobre a sua audiência um fluxo emocional intenso, que conquista e deleita todos os ouvintes e que tem em Ulisses, justificadamente, um efeito ainda mais extremo. Esta capacidade quase mágica da palavra poética, este apreço pela *voz inspirada* que é capaz de sucessivamente contar e reinventar narrativas, é uma das marcas fundamentais destes poemas, em especial da *Odisseia*⁹.

Em segundo lugar, este passo é, a vários títulos, eloquente acerca do uso do *símile* na poesia homérica. Quer entendamos o *símile* como uma longa comparação quer como uma curta narrativa paralela — de certo modo, é um pouco as duas coisas — é notório que se trata de uma estratégia elocutiva de alguma complexidade, pela

⁷ Homero, *Odisseia*: 8, 83-92.

⁸ Homero, *Odisseia*: 8, 521-531; LOURENÇO, trad., *notas e comentários*, 2018: 254.

⁹ Sobre esta relação, em Homero, entre a palavra poética e a profética, veja-se GRAZIOSI, HAUBOLD, 2005: 23.

forma como coloca ao lado da ação que está a ser narrada uma outra, em princípio mais próxima do universo e do mundo dos ouvintes, que ajuda a iluminar, a tornar mais claro aquilo que está a ser contado. Neste caso particular, a ação que nos ajuda a compreender a intensidade do choro de Ulisses associa-o ao sofrimento da mulher que acaba de perder o marido no campo de batalha e, em absoluto desespero, se atira sobre o corpo dele, num cúmulo de sofrimento cruelmente quebrado pela dureza dos soldados inimigos, que a arrastam para o futuro de cativo. A força da imagem aqui traçada é evidente — como é habitual em Homero tudo é extremamente visual, a cena parece desenrolar-se diante dos nossos olhos. E coloca-nos, ouvintes ou leitores, diante deste estranho paradoxo: o guerreiro vencedor, que ouve o relato do seu triunfo, vê a sua emoção e o choro que a acompanha associados, numa comparação narrada de forma complexa, aos das mulheres que sofrem a sorte dos vencidos, pois facilmente, nessa ocasião, o nosso pensamento é conduzido para as mulheres troianas que viram os seus maridos massacrados com a vitória dos Gregos (e a memória que temos da *Iliada* convoca e solidifica essa associação). Podemos, legitimamente, ser incomodados pela injustiça da comparação, que parece colocar vencedores e vencidos lado a lado — mas, a par disso, também percebemos a força desta ligação se nos lembrarmos de que estamos diante de um herói há longos anos em busca do caminho de casa, depois de ter perdido todos os seus companheiros, sozinho numa terra estranha, suplicando por um regresso que tarda em acontecer. Esta ligação improvável, nem sempre cómoda de ler (nunca será possível aceitar sem estremecer a associação de Ulisses a uma vítima indefesa da guerra), pode servir para nos lembrar que vitórias e derrotas são, afinal, momentos mais fugazes do que, muitas vezes, gostaríamos de pensar — e que isso nos seja apontado assim, ao correr de um símile, não é um dos menores feitos de um poema inesgotável como a *Odisseia*¹⁰.

Mas este brevíssimo episódio, esta mulher que sofre diante dos olhos de todos, dá-nos também um exemplo notável de uma das formas mais habituais de contactar com as lágrimas femininas no mundo grego, a do lamento no espaço público, como manifestação visível, quase *espetacular*, do sofrimento e do luto. O *goos*, o grito de lamento, o *threnos*, o canto fúnebre, que acompanhava as cerimónias rituais de um funeral, eram manifestações públicas de dor, em que as mulheres desempenhavam determinante papel, em particular no primeiro, e através das quais a sua presença no espaço público se tornava mais *visível* do que o habitual¹¹. Que seja conferido às mulheres este encargo de exteriorizarem o seu sofrimento e de exibirem o seu desamparo pode também dizer-nos bastante sobre aquilo que socialmente se espera delas.

¹⁰ Sobre o poder inusitado deste símile, veja-se BUXTON, 2004: 148-149.

¹¹ Sobre esta ritualização do lamento, veja-se ALEXIOU, 2002.

Para tornar mais claro o peso destes momentos particulares, convém refletir brevemente acerca da forma como a voz feminina se faz ouvir, e com que intensidade, no espaço público grego. Facilmente percebemos que, para um grego, «tornar-se homem [...] era reclamar o direito a falar», enquanto «uma mulher que falasse em público não era, na maioria das circunstâncias, por definição, uma mulher»¹². Esta mudez é obviamente sinal de um silenciamento mais amplo, que se traduz numa extensa ausência de direitos e numa completa subordinação à autoridade e à voz masculinas. Pode parecer quase recurso a um estereótipo, de tantas vezes ser citado, mas a breve referência que Tucídides, na famosa oração fúnebre proferida por Péricles, coloca na boca do estadista ateniense poderá facilmente ser entendida como uma visão comum do lugar atribuído à mulher. Diz o Péricles recriado por Tucídides, referindo-se, no contexto específico do seu discurso, às mulheres dos cidadãos atenienses que haviam caído em combate¹³:

Se me é permitido recordar também a virtude [aretê] feminina, como a das mulheres que acabaram de ficar viúvas, vou dar-lhes com brevidade o seguinte conselho: grande será a vossa glória se não ficar abaixo das qualidades que a natureza vos deu e se o vosso bom nome não se prestar a ser falado entre os homens em louvor ou má-língua.

O que aqui se celebra como virtude é o apagamento quase total, ou mesmo total, da figura feminina, completamente reduzida à invisibilidade, já que tão criticáveis são as manifestações de censura como as de louvor. Não ter voz, não querer tê-la, ocupar um plano tão recuado que a coloque fora de campo, eis a *arete*, a excelência, de uma mulher. Não podemos ter a certeza de que a realidade espelhasse sempre este desaparecimento extremo, poderiam muitas vezes surgir formas mais subtis de influência — mas, ao ser-lhe negada a voz pública, há todo um conjunto de matizes da dinâmica social e familiar que foi condenado a desaparecer, ainda para mais quando, ao longo do tempo, se foi prolongando uma longa tradição de estudos e de estudiosos que claramente privilegiaram uma visão masculina. Afinal, a batalha para que as mulheres tenham voz igual no espaço público ainda se trava todos os dias¹⁴...

Não podemos estar seguros de que as mulheres fossem, em Atenas, tão invisíveis como Péricles gostaria. Temos a certeza, além disso, de que, na literatura, a sua presença se manifestava de forma intensa e visível — e, por isso mesmo, também

¹² BEARD, 2018: 31.

¹³ Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*: 2.45.2; FERNANDES, GRANWEHR, trad. do texto grego, pref. e notas introd., 2010: 207.

¹⁴ Sobre o papel da mulher na sociedade grega e sobre o facto de estarmos a lidar com um apagamento provavelmente também induzido por uma longa tradição hermenêutica centrada no poder masculino, vejam-se BLUNDELL, 1995: 130-149 e, principalmente, BERNARD, 2003: 123-146.

mais perturbadora e ameaçadora, já que a sua voz irrompia e ocupava um espaço normalmente silencioso. Isso certamente impressionava, mesmo quando as vozes femininas eram criadas e recriadas por homens, autores e atores, em pleno processo de lidarem com um mundo que largamente desconheciam e que certamente encaravam com um misto de incompreensão e receio.

Se o aedo — e depois dele o rapsodo, recitador de Homero em concursos anuais a que toda a cidade acorria — narra as aventuras dos heróis e age fortemente sobre as emoções dos ouvintes enquanto maneja o poderoso sortilégio da palavra, fascínio e sortilégio irão certamente manter-se quando essas mesmas intrigas passam a ser recontadas sob forma dramática. O teatro não dá apenas a ouvir aquelas histórias, ele também as mostra. As personagens dos mitos (Agamémnon, Menelau, Clitemnestra, Helena, Orestes; Édipo, Antígona, Creonte e tantas outras) ganham agora vida e voz diante do espetador e este movimento, que as retira da imaginação e lhes oferece um corpo, de algum modo reinventa a sua verdade e a relação que mantemos com elas, simultaneamente mais próximas, porque quase palpáveis e, paradoxalmente, mais distantes, porque do outro lado do fosso invisível que o nosso olhar atravessa.

Nesta mudança de *medium*, de que modo se reconfigura, se é que isso acontece, a presença das lágrimas? Por um lado, pode dizer-se que as lágrimas masculinas, tão abundantes em Homero, quase completamente desaparecem¹⁵. Isto, só por si, mereceria uma reflexão autónoma, a que este texto não pode entregar-se. Por outro, a reconfiguração que o teatro forçosamente institui no desenvolvimento das narrativas míticas convida-nos, a propósito das lágrimas, a atentar em dois aspetos de considerável importância.

Em primeiro lugar, a máscara. O teatro da antiga Grécia não concebe as suas personagens sem o rosto — e a cabeça — recobertos por uma máscara. Isto significa, antes de mais, que a estranheza contemporânea diante da máscara era alheia ao espetador grego, para o qual a existência da personagem dramática estava indissociavelmente ligada àquele artefacto que, de alguma forma, se assumia como o próprio signo da mudança, da transferência de personalidade e de identidade que estava na base do teatro. A palavra grega que traduzimos por máscara, *prosopon*, significa, em primeiro lugar, rosto, face — e representa, por isso e antes de mais, essa primeira instância visível, aquilo que nos confronta com um primeiro esforço de identificação, de decifração de uma identidade à qual apenas a voz e a ação darão, com o tempo, completo sentido. Já várias vezes se tem insistido na relativa neutralidade da expressão da máscara de tragédia (ao contrário do que aconteceria com a de comédia, mais exagerada e caricatural), capaz apenas de transmitir informações

¹⁵ Para uma leitura, que merece atenção e que desafia esta *communis opinio*, veja-se SUTER, 2009, bem como alguma da bibliografia aí indicada.

básicas sobre o sexo e a idade da personagem, pronta a tornar-se a base de uma informação a recheiar de ações e, principalmente, de palavras¹⁶. Há, no entanto, um elemento que se torna particularmente relevante para o tema deste texto, bem como para a forma como, nos dias de hoje, recebemos o teatro da antiguidade grega: a fixidez da máscara, tão alheia aos hábitos do espetador contemporâneo, acostumado a todo um jogo de expressões faciais por parte dos atores (jogo esse potenciado por uma contínua exposição à gramática de representação própria do cinema ou da televisão, na qual a expressividade do rosto ganha notável relevo e pode ser escrutinada com pormenorizada avidez). O rosto inexpressivo da máscara trágica pode, por um lado, negar informação, mas pode igualmente, como afirma, por exemplo, Rush Rehm¹⁷, assumir-se como uma folha em branco, na qual o espetador pode ler, com infinita liberdade, as mais variadas emoções. Ressalve-se, o público grego não sentia esta questão do mesmo modo: para ele, a personagem de teatro não tinha outra forma de existir senão aquela, um rosto fixo, gestos, uma voz. Mas nós não somos o público grego e não o poderíamos ser, mesmo que quiséssemos — os vinte e tal séculos que dele nos separam, e toda a bagagem que trouxeram consigo, condicionam e moldam a nossa leitura de uma forma inapagável. Qualquer que seja a nossa escolha, no momento de nos confrontarmos com a estranheza da máscara, seremos obrigados a concordar que, no caso particular das lágrimas, a imutabilidade da máscara comporta uma completa ausência de sinais, que terão de ser procurados de outro modo: quer isto dizer que, no teatro grego, *se chora por palavras*. Isto significa, em termos simples, que uma personagem tem de anunciar que chora ou, em alternativa, que o seu interlocutor tem de dizer explicitamente que lhe vê as lágrimas a correr no rosto — e esta informação deve ser tomada sempre como verdadeira, já que não se abre aqui lugar para instaurar uma qualquer ambiguidade ou duplicidade de leitura que, a acontecer, quebraria um código de confiança laboriosamente construído. Não quer isto dizer que as lágrimas não possam fazer parte de jogos de sinais enganadores ou de laboriosas artimanhas, como veremos adiante. Quer apenas dizer que lágrimas anunciadas são lágrimas que existem, já que é impossível construir um discurso paralelo e contraditório entre o que dizem as palavras e o que mostra o rosto. Assim, se uma das fundamentais diferenças do teatro é *dar a ver* os acontecimentos, a verdade é que, no caso particular das lágrimas, elas ainda correm essencialmente por dentro do discurso do drama e ainda, de algum modo, não são capazes de *falar por si*.

Em segundo lugar, importa refletir um pouco sobre como o teatro lida com as noções de proximidade e distância. Ao dar forma física às personagens, como já foi

¹⁶ Vejam-se, por exemplo, TAPLIN, 1978: 15 ou EASTERLING, 1997: 49-51.

¹⁷ REHM, 1992: 41.

referido, parece indiscutível que o teatro aproxima as personagens dos espetadores, permitindo um envolvimento mais intenso e emocionalmente mais denso. Mas este efeito tem também um lado paradoxal, que se vai revelar particularmente importante para o nosso tema: a convenção, nas intrigas dramáticas da tragédia grega, situa os acontecimentos, em termos de espaço, numa dimensão pública ou, na melhor das hipóteses, semipública, ou seja, impede-nos de encontrar as personagens num espaço de verdadeira intimidade. Um exemplo breve ajuda a dimensionar esta questão: na *Odisseia*, pela mão do narrador, podemos encontrar, mesmo que brevemente, Penélope a chorar na intimidade do seu quarto, numa manifestação de sofrimento que percebemos sem testemunhas. Uma representação teatral dificilmente permitiria um momento desta natureza, já que assenta na convenção de que os acontecimentos dramatizados decorrem no espaço público, por regra aquele que corresponde ao exterior de um palácio, no qual habita o/a protagonista. O teatro cria, assim, uma paradoxal contaminação — nem sempre bem resolvida, pelo menos a partir do nosso ponto de vista contemporâneo — entre o mundo privado e familiar da maior parte das intrigas e o espaço público no qual, por força da convenção, elas são vividas. De algum modo, propõe uma constante negociação entre *oikos* (a dimensão familiar e privada da vida de cada um) e *polis* (a dimensão pública, cívica, posta em comum) e cria uma espécie de terra de ninguém, na qual coexistem, com harmonia variável, estes dois mundos. Uma necessária consequência deste facto é a natural diminuição de espaço para a intimidade. As lágrimas, também elas, têm a marca desta dinâmica: não são o sofrimento que se vive *por dentro*, mais facilmente se tornam o lamento que se proclama cá fora.

Se juntarmos as duas dimensões a que demos relevo, vemos, por um lado, que as lágrimas estão mais no plano do discurso do que no plano da ação; por outro lado, está-lhes vedada, em importante medida, a dimensão da intimidade, já que comportam sempre uma exposição pública ou uma exposição no espaço público. Ao mesmo tempo, é também este o ponto de interseção com uma das formas através da qual a voz das mulheres pode ecoar no espaço público da cidade: o canto fúnebre (*threnos*), o grito de lamento (*goos*), enfim, o conjunto de cerimónias, entre o público e privado (também elas numa zona algo indistinta entre estas duas margens), nas quais a cidade se despede dos seus cidadãos e os lamenta de forma sofrida. Não nos podemos admirar, por isso, que o teatro recupere e encene vários desses lamentos. Mas é igualmente verdade que a voz das mulheres no drama ultrapassa largamente essa dimensão.

Voltemos, pois, às lágrimas, numa tentativa de ilustrar alguns dos aspetos discutidos até agora a partir de três exemplos que, embora parcelares, nos ajudam a conferir sentido a várias das considerações feitas. São todos eles retirados da obra de Eurípides e todos eles mereceriam um desenvolvimento mais amplo do que aquele

que a gestão do espaço permite. Ainda assim, esperemos que se revelem suficientemente eloquentes.

Em primeiro lugar, *Medeia*. Num determinado momento da ação, já bastante adiantado, Medeia, numa falsa proposta de tréguas, envia os filhos até junto de Jasão e da princesa de Corinto, levando consigo, como oferta, o vestido envenenado que há de causar a morte da princesa e do seu pai Creonte. As crianças regressam dessa missão, acompanhadas pelo Pedagogo. Quando Medeia é informada de que tiveram sucesso — e fica a saber, portanto, que o seu plano entrou num caminho sem retorno — a sua reação deixa surpreso o Pedagogo¹⁸:

PED. Senhora, teus filhos que aqui estão escaparam ao exílio e a noiva real com prazer recebeu os presentes das suas mãos; daquele lado haverá paz para as crianças. Mas então? Como estás perturbada, quando tudo corre bem?

MED. Ai! Ai!

PED. Os lamentos não estão de acordo com as boas notícias.

MED. Ai! Ai! Digo eu ainda.

PED. Acaso anunciei uma desgraça sem saber, e me enganei, julgando trazer boas novas?

MED. O dito está dito; não te censuro.

PED. Então porque baixas os olhos e choras?

MED. Fortes razões tenho, ó ancião; porquanto os deuses e eu pensámos mal, quando planeei este ato.

É um momento de extrema perturbação para a protagonista, no qual Eurípi-des joga com o conhecimento do espetador, que já sabe o plano de Medeia, e com a surpresa do Pedagogo, que não compreende a para ele inusitada reação. Da extrema agitação de Medeia (os gritos, a fala curta) chegamos às lágrimas (acompanhadas pelo gesto de baixar os olhos), que naturalmente apenas são visíveis nas palavras do Pedagogo¹⁹. O verbo usado (*dakrurroeis*) pressupõe choro abundante (eventualmente silencioso) e poderia ser traduzido por «porque te correm as lágrimas?». Todo este comportamento, sublinhado por vários outros gestos de perturbação, mostra-nos um choro que, na sua manifestação impulsiva, trai uma verdade interior, ou seja, que põe à vista o que a personagem queria deixar escondido. Se esbarra com a incompreensão do interlocutor (firmemente convencido de que trazia uma excelente notícia), contribui para que nós, que temos um conhecimento acrescido do que se passa, consigamos ver em Medeia uma complexidade e uma tortura interior que tornam a

¹⁸ Eurípi-des, *Medeia*: vv. 1002-1014; PEREIRA, *introd., versão do grego e notas*, 2008: 88-89.

¹⁹ Cf. MASTRONARDE, *ed.*, 2002: 300-303.

personagem muito mais rica (este aspeto vai ter expressão mais visível, porque mais extensa, no famoso monólogo que Medeia vai proferir pouco depois — vv. 1021-1080 — no qual a determinação na execução da vingança vai confrontar-se com o seu amor pelos filhos, num tremendo momento de dilaceração interior). No fundo, é também nestas lágrimas que está a linha, mesmo que ténue, que separa Medeia da condição de monstro e lhe confere inegável densidade.

Foi dito atrás que as lágrimas da tragédia grega, apenas desvendadas por palavras, não podem falar por si. Este excerto da *Medeia* de Eurípides obriga-nos a refinar a perspetiva. Mesmo reduzidas a palavras, elas afirmam-se como um poderoso efeito dramático, capaz de mostrar aquilo que se procurava manter escondido abaixo da superfície. Isso já não é pouco como voz própria.

O segundo exemplo vem da *Electra*. Em mais uma versão da vingança dos filhos de Agamémnon, Electra e Orestes, Eurípides cria alguma inovação. Electra vive agora afastada do palácio onde habitam Clitemnestra e Egisto, foi forçada a casar com um modesto agricultor e dedica o tempo a lamentar a sua sorte e a aguardar que o regresso do irmão, profundamente desejado, lhe traga a ansiada vingança. Logo no início da peça, ainda no Prólogo, a filha de Agamémnon sai, ainda de madrugada, do humilde casebre em que agora habita, levando uma vasilha na cabeça, com o propósito de ir buscar água à fonte, ao mesmo tempo que faz ecoar a dor do seu sofrimento²⁰:

Ó noite negra, ama das estrelas douradas, na qual eu, levando esta vasilha pousada na cabeça, me dirijo à nascente do rio — não que tenha chegado a um tal ponto de necessidade, mas para mostrar aos deuses a insolência de Egisto — e lanço ao céu imenso um lamento ao meu pai.

Que uma figura feminina se lamente no espaço público, isso nada tem de estranho. Mas Electra está quase sozinha, apenas a ouve, eventualmente²¹, o solidário homem do campo com quem foi forçada a casar. Note-se como há neste lamento uma exposição do sofrimento, uma exibição, que toma os deuses como testemunhas de uma injustiça da qual espera reparação. Electra estaria sozinha se isto não fosse uma peça de teatro. Assim, todos nós, espetadores, somos convidados a testemunhar a inaudita violência da sua dor e do seu desejo de vingança.

²⁰ Eurípides, *Electra*: vv. 54-59.

²¹ Tem-se sugerido que esta figura masculina, presente na parte inicial do Prólogo (vv. 1-53), se ausenta brevemente de cena (há de voltar a falar logo no v. 64), de modo a deixar que a entrada de Electra se centre apenas nela própria. Não é absolutamente necessário que se ausente, bastará que se movimente para lugar mais discreto durante breves momentos. Roisman e Luschnig, no seu comentário, sublinham como a solidão é essencial a este lamento: «Electra's outcry here is a verbalization and unburdening of her thoughts [...]. There is no one to hear or help her» (ROISMAN, LUSCHNIG, 2011: 97).

Mais adiante, quando regressa da nascente, a princesa de Argos entoa uma monódia, um canto a solo, acompanhado de dança, destinado apenas à voz do ator. Julga-se sozinha, embora os espetadores saibam que Orestes, entretanto chegado, está escondido a ouvi-la. Note-se que essa consciência, da parte do público, influencia certamente o modo como acompanha o lamento da princesa. Electra concentra-se na sua dor e no canto que a exterioriza, pontuando-o com incitamentos dirigidos a si mesma²²:

*Vá lá, desperta o próprio lamento,
ergue o prazer das múltiplas lágrimas.*

Esta associação do lamento, do grito de sofrimento (*goos* é o termo usado no v. 125), do choro abundante a uma forma de prazer merece alguma atenção. Em primeiro lugar, porque é um tópico recorrente esta noção de que a exteriorização do sofrimento, num lamento exuberante, pode constituir uma forma de prazer ou deleite, ou seja, de certo modo, um modo de aliviar a excessiva dureza de uma dor que, deste modo, se escoia por esta espécie de válvula que diminui a pressão²³.

Mas podemos tentar ir um pouco mais longe e tentar uma relação entre este prazer causado pelas lágrimas e o específico prazer que o espetador de teatro sente ao assistir a uma representação. Aristóteles, como sabemos, defende que esse prazer passa pelo facto de a tragédia despertar no espetador emoções que lhe são próprias, a compaixão e o temor (e apenas essas), de modo a produzir essa fugidia forma de purificação a que chamou *katharsis*. Esse é o prazer próprio do teatro e somos levados a experimentá-lo diante da representação do sofrimento alheio — e, no pensamento de Aristóteles, é extremamente importante este aspeto, ser uma representação e *sabermos* que é uma representação²⁴. Há nisso algo de terapêutico: de algum modo, também Electra nos sugere, ao incitar ao prazer das lágrimas, que libertar a sua dor pode ser, também, uma forma de a purificar. Ao mesmo tempo, se validarmos esta associação, esta sublimação do sofrimento já pode ser mais encarada enquanto categoria estética do que como pura e simples expressão da dor. Torna-se nítida uma consciência da teatralidade da exposição do sofrimento — teatralidade no sentido de efeito sobre quem assiste, tendo em conta que *theatron* é, antes de

²² Eurípides, *Electra*: vv. 125-126.

²³ Alguns exemplos deste tópico, muito frequente nos Poemas Homéricos: *Iliada*: 23, 10; 23, 98; 24, 513; *Odisseia*: 4, 102; 11, 212; 19, 213; 19, 251; 19, 513; 21, 57; Eurípides, *Troianas*: v. 607. LOURENÇO, *trad., notas e comentários*, 2018: 161 sublinha que «a ideia de que há algo de prazeroso no choro e na lamentação é bem homérica». SEAFORD, 2017 lembra igualmente como o choro e o riso aparecem, em várias ocasiões, associados de forma quase indistinguível, sublinhando como parece ser fácil resvalar de um para o outro.

²⁴ Sobre estes aspetos do pensamento de Aristóteles há infindável bibliografia. Veja-se, pela justeza e pelo modo esclarecedor como discute a questão, HALLIWELL, 2002, especialmente pp. 151-206.

mais, o lugar reservado ao espectador — e da forma como ela cria um efeito que é potenciado pela própria situação de representação. O sofrimento de Electra, o seu lamento diante dos céus e dos deuses, é olhado, antes de mais, a partir do modo como a princesa de Argos *encena* a sua dor.

Esse movimento ainda pode ser levado mais longe — e isso conduz-nos ao terceiro exemplo. Na sua *Helena*, Eurípides dá uma volta completa à narrativa em volta de Helena de Troia, a causadora da guerra. Ela é aqui, ao contrário da tradição mais corrente, uma virtuosa mulher, que os deuses, impedindo o rapto de Páris, refugiaram no Egito, enquanto, para Troia, seguiu um *eidolon*, uma imagem em tudo igual a Helena, por cujo resgate os Gregos combateram e pela qual a cidade de Príamo foi reduzida a cinzas.

Terminada a guerra, Helena está no Egito, refugiada junto do túmulo do rei Proteu, o soberano que a havia acolhido e, entretanto, falecera. Reina agora Teoclímeno, filho de Proteu, que quer veementemente casar com a espartana (daí o refúgio no túmulo, considerado sagrado e inviolável), enquanto esta continua a aguardar, já quase sem esperança, o regresso de Menelau. Mas quando se lamenta — como acontece quase no início — o canto que se ouve já está agudamente consciente de que não é a voz de um sofrimento que emerge das entranhas, já se sujeita a um tópico de evidente artificialismo²⁵:

*Oh, ao lançar o grande lamento de tão grandes penas,
que grito estará à sua altura? A que musa hei de recorrer,
com lágrimas, cantos fúnebres, sofrimentos? Ai de mim!*

Esta procura do lamento certo, da adequada inspiração, indicia claramente uma preocupação com o efeito do lamento — notoriamente mais importante do que aquilo a que poderíamos chamar a sua sinceridade. Sofrer no drama é sempre fazê-lo *para fora de si*, ou seja, é sempre ter a consciência de que há um espectador sobre o qual precisamos de agir. É também uma arte sofrer em público.

Na verdade, o desenvolvimento da intriga de *Helena* vai levar esta noção de fingimento ainda mais longe. Menelau acaba por naufragar junto da costa do Egito e, depois de várias peripécias, reencontra a mulher. No entanto, para que possam fugir juntos, Helena inventa um arrojado plano: Menelau trará a notícia da sua própria morte, Helena comporá a conveniente imagem de luto e ambos tentarão convencer o rei a ceder-lhes um navio, para que, de acordo com o que afirmam ser o costume grego, o morto possa ser homenageado em alto-mar, onde perdeu a vida. Toda esta

²⁵ Eurípides, *Helena*: vv. 164-166.

representação se faz com sucesso e Menelau e Helena conseguem, por fim, escapar em direção à Grécia.

Um dos pontos fulcrais deste ardil é que Helena represente convenientemente o sofrimento que a suposta morte de Menelau lhe causa. Por isso, ei-la que, a bem da encenação que propôs, nos aparece, no v. 1184, a desempenhar o papel de chorosa viúva. Teoclímeno, acabado de chegar, não entende a transformação²⁶: «Mulher, porque trocaste os peplos brancos pelos negros com que agora te cobres? E os cabelos da tua nobre fronte, porque com o ferro os cortaste? Porque se te enche o rosto de frescas lágrimas e te entregas ao pranto?».

Percebemos até que ponto é radical a transformação de Helena. Em termos de técnica teatral, além da mudança de roupa, tal pressupõe também uma pouco habitual troca de máscara²⁷. A primeira, com os cabelos abundantes, é substituída por outra com os cabelos cortados e com eventuais (e mais duvidosos) sulcos causados pelas lágrimas abundantes. O sofrimento de Helena, tão laboriosamente encenado, é uma artimanha bem preparada para convencer o rei. As lágrimas, como se percebe, fazem aqui parte de um espetáculo, com uma impressionante dimensão visual — embora provavelmente as lágrimas fiquem só pelas palavras — que nos torna cúmplices da sua evidente falsidade. Entre sofrer e exhibir o sofrimento abre-se uma cratera que nem sempre será fácil voltar a fechar.

Se é verdade que, na tragédia grega, as lágrimas podem assumir grande variedade e diversidade (e é bem possível que os exemplos apresentados não tenham sido suficientemente amplos para dar conta disso), há algo que lhes falta de forma clara, o grau de intimidade que habitualmente associamos a uma forma tão pessoal de exprimir a dor. Apresentam-se, por regra, como forma de exposição pública e, mesmo quando traem uma intimidade que sobe inesperadamente à superfície, convidam-nos a encará-las na posição de espetadores: emocionados, abalados, contritos — mas irremediavelmente *do lado de fora*.

Voltemos, por isso, a Homero. Quando Ulisses regressa a casa, na conversa que tem com Penélope, sem ainda revelar a sua identidade, no canto 19, assume uma identidade falsa e conta-lhe como, em Creta, que apresenta como sua terra de origem, encontrou Ulisses e lhe ofereceu hospitalidade. O relato abala as emoções de Penélope desta forma espantosa²⁸:

*Deste modo assemelhava Odisseu muitas mentiras a verdades.
E ela, enquanto ouvia, vertia uma torrente de lágrimas,
a ponto de parecer que o próprio rosto se derretia.*

²⁶ Eurípidés, *Helena*: vv. 1186-1190; OLIVEIRA, trad. do grego, introd. e comentário, 2015: 172.

²⁷ Cf. BURIAN, introd., transl. and commentary, 2007: 38-39 e ALLAN, ed., 2008: 284.

²⁸ Homero, *Odisseia*: 19, 203-209; LOURENÇO, trad., notas e comentários, 2018: 541-542.

*Como a neve se derrete nas montanhas mais elevadas,
quando o Euro aquece o que o Zéfiro fez nevar,
e a neve, ao derreter, faz aumentar o caudal dos rios —
assim se lhe derretiam as belas faces em torrentes de lágrimas,
chorando pelo marido, que estava à sua frente.*

Poucos trechos podem ser mais impressionantes do que este, com a sua quádrupla repetição de formas do verbo que, em grego, significa «derreter», com o símile que estabelece a relação com os caudais engrossados pelo derreter da neve, com a intervenção do narrador a lembrar-nos que ela chorava pelo marido que, sem saber, já tinha diante de si. Cada um destes versos, mesmo nesta eloquente e feliz tradução, é uma pérola. Percebemos, em ocasiões assim, que, por mais que o teatro nos coloque olhos nos olhos com o sofrimento, se é para chorar por palavras, a mediação de um narrador pode ser um instrumento poeticamente muito poderoso.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXIOU, Margaret (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Boston; Oxford: Rowan & Littlefield Publishers.
- ALLAN, William, ed. (2008). *Euripides. Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEARD, Mary (2018). *Mulheres & Poder: um manifesto*. Lisboa: Bertrand.
- BERNARD, Nadine (2003). *Femmes et société dans la Grèce classique*. Paris: Armand Colin.
- BLUNDELL, Sue (1995). *Women in Ancient Greece*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BURIAN, Peter, *introd., transl. and commentary* (2007). *Euripides. Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- BUXTON, Richard (2004). *Similes and other likenesses*. In FOWLER, John, ed. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 139-155.
- EASTERLING, Patricia (1997). *A show for Dionysus*. In EASTERLING, Patricia, ed. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36-53.
- FERNANDES, Raul M. Rosado; GRANWEHR, M. Gabriela P., *trad. do texto grego, pref. e notas introd.* (2010). *Tucídides. História da Guerra do Peloponeso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes (2005). *Homer: The Resonance of Epic*. London; New York: Bloomsbury.
- HALL, Edith (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- HENDERSON, John J. (1985). *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- LOURENÇO, Frederico, *trad., notas e comentários* (2018). *Homero. Odisseia*. Lisboa: Quetzal.
- MASTRONARDE, Donald J., ed. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIVEIRA, Alessandra C. J. N., *trad. do grego, introd. e comentário* (2015). *Eurípides. Helena*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *introd., versão do grego e notas* (2008). *Eurípides. Medeia*. 4.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- REHM, Rush (1992). *Greek Tragic Theatre*. Londres; Nova Iorque: Routledge.

- ROISMAN, Hanna M. (1994). *Like father like son. Telemachus' Kerdea*. «Reinisches Museum für Philologie». 137:1, 1-22.
- ROISMAN, Hanna M.; LUSCHNIG, Cecilia A. E. (2011). *Euripides' Electra. A Commentary*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SEAFORD, Richard (2017). *Laughter and tears in early Greek Literature*. In ALEXIOU, Margaret; CAIRNS, Douglas, eds. *Greek Laughter and Tears. Antiquity and After*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 27-35.
- SUTER, Ann (2009). *Tragic tears and gender*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlim; Nova Iorque: De Gruyter, pp. 59-83.
- SWIFT, Laura (2016). *Greek Tragedy. Themes and Contexts*. Londres; Nova Iorque: Bloomsbury.
- TAPLIN, Oliver (1978). *Greek Tragedy in Action*. Londres: Methuen.