

O futuro virá, na madrugada com os seus raios: a Oresteia de Ésquilo

MARTA VÁRZEAS*

A colina do Areópago, na vertente ocidental da Acrópole de Atenas, tinha um longo passado que remontava aos tempos primordiais das histórias dos deuses olímpicos e da sua intervenção directa na vida dos homens. De acordo com a tradição mítica, aí fora julgado o deus Ares (donde o nome Areópago ou “colina de Ares”), pelo assassinio de um filho de Poseidon; aí se dera também, pelo menos na versão esquiliana, o primeiro julgamento de um ser humano – Orestes, filho de Agamémnon e Clitemnestra, pelo crime de matricídio, cometido para vingar o assassinio do pai às mãos da mãe. Em tempos históricos, começara a funcionar na colina do Areópago o famoso Conselho do mesmo nome que, no séc. V a.C., por força de sucessivas reformas democráticas das instituições atenienses, perdera muitos dos seus anteriores poderes, ficando principalmente com a jurisdição dos crimes de homicídio voluntário. Na *Oresteia*, Ésquilo (525-456 a.C.) faz coincidir no tempo do mito estes dois acontecimentos passados: a fundação do tribunal e o julgamento de Orestes. Mas, enquanto na tradição mítica ambos os réus foram julgados por deuses, na versão trágica de Ésquilo o caso de Orestes é decidido por um tribunal de juízes humanos, fundado para o efeito e presidido pela deusa Atena.

Com a etiologia do Conselho do Areópago, a *Oresteia* celebra a passagem de um estádio civilizacional em que vigorava a lei de talião e a punição dos crimes era da responsabilidade dos familiares directos da vítima, para um tempo em que o ónus de decidir sobre o que fazer aos prevaricadores passou a ser de um colectivo de juízes independentes que, apoiados em leis iguais para todos os cidadãos, decidiam sobre crimes cometidos por outros. No entanto, se a função etiológica do mito, isto é, a de explicar as origens e as causas de fenómenos, instituições e rituais é ineludível na *Oresteia*, a isso não se resume o sentido desta extraordinária criação dramática esquiliana.

Composta pelas tragédias *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides*, a *Oresteia* é o único exemplo conhecido de uma trilogia dramática

cujas histórias avança de uma peça para a outra numa linearidade cronológica regular e em acções encadeadas por um nexo de causa-efeito. Seja ou não uma criação de Ésquilo, a escolha deste tipo de composições temáticas está ao serviço de uma mundividência trágica na qual os actos dos homens têm sempre consequências e o sofrimento humano não resulta do acaso, nem se deve, como na *Iliada*, aos caprichos dos deuses, mas a um qualquer acto de *hybris* (“insolência”, “orgulho”, “excesso”) cuja expiação pode tardar, mas nunca falta. Para Ésquilo, os crimes não afectam apenas quem os pratica e sofre, mas toda a ordem natural, familiar e social, provocando um desequilíbrio de dimensões cósmicas e uma mácula que se estende pela descendência de quem prevarica. São os deuses que têm o papel de rearmonizar (*catharsis*) a ordem quebrada através do castigo (*nemesis*) da *hybris*. A perspectiva moral e religiosa que dá forma à dramatização do *mythos* emerge nesse movimento triádico de *hybris*, *nemesis* e *catharsis*, cuja dinâmica temporal permite ao espectador acompanhar as acções no seu desenvolvimento e ajuizar das suas causas e consequências com uma visão englobante em que passado, presente e futuro se iluminam reciprocamente.

O regresso ao passado proporcionado pela dramatização do mito tem essa função *representativa* que só no teatro se cumpre cabalmente: torna de novo presentes, isto é, actuais e significantes, acontecimentos ocorridos *in illo tempore*, fazendo do “ver teatral” uma experiência de participação controlada. No caso da *Oresteia*, a inquirição dramática acerca da *dike* (justiça), equacionada nas suas dimensões humana e divina e na sua relação com o sofrimento humano, faz regressar ao presente um mundo caótico, marcado por uma extensa cadeia de crimes, cuja punição engendra novos crimes, num processo imparável de retribuição do mal com o mal. Trata-se de um mundo em crise e onde personagens quase bestiais identificam justiça com retaliação e vingança, e aos desígnios dos deuses atribuem actos por si próprias praticados sob o domínio do ódio, da insolência e da ambição desmedida.



No cerne das inquietações que atravessam a trilogia está a dificuldade de compreender o que seja a *dike*, enquanto manifestação da vontade divina, problema que atinge a sua expressão mais aguda no momento em que Orestes, resolvido a matar a mãe, afirma: *Ares lutará contra Ares e o Direito [Dike] contra o Direito [Dike]*.¹ Também a identificação da justiça com Zeus, ou a sua estranha explicação etimológica como *filha de Zeus*, feita pelo Coro de Anciãos no *Agamémnon*, não está isenta de dificuldades, como o próprio de alguma maneira reconhece num famoso hino – *Zeus, quem quer que ele seja, se lhe é grato este nome, com ele o invoco*. A incapacidade humana de definir ou sequer nomear sem qualquer dúvida o deus supremo afecta irremediavelmente a própria possibilidade de definição da *dike*.

A verdade é que o que quer que se diga sobre a justiça nestas peças decorre da experiência do seu contrário – a injustiça. Num mundo anárquico (não é por acaso que em momentos distintos das peças as próprias divindades fazem a apologia de um regime entre a anarquia e o despotismo), é o modo como os homens lidam racional e emocionalmente com essa experiência que determina a sua narrativa acerca dela e da melhor forma de reagir. Nos casos em presença, uma espécie de arbitrariedade linguística, patente nos

sentidos contrários que algumas personagens dão à palavra justiça para se apresentarem como instrumentos da vontade dos deuses, reflecte comportamentos passionais, nascidos do orgulho e da ira que, como diz Aquiles na *Ilíada*, *muito mais doce que mel a escorrer/ aumenta como se fosse fumo nos peitos dos homens*.

A longa história de crimes que manchavam a casa de Atreu e dos seus descendentes dava ao dramaturgo matéria bastante para explorar estas questões não só nas suas dimensões moral, religiosa e até filosófica, mas também na sua dimensão política, conduzindo uma reflexão sobre a organização e as instituições públicas da pólis, sobre a guerra e sobre a instituição da família, lugar de eclosão de insanáveis conflitos que punham em risco a própria existência da cidade. Alguns desses crimes ocorrem durante a acção dramática, outros são recordados pelo Coro de Anciãos, pelo Arauto e por Cassandra no *Agamémnon*, figuras que, em tom condenatório, exultante ou patético, convocam acontecimentos passados sumamente importantes para a avaliação das personagens e das suas motivações. Tais eventos pretéritos permitem ainda ao espectador a revisão de uma narrativa luminosa acerca da guerra e da vitória grega sobre os troianos, fornecendo-lhe dados que ensombram definitivamente aquela empresa bélica.



O Coro evoca o sacrifício de Ifigénia pelo pai, Agamémnon, para obter da deusa Ártemis ventos propícios à partida das naus em direcção a *uma guerra destinada a vingar o rapto de uma mulher*. Não obstante o chefe dos exércitos afirmar que a exigência da deusa o coloca perante uma escolha entre actos equivalentes – matar a filha ou tornar-se um traidor dos seus aliados –, os Anciãos não hesitam em condenar a sua decisão com veemência e, ao designarem como impiedade e sacrilégio um suposto acto de obediência à deusa, abrem portas ao entendimento de que a condição imposta por Ártemis possa afinal ser entendida como um sinal de condenação da guerra. A metáfora do vento não é mero artifício poético:

E quando, ao sopro de mudança de um vento ímpio, impuro, sacrilégio, o seu espírito se dobrou ao jugo da necessidade, então ele assumiu um pensamento capaz de todas as audácias. Pois a demência funesta, que é a primeira causa dos nossos males, inspira aos mortais ousadia com os seus vergonhosos conselhos. Foi assim que ele teve a coragem de sacrificar a sua filha, como meio de promover uma guerra destinada a vingar o rapto de uma mulher, uma espécie de rito preliminar, celebrado à partida das naus.

A vívida descrição, quase pictórica, do horror do sacrifício de Ifigénia só vem reforçar aquilo que se esconde por detrás das justificações de Agamémnon e dos restantes companheiros: *As suas preces, os seus gritos de “Pai!”, a sua idade virginal, nada contou para aqueles chefes amantes de guerra.*

Sem perceber a gravidade das palavras que profere, o Arauto orgulha-se de Agamémnon ter minado completamente a cidade de Tróia *com a picareta de Zeus*, e chama ao comandante *administrador da justiça... arrasando os altares e os templos dos deuses, exterminando as sementes na terra*. Mas é à *cólera da sorte* que atribui os sofrimentos e a morte de tantos gregos, quer na planície troiana quer na viagem de regresso pelo mar, incapaz de ver nesses sucessos qualquer forma de castigo.

A crueldade e a arrogância de Agamémnon, bem como a sua paixão pela guerra, referidas apenas por terceiros na primeira parte da peça, são confirmadas pelas suas próprias palavras e acções em cena ao chegar de Tróia, regozijando-se despidoradamente pela vingança:

O fumo é tudo o que resta da cidade conquistada. [...] Conseguimos punir um rapto insolente e, por uma mulher, reduzimos a pó uma cidade, nós, a fera argiva [...], o leão lambeu, até ficar farto, o sangue real.

A desproporção entre o castigo e o delito (o rapto de uma mulher); o silêncio sobre a perda da maior parte dos seus homens; e a ausência de qualquer sentimento de tristeza ou remorso dão bem a dimensão gigantesca da sua *hybris*. Por isso, o acto de pisar voluntariamente o tapete de púrpura – honra interdita a simples mortais –, estendido por Clitemnestra para uma entrada triunfal do marido no palácio onde o irá matar, é uma tremenda cena teatral que, sem palavras, exhibe a verdadeira natureza da personagem. Todas as acções anteriores de Agamémnon se condensam neste momento grave que o revela como homem cujo coração empedernido o torna incapaz de observar a lei da aprendizagem pelo sofrimento (*pathē mathos*), estabelecida por Zeus.

Além desta culpa pessoal, e da sua parte na culpa colectiva dos gregos, Agamémnon carrega ainda uma outra, herdada do pai Atreu, que matou os filhos de seu próprio irmão, Tiestes, e lhos deu a comer como vingança do adultério contra si praticado. É Cassandra quem, em visões perturbadoras, recorda a nefanda refeição de Tiestes.

O desfecho é, pois, inevitável, como já se previa desde a abertura da peça, quando o Vigia fala de Clitemnestra como uma mulher “de máscula vontade”. Com a ajuda do seu amante Egisto (o único filho de Tiestes que escapara à morte macabra), Clitemnestra mata Agamémnon durante o banho, envolvendo-o numa rede e trespassando-o com uma espada. Memorável é o júbilo com que ela surge em cena, exibindo a espada coberta do sangue ainda fresco de Agamémnon e *a golfada viva de sangue* que nela própria se espargiu: *um escuro chuvisco de orvalho sangrento, que me é tão grato como ao campo semeado a bênção da chuva, esplendor enviado por Zeus durante o parto das espigas.*

A subtil ligação entre vingança jubilosa e aprovação divina, e a não menos subtil evocação da sua condição de mãe, sugerida na expressão *parto das espigas*, condensam poeticamente a faceta demónica de Clitemnestra, uma espécie de *mater dolorosa* de Ifigénia, a quem se refere como *a dor mais cara das minhas entranhas*.

A figura de Clitemnestra traz para a cena o conflito radical entre dois mundos às avessas: o dos homens e o das mulheres. A imbricação deste conflito no tema da *dike* reflecte uma outra faceta da ideia grega de justiça, que a identificava com a ordem resultante do respeito pelo lugar que cada coisa/cada ser ocupa no mundo, tanto no dos deuses como no dos mortais. Ora, a caracterização da personagem como mulher de “máscula vontade” é o primeiro sinal da sua natureza distorcida e transgressora. De resto, o mesmo se aplica a Egisto, que o Coro, no final de *Agamémnon*, insulta e apelida de mulher, precisamente por ter agido na sombra e dolosamente, em vez de às claras e com a coragem de um homem.

Em Clitemnestra, masculinidade e feminilidade somam-se numa mistura explosiva que ameaça extinguir quer a família, quer a cidade, já que, a par das razões, por assim dizer, domésticas que a levam a ter um amante e a assassinar o marido, andam pretensões políticas de a ele se substituir no governo de Argos ao lado do inimigo, Egisto. Ela é, sem dúvida, a personagem feminina mais poderosa e complexa da tragédia esquiliana, para não dizer de toda a tragédia grega. Está presente em todas as peças da trilogia, ainda que apenas como fantasma na última, e domina completamente a cena de *Agamémnon*. O seu poder manifesta-se sobretudo pela palavra com que consegue persuadir os outros ou reduzi-los ao silêncio. A excepção é, curiosamente, outra mulher, Cassandra, a cativa troiana que, apesar de vítima, é a única personagem cujo silêncio significa destemida desobediência. De resto, o poder e a versatilidade do discurso de Clitemnestra, a ousadia e a desmesura dos seus actos conferem-lhe uma consistência psicológica e uma espessura dramática incomparavelmente superiores às de Agamémnon. Por isso, não se trata apenas de uma *mater dolorosa* a vingar a morte da filha; ela própria invoca a *dike* e se define como um *alastor*, um génio vingador dos antigos crimes de raça.

“Não somos senhores do tempo”

A morte de Clitemnestra, decidida e executada em *As Coéforas*, coloca de novo o problema da responsabilidade, da culpa e da necessidade de expiação, mas agora a propósito de uma personagem dividida por um verdadeiro dilema moral, dado que Orestes tem de escolher entre a obediência a uma ordem divina (a de punir os assassinos do pai) e a obrigação de matar a mãe, um repugnante acto *contra naturam*. Por isso, ao contrário da falsidade das desculpas de Agamémnon, reforçada pela rapidez da sua decisão de sacrificar a filha, a motivação de Orestes começa por ser exterior e, na sua humanidade, ele hesita, tem dúvidas, demora a agir. Só depois de um longo processo de luta consigo mesmo, no qual têm parte activa e mesmo determinante as mulheres que constituem o Coro da peça, acaba por assimilar a vontade do deus, tornando-se verdadeiramente responsável pelo crime. E no entanto, no frente-a-frente com Clitemnestra, ainda pergunta se não é vergonhoso matar uma mãe.

Perante esta nova realidade de alguém que, apesar de agir livremente,

obedece de facto a uma ordem divina, o problema da justiça ganha outra complexidade e só será verdadeiramente resolvido com o envolvimento dos deuses. A punição de Orestes tem início imediatamente a seguir ao matricídio, quando começa a ver as Erínias (ou Fúrias), divindades antigas, terríveis, *semelhantes a Górgonas, de escuras túnicas, enlaçadas de inúmeras serpentes*, que perseguem quem atenta contra os do mesmo sangue. Não há dúvida de que estas figuras horripilantes simbolizam o sentimento de culpa e o remorso, dado que mais ninguém as vê senão Orestes; o castigo vem, pois, de dentro. Aliás, só quando elas passarem a ser visíveis também às restantes personagens, isto é, quando passarem a ser externas e identificáveis, coisa que acontece nas *Euménides*, Orestes estará interiormente liberto desta culpa, não sem a intervenção de Apolo, que o orienta e protege. De qualquer modo, Orestes tem de passar por um longo período de sofrimento e de purificação, seguindo os rituais exigidos pelo costume (*nomos*) que regulava o tratamento a dar aos assassinos. Mas é justamente o sofrimento causado pelo remorso que abre a via da catarse e da posterior absolvição do matricida, o único criminoso da família de Atreu capaz desse sentimento de humanidade. O Coro de *Agamémnon* chama a isso *favor dos deuses*, ainda que violento:

Quando, em vez do sono, goteja diante do coração uma dor feita de remorso, mesmo a quem não quer chega a sabedoria. E isto é favor violento dos deuses que se sentam ao leme celeste.



Finalmente, e já em Atenas, divindades antigas (as Erínias) e divindades novas (o olímpico Apolo) se digladiarão num confronto para cuja arbitragem a filha de Zeus convoca os melhores de entre os cidadãos, numa assembleia por ela presidida. A absolvição de Orestes acaba por ser conseguida com o voto favorável da deusa e, por sua decisão, o empate a que esse voto dá origem é resolvido *pro reo*.

Os problemas não acabam aqui; é preciso ainda aplacar a cólera das Erínias, humilhadas com o desfecho do julgamento a favor do matricida. Só o poder persuasivo das palavras de Atena consegue superar esta última ameaça, ao convencê-las a ficar em Atenas como divindades benfazejas, ou Euménides. Assim fica também estabelecido o novo modo de resolução de conflitos que os atenienses associavam à democracia – o uso da persuasão em vez da força. A permanência das Erínias/Euménides na cidade simboliza a integração na vida da pólis de uma justiça que não exclui o castigo nem a necessidade de reparação ou compensação, mas retira-lhe o carácter reactivo, de *vendetta*, que lhe estava associado. Simultaneamente, o envolvimento directo dos deuses, aliados dos homens na busca de uma solução, aponta para o fundamento divino da justiça e para a emanação divina das leis.

Todavia, tratando-se do protótipo de uma forma mais civilizada de lidar com os crimes na cidade, o julgamento de Orestes deixa-nos algumas perplexidades. Atena institui um tribunal composto por juízes humanos, distanciados das partes em conflito, que doravante julgarão, de forma isenta, os criminosos. Mas é impossível não notar a forma enviesada como decorre toda a acção. Os juízes

desconhecem os antecedentes e são, além disso, alvo do aliciamento de Apolo e das ameaças das Erínias. Por outro lado, o destino a dar ao matricida é decidido principalmente com base na avaliação da importância relativa de homem e mulher no acto de gerar vida. A argumentação de Apolo em defesa de Orestes é frouxa, sofisticada e contra a mais elementar sabedoria do senso comum, ao defender a prioridade do pai e ao não reconhecer à mãe outro papel que não o de recipiente da semente paterna. Não se pode dizer que a justificação de Atena para o seu voto de absolvição (o facto de não ter sido gerada por uma mãe) seja melhor ou sequer isenta.

Apesar de a absolvição de Orestes ser a única maneira de acabar com a barbárie de um sistema arcaico de vingança, a forma como decorre o julgamento mostra a inevitável possibilidade de os tribunais humanos funcionarem mal, de os juízes serem subornados, de as decisões serem injustas e incompreensíveis. Mas talvez este caso mítico queira dizer aquilo que, séculos volvidos, se tornou para nós uma evidência: é sempre melhor um sistema legal que absolve um matricida confesso do que uma lei que põe sobre os ombros de um homem a responsabilidade de matar a mãe. Outra conclusão irrecusável é a de que não há forma de tornar justo um acto criminoso desta gravidade; nem os tribunais humanos podem realizar a justa reparação de crimes que, em última instância, são irreparáveis:

Mas o sangue de um homem, uma vez derramado, na morte, sobre a terra, quem o poderá restituir às veias com qualquer espécie de encantamento?



Daí a inevitabilidade da dor catártica e do sofrimento como via de aprendizagem. Não sabemos exactamente o que terá aprendido Orestes; sabemos, porém, que da sua dolorosa purificação não resultou qualquer conhecimento objectivável, nomeadamente, acerca da justiça. Não é por acaso que, durante o julgamento, ele não é capaz de dizer se o seu acto foi justo ou não, e por isso se volta para Apolo:

Explica-me, Apolo, se a matei justamente. [...] Esclarece-se, em tua opinião, o derramamento deste sangue foi ou não justo, para eu o comunicar aos meus juízes.

A julgar pelo desfecho da trilogia, com a instauração de uma nova ordem religiosa, social e política, muito se aprendeu. A cena final das *Euménides* exhibe o quadro da nova pólis saída deste longo e doloroso processo, onde divindades velhas e novas, homens e mulheres ocupam finalmente os lugares que lhes são devidos.

Ainda assim, o *happy ending* das *Euménides* não dá como definitivas a paz e a prosperidade da cidade (como poderia?). As deusas prometem fazer a sua parte, mas que muito dependerá dos homens (e das mulheres) é o que se desprende do modo como as bênçãos futuras são formuladas apenas como desejos ou votos:

Os meus votos são que jamais a Discórdia, insaciável de males, ruja nesta cidade e que a poeira do chão, ao ser embebida do sangue negro dos cidadãos, não reclame, com avidez, na sua cólera, as represálias sangrentas que causam a ruína das cidades!

A tragédia não é ingénua. O final feliz das *Euménides* também não apaga as interrogações deixadas pelas peças anteriores; não apaga a sensação incómoda de que o mundo bestial nelas representado continua a ser-nos muito familiar. O espectador não é ingénuo: a participação controlada que é privilégio seu impede-o de ser sugado na voragem da dor representada em cena, mas proporciona uma espécie de desengano, verdadeira aprendizagem. O esquiliano *pathei mathos* não tem que ver, como muito bem observou Hans-Georg Gadamer, com um tipo de conhecimento objectivo, mensurável ou formulável por meio de proposições lógicas e axiomáticas. Também não tem que ver com a simples ideia de que o sofrimento ensina o homem a ser mais clarividente e a não repetir os erros cometidos. Essa seria uma interpretação demasiado simplista e, além do mais, facilmente desmentida pela realidade – da vida e da tragédia. A experiência de sofrimento é uma experiência de finitude que, entre outras coisas, nos ensina a perceber que não somos senhores do tempo.

¹ Todas as citações são feitas a partir da belíssima tradução de Manuel de Oliveira Pulquério (Edições 70), meu saudoso mestre.

* Ensaísta, tradutora, professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

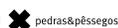
FICHA TÉCNICA TNSJ

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO MARIA JOÃO TEIXEIRA PRODUÇÃO EXECUTIVA ALEXANDRA NOVO, INÉS SOUSA, MÓNICA ROCHA DIREÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO FILIPE SILVA DIREÇÃO DE CENA PEDRO GUIMARÃES, ANDREA GRAF CENOGRAFIA TERESA GRÁCIO (COORDENAÇÃO) LUZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ADÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, NUNO GONÇALVES, MARCELO RIBEIRO MAQUINARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO QUARESMA, JORGE SILVA, JOEL SANTOS, LÍDIO PONTES, NUNO GUEDES, PAULO FERREIRA SOM JOEL AZEVEDO (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO BICA, LEANDRO LEITÃO GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS ELISABETE LEÃO (COORDENAÇÃO) MESTRA-COSTUREIRA NAZARÉ FERNANDES COSTUREIRA VIRGÍNIA PEREIRA ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA ISABEL PEREIRA ADERECISTA DORA PEREIRA, GUILHERME MONTEIRO OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM CONSTANÇA CARVALHO HOMEM

EDIÇÃO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

COORDENAÇÃO JOÃO LUÍS PEREIRA
FOTOGRAFIA FRÉDÉRIC DESMESURE
DESIGN GRÁFICO SAL STUDIO
IMPRESSÃO GRÁFICA MAIADOURO

APOIOS TNSJ

APOIOS À DIVULGAÇÃO

AGRADECIMENTOS

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
MR. PIANO/PIANOS RUI MACEDO
LEGENDARY PORTO HOTEL

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.