

humanitas

Vol. XLVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVIII • MCMXCVI



JORGE DESERTO

Universidade do Porto

O RISO AMARGO DA TRAGÉDIA

(ORESTES 1503 - 1536)

Para a Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira

INTRODUÇÃO

A intriga de *Orestes* de Eurípides tem sido encarada frequentemente com alguma estranheza. Por um lado, sucedem-se os desenvolvimentos surpreendentes e inesperados. Por outro, o final da peça, onde se verifica uma espécie de resolução do conflito “por via administrativa”, assente na figura de Apolo, tem levantado justíssimas perplexidades.

Como se compreenderá, não é objectivo deste artigo breve debruçar-se sobre essas questões. Interessa, no entanto, sublinhar de forma esquemática como nesta peça parece haver um avanço relativamente uniforme da *passividade* para a *acção* ou, se adoptarmos outra perspectiva, da *prostração* para o *desespero*. Esse avanço, pode dizer-se, vai acontecendo em espiral, cada vez mais rápido, mais desgovernado, até ao decisivo momento em que, insustentável, é cortado de forma abrupta.

A ilustração do desespero, da queda no abismo pode ser, portanto, apontada como um dos elementos fundamentais da peça. Há contudo, uma cena curta, breve, mas que, nesta perspectiva se torna, aparentemente, algo incomodativa. Aí, Orestes confronta-se com um escravo Frígio fugido do palácio que, numa longa e peculiar ode, tinha acabado de narrar o atentado contra Helena e o miraculoso desaparecimento desta.

Perseguido pelo príncipe argivo, o escravo tenta salvar a vida, numa cena movimentada, cujas réplicas, pelo menos algumas delas, certamente dariam aos espectadores motivos de riso.

Este artigo pretende reflectir acerca das perplexidades levantadas por esta cena. O que faz aqui uma cena cómica? Como entender um passo que parece um apêndice perfeitamente dispensável? Terá Eurípides, no momento em que dava os retoques finais à sua peça, “perdido a mão”? Ou esta cena intrigante pode, afinal, valer mais do que a vivacidade cómica que, aparentemente, a esgota?

Em primeiro lugar, no sentido de esclarecer a questão, vamos analisar estes versos em pormenor. Uma aproximação ao texto é, como se compreende, um primeiro passo absolutamente necessário.

As palavras e os actos

O Coro, no habitual conjunto de três versos (1503-1505), anuncia a chegada de Orestes, de espada na mão (*ξίφηφόρον*). Como já tem sido salientado inúmeras vezes, esta peça está semeada de entradas em cena inesperadas -- basta que lembremos a chegada de Tindáreo (456 *sqq.*) e a de Pílates (725 *sqq.*). O efeito de surpresa deverá ser, no caso presente, potenciado pela movimentação. Aliás, toda esta cena deveria ser um prodígio em termos de dinâmica -- e nós, hoje em dia, limitados às palavras, temos de fazer um esforço ao nível da imaginação.

Ao chegar, Orestes, que não vê de imediato o escravo, pergunta pelo Frígio. As suas intenções são evidentes quando afirma que foi da sua espada (*τοῦ μόν ξίφος*-1506) que o servidor de Helena fugiu. O diálogo parece ser, de momento, a última das suas prioridades.

O escravo prostra-se aos pés de Orestes, numa posição de quem pede clemência¹. A réplica de Orestes, colocando o escravo no seu devido lugar -- ou seja, relembrando-lhe que está num lugar que lhe é alheio --, acaba por dar-nos também a exacta medida do desamparo do Frígio. As suas palavras seguintes merecem atenção:

πανταχοῦ ζῆν ἢ δὲ μᾶλλον ἢ θανεῖν τοῖς σώφροσιν. (1509)

Em toda a parte, viver é mais doce do que morrer, para os que são sensatos.

O importante é, acima de tudo, viver, sejam quais forem as circunstâncias. É essa uma das marcas da sensatez, segundo as suas palavras.

¹ O termo utilizado designa especificamente o ritual de adoração realizado pelos bárbaros: *προσκυνῶ* (1507). Para um exemplo semelhante cf. *Tro.* 1021.

A luta pela sobrevivência, nesta forma degradada a que chegou, quer no que diz respeito a Orestes quer ao escravo, dificilmente pode ser associada aos valores de justeza e de sensata medida ligados ao adjectivo *σώφρων*. A evidente distorção de significado chama, no entanto, a atenção para o apego à vida, elemento fundamental para o entendimento de toda a peça.

A perseguição de Orestes, que, no início, parecia comandada pela vontade da espada, rende-se agora, surpreendentemente, ao diálogo. O predador, ciente do seu poder, brinca com a vítima. E desde logo lhe pergunta se toda aquela corrida não buscava ajuda para Menelau (1510).

O escravo apressa-se a esclarecer a questão, iniciando a resposta com um *σοι* que quer deixar desfeitas todas as dúvidas. Quem ele queria ver salvo – quem lhe convinha agora ter querido ver salvo – era Orestes. Aí está um ponto de vista que passa a defender de alma e coração. Até porque Orestes é *ἀξιώτερος*, aquele que é mais digno de ajuda.

Orestes, agora, compraz-se com a atrapalhão e medo do escravo. Daí a insistência em questões que, no momento presente, só podem ter uma resposta. O irmão de Electra sabe que o escravo vai responder de acordo com o que ele quer, estamos diante de um trabalho puro e simples de humilhação (1512).

O Frígio dá a resposta previsível (1513), mas levada a um exagero que a torna menos crível. Abre com o advérbio explodindo no superlativo, segue depois para o elogio de Orestes, numa associação de carácter mitológico em que a figura de Helena é identificada com Gérion, o gigante de três cabeças, e o filho de Agamémnon com o herói Hércules, que aniquilou o gigante. O exagero evidente denuncia a falsidade das palavras do escravo, mas a estratégia de humilhação surte o seu efeito.

Orestes não fica por aqui. O escravo já tivera oportunidade de renegar todos os seus pensamentos, por amor à vida. Agora é acusado de, movido pela cobardia (*δειλῆαι* - 1514), estar a dizer o que não pensa apenas para salvar a pele². A asserção pode ser verdadeira, mas a insistência assume já contornos de tortura.

O escravo tem uma resposta habilidosa. Se Helena era vista como um mal para todos os Gregos, como não o seria também para os Frígios, cuja ruína, afinal, também causou ?

O leitor dos nossos dias, preso às palavras impressas, precisa de recorrer à imaginação. Trata-se de uma cena que pressupõe uma grande

² A oposição estabelecida entre língua (*γλώσση*) e espírito (*φρονῶν*) tem tradição na obra de Eurípides, com especial destaque para um muito famoso passo do *Hipólito* (612).

tensão, um diálogo sempre no fio da navalha, com os dois actores a movimentarem-se num jogo de perseguição constante, movimentos que podemos supor largos e vistosos, dados o tamanho da *σκηνή* e a dimensão do espaço destinado aos espectadores.

A própria leitura, no entanto, não deixará de nos mostrar que, a partir de 1516, a tensão assume uma forma mais aguda, que deveria reflectir-se numa retracção em termos de movimentos em cena e de uma mais concreta afirmação da ameaça física por parte de Orestes, cuja espada desempenhará, agora, uma função ameaçadora mais evidente.

Orestes exige uma jura. A humilhação metódica do escravo chega ao extremo. A sanção, em caso de recusa (*εἰ δὲ μή, κτενώ σε* - diz Orestes), é uma explícita ameaça de morte. Mas é evidente que o Frígio vai jurar (1517). Pela sua vida, que é, como se tem vindo a provar, a única coisa que, no momento presente, lhe interessa. O apego à vida, a *φιλοψυχία*, é um elemento fundamental do carácter do escravo e, como veremos adiante, tem importância para a interpretação da própria cena, já que é evidente o seu reflexo sobre a figura de Orestes.

A espada aproxima-se perigosamente do pescoço do Frígio. O movimento de recuo deste terá sido evidente. Podemos até supor que Orestes avança, agora devagar, de espada em riste, em direcção ao escravo e que este vai, na mesma medida, recuando, os olhos fixos na arma³. À ameaça física notória associa Orestes uma pergunta de carácter nitidamente provocatório, onde envolve a raça frígia numa colectiva acusação de cobardia (1518). Orestes tem um comportamento fanfarrão que – parece evidente a intenção de Eurípidés – resulta francamente diminuído diante da pequenez da ameaça⁴.

A pergunta de Orestes não encontra qualquer eco no escravo. A preocupação deste é uma só. Com a espada assim tão perto do pescoço, a defesa do seu povo torna-se uma questão longínqua. Tem os olhos fixos na espada e mede-lhe os movimentos. Preocupa-se apenas em pedir a Orestes

³ Como em qualquer outra proposta de descrição da movimentação cénica, estamos diante de uma suposição. Mas há algo que deve ser sublinhado de forma clara: a movimentação é um factor essencial deste passo e do seu sucesso terá dependido uma parte substancial da eficácia do episódio. O importante é colocar este aspecto no centro da argumentação, não lhe dando a importância subsidiária que tantas vezes recebe.

⁴ Poder-se-á argumentar que Orestes estaria perfeitamente consciente do reduzido valor da ameaça. No entanto, a desproporção de forças seria tão evidente – ainda mais na actualização cénica – que não seria possível assistir a este passo sem que a imagem de Orestes ficasse seriamente danificada.

que afaste a espada (1519), evidente ameaça à única coisa a que, de momento, se digna prestar atenção: a sua vida.

É o comportamento do Frígio, a sua imobilização aterrorizada, que motiva a fala seguinte de Orestes. Tão imóvel está o escravo que o filho de Agamémnon lhe pergunta, com evidente ironia, se ele não teme tornar-se pedra, tal como se visse a Górgona, o terrível monstro de cabelos de serpente que petrificava quem o olhasse. É evidente que Orestes apenas se diverte. O gato persegue o rato, ainda que não movido pela fome, apenas pelo desejo de exhibir a sua força.

A Górgona, contudo, seja ela quem fôr, não se inclui, de modo algum, nas preocupações urgentes do escravo de Helena. O que verdadeiramente o preocupa é o facto de a sua cabeça poder não estar, daí a instantes, no seu lugar habitual. O que ele receia é ser transformado em *νεκρός* 'cadáver', numa resposta em que Eurípides ensaia um jogo de palavras com o *πέτρος* do verso anterior. O tom cómico, o desejo de provocar o riso dos espectadores parecem ser, neste momento, indesmentíveis.

Orestes continua o interrogatório, como se não entendesse. Afinal o Frígio, como escravo que é, por que está tão apegado à vida, se o Hades poderia ser, até, uma libertação dessa condição inferior? Esta noção de que a escravatura é algo pior do que a própria morte não é inédita na obra de Eurípides⁵. No caso presente, no entanto, não seria difícil adivinhar o sentido da resposta. Mas a intenção do filho de Clitemnestra também não é receber esclarecimentos.

O escravo responde com uma sentença abstracta que é, tal como já acontecera em 1517, uma declaração de amor à vida:

πᾶς ἀνὴρ, κἂν δοῦλος ᾗ τις, ἡδεταὶ τὸ φῶς ὄρων. (1523)
todo o homem, mesmo sendo escravo, tem prazer em ver a luz.

Um verso como este vai remeter directamente para a situação em que se encontra Orestes, também ele em luta desesperada para continuar a ver a luz. E, de algum modo, Orestes reconhece-se como tocado pela fala do escravo, pois a tortura vai acabar aqui. O irmão de Electra elogia a réplica do escravo (*εἶ λέγεις* - 1524) e diz-lhe que foi a sua *σύνεσις* a salvá-lo. A utilização desta palavra desperta no espectador ecos evidentes, em

⁵ Aparece em *Héc.* 357 *sqq.* Af Políxena prefere a morte à condição de escrava a que se veria reduzida se não fosse o sacrifício a que foi condenada. No caso presente, a posição do Frígio é oposta, o que interessa a Eurípides é sublinhar o valor da vida, apesar das circunstâncias.

especial no que diz respeito ao v. 396, onde Orestes afirma a Menelau que é esta mesma *σύνεισις* que o atormenta e causa a sua desgraça. Como veremos adiante, há uma evidente ironia no paralelismo estabelecido.

Orestes despede o escravo, a cena caminha para o final. A troca de palavras é rápida, no mesmo verso a fala chega a mudar duas vezes. O Frígio ainda manifesta a sua incredulidade – afinal, aquela espada ainda há pouco procurava afanosamente atingi-lo –, mas a confirmação por parte de Orestes deixa-o, finalmente, aliviado: *καλὸν ἔπος λέγεις τόδε ‘agora é que estás a falar bem’* – 1525.

Logo a seguir, aparentemente, Orestes ameaça ainda o medo do escravo – é, pelo menos, assim que o Frígio o entende – ao admitir a hipótese de alterar as suas intenções, o que leva o escravo a produzir uma réplica semelhante à anterior, mas de sentido negativo (*τοῦτο δ’ οὐ καλῶς λέγεις ‘isso é que já não é falar bem’* – 1526), cuja intenção cómica parece evidente.

A brincadeira terminou e Orestes desinteressa-se do escravo, que se afasta. Nas últimas palavras que lhe dedica, o príncipe mostra o seu profundo desprezo por aquela criatura, um ser sem qualquer dignidade, nem mulher nem homem. Mas agora é Menelau o centro das suas preocupações. E se, num primeiro momento, parecia conveniente que não fosse dado o alarme, Orestes prepara-se agora para a chegada de Menelau – à ira e intransigência do rei de Esparta podem os três aliados, em luta desesperada pela sobrevivência, contrapor a ameaça à vida da jovem Hermíone, trunfo valioso para o jogo perigoso em que se envolveram.

Algumas opiniões perplexas

Tem sido evidente a dificuldade de algumas análises críticas em relação a este passo. Caso extremo será o de POHLENZ⁶, que pura e simplesmente o ignora. Por seu lado, LESKY trata-o de forma distante, chamando-lhe “cena burlesca”, que “existe apenas por si própria”, ao mesmo tempo que afirma, com aparente desgosto, que a réplica a propósito de Górgona “parece bem mais ajustada a uma comédia”⁷.

A um segundo nível, também ainda parcimonioso, VERRALL defende que a cena representa um teste aos espectadores. Quem assistia à peça sabia que não podia, que não devia rir – mesmo que se sentisse convidado a isso.

⁶ MAX POHLENZ, *La tragedia greca* (Brescia 1961).

⁷ ALBIN LESKY, *Greek Tragic Poetry* (New Haven and London 1983), 350.

É o teste supremo e a confirmação da gravidade do assunto⁸. Dado o carácter iniludivelmente cómico da cena, parece-nos que os espectadores teriam dificuldade em superar o teste⁹.

GRUBE, também lacónico, refere o facto de a entrada de Orestes ser surpreendente e classifica a cena, brevemente, como “a mais arrojada mistura entre cómico e trágico que alguma vez aparece em Eurípidés”¹⁰.

KITTO classifica toda a participação do Frígio como “uma digressão completamente inesperada”. A perseguição de Orestes propriamente dita é vista por este autor na linha da sua interpretação da peça, apostada em sublinhar a desmesura selvática, a loucura e a perversidade de Orestes, Electra e Píladés. Assim, Orestes persegue o escravo como “um louco furioso disposto a divertir-se horrivelmente”, numa avaliação da cena ferida de evidente parcialidade¹¹.

Há, no entanto, quem ultrapasse estas análises de natureza genérica e estabeleça interpretações mais arrojadas. É o caso de WESLEY SMITH, que entende ser o escravo Frígio uma outra face de Helena. Assim, o ataque ao escravo, à vista de todos, é paralelo ao que Helena sofreu dentro do palácio. As vestes e a cabeleira do escravo deverão recordar Helena, de tal modo que, para Orestes, a humilhação do escravo é também uma humilhação da irmã de Clitemnestra¹². Como facilmente se compreende, este sistema de imagens reflectidas encontra algumas dificuldades diante dos elementos cómicos da cena, que se vê obrigado a ignorar.

Também NATHAN GREENBERG alarga o sentido da cena e a integra numa interpretação geral que entende a peça como um confronto entre *σοφία* e *φιλία*. E se a *σοφία* incarnada pelo Frígio parece algo degradante, na sua ânsia de salvar a vida a qualquer preço, essa é uma condenação que pode ser estendida a toda a *σοφία*¹³.

⁸ VERRALL, *Essays on Four Plays of Euripides* (Cambridge 1905), apud GREENBERG, 188 (cf. *infra* n.13).

⁹ Se a leitura da cena como um teste é algo exagerada, o autor não deixa, no entanto, de intuir algo extremamente verdadeiro: esta cena é, de facto, à sua maneira, mais séria do que poderia parecer à primeira vista.

¹⁰ G. M. A. GRUBE, *The Drama of Euripides* (London 1941), 394-5.

¹¹ H. D. F. KITTO, *A tragédia grega* (Coimbra 1972), II, 292.

¹² WESLEY SMITH, “Disease in Euripides’ *Orestes*”, *Hermes* 95 (1967), 305.

¹³ N. A. GREENBERG, “Euripides’ *Orestes*: an interpretation”, *HSCPh* 66 (1962), 188.

Interpretação

Todos estes testemunhos – apenas uma amostra, ainda que razoavelmente representativa – padecem, uns mais do que outros, de algum desequilíbrio. Alguns desvalorizam de tal modo a cena que parecem secretamente desejar que ela nunca tivesse existido; outros, por seu lado, tentam retirar da cena mais do que ela efectivamente pode dar.

Será possível encontrar, na interpretação deste passo, uma justa medida? Vamos tentar, sublinhando os dois aspectos fundamentais para a interpretação da cena: o seu efeito enquanto espectáculo e a forma como marca, decisivamente, o estatuto de Orestes nesta tragédia.

Em primeiro lugar, deve salientar-se que este passo se justifica em larga medida pelo seu poderoso efeito enquanto *espectáculo teatral*. As perseguições, as correrias, o confronto entre as personagens, a espada que avança e o pescoço que, na mesma medida, recua, tudo isto são elementos que conferem à cena uma força própria. Há, em todos estes aspectos a que, com algum exagero, poderíamos chamar acrobáticos, um vigor autónomo e, ao mesmo tempo, adequado a uma peça como esta, recheada de momentos poderosos. Ao conceber esta cena, o autor, mais do que as palavras e o significado delas, procurou certamente o efeito que poderia causar. E aprimorou esse efeito através de uma movimentação cuidada que, através das falas, infelizmente, apenas conseguimos entrever.

O tom de comédia, em alguns momentos perfeitamente evidente, pode ser perfeitamente integrado neste propósito. Um dos elementos fundamentais da lógica do espectáculo é a busca do inesperado, a capacidade de deixar o público a duvidar das suas certezas, incerto quanto às expectativas que mantinha. É o que acontece aqui, como noutras ocasiões em Eurípides.

Seria, no entanto, redutor limitar a cena ao espectáculo que nela se inclui. Também a figura e o estatuto de Orestes saem iluminados desta cena. A forte oposição desenhada entre as duas personagens tem como fundamental consequência um aprofundamento do olhar que lançamos sobre Orestes¹⁴:

O que acontece, então, *efectivamente*, nesta cena? Orestes, o príncipe dos Argivos, filho do poderoso Agamémnon que comandou os exércitos gregos contra os Troianos, persegue, aos gritos, um pobre escravo ater-

¹⁴ O Frígio tem, portanto, neste contexto, o valor *instrumental* que cabe frequentemente no teatro grego às figuras secundárias: a sua presença permite, por contraste, sublinhar importantes aspectos do carácter e comportamento das figuras principais com as quais contracenam.

rorizado. Pretende, aparentemente, impedi-lo de dar o alerta, mas rapidamente vemos que não é assim, que o príncipe apenas se diverte com o terror do escravo. Quando se cansa deixa-o ir embora e o alerta acaba mesmo por ser dado¹⁵.

Há, em tudo isto, dois aspectos que imediatamente ressaltam:

A dignidade de Orestes fica ainda mais afectada com esta cena. É certo que todo o comportamento do príncipe argivo, assim como o de Electra e de Píades, é, nesta parte da peça, após o julgamento, um modelo de indignidade. Todavia, todas as acções que tentam levar a cabo – do atentado contra Helena à ameaça a Hermíone – se enquadram num propósito de vingança que, à sua maneira, faz sentido. É óbvio que não podemos dizer o mesmo acerca desta cena. A questão aqui é outra e relaciona-se com o estatuto de ambas as personagens.

Ao ameaçar e perseguir o escravo, Orestes “defronta” uma personagem com um estatuto social infinitamente inferior. O espírito heróico, de que as tragédias ainda são devedoras, ao porem em cena, entre outros, mitos como os do Ciclo Troiano, sempre tinha ensinado que o nobre devia fazer frente aos seus iguais. Antes da luta, como acontece no famoso passo da *Iliada* em que Glauco e Diomedes se preparam para o combate, os heróis procuram saber se vão defrontar um adversário digno do seu estatuto. A preocupação não é secundária e encontra inteira justificação: o valor do adversário é a medida que ajuda a aferir, também, o nosso próprio valor, quando o derrotamos. Mas se o herói se engrandece ao defrontar – e ao vencer – alguém valoroso, também, de igual modo, o seu estatuto se rebaixa e a sua dignidade se esvai quando o opositor é de baixa condição. Pior ainda se é a mais baixa de todas.

A dignidade de Orestes – figura, recorde-se, da qual os espectadores guardariam certamente outras imagens, diametralmente opostas – não poderia devalorizar-se mais. Esta cena representa, portanto, um poderoso contributo para a diminuição do estatuto da personagem.

A tudo isto acresce ainda – e este é o segundo aspecto a merecer destaque – que o irmão de Electra é simbolicamente derrotado, ainda que não, como é evidente, no plano físico. As palavras do escravo, especialmente aquelas, já aqui sublinhadas, dos vv. 1509 e 1523, estas últimas com efeito decisivo, mostram até que ponto se encontram ambos em situação semelhante. O desesperado apego à vida manifestado pelo escravo encontra eco na actuação de Orestes, Electra e Píades, também eles em luta desesperada para continuar a ver a luz. E se o escravo se reduz a nada apenas porque

¹⁵ Como se depreende das palavras de Menelau em 1558-9.

quer continuar a respirar, também Orestes e os seus companheiros se despojam de toda a dignidade com o mesmo objectivo. Desenhada em tons diversos, a humilhação é, afinal, a mesma.

Conclusão

Esta cena serve, portanto, para ilustrar, acima de tudo a humilhação e a queda de Orestes. Certamente, como acontece desde sempre, muitos espectadores seriam apenas sensíveis às correrias, aos gritos, ao efeito cómico de alguns versos. Outros, mais avisados, seguramente dariam conta, diante daquele Orestes em desamparo, que todo o riso que este passo pode suscitar é, em última instância, extremamente amargo.