



ADAPTAÇÕES DE TRAGÉDIAS: DRAMA À VISTA

Carlos Junior Gontijo Rosa¹

<http://lattes.cnpq.br/8599805579473553>

RESUMO: Este trabalho procura estabelecer um paralelo entre a tragédia grega *As Troianas*, de Eurípides, e duas de suas adaptações modernas, em linguagens distintas: o espetáculo de dança-teatro do Grupo Ar Cênico, da UNICAMP (2005), e o filme de Michael Cacoyannis (1971). Elaboramos um estudo comparativo entre elementos constituintes da estrutura trágica, sua utilização nas adaptações e discussões modernas, como a função da mulher e a adequação do mito à audiência contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia grega; Releituras.

ABSTRACT: This paper intends to establish the parallel between Euripides's *The Trojan Women* and two of its modern adaptations, in different languages: the UNICAMP's Ar Cênico *tanztheater* (2005) and the Cacoyannis's movie (1971). We developed a comparative study about the components of the tragic structure, the utilization of this components on the rereadings and some modern discussions, like the woman's function and the appropriateness of the myth to the contemporary audience.

KEY WORDS: Greek tragedy; Rereadings.

21

Introdução

As tragédias gregas, desde sua composição, no século V a.C., têm conquistado admiradores nos campos teatral e literário, ao longo do tempo e até os dias atuais. Instigados a tentar compreender melhor o que ainda hoje faz com que obras tão distantes, não só temporalmente, despertem o imaginário de artistas e público, buscamos alguns autores que também se debruçaram sobre as mesmas questões.

Não é nosso objetivo estabelecer respostas a qualquer questão porventura proposta neste artigo. Buscamos, em um trabalho em processo, compartilhar pontos de vista, a fim de aprofundar o entendimento sobre uma cultura e uma arte tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão próximas.

¹ Ator, doutorando em Letras – Literatura Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo.



As indagações sobre a possibilidade ou não de adaptação das tragédias na contemporaneidade também ficam sem solução, pois a moldagem de uma estrutura que funcione cenicamente logo faria com que ela se desgastasse e não mais funcionasse. A função dos artistas cênicos, portanto, é encontrar sempre formas novas. Nesta perspectiva, as questões propostas sugeririam algumas das muitas possibilidades para o entendimento do sentido dos textos gregos.

1. O Trágico

Vários teóricos apontam uma clara distinção entre tragédia e trágico, não deixando de afirmar, no entanto, uma profunda relação entre ambos. Embora cada teórico defina o seu próprio limite para cada um dos conceitos, tentaremos acompanhar um desses raciocínios, expondo um diálogo de ideias que já dura décadas e não parece que vai terminar.

A tragédia enquanto texto dramático, para William Storm (1998), é um processo histórico-social. Mesmo sendo sempre lida, encenada e estudada, necessita-se de condições sociais específicas para que sejam escritas novas tragédias.

Storm lança mão de Jean-Pierre Vernant, “who has characterized the advent of tragedy in terms of a historical ‘moment’ in which a range of tensions are crystallized within a given frame in Athenian society”² (STORM, 1998, p. 30). Vernant aponta três níveis de tensão para que a tragédia ocorra, a saber, nas instituições sociais, nas formas literárias e na experiência humana, respectivamente correspondendo aos campos histórico, dramaturgico e filosófico.

O que faz com que esse momento histórico seja terra fértil para a tragédia é a tensão nas três instâncias da sociedade propostas por Vernant, mas uma tensão com necessidade de mudança. A tragédia ocorre sempre do choque entre uma condição passada e a necessidade presente de crescimento. Dado ainda que são momentos tão curtos e delimitados em cada movimento da História, se nos aproximarmos mais, poderemos perceber que “it is the moment of the continual present, the precise point of stress between past and future in which neither is truly claimable”³ (STORM, 1998, p. 35).

A tragédia, mais que histórica, é temporal. Embora trate de assuntos da condição humana, que são potencialmente assimiláveis por qualquer público/leitor, para Vernant ela é o produto de uma convergência de tensões históricas e sociais muito específicas.

² [... quem tem caracterizado o advento da tragédia em termos de um ‘momento’ histórico em que uma cadeia de tensões são cristalizadas dentro de uma dada estrutura de tempo na sociedade ateniense (tradução livre).]

³ [... é o momento do presente contínuo, o preciso ponto de tensão entre passado e futuro em que nenhum dos dois é verdadeiramente afirmado (tradução livre).]



Tragedy's preoccupations, especially with respect to character, have much to do with destiny, and while this feature has a specifically historical dimension, the more profound relation is to those isolated moments – such as Macbeth's *anagnorisis* – where time as humanly measured loses its significance (STORM, 1998, p. 35)⁴.

A tragédia, enquanto temporal, formal, específica, tem por outro lado características que podem ser chamadas de condição trágica. Tal condição é relacionada a uma tensão dionisíaca.

[The Dionysian] may be understood as representing a particular power that, while possibly reflected in nature, is realized artistically in a dismembering process that attends to character in drama (...), the tragic (...) must be apprehended first as a fundamental condition of mortality, and one that may or may not find expression in art (STORM, 1998, p. 29)⁵.

Ao trazer o trágico, Storm diz, com base em Bouchard, que este tem três instâncias, a saber, uma visão estética, um modo de consciência e uma dimensão de realidade. Tais características referem-se a uma condição inalterável do ser.

Relacionando-se mais diretamente com as personagens, a condição trágica provém de uma irreconciliável diferença entre o indivíduo trágico e o mundo que o cerca. Neste caso, a individualidade está indissociada de qualquer possível relação subjetiva ou psicológica. A condição trágica, em certo sentido, é inerente a uma condição social representada pelo caráter. Mesmo sem uma relação direta metafísica, como no caso dos gregos com Destino, Necessidade e todo um panteão que altera a vida humana, há um **impelir** o indivíduo. “Continually the case that what is dramatized centrally in tragedy is not death – though many may be die in the course of a drama – but rather dismemberment.” (STORM, 1998, p. 70)⁶

Não querendo dizer que os dois autores são concordes, percebemos em George Steiner (2006) uma nuance que trata do trágico em contraposição à noção judaica de justiça. Ele nos mostra que na tragédia⁷ agem forças que não podem ser compreendidas nem superadas pelo

⁴ [As preocupações da tragédia, especialmente com respeito ao personagem, tem muito a ver com o destino e enquanto esta característica tem especificamente uma dimensão histórica, a relação mais profunda é para esses momentos isolados – como na *anagnorisis* de Macbeth – quando o tempo como humanamente medido perde o significado (tradução livre).]

⁵ “[O dionisíaco] pode ser entendido como representação de um poder particular que, enquanto possivelmente refletido na natureza, é realizado artisticamente num processo de desmembramento que encarrega-se do personagem no drama (...), o trágico (...) pode ser compreendido primeiro como uma condição fundamental da mortalidade, que pode ou não encontrar expressão na arte”.

⁶ Continuamente o caso o qual é centralmente dramatizado na tragédia não é a morte – embora muitos possam morrer no curso do drama – mas, até certo ponto, o desmembramento (tradução livre).]

⁷ George Steiner não comenta esta diferenciação entre a tragédia e a condição trágica ou, se faz, não as dissocia, como Storm e outros.



raciocínio. O raciocínio permeia o mundo judaico-cristão, mas o impulso trágico é anterior, é primordial. É o raciocínio que traz consigo a ideia de justiça, uma das virtudes cristãs. A tragédia trata de algo maior do que qualquer faculdade humana auto reconhecível; os gregos deram a isso o nome de Destino (*Tykhé*), ou Necessidade (*Ananké*), mas o fato é que, “quando dizemos ‘drama trágico’, sabemos do que se trata, não exatamente, mas suficientemente bem para reconhecermos a coisa em si” (STEINER, 2006, p. 4). Esta condição trágica, embora não tenhamos plena consciência do que seja ela, é que confere a atemporalidade aos textos que a comportam.

Já foi dito que o trágico se dá na tensão entre indivíduo e mundo. O **homem trágico** deseja e persegue a totalidade, mas nunca a alcançará justamente por ser trágico e, por isso, fragmentado. Esta fragmentação pode nos remeter ao *sparagmós* ou desmembramento, característica dionisiaca. “When securely grounded in its Dionysian framework, (...) [the tragic acquires] a meaning that pertains directly to acts of separation and rending and to the exertions of the god-force on character and selfhood.”⁸ (STORM, 1998, p. 80) Assim, o desmembramento ocorre em diversas frentes. Podemos dizer do desmembramento da visão de mundo individual do personagem, dilacerada pela força da realidade (exemplo em **Ájax**); ou de toda a desestruturação de uma ordem social estabelecida pela força de vontade de um caráter, sendo este também dilacerado (visto em **Antígona**); ou ainda, do total aniquilamento do mundo, do caráter e de tudo que o cerca pelo divino, quando do embate direto do humano com este (como em **As Bacantes**).

Os elementos estruturais da tragédia já comentados em Aristóteles e que demonstram o indivíduo desconectado e irremediavelmente em oposição ao mundo são a *hamartía* e *hýbris*. Denotando a cegueira do caráter em relação ao cosmo que o cerca, tais estruturas, rapidamente chamadas de **falha trágica** e **desmedida**, apenas explicitam e organizam a condição trágica pois que, enquanto condição, ela é caótica, mas como processo, ela pode ser ordenada.

Desta discussão, podemos apreender ainda que

it is always the condition of the tragic that precedes its process in art. The condition of the tragic exists in the “art product” itself. The tragic condition, as a Dionysian latency, is fully apprehendable apart from tragedy; in fact, the revelation of tragedy is not strictly to interpret the tragic or to make it manifest, but rather to reveal its mechanics and its divisive action on character (STORM, 1998, p. 83)⁹.

⁸ [quando firmemente ligado na armação dionisiaca, (...) um significado que relaciona-se diretamente a atos de separação e interpretação e a esforços da força divina no caráter e indivíduo (tradução livre).]

⁹ [É sempre a condição do trágico que precede seus processos em arte. A condição do trágico existe no ‘produto artístico’ por ela mesma. A condição trágica, como a latência dionisiaca, é totalmente apreensível separada da



Definido que o trágico, enquanto condição, é inerente ao próprio ser humano e a tragédia, ao contrário, é a manifestação de um momento histórico-social específico, podemos nos perguntar por que não há tragédias sendo compostas hoje. Rosenfeld (1993, p. 72) diz que, em nossa época,

prevalece francamente um pensamento secular e relativista, avesso à tragédia. Não se pode falar hoje de um choque vital entre concepções antinômicas, a não ser no nível moral sociopolítico, secular, que talvez permita o desencadeamento de conflitos trágicos, não, porém, a constituição da tragédia, no pleno sentido do gênero.

2. O mito e suas possibilidades de adaptação

Aristóteles nos diz que o historiador narra o que aconteceu e o poeta, aquilo que poderia acontecer. Isto não quer dizer, no entanto, que a mitologia representava para os gregos o mesmo que representa para nós hoje. No século V a.C., período em que surgiram as tragédias, havia a crença de que os mitos heroicos faziam parte da História Grega, ou seja, Aquiles, Odisseu, Alceste realmente viveram e são considerados, inclusive, antepassados de algumas famílias ilustres da aristocracia ateniense. Homero, nesta linha de pensamento, é tido como filho de Telêmaco e neto de Odisseu, senhor de Ítaca, ele mesmo não sendo certamente uma figura histórica ou mítica.

Sommerstein (2005) nos diz que na Antiguidade não havia a noção de uma linha contínua de passado-presente-futuro. Os gregos deste período possuem apenas uma série de “contos” míticos, as suas memórias e de algumas gerações anteriores, transmitidas oralmente, em família.

The heroic age was in a way more real to the average Athenian than the Athens of four or Five generations back: he had, or thought he had, a clear idea of the main personalities and their relationships, of the main events in each saga cycle and their sequence and causal linkages (SOMMERSTEIN, 2005, p. 164)¹⁰.

A literatura épica produzida na Grécia tem a função de transmitir a moral e os costumes

tragédia. De fato, a revelação da tragédia não é necessária para interpretar o trágico ou para fazê-lo manifesto, mas um pouco para revelar seus mecanismos e sua divisão entre ação e caráter (tradução livre).]

¹⁰ [A idade heróica por um lado foi mais real para o ateniense médio que a Atenas de quatro ou cinco gerações anteriores: ele tem, ou embora ele tenha uma clara ideia das principais personalidades e suas relações, dos principais eventos em cada uma das sagas cíclicas e suas sequências e ligações casuais (tradução livre).]



gregos, ou seja, é a épica, em versos ou prosa, que tem um compromisso com a verdade, ou com o que os gregos acreditavam ser a verdade. Já a tragédia, por ser uma arte representativa, na qual os atores **fingem** ser os personagens, não pode requerer para si o título de verdadeira. Ao partir de um pressuposto de uma mentira do artista (aquele ator não é Hécuba) e a aceitação por parte da audiência (mas eu aceito a convenção e acredito que durante o período da representação ele “seja” Hécuba), a tragédia ganha liberdade interna. Isso quer dizer que o poeta trágico pode alterar livremente a unidade de ação que escolhe contar do mito, desde que sua narrativa não o altere além dos limites da peça. Assim como

crucial and focal events, too, which involve many characters from a range of families – events like the voyage of the Argonauts, the attacks on Thebes by Adrastus and the Seven (unsuccessfully) and by the Epigoni (successfully), or the Trojan War – cannot be abolished. But beyond this, scarcely anything is sacrosanct: *one can broadly say that in a telling of any given story, any element may be altered, so long as the alteration does not impact severely on other stories which are not, on that occasion, being told*¹¹ (SOMMERSTEIN, 2005, p. 167, grifo no original).

Segundo Snell (2001), foi Ésquilo quem primeiro trouxe à tragédia um aspecto definitivamente humano, dissociado da noção de destino guiado exclusivamente pelos deuses. O tragediógrafo trouxe à cena “o elemento que transforma a decisão em ação verdadeira: em Ésquilo, a escolha torna-se um problema que o homem só pode resolver sozinho, e que se sente mesmo no dever de resolver” (SNELL, 2001, p. 108). Este elemento diferencia a tragédia dos outros gêneros literários de então – épica homérica, lírica e hinos – conferindo ao personagem trágico a escolha, mesmo que – com mais ou menos presença, dependendo do autor – influenciado pelos deuses. Assim podemos apreender das tragédias, desde esquilianas às mais recentes, um espírito de responsabilidade individual, que não isenta o homem das culpas de suas ações e lhe dá liberdade de ação no mundo, mas que, ao mesmo tempo, isenta da punição os familiares e a descendência do criminoso (CORREA, 2005).

Na medida em que a tragédia e o século V a.C. andam, o homem se vê cada vez mais distanciado da esfera divina, o ônfalo de Delfos cada vez mais em descompasso. Sófocles produz já **homens de ação**, atuantes no mundo, com os deuses apenas na retaguarda. Quanto mais distantes do Divino, maior é sua própria ruína.¹²

¹¹ [também acontecimentos cruciais e focados, que envolvem mitos personagens de uma cadeia de famílias – acontecimentos como a viagem dos Argonautas, o ataque de Tebas por Adrasto e os Sete (sem sucesso) e pelos Epígonos (com sucesso), ou a Guerra de Tróia – não podem ser abolidos. Mas fora disso, quase nada é sagrado: pode-se dizer amplamente que *no contar de uma história já dada, todo elemento pode ser alterado, ademais como a alteração não pode impactar gravemente em outras histórias que não estão sendo contadas nesta ocasião* (tradução livre).]

¹² Também os objetos, que tinham valor quase que de vivos, vão se inanimando ao longo das mudanças da tragédia.



Eurípides radicaliza mais ainda a questão da ação. Ele não simplesmente põe seus personagens a agir, como também analisa suas ações. Assim temos que mesmo personagens menores, como a Ama de *Hécuba* ou Taltíbio, em *As Troianas*, não só executem, mas também esbocem um ponto de vista em relação à tarefa executada.

Mas carece essas coisas
anunciar quem for impiedoso
e da imprudência mais amigo
do que o é nossa atitude (*As Troianas*, v. 786-789).

As peças de Eurípides, por explorarem a fundo as questões da ação humana já desvinculadas do mundo divino através da representação de caracteres e situações, têm uma necessidade maior do jogo cênico para exposição das imagens vivas com que Eurípides entende a realidade refletida em suas obras. Em Eurípides, “liberto do emaranhado das forças divino-terrenas, o homem torna-se fonte de efeitos e de ações, deixa-se guiar apenas por suas paixões e pelo conhecimento” (SNELL, 2001, p. 114). Mas o mito ainda se presta mais ao jogo e à criação das imagens do que a realidade, por isso que, mesmo ao deixar de ser considerado realidade, ele continua matéria das tragédias. “Myth is tragedy’s framework, but never its straitjacket”¹³ (SOMMERSTEIN, 2005, p. 177).

27

No entanto, não é por se voltar para os enredos mitológicos que a tragédia retrata seu próprio momento histórico, o que já discutimos neste trabalho. Poeticamente, a metáfora toca muito mais o consciente e o emocional do espectador do que a objetividade. Por consequência, ao representar um mito que dialogue com sua realidade factual, o poeta também pode conduzir as tensões do enredo, de modo a expressar um ponto de vista. A algumas origens dos textos, como em *As Troianas*, podemos atribuir um caráter de natureza política, pois é em “um complicado jogo de aproximação e distanciamento entre a audiência e a história que é representada que também devemos procurar os modos como o texto se articula” (WERNER, 2004, p. 22). Assim é que o gênero trágico opera a apreensão do espírito trágico, com consciência histórica, para a transposição mítico-metafórica na tragédia.

Cassandra já havia sido grandiosamente apresentada no **Agamêmnon** de Ésquilo. Talvez esta visão da sacerdotisa de Apolo como uma vidente da qual ninguém compreende a

Cada vez mais as ações se tornam responsabilidades exclusivamente humanas, já que a ação desses objetos pressupunha o divino no mundo terreno.

¹³ [O mito é uma estrutura da tragédia, mas nunca sua camisa-de-força (tradução livre).]



verdadeira mensagem tenha até sido criada pelo poeta, uma vez que não influencia para além da peça e em Homero ela é apenas a que primeiro vê Príamo chegar com Heitor (*Iliada*, XXIV, 698-706) e mais, era prometida de um guerreiro aliado de Troia, Otrioneu (*Iliada*, XIII, 363-367). Eurípides, como concorrente, deveria elaborar um personagem diverso, e o fez. “Ao contrário da personagem de Ésquilo, marcada quase que exclusivamente por Apolo, a Cassandra de Eurípides também encontra-se sob a esfera de Dioniso” (WERNER, 2004, p. 41). A relação entre os dois deuses dentro da religião grega é complexa e aqui não vem ao caso, além do fato que Eurípides acrescenta este dado à sua Cassandra tornando-a, assim, mais complexa e atual que a esquiliana.

Podemos também ver como o autor entende nesta peça a personagem Helena, que para Sommerstein (2005, p. 169), “she had been portrayed as a spoilt playgirl, unscrupulously using her erotic magnetism to escape well-merited death at her wronged husband’s hands”¹⁴, quando em 412 a.C., três anos antes de **As Troianas**, na peça **Helena**, o mesmo autor a interpreta como uma esposa casta, mantida incólume por Hera no Egito, vindo a se reencontrar com o amado esposo Menelau em seu retorno de Troia. E em 408 a.C., novamente Helena é levada à cena por Eurípides em **Orestes**, peça na qual ela tem medo que o povo argivo a linche, tamanho seu ódio. Estabelecendo uma relação, que pode ser ou não real, Helena é espartana, estamos em meio à Guerra do Peloponeso, entre Esparta e Atenas – que só termina com a vitória espartana em 403 a.C. – e em 412 a.C. aproximadamente houve uma tentativa de paz. Possibilidades de flexibilização da pluralidade do mito frente às crenças políticas do próprio autor, que era evidentemente contra a guerra.

Não vivemos mais no século V a.C., nem no século XVIII. Com a ascensão da teoria romântica e a aplicação do Capitalismo nas artes, surge também o conceito de **originalidade** que até hoje se mantém e traz consigo seus filhos **autoria** e **plágio**. Agora vejamos que os conflitos humanos continuam os mesmos e que até o século XVIII a arte partia de uma recriação que utilizava os clássicos como mote e paradigma de tópicos retóricas que o autor escolhia para trabalhar. Atualmente, em teatro, podemos perceber a superação daqueles conceitos limitadores e a valorização das **atualizações**, seja nos microcosmos de cada ensaio ou apresentação de uma obra, seja na criação e concepção cênicas a partir de tópicos já dadas, retrabalhadas a um público contemporâneo.

Assim é que podemos ler as obras do século XX e XXI enfocadas neste trabalho,

¹⁴ [ela tem se portado como uma menina mimada, que usa inescrupulosamente seu magnetismo erótico para escapar de bem-merecida morte pelas más mãos do marido (tradução livre).]



iniciando pelo filme de Michael Cacoyannis.

O filme de 1971 preserva toda a estrutura do texto original de Eurípides, com pequenas liberdades poéticas. No Prólogo, ao invés de Poseidon e Athena discutindo o futuro dos gregos, Cacoyannis nos apresenta uma narração onisciente, com voz masculina e tom divinizado, apresentando o quadro geral no final da noite em que Troia foi saqueada. Não só o prólogo, mas todo o filme nos deixa com a sensação de que a guerra é um mal da humanidade, mas o prólogo euripideano traz o dado de que os gregos também sofrerão.

Também como enxerto do diretor, há a cena em que as mulheres troianas querem e tentam matar Helena. Esta cena me lembrou um pouco outra tragédia euripideana, **Hécuba**, na qual a protagonista e o coro cegam o traidor Polimestor e matam seus filhos. Pareceu-me uma ação mais típica do **espírito** daquela peça, e não de **As Troianas**. Afora estas duas grandes variações e a supressão, já corriqueira atualmente, da lírica coral, o roteiro teve, a meu ver, extremo cuidado ao lidar com o original.

Tais alterações, acredito, visam à aproximação do texto ao espectador do século XX, no sentido de tornar o discurso mais direto e objetivo, no caso da supressão do coro e alteração do prólogo. Já a cena inserida anteriormente à entrada de Helena no texto original, na qual as troianas querem matá-la, aparece com sentido de dar mais movimento ao filme e também infundir sentimentos próprios àquele coro.

Cacoyannis parece corroborar com Werner (1999, p. 14), quando entendemos em seu filme que todo o foco é colocado nas mulheres, sendo os homens, quer soldados, Taltíbio, Astianax ou Menelau, nem um pouco memoráveis em atuação, foco ou enquadramento. Mas as mulheres, seja do coro de troianas, as personagens troianas ou a grega Helena, têm toda a atenção, mas sem um exacerbado protagonismo de nenhuma delas, assim como nos diz Werner (2004, p. 20), que

as três mulheres mais jovens, com certeza, têm o mesmo peso dramático, que, em conjunto, paradoxalmente, talvez seja superior ao de Hécuba. (...) Hécuba, ao contrário, se desvela lentamente, na mesma medida em que descreve seu movimento corporal na abertura de seu canto inicial.

Ao trabalhar um tipo de atuação realista, já consagrado e reconhecido no teatro e cinema pelo público em geral, Cacoyannis não se coloca grandes problemas além do de contar bem uma boa história. Não há nisso qualquer tipo de demérito à bela obra de Cacoyannis, mas apenas a constatação da transposição de um produto atualmente considerado “para especialistas” a uma produção feita ao público em geral.



Já o Grupo de Pesquisa Ar Cênico explora uma linguagem muito recente e, por pertencer ao meio acadêmico e de pesquisa, observa-se um estudo ainda em construção, no qual carece a acessibilidade rápida que há no filme de Cacoyannis.

O Grupo Ar Cênico, em seu espetáculo **As Troianas** de 2005, faz uma leitura muito particular da peça euripideana, quando propõe uma nova estrutura para a tragédia, através das lentes da Técnica Energética e da dança-teatro.

A linguagem escolhida para composição do espetáculo não utiliza de recursos de expressão vocal. Todo o trabalho é embasado nas linguagens de gesto e de expressão corporal e facial. Ao contrário de leituras mais convencionais do texto clássico, o Grupo tem como opção a utilização da personagem do mensageiro Taltíbio como condutor do público através do mito narrado.

Embora muitos estudiosos sugiram Hécuba ou mesmo Troia como fio condutor da trama, ainda esta montagem parece concordar com Werner (1999) quando diz que as personagens principais da tragédia, como o próprio nome sugere, são as mulheres troianas. O mito central é “a apresentação de quatro personagens estreitamente ligados a Troia” (WERNER, 1999, p. 14). Em torno do destino de cada uma dessas mulheres agem os demais personagens, inclusive Taltíbio, o arauto de Agamêmnon. Percebemos as diferentes formas como o arauto aborda cada situação e cada personagem envolvido.

Hécuba, embora seja uma personagem de grande força dramática, assim como as outras troianas não apresenta mudanças significativas de pensamento ao longo da peça. Isso reforça a teoria da tragédia episódica. Então, mesmo que “Talthybius is no hero and his feelings cannot measure those of Hecuba bending over her dead grandson”¹⁵ (DYSON; LEE, 2001, p. 166), o Grupo ainda assim quis trazer o personagem de Taltíbio como um personagem dramático, com o qual os espectadores se identificassem e encontrassem sentimentos nos quais se espelhar, porque sua reação aos fatos “is the response of one who is not a mere spectator of Trojan suffering nor one who can ignore them, but one who has to deal with the women and inflict upon them wounds of other people’s causing”¹⁶ (p. 155) - ele sofre com seus atos. “We treat Talthybius as a fully developed dramatic character, that is, we regard his language as constitutive of a dramatic

¹⁵ [Taltíbio não é um herói e seus sentimentos não podem comparar-se aos de Hécuba dobrada sobre o neto morto (tradução livre).]

¹⁶ [...] é a reação de alguém que não é um mero espectador do sofrimento das troianas e tampouco alguém que pode ignorá-lo, mas alguém que trata com as mulheres e inflige sobre elas ferimentos causados por outras pessoas (tradução livre).]



personage meant to be recognizable as a living human being”¹⁷ (p. 142). Isso torna suas atitudes ao mesmo tempo evidentes e ambíguas, que propõem Taltíbio como um personagem dramático individualizado.

Talvez pelo próprio caráter de experimentação, o Grupo busca uma abordagem que se afasta da tentativa de naturalização do espetáculo que os estudiosos sugerem estar presente nas obras de Eurípidés.

3. As mulheres e a tragédia

Nicole Loraux começa seu **Maneiras trágicas de matar uma mulher** (1995) comparando epítáfios, um masculino e glorioso, provavelmente proferido diante de uma grande quantidade de cidadãos atenienses, e o de uma mulher:

O tempo jamais apagará em teu marido a lembrança eterna do teu valor,
Nicoptoleme (LORAUX, 1995, p. 21).

Na sociedade grega ateniense do século V a.C., a mulher aristocrata, tema das tragédias, tem seu papel social restrito às funções familiares e vai à rua quase que exclusivamente para cumprir rituais religiosos. Mesmo dentro de casa, ela possui o seu retiro reservado dos outros aposentos e só acessível aos parentes, o **gineceu**.

Women’s special connection to religion reflects their supposed irrationality, which makes them more receptive than men to the supernatural, and the actual centering of many religious observances in the household. But religion was also the one realm in which women played an active public role in classical Athenian society. Women were expected to come out of their houses to participate in family rituals such as funerals, but also in large-scale civic observances (MURNAGHAN, 2005, p. 242)¹⁸.

Em Atenas, dada a obscuridade da participação da mulher na vida pública, não podemos ter certeza nem se a elas era dado o direito de assistir às tragédias, uma vez que mesmo as possíveis fontes da época, como Aristófanes, se contradizem. Mas, mesmo que assistissem, o fato é que elas não influenciam diretamente no funcionamento da cidade, pois que “the city is usually

¹⁷ [Nós tratamos Taltíbio como um personagem dramático completamente desenvolvido, ou seja, nós observamos sua linguagem como parte integrante de um personagem dramático, o que significa ser reconhecível com um homem vivo (tradução livre).]

¹⁸ “A especial conexão das mulheres com a religião reflete sua suposta irracionalidade, que as faz mais receptivas que os homens ao sobrenatural e o centro de muitos ritos religiosos em família. Mas a religião também era a única esfera em que as mulheres atuavam em um papel público ativo na sociedade ateniense clássica. Às mulheres era exigido sair



primarily a male concern”¹⁹ (MOSSMAN, 2007, p. 358). Afastadas do convívio social exterior ao da própria família e apenas transplantadas de um a outro *oikos* quando do casamento, às mulheres resta a resignação e o silêncio. Assim, “a glória das mulheres é não terem glória” (LORAUX, 1995, p. 23).

Porque “one could perhaps argue that in Sophocles and Euripides an ever greater desire for naturalism (a dignified and stylized naturalism, but significant and appreciable nonetheless)”²⁰ (MOSSMAN, 2007, p. 354), em teoria a posição das mulheres deveria ser equivalente à da sociedade em que os autores escrevem, mas não é isso que acontece, em absoluto.

The appearance of women on stage means the disclosing of uncomfortable facts that society might prefer to keep hidden. (...) The silence that is associated with women and broken in tragedy is not just a silence about women’s particular concern; it encompasses the more awkward and troubling aspects of central social and political institutions (MURNAGHAN, 2005, p. 238)²¹.

Podemos entender que a quebra do silêncio nas mulheres trágicas opera como mais um sinal da ruptura do eixo que liga e mantém em compasso as esferas divina e terrena do mundo grego clássico. Não nos esqueçamos que o gênero trágico surge quando aquela sociedade passa por um ponto crítico de transformação. Sendo assim, a tragédia fala sobre a predição do fim da civilização grega como era conhecida. As mulheres tomando a palavra e agindo, mesmo que como reação à *hamartia* masculina, seria um sintoma de que a ordem do mundo foi quebrada, a representação de um mundo sem ordem e, por isso, grotesco. Por fugirem de seu registro cultural e socialmente aceito, as mulheres trágicas acabam por não cumprir o seu papel de protetora do lar e, por fim, destroem seu *oikos*, como Phedra, em **Hipólito**. “The character is unintelligible out of context and the context is nothing without the character”²² (MOSSMAN, 2007, p. 353).

Já em **As Troianas**, tudo já não existe. “This play is about the death of a city (...) [that] is shown through the minds of the Trojan women as the frame for the oikos (household), conceived of less as a state than as a collection of families”²³ (MOSSMAN, 2007, p. 358). É neste

d suas casas para participar em rituais familiares tais como funerais, mas também em grandes ritos civis”.

¹⁹ [...a cidade é primeiramente uma preocupação masculina (tradução livre).]

²⁰ [Podemos talvez argumentar que Sófocles e Eurípides um muito grande desejo de naturalismo (um dignificado e estilizado naturalismo, mas apesar disso, significativo e apreciável (tradução livre).]

²¹ [A aparição de mulheres em cena quer dizer a revelação de fatos incômodos que a sociedade pode preferir manter ocultos (...) O silêncio que é associado com as mulheres e quebrado na tragédia não é apenas um silêncio sobre as preocupações particulares das mulheres; abrange os mais delicados e problemáticos aspectos das centrais instituições sociais e políticas (tradução livre).]

²² [O personagem é inteligível fora do contexto e este é nada sem o personagem (tradução livre).]

²³ [Esta peça é sobre a morte da cidade. (...) [que] é mostrada através do ver das troianas como o olhar das troianas



contexto, no qual já não há mais qualquer representante da *polis*, que as mulheres tomam a palavra. Não o fazem virilmente, como Antígona ou Clitemnestra, mas a partir de um discurso apropriado às vozes femininas, o que não deixa a ação menos grotesca. As ações do exército grego, estas sim, são potencializadas, por serem desferidas contra mulheres indefesas (leia-se sem maridos, pais ou protetores varões).

Euripides' particular sensitivity to women's passions and to the intolerable confines of their approved roles clearly made him a controversial figure, the tragedian who went furthest to test the limits of tragedy's mission of dramatizing transgressive behavior (MURNAGHAN, 2005, p. 245)²⁴.

Unindo a posição da mulher na sociedade ateniense aos discursos e às ações da tragédia euripideana, entendemos que a preocupação e a relação de cada uma das mulheres com o casamento é um importante fator para a atmosfera e a apropriação do discurso como legitimamente femininos.

Tragic women also act and speak to uphold women's interests within the institution of marriage. As a vital link in the social order, and as the arena in which the private lives of women and the public lives of men intersect, marriage is a frequent focus of tragedy, and marriage is often the context in which women suffer for men's excesses. In this way, tragedy addresses the defining context for the lives of actual Athenian women. Marriage was envisioned as the sole vocation for women of the citizen class, and entering into marriage was the most significant event in a woman's life (MUNAGHAN, 2005, p. 240)²⁵.

O Fr. 44V atribuído a Safo (*apud* RAGUSA, 2005, p. 390), é um poema que traz como tema as bodas de Heitor e Andrômaca e descreve a alegria de toda Troia. Nas falas de Andrômaca em **As Troianas** (v. 643-660), ainda percebemos como ela, enquanto exemplo da *areté* da esposa grega, se portava.

como a estrutura para o *óikos* (família), concebida menos como Estado que como uma coleção de famílias (tradução livre).]

²⁴ “A particular sensibilidade de Eurípides para as paixões femininas e para o intolerável encarceramento de seus papéis permitidos claramente fazem dele uma figura controversa, o tragediógrafo que foi mais longe para testar os limites da missão trágica de dramatizar comportamentos transgressivos”.

²⁵ Além disso, as mulheres trágicas agem e falam para defender os interesses femininos dentro da instituição do casamento. Como uma ligação à ordem social e como a área em que a vida privada da mulher e a vida pública do homem se encontram, o casamento é um foco frequente na tragédia e frequentemente o contexto em que as mulheres sofrem pelos excessos masculinos. Deste modo, a tragédia enfoca o contexto definido para a vida das atenienses da época. O casamento era previsto como a única vocação das mulheres da classe cosmopolita e contrair matrimônio era o mais significativo acontecimento na vida de uma mulher”.



Mas eu, tendo mirado o bom-renome,
obtido o máximo de fortuna, errava.
Pois o modesto que é inventado para as mulheres,
isso granjeei sob o teto de Heitor.
Primeiro, pois (é o caso ou não é o caso de
insulto às mulheres) isso mesmo atraí
ser vilipendiada, se ela não fica dentro:
disso afastando o anseio, resistia em casa.
Depois, dentro do gineceu, palavras sutis
não introduzia, mas a razão, mestre
inato, boa, eu me contentava de ter.
O silêncio da língua e o olhar calmo ao esposo
confiei: soube quando devia vencer meu esposo
e no que a ele devia ceder vitória.
A notícia dessas coisas, ao exército aqueu
rumando, arruinou-me. Desde que fui presa,
o filho de Aquiles quis-me tomar
como esposa: serei escrava na casa de assassinos.

Andrômaca, assim como as outras mulheres da peça, é obrigada a falar porque já não há mais homens que possam falar por ela, mas é imprescindível que algo seja dito. Neta peça, o que há para ser dito é o clamor pela própria condição. Para Hécuba é o clamor pela vida, não a sua, mas a da sua cidade, seu *oikos*, sua identidade. Para Cassandra, é a vingança e para Helena, a própria vida. Para Andrômaca, o clamor é pela morte.

Afirmo que o não-vir-a-ser é igual ao morrer,
e a morte é melhor do que uma vida dorida. (v. 636-637)

Até que, ao receber o último golpe, ela própria, em suas últimas linhas, ao fugir de sua condição, destrói o que até então tentava proteger.

Cobri o corpo afligido
e atirai-o aos navios: sim, vou a um belo
esponsal, tendo perdido o próprio filho. (v. 777-779)

Na Grécia Antiga, esta peça pode ter produzido a **catarse**, em qualquer de suas acepções, e é inegável que ela possui o que discutíamos como o espírito trágico inerente ao ser humano. Mas hoje, com a atual conjuntura sócio-histórico-político-cultural, percebemos o quão impossível se apresenta aos artistas e pesquisadores das artes cênicas apresentar esta tragédia, em



sentido estrito. Atualmente, os valores e preocupações individuais têm em muito superado as possibilidades de pensamentos coletivos que se mantenham. O homem se vê cada vez mais centrado em si mesmo. Assim, a relação deste público com os espetáculos também tendem a uma individualização com as personagens e identificação com alguma delas. Nossa fruição mudou.

Podemos ver, por exemplo, que em ambas as adaptações cotejadas, houve a supressão do papel dos deuses, tanto como influenciadores do destino dos homens, quanto como personagens, no Prólogo. Aqui já percebemos uma focalização mais precisa do objeto adaptado, um recorte, porque, na obra de Eurípides, Athena e Poseidon afirmam que os gregos ultrapassaram a medida (*métron*) e que serão punidos durante os Regressos.

Especialmente o filme de Cacoyannis focaliza muito fortemente os sentimentos das mulheres face à Guerra. As ações dos gregos são quase um pano de fundo para seu sofrimento. Não há uma mudança na obra que já era, a nosso ver, um manifesto antibélico. Há a justa focalização, realizada sob o ponto de vista da atualização ao público do momento. Os deuses, como já dito, são substituídos por um narrador em *off*, que assimila o discurso dos cantos corais para contar a história de Troia até a noite do massacre.

Já o Grupo de Pesquisa Ar Cênico opta por uma narração inicial explicativa da ação representada no espetáculo, acreditamos que por ser um espetáculo experimental de uma técnica de atuação pouco conhecida. O espetáculo também apresenta, após os episódios da obra euripideana relidos, um Epílogo, no qual todas as coreografias são lembradas ao som de um chorinho, com o aparente intuito de remeter à realidade brasileira. Ainda neste espetáculo, há a tentativa de mostrar que todos perdem com a guerra, ao ser enxertada à peça uma cena em que Taltíbio é atormentado em sonho pelos cruéis atos que é obrigado a praticar.

Nosso objetivo, com este trabalho, não é a definição ou delimitação de conceitos ou a resposta às questões colocadas. Tentamos, aqui, elencar inquietações provenientes da leitura de obras antigas que, sendo até hoje lidas, estudadas e encenadas, despertam o interesse e o imaginário. Acreditamos que o pensamento artístico na atualidade, mais do que definir respostas, sempre limitadoras e incompletas, deve levantar questões cada vez mais pertinentes à experiência humana, a fim de ampliar cada vez mais suas possibilidades.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. [Trad. Jaime Bruna]. São Paulo: Cultrix, 1997.

CORRÊA, Lúcia Maria Britto. **Espaços partidos: leituras e releituras da lenda heroica dos**



- atridas**. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. Instituto de Letras.
- DYSON, M.; LEE, K. H. Talthybius in Euripides' *Troades*. In: **Greek, Roman and Bizantine Studies**, n. 41, 2000, p. 141-173.
- EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e As Troianas**. [Trad. Christian Werner]. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GONTIJO ROSA, Carlos Junior; SOARES, Marília Vieira. A personagem secundária em Eurípides: um estudo sobre Taltíbio, em *As Troianas*. In **Revista de Estudos Universitários**, Sorocaba/SP, v. 35, n. especial, p. 51-71, set/2009.
- HOMERO. **Ilíada**. [Trad. Haroldo de Campos]. São Paulo: Arx, 2002.
- LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga**. [Trad. Mário da Gama Cury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- MOSSMAN, Judith. Women's voice. In: GREGORY, Justina (ed.). **A companion to Greek tragedy**. Blackwell Publishing, 2007.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In ROSENFELD, Kathrin H. (org.) **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MURNAGHAN, Sheila. Women in Greek tragedy. In: BUSHNELL, Rebecca. **A companion to tragedy**. Blackwell Publishing, 2005.
- RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na Lírica de Safo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SOMMERSTEIN, Alan H. Tragedy and Myth. In: BUSHNELL, Rebecca. **A companion to tragedy**. Blackwell Publishing, 2005.
- STEINER, George. **A morte da tragédia**. [Trad. Isa Kopelman]. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STORM, William. **After Dionysus**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1998.
- WERNER, Christian. Introdução. In: EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e As Troianas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WERNER, Christian. **Troianas, de Eurípides: estudo e tradução**. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

