

MANEIRAS TRÁGICAS DE LIDAR COM UMA MULHER

Profa. Me.Tatiana Bernacci Sanchez (FGV)

*Meu coração é uma dança dos cinco sentidos.
Meu coração é a contradança da renúncia aos cinco sentidos.*

RESUMO:

Majoritariamente, as peças de Eurípides trazem nomes de personagens femininas, e tal escolha – já que, em geral, suas personagens centrais e seus coros são, de fato, femininos e apresentam-se de maneira complexa – rotulou-o como misógino. Entendemos, contudo, que se trata de uma atitude vanguardista, que caminha em outra direção, na de expor o coração humano, expor a paixão e o conflito, na medida em que suas personagens não se mantêm lineares, mas oscilam ao longo do drama. Pretendemos, portanto, observar tal característica no legado euripideano, passando por algumas mulheres de seu teatro, detendo-nos, especialmente, na figura feminina central da tragédia *As bacantes*: Ágave.

Palavras-chave: Tragédia Grega. Heroínas. Ágave. Eurípides. *As bacantes*.

Nikos Kazantzakis

Enquanto o teatro de Ésquilo traz o eco das epopeias homéricas, tratando de temas coletivos – valorizando família, Estado e religião como instituições basilares da sociedade –, a obra de Sófocles traduz uma religiosidade antropocêntrica, que busca a dignificação das personagens – conforme Carpeaux (1987, p. 53) –, ainda que lide com assuntos familiares e de Estado. Em Sófocles, “o papel da vontade humana tomou a dianteira em relação à causalidade divina” (ROMILLY, 1984, p. 99), o que fica evidenciado, por exemplo, na personagem Electra, que, tanto neste quanto em Eurípides, dá nome à peça, o que não ocorre em Ésquilo, cuja peça referente a esse assunto chama-se *Coéforas*. Lançando um olhar comparativo com Ésquilo, podemos dizer que o teatro de Sófocles deu um passo rumo à individualização das personagens, contudo, o que ocorre aí é a identificação de um ideal moral para cada personagem.

Terceiro grande tragediógrafo grego – seguindo-se a Ésquilo e Sófocles –, Eurípides, oriundo da ilha grega de Salamina, nasceu, provavelmente, em 484 a.C., menos de 15 anos depois de Sófocles, e faleceu, provavelmente, em 406 a.C. É importante observar que a

divisão cronológica entre os tragediógrafos leva mais em conta seu ano de nascimento do que os de sua atividade teatral. Sua produção deve ter girado em torno de 70 a 90 peças, das quais nos chegaram, além do drama satírico *O Cíclope*, 18 tragédias. Obteve notoriedade em seu tempo, contudo, poucas vitórias. Eurípides pode ser considerado um pensador que traz para o coração humano, de forma mais individual, conflitos que debate em sua obra, trabalhando a ideia de vontade própria e costurando fortes referências provocativas, verdadeiras buscas que levam o conflito das tragédias às ruas e ao questionamento das tradições e instituições estabelecidas.

Os homens euripidianos tentam tomar as rédeas de seu destino e são, algumas vezes, abandonados pelos deuses, conforme Reinhardt (1972, p. 302). Considerado por Aristóteles, no que se refere à estruturação do argumento dramático, “o mais trágico de todos os poetas” (1453 a 72), ainda assim lhe são apontados, no mesmo item da *Poética*, “erros” no que diz respeito à economia da tragédia, e é objeto de críticas, em outro item da mesma obra (1461 b 178), pelo uso que faz do irracional e da maldade.

Tanto a religiosidade arcaica e a coletividade – de Ésquilo – quanto a religiosidade antropocêntrica – de Sófocles – deram, em Eurípides, lugar ao indivíduo, com sua vontade, ainda que tantas vezes à mercê do acaso.

Embora tenha exercido, em épocas posteriores à sua, e ainda exerça grande influência, em seu próprio tempo, Eurípides sofreu por suas opiniões discrepantes com relação a seus contemporâneos, que apresentavam, com frequência, alguma rejeição à maioria de suas peças, conforme Lesky (2006, p. 188). Dessa forma, era a figura pública com maior relevo em contextos cômicos, tendo em vista que suas peças eram, frequentemente, ridicularizadas (LESKY, 2006, p. 187). Para Murray (1951, p. 130, tradução nossa): “O fato de que seu povo o via com maus olhos também é explicável. As nações em guerra dificilmente perdoam quem denuncia a injustiça de sua conduta”. Interessante é, portanto, lembrar que a geração de Eurípides viu-se tanto em meio à arte sofista quanto à Guerra do Peloponeso – segundo Jaeger (2001, p. 386):

ainda que este ponto de vista lance luz abundante sobre a sua obra, a sofística representa apenas um setor limitado do seu espírito. [...] a educação sofística revela o seu parentesco com o mundo dividido e contraditório que aparece na poesia de Eurípides, através da oscilante insegurança dos seus princípios morais.

Os fatos que permearam sua geração teriam influenciado, naturalmente, sua obra, e, nesse sentido, pertinentes são as palavras de, novamente, Jaeger (2001, p. 386): “É na tragédia de Eurípides que pela primeira vez se manifesta em toda a sua amplitude a crise do tempo”.

As personagens euripidianas, tanto as humanas quanto as divinas, não raro, mostram-se movidas pela irracionalidade, ou até mesmo por sentimentos como hipocrisia, ambição e covardia – poderíamos também citar a maldade, se considerarmos o que Aristóteles postulou em sua *Poética* (1461 b 178) –, no entanto, é possível apontar exceções, “criaturas muito jovens e ainda puras, como Hipólito [...] ou como todos que aceitam a morte num gesto de serena renúncia” (ROMILLY, 1984, p. 113), neste último caso, podendo ser Ifigênia um exemplo.

Uma vez que parecia ridicularizar contextos míticos e impregnar suas personagens femininas de paixão – *páthos*, no sentido de “doença” do termo –, foi considerado ateu e misógino por vários séculos, segundo Mastronarde (2000, p. 154). Nota-se que, majoritariamente, suas peças trazem nomes de personagens femininas, já que, em geral, suas personagens centrais e seus coros são, de fato, femininos e apresentam-se de maneira complexa, o que reforçou tal rótulo de misógino a ele atribuído. O termo *páthos*, fundamental em sua obra, possui várias acepções, sendo o primeiro sentido ligado ao verbo *páskho*, sofrer. O sentido que melhor encontra lugar na obra de Eurípides é o que expressa oposição ao equilíbrio e à racionalidade, uma vez que se traduz por paixão, emoção e sensação, conforme Liddell & Scott (1996, p. 1285-6). Já Aristóteles, na *Poética*, diz que o patético, palavra que Eudoro de Sousa traduz por *catástrofe*, “é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1452 b 64).

Entendemos, contudo, que a atitude vanguardista de Eurípides caminha em outra direção, na de expor o coração humano, expor a paixão e o conflito, na medida em que suas personagens não se mantêm lineares, mas oscilam ao longo do drama; além disso, exacerba o efeito de sensibilidade sobre a plateia, ao se utilizar de personagens femininas por sua dita fragilidade. Conforme Mastronarde (2000, p. 104, tradução nossa), “para conceber o coro como um complemento solidário ao sofrimento da personagem principal – com maior número de mulheres sofredoras em Eurípides, há de se esperar maior incidência de coros femininos”. E complementa (2000, p. 103, tradução nossa):

Eurípides, de qualquer forma, prefere temas domésticos e pessoais, mais frequentemente coloca a mulher como protagonista da ação ou apresenta os pontos de vista das mulheres, e essas características são relevantes porque personagens

femininas podem falar mais abertamente quando na presença de mulheres, mas é esperado que sejam mais fechadas na presença de homens da comunidade externa.

Nesse sentido, Ribeiro Jr. (2010, p. 200) afirma que, sendo a mulher considerada incapaz de cuidar de si mesma, sua morte, na literatura, “era muito mais eficaz para a obtenção do efeito trágico e também, no caso de Eurípides, para a produção dos eventos patéticos”. Considerando, ainda, conforme Loraux (1988, p. 8), que nos inspirou o título para o presente artigo, a partir de seu livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, “o gozo intenso do prazer de ouvir” e “a tragédia sob o signo da escuta”, vale citar, especificamente a respeito da morte de mulheres em tragédias, as seguintes palavras da mesma autora: “uma mulher grega vivia sua existência de moça, de esposa e de mãe no lugar mais recôndito da casa; ela também devia partir desta vida de sua casa bem fechada, ao abrigo dos olhos, longe de todo o público” (1988, p. 10).

Construindo imagens e elos da realidade de seu tempo, por meio do teatro, também Eurípides desenhou, nas mulheres, tanto a força quanto a fragilidade – e algumas vezes a força dessas mulheres está associada também à vida que lhes permanece, a despeito de outras mortes a seu redor, como é o caso de Ágave e de Medeia. Teceremos, a seguir, breves comentários acerca de algumas das tragédias euripidianas que nos chegaram. Para a datação, muitas vezes imprecisa, levamos em consideração as indicações de Mastronarde, em *The art of Euripides*, sendo as mesmas aqui elencadas em ordem cronológica de apresentação.

Alceste (438 a.C.) traz por tema o sacrifício por amor, em que a personagem-título sacrifica sua vida para salvar a de seu marido; no entanto, Eurípides dá a seu enredo trato tal que a morte não é instantânea, como nas versões anteriores, conhecidas do mito, mas a morte viria buscá-la depois de anos (LESKY, 2006, p. 194-5). Em Eurípides, a despeito de a tradição mitológica preservar número equivalente de sacrifícios masculinos e femininos, é visível a predileção pelos sacrifícios femininos e voluntários. Propõe Ribeiro Jr. (2010, p. 200) a respeito de um possível motivo para tal predileção:

Acredito que uma explicação mais apropriada envolve o papel social da mulher na cultura grega antiga e a técnica literária usada pelos poetas trágicos em geral, e por Eurípides em particular. Para os antigos, a principal contribuição feminina à *polis* era a geração de filhos legítimos, i.e, a renovação do estoque de cidadãos; evitar a morte de todos os filhos da comunidade, através do sacrifício de uma mulher, pode ser visto como uma extensão dessa tarefa.

Medeia (431 a.C.) é, ainda hoje, um dos mitos mais populares dramatizados por Eurípides, que chocou ao apresentar uma versão do mito em que a heroína parte triunfante ao final – após matar os próprios filhos –, no carro do deus Sol. A figura de *Medeia* destoa da feição de fragilidade que se afigura em tantas outras personagens femininas, representando um poder que não pode ser sobrepujado pelo poder real de seu amado, Jasão, e foi especialmente uma fala deste – entre outras, e de outras tragédias – que forneceu ao comediante Aristófanes material para que rotulasse Eurípides como misógino (v. 658-60): “Se eu pudesse ter de outra maneira os filhos, não mais seriam necessárias as mulheres e os homens estariam livres dessa praga!”.

Hipólito (428 a.C.), como de costume nas obras desse autor, apresenta o lado brutal das divindades – aqui Afrodite mostra-se em fúria diante do desprezo de Hipólito, devoto de Ártemis, filho de Egeu e enteado de Fedra. É esta a personagem que vivencia o *páthos*, por indução da deusa, sendo tomada de febril desejo por seu enteado. Sabe-se que a primeira versão dessa peça, da qual restaram apenas fragmentos, necessitou de nova composição por parte do autor, devido a seu teor erótico e violento. Vale citar a figura da ama de Fedra, que traz a influência da filosofia, especialmente da sofística, no teatro.

Andrômaca (425 a.C.) desenvolve o tema dos padecimentos dessa heroína troiana – ex-esposa do nobre Heitor, que viu seu marido e seu filho serem mortos, além da destruição de sua cidade. Na partilha de troianas que se sucedeu ao incêndio da cidade, coube-lhe o papel de concubina de Neoptólemo, de quem engravida, ao contrário da esposa legítima, Hermione. Esta, por isso, deseja matá-la, com a ajuda do pai, Menelau (LESKY, 2006, p. 218-9). Dessa forma, leva ao extremo o sofrimento do exilado e a crueldade do vencedor, ao reafirmar sua cultura, hegemonicamente.

Hécuba (425-424 a.C.) mantém os tons gris da decadência – evidenciados pela figura central da rainha que dá nome ao drama –, da morte e da escravidão. Notória é a extrema polaridade da personagem central, que, até antes do fim da guerra, era rainha da rica cidade de Troia e, agora, apresenta-se na condição de escrava à mercê dos aqueus. O início do drama parte da fala de um dos filhos de Hécuba, já morto na guerra.

Electra (420 a.C.), em Eurípides, tem destaque maior do que nas versões dos dois tragediógrafos antecessores seus, sendo que não se tem, com clareza, a informação sobre quem teria produzido primeiro sua *Electra*: Sófocles ou Eurípides. Carregada de *páthos*, essa peça traz uma *Electra* ativa e furiosa, e um Orestes vacilante e inseguro – as personagens de Eurípides são complexas, característica que se intensificou ao longo de sua produção.

As troianas (415 a.C.) desenvolvem, entre outros pontos, a questão da alteridade. Apresenta cenário semelhante ao de *Hécuba*, o da guerra de Troia já encerrada, restando às mulheres troianas – as mais valiosas, enquanto mercadoria – serem partilhadas entre os chefes aqueus. Todo o argumento bem como os semicoros e o desenrolar da história, evocam a visão do tragediógrafo acerca da decadência da Atenas Clássica, em um momento de guerra. A impossibilidade de se alterar a realidade, embora em diferentes graus, e a imobilidade humana diante do sistema são questões dessa peça. N’*As troianas*, o tratamento preconceituoso que o colonizador dirige a suas presas, impondo-lhes o desterro e a escravidão ou a morte, representa o tratamento que se dirige ao Outro, na medida em que é diferente, portanto, inferiorizado.

As bacantes (405 a.C.) mostram Dioniso chegando a Tebas e punindo essa cidade – por não aceitar seus ritos e por duvidar das bodas divinas de sua mãe mortal, Sêmele, com Zeus –, por meio da ruína da casa real, mais detidamente na figura do rei Penteu, que é destruído, ou, mais precisamente, despedaçado. O sacrifício de Penteu é, ainda, similar ao de algumas personagens femininas de Eurípides – estando ele inclusive travestido –, ao passo que a personagem Ágave, sua mãe, caminha para o lado considerado oposto, com características masculinas.

Conforme Romilly (1984, p. 112), “o caráter irracional das paixões e das emoções explica também as bruscas reviravoltas das personagens, que são outro aspecto novo no teatro grego”. Essas seriam características concernentes a Eurípides, mas que – entre as peças que conhecemos – n’ *As bacantes* encontram um extremo. Penteu, nas palavras de Dioniso, olha o que deve olhar. Podemos entender que Penteu está dentro do ritual, com vestes de mulher e tornando-se bacante. Esse episódio, o quarto, completa a tríade que inverte as posições entre o rei e o deus. Aqui Dioniso se mostra como completo vencedor, e Penteu, entregue a tudo o que afirmava rejeitar, travestido de mulher, transformado em bacante. No episódio seguinte, o mensageiro relata a ida de Penteu até as bacantes, seu destroçamento e o delírio de Ágave, que acredita ser excelente caçadora e ter em mãos a cabeça de um filhote de leão.

O desencanto com a política de seu tempo, o viés nostálgico de sua arte e a falibilidade humana são elementos que parecem encontrar no enredo d’ *As bacantes* um terreno fértil. Segundo Mastrorarde (2000, p. 302, tradução nossa), “nas últimas peças de Eurípides, é ainda mais difícil do que nas mais antigas encontrar um agente masculino vigoroso, confiante e bem-sucedido”. Aristóteles (2003, 1460 b 31) parece concordar com Sófocles a respeito do desenho das personagens em Eurípides: “quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como

devem ser, e Eurípides, tais como são”, o que pode ser complementado pelo que Mastronarde (2000, p. 209, tradução nossa) afirma sobre Penteu:

Seu aparente controle político é demonstrado pela detenção e prisão de algumas bacantes e do estranho estrangeiro [...]. A imaturidade de Penteu é visível tanto no nível político (por sua entrada violenta, sua maneira de tratar Tirésias e o medo manifestado pelo primeiro mensageiro de falar abertamente) quanto no nível psicológico (por sua referência frequente ao mau comportamento sexual que imagina terem as bacantes e por seu consentimento em resposta à sugestão de Dioniso segundo a qual ele gostaria de ver as bacantes). Sua inflexibilidade e sua falta de visão para as evidências a ele mostradas caminham de mãos dadas com o retrato do comportamento supermasculino, como se vê em seu escárnio com relação à aparência efeminada do estrangeiro e sua insistência em controlar as mulheres e se colocar superior a elas. Portanto, ele oferece um modelo diferente de maturação fracassada como ser do sexo masculino e como ser humano.

E, se, por um lado, o homem é fraco, por outro, a mulher, Ágave – “quando ela está sob a influência da possessão dionisíaca” (MASTRONARDE, 2000, p. 264, tradução nossa) –, é dotada de uma competitividade agressiva, que, para Mastronarde, é comparável à de Medeia, sob alguns aspectos. Entre Penteu e Ágave, contudo, há uma série de valores implicados, os quais nos interessam, e, por isso, citamos as palavras de Mastronarde (2000, p. 264, tradução nossa):

O colapso de distinções que é típico do poder dionisíaco é também ilustrado pela sugestão de Agave, de que Penteu deveria imitar o exemplo de sua mãe e aprender a caçar bem (*Ba.* 1252-5). Em qualquer outra situação [...], muitas personagens femininas insistem que devem viver à sombra do exemplo de seus maridos. A sugestão de Agave, da imitação na direção oposta, é impressionantemente anormal. Mas há mais questões envolvidas, além do que apenas a oposição masculino *versus* feminino quanto aos modos de agir; o dionisíaco e o feminino estão, e não somente aqui, alinhados com a natureza e contra a cultura

A postura supermasculina de Penteu compõe-se dialeticamente com o coro de mulheres, que são estrangeiras, bárbaras e bacantes. Adicionalmente, a grande movimentação das mulheres nessa peça, sem dúvida, robustece seu caráter patético bem como sua relação

com Dioniso, de confiança e adoração – lembremos, especialmente, que os cantos corais d’ *As bacantes* têm feições de hinos litúrgicos. O coro de bacantes, no párodo, exalta a dança, a alegria e o silêncio devoto e respeitoso (v. 64-70):

Na terra asiática longe
deixei o sacro Tmolos e danço
por Brômio a doce dança
e a bem fatigante fadiga
na celebração de Báquios.
Ó da rua! Ó da rua! Ó do palácio!
Desloque-se e com a boca pura de voz
santifique-se todo

À medida que reconhecemos esses questionamentos nas obras de arte de Eurípides, ganha força a sugestão de que se tratava de um artista à frente de seu tempo, vindo a ser mais valorizado pelos séculos posteriores do que o foi em seus próprios dias. Em suma, verificamos, na mencionada obra de Eurípides, no que se refere aos fins desta apresentação, a busca pelas escolhas de cada indivíduo dentro de uma sociedade e, sobretudo, pela convivência multicultural.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Brasília: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. 316 p.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 4 v. V. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Alambra, 1987. 194 p.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 198 p.
- EURÍPIDES. *Bacas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1995. 133 p.
- _____. *Hippolytus, Suppliant women, Helen, Electra, Cyclops*. Translation and commentary by John Frederick Nims. Edited by David R. Slavitt & Bovie Palmer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. 374 p.

_____. *Medeia; Hipólito; As troianas*. Tradução do grego, apresentação e notas: Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 238 p.

JAEGGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 1413 p.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg. Coleção Debates – Teatro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 306 p.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexikon*. Oxford: Claredon Press, 1996. 2042 p.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 140 p.

MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. New York: Cambridge University Press, 2000. 361 p.

MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su época*. Traducción de Alfonso Reyes. 2. ed. em espanhol. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951. 201 p.

REINHARDT, Karl. La crise du sens chez Euripide. In: _____. *Eschyle – Euripide*. Arguments 55. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. 331 p.

RIBEIRO Jr., Wilson A. “Paradigmas do sacrifício humano em Eurípides”. In: CARDOSO, Zelia de Almeida & DUARTE, Adriane da Silva (org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 193-211.

ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos de literatura grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1984. 312 p.

SÓFOCLES. *Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. 12. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 262 p.