

O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
virginiarb@yahoo.com.br
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG

Celina Figueiredo Lage
celinalage@hotmail.com
Pesquisadora Independente radicada na Grécia

A análise de elementos cômicos na tragédia Ática teve início com os estudos de J. Schmid no início do séc. 20 e a ele seguem A. Reardon, na década de 60 e L. Biffi que publica um trabalho sobre a comicidade nas tragédias gregas. Nas décadas de 70 e 80, B. Seidensticker publica um artigo e um livro sobre o tema¹. Seguindo a linha de um desses estudos, mais especificamente o artigo de Seidensticker intitulado *Comic elements in Euripides' Bacchae*, propomos uma observação do êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo, como ele se apresenta na edição de Paul Mazon, *Belles Lettres*².

Nossa hipótese sustenta-se na possibilidade de que o trágico não exclua combinações bem dosadas e harmônicas de bom humor e até mesmo de riso. No nosso ponto de vista, a grandeza maior de uma tragédia está na forma através da qual o poeta une intimamente glória e catástrofe, poder e jugo, júbilo e tristeza, riso e dor; porque lidar com antíteses conflitantes é próprio do dionisíaco e porque lidar com conflito é abrir espaço para o acontecimento ritual do *sparagmós*. Esse ato ritual pode se dar de

¹ SEIDENSTICKER, B. *Comic elements in Euripides' Bacchae*, *American Journal of Philology*, vol. 99, nº 3, 1978. pp. 303-320.

² Para o estudo da *Oréstia*, consultamos as seguintes traduções e edições críticas: ÉSKUÍLO. *Oréstia*. Trad. de M. O. Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992; Idem. *Agamemnon, Les Choéphores, Lês Euménides*. Paul Mazon (ed. e trad.). Paris: Les Belles Lettres, 1955; Idem. *Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Dario Del Corno (ed.), Raffaele Cantarella (trad.). Milão: Oscar Mondadori, 1981.

muitas formas, seja a queda do protagonista perante seus pares, seja o exílio, o suicídio, o assassinato etc. Assim, ritual do dilaceramento, o *sparagmós*, se manifesta na circunstância em que o protagonista³ (*protagonistés*) será espedaçado fisicamente, socialmente ou politicamente. Esse ritual atinge também o espectador ao dividi-lo entre a justa queda do arrogante e as inexoráveis leis da necessidade (*anánger*), entre a comiseração e o horror (*éleos kai phóbos*).

Aqui é preciso que se faça uma digressão. As emoções de horror e piedade manifestam-se principalmente quando nos deparamos com ações paradoxais⁴. Em exercícios de teatro com os alunos do curso de artes cênicas sempre pedimos a eles que façam movimentos corporais para representar a piedade e o horror. Para a piedade, o movimento é de aproximação em direção ao outro; já para o horror, o movimento é de fuga, de rejeição. Em seguida, na prática desses exercícios teatrais, pedimos que manifestem essas emoções (piedade e horror) simultaneamente. O resultado é, indubitavelmente, a dilaceração das ações corporais – parte do corpo faz o movimento de aproximação (um braço, a inclinação da cabeça, um movimento de mão) e parte faz o movimento de afastamento. De fato parece-nos que do ponto de vista físico, esses movimentos são forças opostas que geram divisões no corpo que as realiza. Trata-se, no texto teatral, de um processo ritual de experimentação de Dioniso, que pode dar-se em vários níveis.

Acreditamos que uma das restrições de Platão acerca da tragédia na *República* esteja situada aqui, digo, é claro, para além da aversão à mentira e a admissão voluntária

³ A formação da palavra veicula a noção de conflito: *prôtos* (πρῶτος) - primeiro, *agonistés* (ἀγωνιστής) - lutador.

⁴ Aristóteles, *Poética* 1452a; 1456a-b. Para a confecção deste artigo, utilizamos a edição em grego - ARISTOTLE. *Poetics*. Introd., comm. and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968 ; e a tradução para o português - ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., coment. e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

da falsidade: pois o propósito do teatro dionisíaco, em nosso ponto de vista, é a fragmentação, a divisão da alma, a submissão às emoções e à irracionalidade⁵. Ora a fragmentação é contrária à noção de justiça, se tomarmos justiça pelos trechos 342 b⁶, 421a⁷ e 433a⁸. É também contrária à noção de inteireza⁹. O aspecto dionisíaco do teatro também não pode ser simples nem verdadeiro, tal como as regras estabelecidas no diálogo para a representação dos deuses, pois ele caracteriza-se sobretudo pela alteração e pela ilusão por meio de aparições, falas e fantasmas¹⁰. Por outro lado, são condenadas as lamentações fúnebres, por não serem apropriadas a um homem comedido (387c), ao incitar a covardia e o temor da morte; e também o riso é condenado, pois ele é capaz de provocar mudanças violentas¹¹. O teatro dionisíaco caracteriza-se, assim, principalmente pela multiplicidade, impureza, ambigüidade, complexidade, mentira e variedade, características essas identificadas no plano humano e nos processos miméticos. Deste modo, ele representa uma antítese em relação à noção de virtude e unidade próprias do discurso (*lógos*) divino, que, como afirmamos acima, deve ser simples e verdadeiro (*haplóos kai alethés*)¹².

⁵ *Rep.* X, 602c-606d. A tradução dos passos relativos à *República* são de Maria Helena da R. Pereira (PLATÃO. *A República*. Trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983).

⁶ “...cada arte, se for de verdade, é incorruptível e pura; enquanto que tomada no seu sentido exato, é inteiramente o que é.”

⁷ “Bem sabemos como revestir os lavradores com trajes suntuosos (...) Mas não nos aconselhes a tal. De maneira que se obedecêssemos, nem o lavrador será lavrador, nem o oleiro, oleiro, ninguém mais ocupará seu lugar.

⁸ “... executar a tarefa própria, e não se meter na dos outros, era justiça.”

⁹ *Rep.* 436b “é evidente que o mesmo sujeito não pode ao mesmo tempo, realizar e sofrer efeitos contrários na mesma das suas partes e relativamente à mesma coisa.”

¹⁰ *Rep.* 382a -383a “...os deuses por si não são capazes de se metamorfosear, mas fazem-nos crer que aparecem sob toda a espécie de formas, por meio de ilusões e feitiçarias? (...) Pois quê! (...) Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e actos, e nem ele se altera nem ilude...”

¹¹ *Rep.* 388d “... não devem ser amigos de rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal facto causa-lhe uma mudança também violenta.”

¹² Conf. LAGE, Celina F. *Mimesis na República de Platão – as múltiplas faces de um conceito. Kriterion*. Belo Horizonte, v. 102, p.89-96, 2000. P.92 passim.

Platão apresenta-nos uma interessante história dos gêneros poéticos nas *Leis*¹³, na qual o teatro é tido como fruto de transgressões das regras musicais e pela mistura incontrolável de diversas formas poéticas primitivas (hinos, peãs, trenos e ditirambos), pois os poetas foram excessivamente tomados pelo frenesi báquico e atolaram-se nos prazeres, resultando assim em uma condenável “teatrocracia”¹⁴. Além dessas ‘coisas de mistura’, sem levar em conta a mistura das harmonias – incluindo as harmonias efeminadas – a tragédia se faz pela mímica, *mímesis* por excelência, de gestos os mais variados, inclusive aqueles obscenos e afeminados que poderiam acompanhar as danças geradas a partir de melodias iônicas e lídias, por exemplo. A crítica de Platão justifica-se, visto que o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma, exercendo assim um importante papel na educação dos jovens na sua cidade ideal¹⁵.

Interessa-nos ainda resgatar a teoria de Aristóteles na *Poética* sobre a origem da tragédia¹⁶. Ele diz ter sido a tragédia oriunda do ditirambo; ter nascido de um princípio improvisado; apresentar uma elocução grotesca (*léxis géloia*) e satírica; ser mais afim à dança, o que incluía uma grande importância do coro; e, por fim, existir como gênero monológico. Considerando esse testemunho aristotélico¹⁷, somos levados a pensar que se a tragédia possuiria em sua origem elementos cômicos, que sofreram uma evolução até alcançar sua forma definitiva enquanto gênero trágico, podemos, inclusive, imaginar que esses elementos tivessem permanecido em sua essência e eventualmente manifestaram-se de um modo particular.

¹³ *Leis*, III, 700b-701a.

¹⁴ Idem, A Tradução intralingüal e o ditirambo: a questão dos gêneros literários na *República* de Platão. *Em Tese*. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários/UFMG: Belo Horizonte, v.5, p.131-39, 2003. P.135ss.

¹⁵ *Rep.* 401e-d.

¹⁶ *Poét.* 1452a; 1449a.

¹⁷ Embora essa passagem seja obscura e muito discutida, seguimos a interpretação de Lucas, op. cit., 1968.: “Tragedy as it first developed from the dithyramb was rather trivial and in the style of the satyr-play. Only at a late stage did it acquire dignity, and one of the accompanying changes as that of metre from trochaic tetrameter to iambic trimeter; also the number of episodes, and so the length of the plays, was increased.”

Assim, acreditamos que se a tragédia, tal como a conhecemos, é um produto concreto dos grandes festivais para Dioniso, sem dúvida, ela manifesta as características mais essenciais desse deus: a mistura e a ambigüidade. Por trás da dor contínua há sempre a possibilidade de um riso suficientemente visível para que o trágico não seja apenas um esgar da dor. Cremos que se os gregos apresentassem a dor exclusiva e rigidamente construída, ela se tornaria caricata. Na *Alceste* de Eurípides, por exemplo, o poeta ri da morte porque ela é inflexível, absurda e grotesca. O trágico puro, sem intervenções ou combinações com o cômico, não seria suportável.

Tomemos a trilogia *Oréstia*, como modelo. Veremos que riso e dor formam combinatórias nas três tragédias que a compõem, *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Há momentos em que o riso é motivo de sofrimento¹⁸, outros em que a alegria deve ser sufocada para que uma vingança se cumpra¹⁹; outros, ainda, marcam uma interrupção da ação trágica para o riso, por exemplo, quando uma criada atabalhoada desmascara a rainha que disfarça sorrisos com pranto o riso torna-se um ricto, uma contração fisionômica que dissimula a alegria e assume a ironia (*eironía*)²⁰. Na cena em questão, o prosaico invade o elevado para que uma ação ‘combinatória’ tenha lugar: o êxito de um plano escondido está nas mãos do mensageiro²¹, no caso, a velha e desprestigiada ama. A personagem (mulher idosa e simples) profere lamentos extraordinários para uma circunstância trivial e vulgar: a troca de fraldas e a alimentação de um recém-nascido. Ela está inteiramente dominada pela emoção. Seu tema são os trabalhos realizados para adivinhar as necessidades mais urgentes e comuns de Orestes quando este ainda não sabia falar²². O tom da fala é doméstico. O descompasso entre a natureza dos trabalhos e

¹⁸ *Coéforas*, v. 222.

¹⁹ *Coéforas*, vv. 233-4.

²⁰ *Coéforas*, vv. 734-741.

²¹ *Coéforas*, v. 773.

²² *Coéforas*, vv. 753-760.

as lamentações sugere o riso. A cena da Ama, na estrutura da peça, é uma mola para o desfecho. As dores ficam amortecidas com o riso discreto e condescendente da platéia sobre uma velha senhora com propósitos rasteiros e, dessa forma, o público estará preparado para passar pelo horror de assistir ao fato de que um filho, por instruções do deus, mate sua mãe.

Na última tragédia dessa trilogia, as Erínias, ao se tornarem Eumênides, despem o negro e vestem a púrpura. Ésquilo, então, já está a preparar, delicadamente, o campo para o plantio do riso descontraído no drama satírico *Proteu*²³. No esbanjamento da dor de uma nação que se sacrifica por um motivo estúpido²⁴ lateja o riso cruel e punitivo sobre o erro da escolha para que se chegue à consciência de que sofrimento e sangue são soluções demasiado drásticas, com consequências funestas para a coletividade.

Que diríamos de *Eumênides* como tragédia? Onde está o *pathos* e o luto que todos procuram no trágico? Como entender as lamentações de Clitemnestra diante das Erínias? E o que dizer do final feliz? Se rejeitarmos a harmonia de elementos contraditórios para o estabelecimento do trágico como uma hipótese válida, corremos o risco de ficar em situação difícil: ou Ésquilo não sabe fazer tragédia ou, não sabemos, de fato, o que é uma tragédia.

O que pretendemos aqui é abordar o fecundo tema da inserção do riso na tragédia, apresentando uma interpretação do êxodo de *Agamemnon* de Ésquilo. Vamos tratá-lo como um *gran finale*, um *arranca palmas* da platéia. Observaremos, portanto, os versos 1665-1673 estabelecidos como ‘versos finais’ e seus efeitos cênicos. O texto é incerto, sendo que algumas edições terminam a peça no verso 1664. Porém, na

²³ Do *Proteu* não se tem texto preservado.

²⁴ O resgate de Helena, a mulher de muitos maridos (πολυάνωρος), *Agamemnon*, v. 62.

perspectiva teatral, optamos pelas edições de Paul Mazon (Belles Lettres, 1955) e de Denys Page (Oxford, 1972) que mantêm, ambas, os versos como parte do drama²⁵.

Ao se pensar em encenação, há que se lembrar que Ésquilo é um artista do espetáculo, o qual, inclusive, reservava-se o direito de ter seu próprio encenador, Agatharcos²⁶, que lhe garantia, nos concursos, ricos efeitos cênicos. Assim, sem dificuldade, o teto da *skené* poderia vir a ser local das epifanias divinas, a maquinaria²⁷ poderia se vestir de monstros fabulosos - grifos ou grous - e carregar deuses e heróis, transportando, em rotação ou simplesmente transladação²⁸, personagens e objetos.

O *Agamemnon* não é diferente. Nele, Ésquilo demonstra enorme consciência dos elementos espaciais e visuais que poderiam estar à sua disposição. A imagem do vigia situado no alto, expressando-se com palavras lamentosas, que depois tornam-se alegres e cheias de temor ao mesmo tempo; o carro que chega pela esquerda²⁹ e traz o grande herói e Cassandra; as entradas de Clitemnestra com oferendas, ameaças e seduções; uma possível cena intermediária com o assassinato de Agamemnon; os cadáveres ensangüentados trazidos diante dos olhos e, finalmente, a primeira e única aparição de Egisto – a cena final que será aqui privilegiada – tudo nos leva a crer que o espetáculo é componente significativo. Por ele podem ser enfatizados certos aspectos e ainda novos significados podem ser acrescentados. Apesar de não termos um registro visual das encenações (tal como possuímos atualmente através do recurso do vídeo), podemos

²⁵ O manuscrito mais precioso de Ésquilo, o *Mediceus* (M) ou (*Laurentianus* 32, 9), tem duas lacunas (311-1066 e 1160 ao fim) no *Agamemnon*. As lacunas serão preenchidas a partir do *Venetus* ou *Marcianus* (653), *Florentinus* 31, 8, *Venetus* 663 e *Neapolitanus* II F 31 (Tr).

²⁶ Vitruvius, Introdução ao livro VII *apud* REINHARDT, K. *Eschyle-Euripide*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972. P. 36.

²⁷ Na *Psycostasia* de Ésquilo, tem-se uma enorme balança, supostamente de ouro, onde Zeus pesa as almas de Aquiles e Memnon (nos moldes da cena de Homero para pesar as almas de Aquiles e Heitor - II. XXII, 209) *apud* REINHARDT, *ibidem*.

²⁸ Pelo *enkyklema*.

²⁹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 108.

inferir certas marcações do autor presentes no texto teatral, que nos levariam a imaginar aspectos concretos da encenação do texto.

Lembremos-nos ainda que, além da cenografia, a encenação diz respeito também à interpretação dos atores, que se traduz na movimentação, na gesticulação e nas inflexões de voz. A percepção de que o riso surja até mesmo de uma simples alteração da voz é manifesta já no *Tractatus Coislinianus*³⁰, um manuscrito do séc. X com conteúdo que parece ter sido escrito no séc.I a.C. a partir de discussões da escola peripatética. O manuscrito tem formato de um resumo e apresenta anotações sobre a poética do gênero cômico, tendo sido publicado pela primeira vez pelo filólogo J.A. Cramer em 1839.

Sabemos que a *Oréstia*³¹ alcançou o *status de obra prima* no *corpus* esquiliano. Temos, nela, claramente colocada, a noção de evolução de um pensamento que se resolve apenas em *Eumênides*, quando é dissolvido o nó criado nas peças antecedentes. A trilogia tem um final feliz: instaura-se o Conselho do Areópago, Orestes recupera sua lucidez e as Erínias, como afirmamos, transformam-se em Eumênides. No *Agamemnon* o clima é de vitória e ameaça, pois o dia glorioso do retorno do chefe aqueu contém, em germe, a sua catástrofe. Já em *Coéforas* reina o luto e a vingança.

Os mitos que concernem aos dois filhos de Atreu³² estão naturalmente ligados aos mitos de Tróia, mas aqueles que se referem a Agamemnon e sua família, no entanto, têm relativa autonomia³³. Ésquilo consegue reunir as histórias da casa de Atreu e os mitos acerca de Agamemnon em um enredo extremamente bem articulado. Na peça

³⁰ ANÔNIMO. *Tractatus coislianus*. In: HOMERO *Batracomiomaquia*. Trad. e notas de F. Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003.

³¹ A *Oréstia* foi encenada em 458 a. C., quando o autor tinha 67 anos.

³² Os mitos da casa de Atreu são Pélops, Atreu e os Atridas, Ifigênia, a guerra de Tróia, Cassandra e o duplo assassinato.

³³ Eles são: a disputa entre Agamemnon e Ártemis, o sacrifício de Ifigênia, a morte de Agamemnon por Clitemnestra e Egisto e a vingança de Orestes.

Agamemnon, foco de nossa atenção, a trama é construída de forma progressiva, em um crescendo e, com o texto que inclui os ‘versos finais’ – foco de nossa análise - obtém-se, em nosso entendimento, uma solução magnífica.

Partimos, inicialmente, do movimento ascendente mencionado há pouco. A cena se abre com um vigia – como um cão de guarda – à espera do facho de fogo³⁴ que anunciará a caída de Tróia e o triunfo aqueu. A notícia da vitória chega rapidamente, transformando a lamentação do vigia em júbilo, todavia o retorno de Agamemnon terá lugar apenas no 3º episódio, depois das falas do vigia, do coro, de Clitemnestra e do arauto. O mecanismo de retardamento da entrada em cena do vencedor contribui para o que chamamos de ‘ação progressiva e ascendente’. A partir de então, a ação tornar-se-á, cada vez mais, grandiosa e larga. Porém, essa mesma ação, assim constituída, sofrerá uma quebra repentina no êxodo, uma brusca mudança de tom dará início ao arremate da peça. Egisto surge palidamente. A relação entre sua entrada e a cena anterior – marcadamente viril e triunfante na atitude de Clitemnestra - é irônica³⁵. Egisto é covarde e pedante. Sua fala elimina o caráter de maldição iniciada pelo banquete funesto³⁶ e faz dele um crime isolado de Atreu contra o irmão Tiestes. Em palavras de Reihhardt, *o contraste dos caracteres, a ligação das duas cenas é como um desnivelamento do enorme para a derrisão: depois da teodicéia mais profunda a teodicéia mais rasa*³⁷.

Obviamente, toda a platéia, nessa circunstância é tomada por um efeito surpresa que

³⁴ Uma das metáforas utilizadas para o protagonista Agamemnon.

³⁵ REINHARDT, op. cit. Pp. 123-5.

³⁶ *Agamemnon*, v. 1476. Os crimes familiares a que nos referimos como maldição ancestral são: Tântalo ofereceu aos deuses, em um jantar, as carnes de seu próprio filho Pelops que foi ressuscitado pelos deuses, mas que continuou a cometer crimes hediondos pois mata o pai de Hipodâmia e casa-se com ela. Atreu, filho de Hipodâmia e Pélops, repetiu o gesto de seu avô com o seu irmão Tiestes e ofereceu-lhe, em um banquete, as carnes de seus próprios filhos. Tiestes violentou a própria filha Pelopia e dessa união nasceu Egisto. Atreu e Aérope geraram Menelau e Agamemnon. Ligaram-se aos dois irmãos duas irmãs, Helena e Clitemnestra, filhas de Zeus e Leda. Mas Clitemnestra não se casou por gosto. Agamemnon, para tomá-la como esposa assassinou seu marido (Tântalo 2º, seu primo, filho de Tiestes) e seu filho recém-nascido. Da união dos dois nasceram Ifigênia, Electra, Crisótemis e Orestes.

³⁷ “... le contraste des caractères, le rapport des deux scènes est comme une dénivellation de l’énorme au dérisoire: après la théodicée la plus profonde, la théodicée la plus plate!”. (REINHARDT, op. cit., p. 125)

gera a constatação sensível do insólito e, por que não dizer, do patético. Por esse estratagema, fica instaurada a perplexidade que dará início às *Coéforas*.

Entretanto, não é só por causa da observação do movimento ascendente bruscamente interrompido que o *Agamemnon* se torna uma peça curiosa. Outros indícios marcam sua peculiaridade. Como objeto estético que se nos apresenta, desde o prólogo, somos submetidos a uma sensação de estranheza: uma mistura de prazer (pela volta do grande herói que chega vitorioso) e de desconforto (pela pré-ciência de que esse herói vitorioso é efêmero e será abatido como um touro³⁸). Essa sensação que se constitui a partir da mistura de sensações opostas continua até quando nos é permitido rir. Sem dúvida, esse riso, não manifesto e vingativo, é aquele que teria sido aprendido com Ulisses, no canto 23 da *Odisséia* (vv. 411-412)³⁹. Quiçá por causa da mistura de sensações e por causa de uma estranheza que beira o paradoxo, o *Agamemnon* é uma obra trágica por excelência, sobretudo no que diz respeito aos caracteres que – aparentemente – seguem o modelo aristotélico⁴⁰. A trama será desenvolvida por caracteres nobres que realizam ações elevadas. Todavia, esses caracteres são, freqüentemente, rebaixados e colocados – quando comparados a animais⁴¹, quer sejam nobres como o leão e o touro, quer sejam domésticos e prosaicos como o cão e o galo – em situações que sugerem um comportamento ridicularizado (*spoudogélios*)⁴². O uso de

³⁸ *Agamemnon*, vv. 1125-1128. (Cassandra) ἄ ἄ ἰδοὺ ἰδοῦ, ἄπεχε τῆς βοῦς τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν μελαγκέρωι λαβοῦσα μηχανήματι τύπτει· “Viste!Viste! Afasta a vaca do touro! A envolvente, nas vestes, com arma de chifre negro, golpeia.”

³⁹ ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ’ ὀλόλυξε·
οὐχ ὅσῃ κταμένοιισιν ἐπ’ ἀνδράσιν εὐχετάσθαι.
“Goza calada, velhinha, a essa grata expansão não te entregues,
pois é impiedade mostrar alegria ante um corpo sem vida.”

⁴⁰ *Poética* 1449b 9 ss. e 24.

⁴¹ Alguns exemplos: cão/cadela – (o vigia) v. 3; (Clitemnestra) v. 607 – cão de guarda da casa/ δωμαίων κύνα; 1228 - odiosa cadela/ μισητῆς κυνός; (Agamemnon) v. 896 – cão de guarda dos estábulos / τῶν σταθμῶν κύνα, 967 – contra o cão sirial, duplo sentido: estrela (Sírio da constelação Cão maior) e cão/ σειρίου κυνός. leão – (Ifigênia) v. 141; (Helena, Páris e Agamemnon – trecho ambíguo) v. 717, (Agamemnon) v. 826, v. 1259 - leão comedor de carne crua/ ὠμηστῆς λέων; (Egisto) v. 1224 – leão franzino λέοντ’ ἀναλκιν; touro – v. 1126 em relação a Agamemnon.

⁴² Que mistura riso e seriedade.

metáforas deste tipo ocorre durante todo o texto tanto no sentido valorativo quanto depreciativo.

Impossível seria percorrer, em breve espaço, todas as implicações dessa mistura de elevação e rebaixamento. Nossa interpretação focalizará apenas a utilização da metáfora segundo a qual Egisto é galo e Clitemnestra é galinha (v. 1671). Embora o texto, como afirmamos, seja considerado por alguns como incerto, julgamos que, além do efeito cênico magistral que se alcança com a inclusão desses versos, a pertinência da metáfora como uma crítica a Egisto – por causa das inúmeras ocorrências de metáforas de animais utilizadas durante todo o texto e por causa de sua adequação ao personagem – é indubitável. Portanto, mais uma vez, justificamos a manutenção dos versos 1665-1673 como um encerramento para o drama.

Desde Homero (episódio de Tersites no canto 2 da *Iliada*)⁴³ pode-se notar que o riso é uma forma freqüente de manifestar rejeição, de rebaixar e de humilhar. Essa categoria de rir é, sem dúvida, difícil de analisar, se não levarmos em conta uma ética que justificasse a humilhação cruel do perdedor, tal como se vê em peças de Sófocles (*Electra* vv. 1153-54⁴⁴; *Ajax* v. 1⁴⁵, v. 79⁴⁶, v. 198 ss⁴⁷; v. 303⁴⁸) e de Eurípides (*Medéia* vv. 1040⁴⁹) e de Ésquilo, como pretendemos, agora, mostrar.

O riso sobre os inimigos se manifesta tanto em agressões não violentas (que podem ser registradas em uma *eirónia* ou *blasphémia*, palavra de mau agouro), quanto

⁴³ HOMER. *Iliadis* Tomo I e II. Oxford: Oxford University Press, 1989.

⁴⁴ “O nosso pai desapareceu, eu já estou morta para ti e tu próprio partiste desta vida, enquanto nossos inimigos se riem (γελῶσι), e a mãe, que de mãe só tem o nome, está louca de alegria (ὕψ’ ἠδονῆς)”.

⁴⁵ “Eu vejo-te sempre, filho de Laertes, a procurar algum meio de agredir teus inimigos.”

⁴⁶ “Então, um riso (γέλως) para rir (γέλῶν) dos inimigos é mais agradável.”

⁴⁷ “Todos se riem de ti (βακχαζόντων), misturando com o riso vaias que penetram fundo.”

⁴⁸ “... investivando os Atridas e a Ulisses, ao mesmo tempo que dava grandes gargalhadas (γέλων πολύν), por causa da vingança feroz que deles tirara”.

⁴⁹ “Contudo que se passa? Quero provocar o escárnio (γέλωτ’) dos meus inimigos, deixando-os sem castigo?” EURIDIPES, *Fabulae*. Tomo I e III. J. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984 e 1994.

em expressões virulentas (uma difamação (*loidoría*), um ultraje (*óneidos*), um deboche, (*sarkasmós*), uma injúria (*tothasmós*)) e, ainda, em zombarias sarcásticas (*skómma*). Poder-se-ia iniciar com uma simples hilaridade – (*ilarós*) carregada de prazer (*hedoné*) para desenvolver-se em cólera (*lýpe*) também plena de gozo. De modo abrangente, podemos pensar no riso grego a partir de 3 verbos para o ato de rir: *geláo* (forma mais geral⁵⁰) *meidiáo* (sorrir, rir sem som⁵¹) – *kakházo*–*kankharízo*⁵², mas é fato que o riso amargo sobre a desgraça dos inimigos pode ser descrito com qualquer um desses verbos.

No *Agamemnon*, o riso é uma forma de comunicação complexa entre as personagens e entre cena e platéia. Ele aparece muito obscurecido e possibilita o entendimento das relações hierárquicas e conflitantes na peça como, por exemplo, nos vv. 861-62, quando Clitemnestra – ironicamente – afirma seu comportamento impecável na ausência do marido diante do coro. Ou no primeiro episódio, quando o coro reage diante das certezas possivelmente intuídas por Clitemnestra, para depois, ao fim, admitir que a rainha fala com a sensatez de um homem sábio (*kat' ándra sófron' eufrónos légeis* v. 351). O ridículo obsceno (obsceno, aqui, significa 'fora da cena') será construído a partir do pensamento de que Agamemnon – sendo o maior herói da guerra de Tróia – será morto por uma mulher, em sua própria casa.

Entenda-se então a mensagem cômica na tragédia *Agamemnon* como ato semiótico – e não somente lingüístico – capaz de produzir um efeito passional, emotivo com conseqüências psicológicas e físicas entre os personagens e sobre a platéia. A relação entre emissor e receptor é fundamental. A relação de conflito entre Clitemnestra

⁵⁰ A raiz do verbo γελάω - remete a brilhar, cintilar.

⁵¹ A raiz do verbo μειδιόω - remete a admirar, espantar, ficar de boca aberta.

⁵² A raiz do verbo καχάζω - remete a riso convulsivo, espasmódico, barulhento. Καχάζω é já uma forma onomatopáica. Esse tipo de riso é freqüentemente objeto de censura social.

e Agamemnon, sempre mascarada, pode ser entendida de diversas formas, dentre elas, masculino *versus* feminino, opressor *versus* oprimido, amado *versus* amante, amante *versus* traidor.

O conflito latente se manifesta, sobretudo, na famosíssima cena do tapete púrpura. Nela, Agamemnon, como um *soldado fanfarrão*, incorpora o papel de *alazón* e caminha espalhando soberba diante do olhar vitorioso da rainha. O riso calado de um reconhecimento poderoso se instaura, quando contemplamos, perplexos, o grande estrategista Agamemnon, vencedor de Tróia, cair numa armadilha banal. O riso ocorre em duas instâncias. A partir do grito de triunfo da esposa que infla o marido de vaidade e soberba, alcançando seus objetivos, e a partir da possibilidade de suscitar na platéia um sentimento de superioridade, o qual ocorre, internamente, no silêncio da experiência de um entendimento mais amplo – para além do protagonista – do ardid da rainha. Por esse mecanismo, ainda que inconscientemente e mesmo a despeito de sua própria vontade, a platéia compactua com a Tindárida. Sobre a estratégia, temos a teorização de Propp, citando Tchernihévski: “Rindo de um tolo [...] eu pareço a mim mesmo muito superior a ele. O cômico desperta em nós o sentimento de nosso valor.”⁵³

Sabemos que essa cena, assim analisada, não é absolutamente irrefutável. Porém, àqueles que não admitem o riso para o trecho citado, impossível será negar o júbilo da rainha, tampouco negar o reconhecimento, por parte dos espectadores, da tolice do grande herói e da ameaça que paira no ar. Não nos parece que tal reconhecimento provoque *éleos* (piedade); a jactância de Agamemnon bloqueia a piedade. Talvez, se não quisermos admitir o riso do reconhecimento, possamos admitir

⁵³ PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992. Pp. 180-181.

o espanto e o horror (*phóbos*) o qual provoca uma desforra. Que seja então o horror resolvido no riso!

Passemos ao ponto específico de nosso texto. Maiakóvski, segundo Propp⁵⁴, criou o conceito de miudezas enormes. Pois bem, consideramos o verso 1671 uma miudeza enorme dentro do *Agamemnon*, na medida em que ele encerra e arremata a caracterização de Clitemnestra e de Egisto que veio sendo construída em toda a peça. No verso em questão, o coro de anciãos, extremamente humilhado e ameaçado por Egisto, dirige ao agressor as seguintes palavras:

Κόμπασον θαρσῶν, ἀλεκτωρ ὥστε θηλείας πέλας.

Vangloria! Sê corajoso, tal como um galo junto da fêmea.

Eis um recurso freqüente no *Agamemnon*, como comentamos anteriormente: a caracterização das personagens do ponto de vista de uma transformação da pessoa em coisa ou animal. A saída para além das supostas fronteiras do trágico é desconcertante, por isso é preciso explorar até onde pode atuar um encenador com o texto legado por Ésquilo. Imaginemos, nessa cena, Clitemnestra a reproduzir em seu corpo a expressão corporal de uma galinha e Egisto a fazê-lo como um galo. Imaginemos que ambos façam *mimesis* de galináceos também pela entonação e modulação de suas falas.

Para ousarmos sugerir tais procedimentos tomaremos em primeiro lugar o testemunho de Platão acerca da utilização da voz pelo ator. Platão afirma, no livro III da *República* (393c) – quando discute as diferenças da narrativa (*diégesis*) pura e da narrativa mimética – que o ator que almeja exercer bem sua profissão deve tornar-se semelhante àquele que imita na voz (*katá phonén*) e na aparência (*katá skhêma*). A insistência de Platão quanto à atuação do ator não deixa suspeita: o teatro antigo dá

⁵⁴ Idem. *ibidem*, p. 210

relevância a alguns dos elementos mais percíveis da cena, a voz e os movimentos corporais. Porém, a preocupação do filósofo, no trecho, vai em direção às ‘imitações’ teatrais (de ações elevadas ou de vilezas e baixeiras) que poderiam ser prejudiciais à República. Neste sentido, ele afirma que, se reproduzidas desde a infância, tais imitações (boas ou más) acabariam por transformarem-se em hábitos (*éthe*) manifestos na voz e nos movimentos corporais⁵⁵. Para nós, o que interessa é o fato de que Platão marca, ainda que indiretamente, o poder da voz na *performance* trágica e sob essa perspectiva sugerimos a *performance* do casal assassino para a cena do êxodo no *Agamemnon* de Ésquilo no verso 1671.

Em segundo lugar, consideramos que o próprio texto, pensado em relação à musicalidade remanescente que inferimos através de sua leitura, sugere uma performance vocal que transforma tanto Egisto quanto Clitemnestra em verdadeiros galináceos, através do recurso da aliteração presente em suas falas. Parece-nos, de um modo geral, que a repetição e a seqüência de guturais oclusivas (γ , κ , χ , ξ) e contínuas (ρ , e γ antes de κ e de χ) mimetizam o cacarejar dos personagens (ação expressa pelos verbos onomatopáicos: *kakkabizo*, *anaklazo*, *klósso*, *krokkáo*). Talvez seja desconcertante para alguns imaginar que uma tragédia de Ésquilo possa apresentar personagens a cacarejar em suas falas e em seguida serem caracterizados verbalmente como “galo e galinha”. No entanto consideramos que esse desconcerto seria provocado intencionalmente num esforço de congregar elementos cômicos e trágicos e instaurar o dionisíaco em cena. Para que fiquem claras algumas das aliterações que julgamos mais preciosas, comentamos, mais pontualmente, os seguintes versos:

347 – *ei próspaia me týchoi kaká/ toiautá toi gynaikós eks emou klúeis*

⁵⁵ *Rep.* 395d - Ou não te apercebeste de que as imitações (αἱ μίμῃσεις), se se perseverar nelas desde a infância (ἐκ νέων), se transformam em hábito (ἔθη) e natureza (φύσιν) para o corpo, a voz e a inteligência?

Curiosamente, no verso onde se fala (a menos que sobrevenha um mal inesperado) ‘isto para ti, de mim, uma mulher, ouves’, entendemos como irônica a expressão ‘uma mulher’ conjugada com aliterações que sugerem um cacarejo e um som emitido pelos galináceos ao ciscar (em português dizemos ‘popo’; no grego antigo *poppýzo*, que significa estalar a língua para chamar um animal): pp (*próspsaia*), tch (*týchoi*); kk (*kaká*); gk-ks (*gynaikós eks*); kl (*klúeis*). Em 1661, Clitemnestra com aliterações de guturais, labiais e dentais que sugerem um cacarejo (χ, γ, γ, κ, τ, ξ, μ, θ) repete expressão semelhante ao v. 347, *lógos gynaikós*, e retoma a caracterização da cena inicial.

1610 - *outo kalon de kai to katthnein emoi*

Quando Egisto arremata seu canto de triunfo (assim até o morrer é belo para mim) encontramos as seguintes aliterações: t-kl (*outo kalon*); d-k-t-ktth (*de kai to katthnein*).

E, finalmente, nos versos

1641 e 1642 – *all’o dysphiles skotoi/ limos ksýnoikos malthakón sph’epopsetai*.

E Entre kks e pps, o atrida parece cacarejar e ciscar como um frango: dpl-skt (*dysphiles skotoi*) lmksk (*limos ksýnoikos*); mlthk-sp (*malthalón sph*) ppt (*epopsetai*).

São brevíssimos exemplos. Existem inúmeros outros. Também Egisto acusa o coro, momentos antes, de ter uma língua ‘contrária’ a de Orfeu de irritar os seus ouvintes (*eksorinas*, v. 1631); pelos versos, o coro, segundo Egisto, uiva/ladra/late como um cão (expressão reiterada em 1673, *ylagmáton*, por Clitemnestra).

As mútuas agressões se justificam porque nós, platéia, precisamos, para suportar a crise que se instaurou com o assassinato de Agamemnon e a subida ao poder de Clitemnestra e Egisto, entender os defeitos de Egisto e de Clitemnestra como objeto de sátira. São, certamente, grandes defeitos: Egisto é covarde e oportunista, Clitemnestra é assassina e adúltera. Não se trata de conflito mesquinho e insignificante – Egisto e Clitemnestra, agora, têm um interesse social amplo. O desagravo pela sátira

cumpra a realização de uma vingança tanto do coro, no âmbito da ficção, quanto da platéia, no âmbito da recepção, estabelecendo assim uma relação de identificação. A sátira é recurso adequado porque *age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante dos vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles*⁵⁶. Na tentativa de agir sobre a vontade do ridicularizado, a sátira permite uma esperança para um novo recomeço nas *Coéforas*. Além disso, o processo de transformar animais em personagens que vivessem situações humanas estava muito em voga no séc. V a. C., quando a fábula surge com gosto popular. A referência ao oportunista e fraco Egisto como um galo (*aléktor*), acarreta combinações mnemônicas com as fábulas da galinha dos ovos de ouro (*órnis khrysotókos*)⁵⁷ que circulavam na cidade e amplia o potencial da metáfora.

As emoções que a cena suscita hão de se manifestar a partir da forma de *performance* dramática escolhida. Ou seja, os efeitos emotivos do riso não se restringem somente ao texto, eles vêm acompanhados de um contexto cultural e uma possível mímica e modulação de voz, sugerida, como vimos, textualmente pela aliteração. Egisto, o fraco, o que trouxe uma mensagem de domínio ou ameaça, torna-se uma pretensão impossível – visto que Orestes está vivo e virá em breve. O signo de poder que sua personagem cria transformar-se-á em mensagem de submissão na próxima peça da trilogia, mas, antes disso, será preciso vingar sua soberba pelo riso. Uma situação que

⁵⁶ PROPP, op. cit., p. 211.

⁵⁷ Fábulas n° 287 e 90 (tradução de M. C. Consolin Dezotti): “Um homem tinha uma bela galinha que botava ovos de ouro. Por imaginar que dentro dela havia uma massa de ouro, ele a matou, descobrindo a seguir que era igual às demais. Assim, ele, que esperava encontrar riqueza em bloco, até do pequeno lucro se privou. [A fábula mostra] Que a gente deve dar-se por satisfeito com os bens presentes e evitar o desejo insaciável.”

“Uma mulher viúva tinha uma galinha que botava um ovo por dia. Julgando que, se desse à galinha maior quantidade de cevada, ela botaria dois ovos por dia, assim fez. Então a galinha ficou gorda e nem uma vez por dia conseguia botar. A fábula mostra que os cobiçosos que procuram sempre qualquer coisa a mais, perdem até o que já possuem”. DEZOTTI, M. C. C. (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/ São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

parece tensa resolve-se rapidamente sob o signo da inversão. Os oponentes precisam ser oprimidos pela pecha ‘Egisto é galo e Clitemnestra é galinha’. Se as duas mensagens – de dominação e de submissão – são exageradas e hiperbólicas, o resultado da catástrofe cômica será mais intenso⁵⁸.

⁵⁸ Referências bibliográficas adicionais: BERGSON, H. *Le rire*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1929 ; HOMERO. *Odyssey of Homer*. Tomo I e II. London: Macmillan Education LTD, 1988.