

Refazer os Clássicos

Jorge Deserto
Universidade do Porto

Começo por um ponto prévio que me situa e situa o meu *modo de ver*. Pertencço àquele ramo de estudos, no âmbito mais geral das Línguas, das Literaturas e das Culturas, a que, em Portugal, se costuma dar a designação de Estudos Clássicos e que, no mundo anglo-saxónico, recebe a designação de *Classics*. Dito de outro modo, uma área que dedica a sua atenção às línguas, às literaturas e às culturas da antiguidade greco-latina e, igualmente, à sua influência na cultura e no pensamento do ocidente. Dentro desta área de estudos, que, ainda assim, nesta época de saberes tão especializados, abunda em subdivisões, a minha atenção tem-se dirigido, não exclusivamente, mas de forma constante e intensa, para o teatro grego, ou seja, para a tragédia e comédia representadas em Atenas durante o século V a.c.

Trata-se de um mundo que todos, naturalmente, melhor ou pior, conhecem e acerca do qual estão habituados e expender opiniões, muitas vezes unívocas e definitivas. Mas, às vezes, o excesso de reconhecimento encandeia e, por isso, convém sublinhar dois ou três aspectos de natureza contextual a que nem sempre se dá a atenção devida.

Em primeiro lugar, deve notar-se a extrema concentração temporal do período que comporta as grandes obras do teatro grego. Para nós, que as olhamos a vinte e cinco séculos de distância, não deixa de ser espantoso pensar que todas as tragédias gregas cujo texto conhecemos por inteiro¹ foram compostas num intervalo de apenas 67 anos – intervalo que se torna consideravelmente menor se pensarmos apenas nas obras de Sófocles e Eurípidés. De algum modo, o nascimento e a morte da tragédia grega, a que, dois mil e quinhentos anos depois, ainda recorrentemente regressamos, cabem num período cuja duração é inferior à da vida de um ser humano.

¹ Há apenas uma eventual e menor exceção, o *Reso*, frequentemente atribuído a Eurípidés, mas que o consenso actual (precário, como costumam ser os consensos nesta área) entende datar do século IV a.C., colocando esta obra fora do apertado intervalo a que me refiro.

Esta nota conduz-nos, de imediato, a uma outra: há algo de excepcional naquele período histórico que corresponde ao século V a.C. vivido na cidade de Atenas, não apenas pelo que acontece, mas pelo modo vertiginoso como se desenvolve. Repare-se: no ano de 500 a.C., a democracia ateniense tinha oito curtos e periclitantes anos de vida. A cidade enfrentava, com outras cidades gregas, a ameaça do império persa e afirmava-se, poucos anos depois, à sombra de uma vitória na qual jogara importante papel. Cem anos mais tarde, em 400 a.C., Atenas já tinha perdido a Guerra do Peloponeso, derrotada por Esparta, e a sua influência sobre os Gregos estava em vias de se tornar uma pálida imagem do poderio recente. Ora este curtíssimo período em que a democracia dos Gregos se afirmou e começou a soçobrar, imersa também nas suas próprias contradições, é o mesmo em que o teatro, especialmente no caso da tragédia, consegue erguer-se a grande altura, para, logo de seguida, perder o brilho e se aninhar à sombra daquele fulgor inicial. Para quem está habituado a lidar com o tempo histórico, em relação ao qual, muitas vezes, as contas se fazem em séculos ou, pelo menos, em largas dezenas de anos; para quem, por outro lado, está habituado a ouvir dizer que, nos tempos mais recentes, esse mesmo tempo histórico sofreu uma enorme aceleração e os acontecimentos e as mudanças se sucedem a uma velocidade estonteante, aquele século V ateniense bem pode ser apontado como a exceção que confirma a regra, tal a incessante vertigem que assola a vida da cidade de Atenas durante estes cem anos.

O teatro, há que dizê-lo, é uma parte dessa vertigem que atravessa uma comunidade engolida pelas contradições das suas dores de crescimento. Pelo modo como se revela um fenómeno profundamente inscrito na vida da cidade, o teatro grego está *no interior* de todas as convulsões e a sua dimensão está longe de ser apenas literária ou dramática. Também por isso ressalta com maior nitidez uma outra limitação.

De facto, embora o quadro geral que conseguimos traçar possa ser considerado – ou pareça ser – globalmente satisfatório, somos obrigados a lamentar o muito que não sabemos. O nosso conhecimento do teatro grego, tendo em conta, até, a sua influência posterior, é particularmente exíguo. Seja porque grande parte da informação é fruto de um conjunto de reconstituições esforçadas, muitas vezes assentes em dados magros e não completamente fiáveis, seja porque o número de obras é incrivelmente curto, por muito que desejemos que se trate de uma selecção das melhores - desejo incerto, que a forma como avaliamos o trabalho do tempo em relação a épocas que conhecemos vem tornar ainda mais frágil. De facto, mesmo se tomarmos em conta apenas o mais importante dos festivais, as chamadas Grandes Dionísias, eram apresentadas em Atenas, todos os anos,

nove tragédias e cinco comédias². Se nos quedarmos apenas pelos 67 anos atrás referidos, estaremos a lidar com números da ordem das seiscentas tragédias e de bem mais do que trezentas comédias. Ora, deste período específico, nós possuímos, por inteiro, 32 tragédias e 11 comédias, ou seja, não chegamos a ter, por junto, quatro anos da produção teatral ateniense³.

No entanto, o lamento tem de ser forçosamente atenuado. Ainda que curta, a amostra é particularmente eloquente. No caso da tragédia, vemos obras que são os alicerces do género⁴, outras que representam a sua consolidação – e que o tempo ajudou a que fossem vistas quase como exemplares⁵ – e vemos outras, na fase mais tardia do século, que parecem querer subverter o que está para trás, numa reacção que tem tanto de rápida como de intensa⁶. No que respeita à comédia, encontramos obras que vivem e respiram o tempo da democracia e do confronto político⁷ e vemo-las, depois da derrota ateniense, a fazer agulha para conteúdos em que a crítica política deixa de estar em primeiro plano⁸. Em Atenas, o teatro acompanha o tempo e, em muitos casos, especialmente no que diz respeito à tragédia, vai ocupado a abrir portas, não a fechá-las. E é, ao mesmo tempo, uma manifestação de uma absoluta singularidade, tanto no tempo como no espaço, como tentei sublinhar de início.

² As comédias terão sido apenas três nos anos mais agudos da Guerra do Peloponeso, mas, se lhes juntarmos aquelas que eram apresentadas no festival de inverno, o festival das Leneias, o número será ainda superior. Note-se que este segundo festival conferia particular importância à comédia e nele participavam os comediógrafos mais importantes.

³ Em rigor, possuímos igualmente um conjunto relativamente vasto de fragmentos de outras peças, tanto de tragédias como de comédias, tal como títulos e alguma informação sobre obras de que não conhecemos qualquer texto. Ainda assim, embora todas estas sejam informações valiosas, que nos ajudam a tornar o *puzzle* menos lacunar, o quadro geral continua a ser de grande exiguidade.

⁴ Penso particularmente em *Os Persas* e *Suplicantes*, de Ésquilo, obras nas quais a dimensão coral ainda é absolutamente central para o desenvolvimento do drama, mas penso também na riqueza inovadora da *Oresteia*, que representa uma espécie de baliza em relação à qual se medem muitas das obras posteriores.

⁵ O tempo e a influente opinião de Aristóteles, convém acrescentar. Penso, antes de mais, em *Antígona* e, principalmente, no *Rei Édipo*, que adquiriram lugar paradigmático quando se tenta chegar ao impossível: uma definição de tragédia.

⁶ Penso, antes de mais, em algumas obras de Eurípides, como *Íon*, *Ifigénia entre os Touros* ou *Helena*, ou ainda, num outro nível, no seu *Orestes*.

⁷ É o caso de *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Paz* ou *Lisístrata*, entre outras.

⁸ O exemplo mais nítido é *Pluto/A Riqueza*, embora o mesmo aconteça, de forma ainda mais paradoxal, com *As mulheres no Assembleia*. Trata-se das duas obras de Aristófanes compostas já no início do século IV, numa ocasião em que já se vivia, de facto, numa outra Atenas.

Mas se o teatro grego vai a par com o seu tempo e o seu mundo, temos de ter igualmente consciência de que se trata de um mundo que nos é, em larga medida, alheio. Um mundo de deuses distintos, com práticas e rituais diversos, um mundo com outras normas sociais e de comportamento, um mundo onde, em termos formais, o teatro era outra coisa, que nem sempre conseguimos apreender totalmente. Olhar para o teatro grego não nos torna apenas espectadores da tragédia ou da comédia que os atenienses punham em cena, torna-nos, em primeiro lugar, *espectadores da nossa própria estranheza* e das interrogações que ela arrasta.

Este quadro inicial devolve-nos um mundo que a vários títulos parece distante e de limitado interesse: numa sociedade diversa da nossa, floresce, num *flash* intenso e brevíssimo, um tipo de espectáculo cujas regras não conhecemos completamente, que não conseguimos reconstruir por inteiro, de que nos sobra um número reduzido de exemplos e cujo vigor decorre de um conjunto de circunstâncias conjunturais irrepetíveis. Que deste quadro – aqui apresentado de forma parcial, mas não propriamente falsa – tenha surgido um dos mais importantes cânones do mundo ocidental, não deixa de fazer pensar acerca da forma como a matéria cultural perdura ou se perde no tempo.

Torna-se, portanto, legítima a questão: porquê e para quê continuar a insistir, hoje, no teatro da antiguidade, que sentido faz este recuo de vinte e cinco séculos, de que modo nos pode ele trazer alguma coisa que nos renove enquanto criadores? Estamos diante de uma construção cultural, resgatada essencialmente por uma transmissão que lhe deu, em momentos fundamentais, um papel dominante, ou há nestas obras algo que nos deixe um apelo mais profundo, mais visceral?

Mais do tentar esboçar uma resposta apenas com base nas convicções e na perspectiva, naturalmente viciada, do classicista, valerá a pena olhar para os factos. E o que eles nos dizem, de forma clara, é que nunca como nos últimos anos houve, em todo o mundo, tantas representações de obras da antiguidade. O número é constante, crescente, e é da ordem das centenas em cada ano, de acordo com a monitorização, atenta e bastante fiel, do *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*⁹, sediado em Oxford, que mantém uma já extensíssima e útil base de dados, a que todos temos acesso via internet. Do mesmo modo, e com o objectivo de reunir esforços e alargar a reflexão sobre esta realidade, quer na sua natureza global, quer quanto às particularidades da sua manifestação no

⁹ Acessível em www.apgrd.ox.ac.uk. Tem evidente interesse, para quem quiser acompanhar o tema, a lista, já vasta, de obras publicadas por este grupo de investigação, que, por facilmente acessível no *site*, me dispense de enumerar.

quadro concreto de cada país, existe igualmente, com sede em Atenas, uma entidade, multidisciplinar, com a designação de *European Network Of Research and Documentation of Ancient Greek Drama*¹⁰. Foi, aliás, no contexto desta Rede que, também em Portugal, se fez um trabalho de levantamento das várias representações de teatro clássico no território nacional, através de um grupo coordenado pela representante portuguesa na referida Network, Maria de Fátima Sousa e Silva, da Universidade de Coimbra, que integrou participantes de Coimbra, Lisboa, Aveiro e Porto e cujo trabalho resultou, entre 1998 e 2004, na publicação de três volumes, onde ficaram recenseados centenas de espectáculos assentes em traduções, adaptações, às vezes simples aproximações ao teatro da antiguidade¹¹. Este levantamento veio comprovar que também em Portugal se manifesta a mesma tendência que está identificada nos restantes países.

Aliás, se olharmos à nossa volta num momento como o actual, correspondendo à segunda metade de 2009 e à primeira de 2010, conseguimos encontrar, sem grande esforço, sinais dessa presença recorrente: representouse, no Porto, uma *Medeia* de Eurípidés, na Covilhã uma *Antígona*, e, em Lisboa, na Cornucópia, uma adaptação da *Ifigénia Táurica*. A mesma Cornucópia apresentou, pouco depois, *A Cidade*, colagem de textos de várias comédias de Aristófanes, Jorge Silva Melo traduziu e encenou um *Rei Édipo* no Teatro D. Maria, o Teatro Nacional de S. João levou à cena a *Antígona* de Sófocles. Em suma, parecem sinais mais do que suficientes de vitalidade.

Mas este quadro de atenção constante em relação ao teatro da antiguidade revela igualmente uma outra realidade importante. A de que se começa a verificar uma aproximação – eu ia dizer uma aliança, mas o termo talvez ainda seja um tanto desajustado – entre aqueles que estudam, em termos académicos, a literatura e o drama antigos, e os que se empenham em encená-lo e representá-lo. Esta aproximação parece uma coisa natural e óbvia e, em circunstâncias normais, não deveria merecer qualquer referência. Mas a verdade é que ela representa, no que respeita à área dos estudos clássicos, uma mudança de atitude, que pode ser entendida quase como mudança de paradigma.

Há circunstâncias históricas que o justificam e que merecem, também elas, alguma reflexão. As obras da antiguidade clássica chegaram até nós através de uma porta muito estreita, no contexto de uma tradição manuscrita

¹⁰ A actividade desta Rede pode ser profusamente documentada acedendo a www.ancientdrama.net.

¹¹ Veja-se Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vols. I – II – III (1998 – 2002 – 2004), Coimbra, Colibri/FLUC.

cuja preservação e transmissão, feita de vicissitudes várias, nos legou estas palavras de uma forma incerta e precária. Isto significa que, no momento em que os textos começaram a regressar ao convívio do público, e a ser estudados de forma sistemática, a tarefa mais urgente era o seu estabelecimento rigoroso. Eles provinham de manuscritos muitas vezes copiados, cujas lições nem sempre eram concordantes. Não é de estranhar, portanto, que, num primeiro momento – era também esse o ar do tempo – os estudos clássicos tenham sido essencialmente filologia. É essencialmente essa a disciplina que os domina, durante o século XIX, ainda durante uma boa parte do século XX. Por isso, o estudo do teatro grego centra-se, nesse período, na análise minuciosa da tradição manuscrita, na busca da palavra correcta, o que redundava em comentários profundamente presos ao pormenor e dos quais estão ausentes a visão de conjunto e, principalmente, qualquer dimensão extra-textual. O exemplo extremo e paradigmático (e, além disso, bastante tardio) destem tipo de abordagem é o longo e erudito comentário, em três volumes, que, em 1950, Eduard Fraenkel dedicou ao *Agamémnon* de Ésquilo – repare-se, não a toda a *Oresteia*, mas apenas à sua primeira peça –, no qual não fica pedra por levantar, por mais pequena que seja, mas onde, de tanto olhar para as árvores folha a folha, temos alguma dificuldade em ver a floresta. Trabalhos como este, ainda que de dimensão mais modesta, foram, durante muito tempo, o exemplo acabado de *scholarship* na área dos estudos clássicos¹², associados naturalmente a uma elite académica cujo trabalho se desenvolvia, acima de tudo, no aconchego de um gabinete. De algum modo, tornaram-se até a imagem de marca desta área, um labor de recuperação patrimonial, que passaria forçosamente (e isso era, muitas vezes, alfa e ómega) pela restauração dos textos. Enfim, o mais parecido que pode haver com uma autópsia. E como não é hábito autopsiar organismos vivos, a filologia – ainda que, em muitos casos, absolutamente necessária – tornou-se numa forma de, de algum modo, matar o teatro grego, se pensado enquanto espectáculo.

Ao longo do século XX, os estudos clássicos seguiram várias outras vias, todas elas com contribuições positivas, que continuam, ainda hoje, a fazer o seu caminho: desde a busca de constantes temáticas que fossem úteis para a compreensão dos dramas (por exemplo, a questão do herói trágico e da sua definição, ou, por outro lado, as várias faces da complexa e conturbada relação entre deuses e mortais), passando por interpretações de natureza ritualista, às vezes levadas ao exagero, ou por outras que lêem

¹² Ainda hoje merecem consideração e atenção comentários como os de J. Denniston (1936, *Electra* de Eurípides), E.R. Dodds (1944, *Bacantes*) ou W.S. Barrett (1964, *Hipólito*), embora estejam nitidamente marcados pelo tempo

no drama grego uma forma de explorar (e, de algum modo, de neutralizar) as tensões políticas e sociais da sociedade ateniense.

É possível que tenha sido também porque Aristóteles secou tudo à sua volta, com as suas afirmações contra a relevância da *opsis* na sua descrição da tragédia, mas a verdade é que é apenas a partir do final da década de 70 do século XX que o teatro grego começa consistentemente a ser olhado enquanto espectáculo. Aquela que é referida como obra de charneira, ainda que não rigorosamente a primeira, é *Greek Tragedy in Action*, publicada em 1978 por Oliver Taplin, cujo título é já um programa. E se esta leitura se oferece ainda, em larga medida, como tentativa de reconstrução e de recuperação patrimonial, rapidamente se torna evidente que pode haver um caminho conjunto, que efectivamente tem sido seguido, em várias ocasiões, entre os classicistas e os agentes teatrais. Não pode ser entendido como mero acaso que o aumento de representações do teatro grego coincida com este ajuste de paradigma no mundo dos *classical studies*.¹³

Há, aliás, um reflexo evidente e contável dessa aproximação. Em muitos dos países onde as representações têm sido monitorizadas, começam a ser mais frequentes as traduções directas dos originais, gregos ou latinos, em detrimento das adaptações. Isto é um sinal evidente que as traduções já são pensadas – e, em muitos casos, especificamente encomendadas – tendo em conta a sua realização como espectáculo.

Mas o que é mais estimulante é que este não é um caminho estreito, onde todos caminhem na mesma direcção. Há uma multiplicidade de vias e todas elas, mesmo quando parecem opor-se, são um factor de enriquecimento.

Por um lado, é possível vermos apostas na pura e simples reconstituição, ou seja, na tentada reprodução, o mais fiel possível, daquilo que teria sido o espectáculo na antiguidade. Estas representações têm, muitas delas, como cenário as ruínas dos próprios teatro gregos e romanos. Mas podem configurar, por exemplo, algo como a aposta feita em 2006, nos Estados Unidos, na Virgínia, onde se preparou urn conjunto, de representações das Nuvens de Aristófanes todas elas assentes nurn trabalho de recriação meticulosa da máscara teatral, de acordo com as informações que podemos

¹³Sem querer ser exaustivo, longe disso, eis mais duas ou três referências nas quais a questão do espectáculo é fundamental na leitura do teatro grego: David Seale (1982), *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London Croom Helm; David Wiles (1997), *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press; Martin Revermann (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press; Graham Ley (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago and London, University of Chicago Press.

retirar das escassas fontes que nos ajudam a compreendê-la como artefacto, de modo a testar as condições de emissão de voz e de recepção por parte dos espectadores¹⁴.

Este tipo de espectáculos, assente na reconstituição, em rigor pouco numerosos, baseia-se, em muitos casos, numa radicalidade absoluta, e tenta uma tarefa impossível, já que há elementos de que nos podemos tentar aproximar, mas que, em rigor, não podemos recuperar – é o que acontece, por exemplo, com a música, ou com o canto e a coreografia do coro. Sem pôr de lado a importância deste caminho, que às vezes nos dá pistas fundamentais e, além disso, nos confronta, de forma aguda, com alguns dos adquiridos da prática teatral contemporânea, é relevante ter consciência do que há de definitivo nessa irrecuperabilidade.

Mas o que efectivamente mais encontramos, com inúmeras e produtivas diferenças de grau, é um conjunto de recriações e reinvenções em que as preocupações e as questões do mundo contemporâneo se intersectam, por vezes de modo surpreendente, com os lugares e os temas do mundo clássico. Às vezes, é preciso afinar a forma como se verifica esse encontro, mas essa negociação pressupõe, também ela, alguma criatividade. Trago aqui três exemplos, que evoco apenas brevemente, como esboço de uma discussão a haver.

Primeiro caso: em 1995, Fernanda Lapa encenou *As Bacantes*, de Eurípidés, com base na tradução da Prof. Maria Helena da Rocha Pereira. A professora de Coimbra elogiou, naturalmente, o trabalho apresentado, mas levantou reservas ao modo como pela leitura da encenadora perpassavam laivos feministas e igualmente a forma como a peça, na sua perspectiva, exagerava a dimensão sexual da intriga. Uma questão de anacronismo, dizia. Mas não teria sido, afinal, absolutamente anacrónico, isso sim, deixar de ler naquelas mulheres desenfreadamente livres e absolutamente indomáveis, os sinais de uma moderna consciência do corpo e do seu poder, ao mesmo tempo livre e predadora?

Segundo exemplo: em Agosto de 2009, em breve entrevista ao suplemento *Ípsilon*, do jornal *Público*, na qual anunciava a sua intenção de, em breve, encenar um Rei Édipo, Jorge Silva Melo falava da sua intenção de adaptar o texto, limpando-o dos elementos excessivamente gregos (ele apontava

14Cf. Amy RCohen (2007), «Can. You Hear Me Now – Implications of New Research in Greek Theatrical Masks», *Didaskalia* 7.1 (www.didaskalia.net/issues/vol7nol/cohen.html). Refiro este exemplo a título meramente ilustrativo. Para outros exemplos igualmente eloquentes e para uma reflexão continuada acerca desta matéria é recomendável uma visita a outros artigos desta revista electrónica (www.didaskalia.net).

como exemplo as invocações ao deus Apolo)¹⁵. Querer-se-ia, com isto, tomar aquele discurso mais universal, subtraindo-lhe marcas de tempo e lugar. A questão, no fundo – e, sobre isto, cada espectáculo é o seu próprio teste – é a de saber se é assim que mais nos aproximamos do texto ou se, por outro lado – opção que outros já seguiram – não será insistindo na sua estranheza que nos vemos compelidos a, mais activamente, procurar nele o que nos interpela.

O terceiro exemplo, de sentido oposto, prende-se com a encenação da *Antígona* de Sófocles, apresentada por Nuno Carinhas no Teatro Nacional de São João, no Porto, entre Março e Abril de 2010. Aqui, na sequência da tendência que tem vindo a afirmar-se, recorreu-se à tradução de uma helenista (Marta Várzeas, da Universidade do Porto), propositadamente solicitada para o efeito, e preparou-se o espectáculo num trabalho conjunto, que envolveu uma constante participação da tradutora. A aposta, neste caso, foi numa extrema valorização da palavra, arma por excelência do teatro grego. Esse despojamento, por muito rico que seja o discurso de Sófocles, servido por uma excelente tradução, redundou numa apresentação que não conseguiu produzir em mim, enquanto espectador, o vínculo emocional que já atingi enquanto leitor do texto. Será que a nossa experiência de espectadores precisa de mais do que esta aparente frieza, que eventualmente seria suficiente para a audiência grega, ainda a dar os primeiros passos em termos de transfiguração dramática? Ou será apenas o sinal óbvio de que teremos de prescindir de alguma da nossa comodidade enquanto espectadores, ao enfrentar um mundo no qual, queiramos ou não, estaremos sempre de visita?

Esta agregação de mundos pode, pelo distanciamento, ser inesperadamente produtiva. Ao recriar um cosmos que nos é alheio, somos obrigados a ajustar-nos, a tentar interagir com o que nos é estranho, a lidar com as arestas e as rugosidades de um universo que nos vai espalhando pelo caminho pequenas armadilhas de interpretação. Mas essa estranheza, e o desconforto que ela provoca, obrigam-nos a ir à procura do essencial, compelem-nos a ir directamente ao osso, ao âmago, àquilo que ali ainda nos questiona, por não ser de um tempo e de um lugar, mas de todos os tempos e de todos os lugares.

¹⁵ Tratava-se de uma entrevista feita muito antes da apresentação do trabalho final. Por razões alheias à minha vontade, não pude assistir a este espectáculo, mas todos os testemunhos que recolhi falam de um notável trabalho ao nível da linguagem, com a criação de um ritmo próprio, que, sendo novo e distinto em relação ao original grego, serve muito eficazmente o texto de Sófocles. Não lanço para a discussão, por isso, o trabalho efectivamente apresentado por Silva Melo, apenas uma determinada declaração de intenções e os princípios que lhe subjazem.

Esta é, em rigor, uma lição que os Gregos já conheciam. A sua tragédia evitava cuidadosamente a actualidade e refugiava-se num mundo mítico do qual estavam ausentes as referências temporais. O uso da actualidade poderia deixar um rasto menos agradável, como parece sugerir o episódio da tragédia sobre a queda da tomada de Mileto, que Heródoto (VI. 21) nos deixa entrever em breves palavras. Era, por isso, sob a protecção daquilo a que Peter Wilson chama *safety gap* e Kevin Lee apelida de *comfort zone* que os atenienses lidavam com as histórias que ganhavam voz e corpo no anfiteatro de Dioniso. Também eles, protegidos de uma proximidade que se mostrava perniciosa, podiam concentrar-se no essencial da tensão dramática que testemunhavam. O que é fascinante é que o mesmo tipo de dispositivo de distanciamento possa revelar-se igualmente produtivo dois mil e quinhentos anos depois.

Não será a única linha de leitura possível, eventualmente nem sequer a mais seguida, mas não é arriscado afirmar que uma das constantes temáticas do teatro grego, especialmente da tragédia, é a identidade. Em primeiro lugar, porque é da própria essência do teatro esse jogo com valores identitários. Hoje em dia vivemos num mundo semeado de personagens e essa banalização conduz, forçosamente, a alguma indiferença da nossa parte. Mas o acto, que não deixava de revestir contornos sagrados, de colocar uma máscara diante de um homem e de ouvir dizer ‘eu sou Orestes’ teria, para os Gregos, um poder quase mágico, que todos estes anos transcorridos nos impedem de ponderar devidamente. Mas, mais ainda, porque, para lá dessa pureza inicial, já para os Gregos a transfiguração da identidade se afoga nas suas próprias incertezas.

Não se trata apenas daqueles casos em que a questão identitária é gritantemente evidente, como acontece com Édipo, o homem que julga saber quem é e, ao descobrir que não sabe, vai até ao fim à procura de uma resposta. Édipo era o homem que só tinha respostas – e que só se encontra verdadeiramente quando o seu discurso passa a ser feito de perguntas. Mas a questão é mais funda e definidora, pois, numa tradição teatral em que as mesmas histórias se sucedem e retomam, cada vez mais vai ganhando força a noção de que a identidade é algo de precário e vacilante – o que se toma particularmente notório na obra de Eurípidés. Ao chegarmos a este dramaturgo – e, volto ao princípio, após um percurso curtíssimo de breves dezenas de anos – são as próprias contradições da identidade que são postas em questão e o espectador começa a ser desafiado, ao não saber se a máscara *mostra* ou, afinal, *esconde*. Em Eurípidés – e isto é só um exemplo – o que atormenta o Orestes de *Electra* já não é o peso

insuperável do matricídio, como acontecia nas *Coéforas* de Ésquilo, mas o tormento de já não saber ser Orestes e não suportar sê-lo¹⁶.

Ora se a identidade, e o modo como esta pode ser frágil, é, de forma nítida, um dos alicerces do teatro grego, o tempo e os vários lugares não retiraram importância a esta inquietação. Afinal, vinte e cinco séculos depois, o mundo continua a ser um lugar onde nem sempre reconhecemos a imagem que vemos no espelho. E o olhar dos Gregos vem, na sua inicial estranheza, por mais alheio que pareça, ajudar a refrescar o nosso próprio olhar.

16A premência desta questão é evidente mesmo possuindo nós apenas trinta e duas tragédias conservadas. Imagine-se de que modo poderíamos avaliá-las se tivéssemos à nossa disposição mais algumas dezenas de textos. Deste ponto de vista, o teatro grego é também um desafio aliciante por tudo aquilo que, de forma tão evidente, nele *se esconde*.

