

## A VOZ DO POVO: O PAPEL DAS MULTIDÕES NA DRAMATURGIA TRÁGICA OCIDENTAL

Profa. Dra. Sandra Luna<sup>1</sup> (UFPB)

### **Resumo:**

*A teoria do drama tem se amparado em categorias derivadas da tradição aristotélica, seja através de uma episteme formulada pelo próprio Aristóteles, seja utilizando conceitos de outros pensadores que perpetuaram essa tradição grega. Mesmo formas anti-aristotélicas de drama, como o teatro épico e o teatro do absurdo, tendem a valorizar, por contraste, as categorias estabelecidas pelo antigo filósofo grego. Atento a esse legado, nosso estudo vislumbra uma linha de força não percebida pelos teóricos como categoria dramática: trata-se da presença do povo no mundo do drama. Esse povo, que não se confunde com o coro grego, não é personagem, não se concretiza senão por alusões, permanece como uma força difusa, anônima, ainda assim, poderosa e perigosamente influente no desenvolvimento da ação. Nosso trabalho apresenta as bases para uma leitura teórica desse papel das multidões no drama, conferindo suas implicações na dramaturgia de autores canônicos na tradição ocidental.*

**Palavras-chave:** tragédia, drama, teoria do drama, categorias dramáticas, povo e tragédia

Desde a Antiguidade Clássica, a dramaturgia ocidental oferece-se para escrutínio a partir de determinados conceitos que, utilizados com maior ou menor rigor epistemológico pelos primeiros pensadores da arte poética, fundamentaram o que hoje chamaríamos de categorias dramáticas. As teorias do texto dramático, mesmo na atualidade, não apenas alicerçam-se sobre essas categorias antigas, mas fazem delas uma plataforma exclusiva para a observação do drama, ainda quando seu propósito seja desafiá-las, fazendo incidir sobre elas novos matizes interpretativos.

Dentre os principais conceitos que serviram de base às primeiras análises das obras dramáticas, a noção grega de *mimesis* talvez possa ser enquadrada como um marco basilar. Alimentando a recusa de Sócrates em relação às artes imitativas, o entendimento da poesia mimética como simulacro da verdade, ao tempo em que motiva o banimento dos poetas da idealizada *República* de Platão, instiga seu mais célebre discípulo – Aristóteles – a compreender essa imitação poética por caminhos mais condizentes com a natureza da arte.

Não há dúvidas de que a *Poética* aristotélica não apenas desvia a poesia dramática de um curso moralizante pretendido por Platão, mas ainda engatilha novas perspectivas de análise, oferecendo à arte poética uma legitimidade mais estética do que ética, embora sem perder de vista as relações entre a arte e a vida. Anunciando a distinção entre Poesia e História, Aristóteles liberta o fazer poético de um compromisso inescapável com a ordem factual dos acontecimentos, o que não a torna menos comprometida com a representação da existência humana, apenas amplia suas potencialidades, outorgando à Poesia o direito de imitar tudo o que seja possível, até mesmo o impossível, que, sob os auspícios da verossimilhança, adquire aura de plausibilidade. A despeito do convite que faz ao exercício criativo da imaginação poética, Aristóteles permanece atento a certos parâmetros que asseguram às artes imitativas funções específicas e benéficas: reconhece nas imitações artísticas uma potencialidade pedagógica – o imitar, sendo congênito ao homem, é um eficaz, porquanto prazenteiro, instrumento de aprendizado sobre o mundo – permite a observação de feitos e fatos nem sempre contempláveis ou compreensíveis fora da esfera artística. Assim é que a *katharsis* se configura como efeito positivo e desejável produzido pela arte trágica – a piedade e o temor manifestos na tragédia não apenas comovem, colocando-nos em contato emocionado com a dor e a morte, mas

ensinam, prazerosamente, sobre o sofrimento da vida. Com vistas à produção desse efeito trágico, que atemoriza e encanta, concebe Aristóteles todos os outros conceitos que têm sustentado a teorização sobre o drama através dos séculos. Para haver tragédia, há que existir uma ação, fundamento maior dessa arte dramática – a ação sendo, segundo o filósofo, a alma da tragédia. Como não há ação sem agentes e nem teatro sem público, Aristóteles formula outros conceitos que se atrelam à noção de ação e aos seus pretendidos efeitos, conferindo-lhes estatuto específico no arcabouço do teatro trágico. Assim é que se imortalizam as noções de verossimilhança e causalidade, necessárias à credibilidade da tragédia dramatizada aos olhos do público; do compromisso com a verossimilhança emergem as preocupações com o tempo e o espaço e as recomendações sobre a construção de personagens, que na tragédia precisam ser coerentes, comoventes, dignificados, sem destoar dos parâmetros que regem uma arte enobrecida, porquanto grave e elevada em seus propósitos mesmos de refinamento, purgação ou purificação emocional. Mas não se realiza uma ação trágica ideal sem alguns cuidados especiais: a comoção trágica depende, por exemplo, de um erro cometido por um herói (*hamartia*), de uma inversão que surpreenda o público no decurso da ação (*peripeteia*), ocorrendo preferencialmente essa inversão em consequência de uma revelação ou reconhecimento (*anagnorisis*) de fatos inesperados, desconhecidos. A localização desses elementos na construção estrutural de uma tragédia seriam garantes de uma forma artística perfeita.

Foi assim que as principais categorias dramáticas nasceram e passaram a sustentáculo da própria história do drama: o estudo da tragédia jamais pôde prescindir dessa episteme formulada por Aristóteles e os olhares dos críticos e pensadores do drama de todos os tempos sempre recaíram com extremada atenção sobre essas categorias, muitas das quais sobreviveram em seus verbetes gregos originais. Hoje, não se enxerga com propriedade uma construção dramática fora do quadro de conceitos fixados na *Poética* aristotélica: *mimesis*, ação, caracterização, *hamartia*, *anagnorisis*, *peripeteia*, *katharsis* permanecem nas cartilhas de todos os reconhecidos estudiosos da dramaturgia trágica.

É fato, a modernidade introduziu novos parâmetros de aferição da arte dramática, frutos mesmos das árvores de seu tempo. Dentre as contribuições modernas de maior destaque e rendimento teórico, as formulações de Hegel acerca da condição conflituosa da ação dramática merecem especial menção. A bem da verdade, Hegel acompanhou de perto os passos de Aristóteles para sugerir que aquilo que o estagirita propunha como sendo os mais comoventes temas para as tragédias, a saber, os embates entre amigos ou entre parentes, poderiam ser compreendidos em sua dimensão estrutural como outra das categorias impositivas da construção dramática: o conflito, certamente a mais relevante contribuição do mundo moderno à compreensão dessa arte antiga, a despeito do mencionado débito dessa formulação hegeliana a Aristóteles. Bom, mas se Aristóteles sustentou parte significativa da tradição dramática no ocidente, Hegel sustentaria a outra banda. De sua noção de conflito partiram as concepções de outros importantes pensadores, dentre eles, Ferdinand Brunetière, que enxergou no conflito a essência da ação dramática, William Archer, que vislumbrou no conflito dramático a progressão inescapável para a crise, e Lawson, que denunciou ser o conflito dramático invariavelmente um conflito social. Todos esse conceitos, ressalte-se, embora projetando novas luzes sobre o drama, vinculam-se, embora via Hegel, à antiga tradição aristotélica, não prescindindo de outras categorias antigas para a sua sustentação teórica.

Interessante é notar como nem mesmo Brecht, que elabora certamente a mais frontal oposição à tradição aristotélica, escapa ao aristotelismo. Isso porque suas estratégias dramáticas projetam-se e tornam-se significativas justamente pelo espelhamento contrário em relação às formulações de Aristóteles. A poética brechtiana, a despeito de sua genialidade e da repercussão que alcançou no teatro do século XX, em suas proposições basilares, não deixa de ser uma poética aristotélica às avessas.

Não queremos com essa introdução criticar a importância de toda essa tradição teórico-crítica. Pelo contrário, é justamente o refinamento da percepção aristotélica acerca do trágico e da tragédia o que explica o assombroso rendimento de seus conceitos e a permanência de seu legado através dos séculos. Mas não custa mencionar que o próprio Aristóteles apenas produziu esse magnífico

legado porque desviou-se das perspectivas instauradas por Platão. Foi assim que produziu um salto qualitativo no pensamento teórico-filosófico sobre o drama. Interessante é que, embora toda uma importante geração de filósofos, instados pelo romantismo alemão, tenha se debruçado sobre a tragédia para nela buscar a compreensão do trágico enquanto conceito existencial, abrindo assim uma nova frente de investigação no universo da arte trágica, inaugurando uma vertente que hoje conhecemos como a filosofia do trágico, do ponto de vista de uma poética do drama, ainda estamos correndo nos trilhos das categorias propostas pelo estagirita, muitas vezes míopes em relação a outros fatos e feitos que possam estar implicados na construção dessa dramaturgia.

Sem alimentar qualquer pretensão a importantes achados nos domínios do já tão vasculhado teatro trágico, anunciamos que o móvel desta pesquisa é apenas um desejo moleque de descobrir frestas através das quais espreitar o universo dramático por outros ângulos. Pesquisa ainda incipiente, apenas recolho de amostras textuais para considerações ilustrativas de idéias potencialmente produtivas, embora ainda gravitando em torno de formulações críticas, sem articulação sistemática em nível teórico, é assim que apresentamos nossa vontade de ouvir a voz do povo e examinar o papel das multidões na dramaturgia trágica ocidental.

Começamos por considerar que, ao tratarmos da presença do povo no mundo do drama, estamos buscando uma representação que não se confunde com o coro grego, não é personagem, não se concretiza em cena senão por alusões, aparecendo nos textos como uma força difusa, anônima, ainda assim, poderosa e perigosamente influente no desenvolvimento da ação. Embora invisível, sem instrumental teórico que possa dar-lhe visibilidade, esse povo não apenas existe, mas persiste na dramaturgia de várias tradições, exercendo diferentes papéis nos palcos trágicos, sua voz fazendo-se claramente audível, desde que saibamos emprestar-lhe nosso ouvidos. É o que pretendemos fazer a seguir.

Já que tanto nos reportamos ao legado grego, não custa iniciar nosso percurso revisitando a mais conhecida tragédia do teatro de Dioniso: o *Édipo Rei*, de Sófocles. Aclamada como modelar pelo próprio Aristóteles, a obra-prima de Sófocles engendra uma trama que mescla ações humanas às investidas do destino, fomentando uma articulação estrutural que, regida por uma economia dramática exemplar, revela-se singularmente eficaz. Embora uma construção dramática totalmente iluminada por uma lógica irretocável de causalidade, a trajetória do herói para fugir ao seu destino surpreende e comove o espectador ao revelar-se aventura inútil, percurso circular, retorno à origem, reencontro com o inescapável fado de longa data prenunciado. Obstinação heróica, *hybris*, maldição familiar, *até*, erros sucessivos, involuntários, coroados por uma *hamartia*, seguida de *peripeteia*, *anagnorisis*, não são poucos os momentos em que a peça de Sófocles merece aplausos calorosos. Nessa intrigante viagem ao terrível encontro do homem com a sua cegueira, Édipo ocupa posição privilegiada na galeria dos infelizes heróis da nossa tradição dramática. Assim também os que compõem o seu cortejo em direção ao trágico têm gozado do mais alto prestígio nos textos críticos e teóricos: Jocasta, Creonte, Tirésias, o Coro e seu Corifeu, até mesmo o pastor e o mensageiro têm recebido a atenção que merecem pelos seus papéis de coadjuvantes nessa ação trágica. Mas quem se lembraria do povo de Tebas como motivo mesmo da catástrofe que abate o herói? Ouçamos primeiramente a voz desse povo para depois escutarmos algumas palavras sobre seu papel na tessitura da trama de Sófocles. Representada por um Sacerdote, assim insurge-se a multidão no drama de Édipo:

SACERDOTE:

Édipo, tu que reinas em minha pátria, bem vês esta multidão prosternada diante dos altares de teu palácio; aqui há gente de toda a condição: crianças que mal podem caminhar, jovens na força da vida, e velhos curvados pela idade, como eu, sacerdote de Júpiter. E todo o restante do povo, conduzindo ramos de oliveira, se espalha pelas praças públicas, diante dos templos de Minerva, em torno das cinzas proféticas de Apolo Ismênio. Tu bem vês que Tebas se debate numa crise de calamidades, e que nem sequer pode erguer a cabeça do abismo de sangue em que submergiu;

ela perece nos germens fecundos da terra, nos rebanhos que definham nos pastos, nos insucessos das mulheres cujos filhos não sobrevivem ao parto. (...) Porque tu livraste a cidade de Cadmo do tributo que nós pagávamos à cruel Esfinge (...) hoje, de novo aqui estamos. Édipo, a ti, cujas virtudes admiramos, nós vimos suplicar que, valendo-te dos conselhos humanos, ou do patrocínio dos deuses, dês remédios aos nossos males; certamente os que possuem mais longa experiência é que podem dar os conselhos mais eficazes! Eia, Édipo! Tu, que és o mais sábio dos homens, reanima esta infeliz cidade, e confirma tua glória! Esta nação, grata pelo serviço que já lhe prestaste, considera-te seu salvador; que teu reinado não nos faça pensar que só fomos salvos por ti, para recair no infortúnio, novamente! Salva de novo a nossa cidade; restitui-nos a tranqüilidade, ó Édipo! (...) Visto que desejas continuar no trono, bem melhor será que reines sobre homens, do que numa terra deserta. De que vale uma cidade, de que serve um navio, se no seu interior não existe uma só criatura humana? (SÓFOCLES, s.d., p. 22)

Não é pouco conhecido o obstinado propósito de Édipo de livrar Tebas da praga. Tão intenso e inamovível é o seu impulso para a ação que esquecemos de examinar sua tragédia tal como ela se nos apresenta enquanto urdidura textual. Por vezes, as falsas obviedades são as traves nos olhos da crítica. Precisamos dizer que o destino trágico de Édipo já se cumprira anos antes? Quando matara seu pai e desposara sua mãe? Mas precisamos também lembrar que, enquanto permaneceu irrevelado, esse passado nenhuma desventura causou ao herói que, pelo contrário, apenas conheceu honra e glória? A tragédia de Édipo, tal como tramada por Sófocles, consubstancia-se simplesmente como *anagnorisis*, passagem do ignorar ao conhecer, descoberta de um passado irremissível, reconhecimento de fatos desconhecidos, tomada de consciência de erros trágicos. Sob essa perspectiva, na tessitura sempre arbitrária do *mythos*, o início da ação nos autoriza pensar que o próprio povo funciona como mola propulsora da nefasta descoberta. Note-se o investimento retórico implicado no discurso do Sacerdote, cujas palavras não deixam espaço para a inação, seu corolário sendo bastante efetivo para instigar a busca do rei: “De que vale uma cidade, de que serve um navio, se no seu interior não existe uma só criatura humana?” (p. 22). Nosso olhar pós-romântico, voltado para a ação em seu recorte individualizador, realça a trajetória heróica, observa apenas o desesperado Édipo, lamenta sua auto-punição, obliterando o *finis* dessa mesma ação, que, aliás, cumpre-se ao final da peça: removida a mácula, o desejo do povo será atendido e Tebas liberta-se da praga. Obviamente não estamos aqui propondo o abandono das leituras da tradição, apenas tentando atribuir à voz do povo um tom audível.

Parece que Sófocles conhece bem o papel do povo no governo da pólis. Sabe também que a voz do povo pouca influência tem sobre os regimes tirânicos. Aliás, tanto Ésquilo quanto Sófocles estão sempre prontos a veicular a recusa veemente dos gregos à tirania, que haviam experimentado no século anterior e que não lhes saía da memória enquanto fato sempre terrível e temível, em contraste com a louvável ideologia democrática que alimentava as mentes grandiosas do século V a.C. E se reaparecesse entre eles alguma vocação tirânica? Não custa tentar – quem sabe se mesmo um rei intransigente pode ser demovido de um intento cruel ao tomar conhecimento de que o povo rechaça suas atitudes e seus decretos injustos? É com essa esperança que Hémon, noivo de Antígona e filho do rei Creonte, enreda o povo em seu discurso, apelando para a retórica com vistas à libertação da jovem condenada. Assim argumenta Hémon:

HÉMON:

Caro pai, dos deuses nos vem a razão,  
Bem mais valioso que tudo quanto há.  
Que não falas sabiamente,  
eu não poderia nem saberia dizê-lo.  
Contudo, também a outros  
poderia ocorrer algo de acertado.  
Como teu filho, cabe-me ver para teu bem tudo

o que se diz, faz ou murmura.  
Tua imagem intimida o homem do povo  
que não se atreve a pronunciar palavras  
que não te agradariam.  
Eu, no entanto, ouço, às escondidas,  
como a cidade lamenta a sorte desta jovem,  
de todas as mulheres a que menos merece  
morte extremamente aviltante  
por ação inquestionavelmente bela  
como a de não consentir que o irmão  
tombado em combate sumisse insepulto, exposto  
à voracidade das aves e dos cães.  
Não seria ela, antes, merecedora de recompensa em ouro? (...)  
Não carregues em ti uma só morada da verdade: (...)  
Para o homem, ainda que seja sábio, aprender  
continuamente e ser flexível não é vergonhoso.  
Observa que, nas torrentes de inverno,  
as árvores que cedem salvam os ramos,  
enquanto as que resistem sucumbem,  
arrancadas as raízes.  
Do nauta que firma resolutamente o pé  
E não arreda um passo, o barco vira  
E a viagem termina com o casco ao vento.  
Modera-te. Abranda a ira.  
Se há algum juízo em mim, embora  
jovem, declaro que nada supera  
o homem que, por sua natureza, é dotado de saber.  
Não sendo assim – com frequência não o é...  
Convém estar atento ao que de bom se diz. (SÓFOCLES, 1999, pp. 52-54).

A distância entre o decreto de Creonte e a voz do povo nos dá a medida exata da tirania. Inflexível, assim como o nauta que não cede ao vento, Creonte verá seu navio naufragar, não sem antes enterrar viva a destemida Antígona, que, tendo cativado a simpatia do povo, também direciona a empatia do leitor/espectador. Nesse sentido, poderíamos sugerir que a voz do povo nessa peça faz ecoar a voz do público?

Ainda acompanhando Sófocles, vale a pena observar por outra perspectiva como o povo pode ser aproveitado pelos poderosos como arma de combate. Em *Ajax*, toda a desonra do herói provém de sua ação nefasta, ao matar bestas quando intentava matar chefes guerreiros, em vingança à sua preterição pelos gregos, que concederam a Odisseu, e não a ele, as armas de Aquiles. Ora, tanto Odisseu quanto nós, espectadores/leitores, somos informados da intenção que moveu Ajax a realizar terrível façanha sangrenta pela deusa Atena, que, em pessoa, confessou a Odisseu (e ao receptor) ter ela própria enlouquecido Ajax para livrar o seu protegido da fúria vingativa do herói. Mas tudo isso permanece no nível das obviedades. A questão que não ganha destaque, mas que está respondida no texto da peça, é a seguinte: como é que os outros personagens ficam sabendo dessa intenção de Ajax? Como poderiam ter tomado conhecimento do logro, se não conhecessem a real intenção do herói e a intervenção da deusa? Se apenas Atena era conhecedora dos propósitos de Ajax e se somente Odisseu foi informado de tudo, como projetou-se sobre Ajax a desonra pública? Como a resposta está no canto nem sempre audível do Coro e como Odisseu passou para a tradição mais como herói ardiloso do que como fofoqueiro, alheamo-nos a esse papel fatídico que Sófocles atribui ao povo, desta feita usando a voz da massa como mecanismo propagador dos motivos que provocaram a desonra e o conseqüente suicídio de Ajax. Diz o Coro:

**CORO:**

Para nossa vergonha detectamos  
durante a noite há pouco finda  
murmúrios incisivos contra ti:  
dizem que apareceste nas pastagens  
onde correm as éguas assustadas  
e massacraste os rebanhos dos gregos  
- parte de nossos despojos de guerra  
com muitos sacrifícios conquistados  
por nossas finas lanças -, dizimando-os  
com tua espada sedenta de sangue.  
São estas as histórias inventadas  
pelo astuto Odisseu e sussurradas  
aos ouvidos de todos os guerreiros  
em seu trabalho de persuasão.  
Agora és o alvo das denúncias;  
Tudo o que ele propala ganha crédito,  
e cada ouvinte, mais que o delator,  
exulta de maneira desdenhosa  
com teus exarcebados sofrimentos. (...)  
jamais, filho de Telamon, tu mesmo  
perderias o senso até chegar  
ao ponto de atacar qualquer rebanho!  
Não! Foi um mal mandado pelo céu  
Que desabou sobre tua cabeça! (SÓFOCLES, 1999, pp. 84-85)

A despeito da verdade que o Coro desconhece, essa é sem dúvida uma utilização ilustrativa da voz do povo como a voz da maledicência. Interessante é notar como muitas das teorias sobre o coro grego tendem tradicionalmente a ver esse grupo de *performers* como representações da comunidade, espelho do povo, dos cidadãos. Não há dúvidas de que é preciso maior cautela para sustentar qualquer proposição nesse sentido. Não raramente, o povo aparece nas tragédias, gregas e modernas, assumindo funções impensáveis para o coro, que exemplarmente exercita o comedimento, o equilíbrio, a cautela, as leis, o bom senso, fugindo a isso apenas quando ações excessivas, violentas ou transgressoras apresentam-se como a única opção pela manutenção da ética ou da honra. O coro é, por excelência, representativo da dignidade do próprio gênero trágico; o povo não está preso a esse código de honra, por vezes, deixando-se flagrar agenciando comportamento indigno, baixo. Em qualquer caso, não há como fugir a presença dessa força anônima, sem rosto, mas com efeitos por vezes devastadores no campo da ação. Se Ajax lançou-se ferozmente contra bestas, a voz do povo lançou-se ferozmente contra a honra do herói.

Assim como Sófocles, também Ésquilo aproveita a voz do povo como força dramática. Não são poucos os momentos em sua *Orestéia* na qual a presença dos habitantes de Argos se faz sentir como elemento que afeta a ação. Já no prólogo de Agamemnon, a primeira peça da trilogia, ao mencionar sua alegria em relação ao retorno do rei, a sentinela do palácio deixa implícita o seu conhecimento e o do povo acerca da condição adúltera de Clitemnestra. Interessante é notar como essa alusão ao conhecimento público do fato confunde povo, habitantes de Argos, e receptores do drama, seja o público sentado nas arquibancadas do teatro ou o leitor tranquilo que acessa o texto no conforto da sala de leitura. Ouçamos como enuncia seu silêncio sobre a traição ao rei:

Volte o senhor deste palácio são e salvo  
e possa eu logo estreitar-lhe a mão bem-vinda!  
Quanto ao demais, silêncio! Um peso muito grande  
prende-me a língua, mas a sua própria casa,  
se possuisse voz, revelaria fatos  
conhecidíssimos por muitos dos argivos;

**hã de entender-me claramente os que já sabem;  
não saberão os outros; quando quero, esqueço.** (ÉSQUILO, 2000, p. 20, grifo  
nosso)

Lembremos, ainda em relação a *Agamemnon*, as queixas de Clitemnestra acerca dos recorrentes boatos que falsamente anunciavam a morte do rei durante os dez longos anos de sua permanência em Tróia. Para a rainha, esses rumores quase chegaram a induzi-la ao suicídio. Além disso, a instabilidade política causada pelos falsos anúncios da morte de Agamemnon, segundo ela, teria motivado o afastamento de Orestes do palácio, precaução contra possíveis ardis do povo:

CLITEMNESTRA (*para Agamêmnon*):  
Houvesse este homem sido mesmo vítima  
dos ferimentos todos que relataram  
mais furos haveria em seu corpo forte  
que malhas numa rede grande; (...)  
Tais eram os rumores maus, exasperantes,  
que me traziam desespero (muitas vezes  
servas atentas afrouxaram do meu colo  
sinistros, tensos laços de cordas pendentes).  
Por isso e nada mais Orestes, nosso filho,  
depositário de nossa esperança única,  
não se acha mais comigo, como fora próprio. (...)  
O bom focu Estrófilo, que me pôs a par  
De perspectivas duplamente perigosas -:  
os riscos teus na longa luta lá em Tróia  
e a presumível rebeldia aqui do povo,  
capaz de pôr abaixo um dia o fiel Conselho  
que sustentava teu prestígio, pois bem sabes  
que os homens tripudiam sobre os derrotados. (*Ibidem*, pp. 47-48)

Claro está que não apenas Ésquilo e Sófocles manipulam a imagem e a voz do povo de acordo com seus próprios intentos dramáticos. Também Eurípedes produz lá suas versões dramáticas dos mitos trágicos dando vez e voz ao povo. Observe-se, a título de ilustração final desse legado grego, como n' *As Troianas* o povo aparece como agenciador maior da queda de Tróia. Na versão de Eurípedes, veiculada pelo coro de mulheres troianas, assim se deu o episódio do célebre cavalo de madeira:

Cantaremos o carro muito longo,  
De quatro rodas, que ao entrar, funesto,  
em Tróia, fez de nós, ai, infelizes!  
cativas dos argivos para sempre.  
O monstro de madeira fez subir  
aos céus estrídulo e sinistro silvo,  
brilhando ao sol com seus arreios de ouro,  
repleto de guerreiros, que os helenos  
deixaram junto às portas da cidade.  
Gritou bem alto nosso povo uníssono  
premidido na altaneira cidadela:  
"Chegou o fim de nossas provações;  
ide buscar sem mais demora o ídolo  
enorme de madeira! Andai depressa!  
Trazei-o para ser oferecido  
à filha nobilíssima de Zeus!"  
Ah! Quantos jovens, quantos anciãos,  
saíram apressados de seus lares!...

Ao ritmo alegre de refrãos festivos  
Introduziram na cidade crédula  
A insólita armadilha dos argivos.  
A gente frígia veio pressurosa,  
querendo contemplar com os próprios olhos  
a obra portentosa dos helenos  
talhada nos pinheiros das montanhas.  
Foi perdição, foi ruína para Tróia,  
o pérfido presente oferecido  
devotamente à virgem imortal. (EURÍPEDES, 1991, pp. 189-90)

Deixando a tragédia grega, permitimo-nos um salto no tempo para espreitar por entre as frestas do teatro elizabetano o papel do povo na dramaturgia de Shakespeare. *Hamlet* se nos oferece como primeiro ato de nossa busca por uma intervenção significativa do povo nessa tragédia de reis e príncipes. Lá está ele, em várias ocasiões, em várias facetas, instáveis, tanto quanto o tempo no qual vive o dramaturgo, experimentando na prática do teatro, senão na vida, a crise final do humanismo renascentista. Primeiramente, há o povo que desprezava Cláudio, mas que, depois da morte do velho Hamlet, acolhe o novo rei sem contestação, exibindo, inclusive o rosto do monarca em pequenas efígies que adquirem sem pechinchar. Assim os apresenta Hamlet, combatido diante da infidelidade das massas:

HAMLET (para Rosencrantz, emendando uma conversa sobre a infidelidade do público nos teatros): Isso não é de estranhar; pois meu tio é rei da Dinamarca e aqueles que faziam pouco dele, enquanto meu pai era vivo, dão hoje vinte, quarenta, cinquenta e cem ducados por seu retrato em miniatura. Pelas chagas de Cristo, há nisso qualquer coisa além do natural, se a filosofia o conseguisse decifrar. (SHAKESPEARE, 1995, p. 77)

Depois há o povo que impede Cláudio de punir Hamlet pela morte de Polônio:

REI:  
Que perigo deixá-lo assim à solta!  
No entanto, não podemos castigá-lo:  
Ele é querido pela multidão  
Que não segue a justiça, mas os olhos,  
Vendo apenas o peso do castigo,  
Nunca o do crime. (*Ibidem*, p. 124)

A impossibilidade de punir Hamlet exemplarmente é o que inspira o rei a enviá-lo para a morte na Inglaterra, sob os cuidados de Rosencrantz e Guildenstern, que acabarão vitimados, eles próprios, pelo famigerado plano. Como não aceitar o povo como a força que impeliu a ação para fora dos domínios da Dinamarca? Assim como capaz de acionar as viagens para a morte, a multidão também sabe ofertar as boas vindas a Laertes em seu retorno da França, aclamando-o rei, evidenciando a precária estabilidade do poder real, sempre ameaçado pelas mutáveis relações com os súditos. Assim é que um cortesão anuncia a Cláudio e a Gertrudes o retorno de Laertes:

GENTIL-HOMEM:  
Senhor, ponde-vos a salvo;  
O oceano, quando passa os seus limites,  
Não lambe a terra com maior violência  
Do que o jovem Laertes, com um bando  
De vossos oficiais. Chama-no Chefe,  
E como se a nação recomeçasse,  
Esquecido o passado, em novos hábitos,  
Ratificados por palavras e atos,  
Gritam: “Façamos de Laertes rei!”



Gorros, línguas e mãos aplaudem, loucos,  
“Laertes será rei, Laertes rei!”

RAINHA:

(...) Isso é vil, falsos cães da Dinamarca. (*Ibidem*, p. 133)

Nesse momento, em franca oposição ao rei, a voz do povo parece, sim, a voz da razão e da justiça. Contudo, se pensarmos que há pouco esse mesmo povo era retratado por Hamlet como adoradores do retrato de Cláudio, temos que concordar com Maquiavel e pensar em sua enorme influência no pensamento do século no qual se firmara o absolutismo europeu: o povo sendo o fiel da balança dos atos reais, mais que ser virtuoso, o governante deveria cuidar em parecer virtuoso, o que nos mantém atentos ao enigma filosófico que assombra Hamlet, ao ser e/ou não ser...

Assim como os fantasmas, também o povo aparece comumente nas tragédias shakespereanas, desempenhando as mais variadas funções, mas sempre exercendo alguma força que alimenta a ação, seja fazendo-a avançar, seja impedindo personagens de realizar seus intentos. Considere-se, como exemplo, a turba para a qual são direcionados os célebres discursos de Brutus e de Marco Antônio em *Júlio César*. Qual o alvo do brilhante investimento retórico implicado nas falas desses dois personagens? Com que motivos Shakespeare teria tomado emprestado a Quintiliano suas lições sobre a construção de um discurso retórico senão para demover o povo (e o público), primeiramente fazendo-os crer que Brutus e seus pares estavam certos em assassinar Júlio César para impedir que este trilhasse o caminho do império, em seguida, num rebote surpreendente, permitindo que Marco Antônio desfça toda a argumentação, invertendo o sentido político da retórica de Brutus para incitar a massa à revolta que culminaria na celebração do triunvirato? Como não ver no povo a força que alimenta categorias essenciais ao desenvolvimento dramático da ação, nesse caso, a *peripeteia*? Já que falamos em peças de cunho histórico, também em *Antônio e Cleópatra* a voz do povo nos diz que mesmo a vontade dos grandes é cerceada pelo julgamento das massas. A todo o tempo, o próprio Marco Antônio se vê impedido de permanecer no Egito ao lado de sua bela amante em decorrência dos falares maledicentes sobre seu distanciamento de Roma. São várias as instâncias nas quais essas vozes podem ser ouvidas, mas fiquemos com o exemplo abaixo, vindo da boca do próprio Antônio:

ANTÔNIO: Nosso povo inconfiável, cujo amor só vai se vincular a quem o merece depois que esses merecimentos se tornarem coisas do passado, agora começam a conferir o nome e todas as distinções de Pompeu, o Grande, a seu filho, que, eminente pelo nome e pela força e ainda mais eminente pela coragem que lhe corre nas veias e lhe inunda o espírito, agora gaba-se de ser o melhor soldado de todos.(...) Muita coisa está se gestando e, como a crina do corcel, já tem vida própria, mas ainda não tem o veneno da serpente. A todos os que estão sob as nossas ordens, comunique o seguinte: nosso comando requer nossa retirada, e rápido. (SHAKESPEARE, 2005, pp. 20-21)

Devemos dizer que não apenas a tragédia, assim também o drama social não prescinde do povo como força dramática. Um breve passeio pelos textos dos mais renomados dramaturgos modernos revelam como as massas, as multidões, os habitantes das comunidades influenciam as ações dos personagens heróicos. Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Edward Bond, são apenas alguns dos nomes que nos ocorrem, cujos dramas acionam o povo como agenciadores de forças dramáticas. Pensemos, por exemplo, na preocupação de Torvald Helmer com a sua reputação, com o que os outros vão pensar a seu respeito, sendo essa a causa mesma do seu repúdio a Nora em sua *Casa de Bonecas*; Christine, em *O luto assenta em Electra*, de O'Neill, não escapa à maledicência pública, sobre ela recaem os falares de uma comunidade puritana da qual destoa fortemente e contra a qual resiste em suas transgressões; assim também como outra vítima da língua do povo, Blanche DuBois, por seu envolvimento com jovens alunos, não apenas é demitida da escola na qual lecionava, mas ainda é banida da cidade, expulsa do convívio pela própria comunidade, motivo mesmo pelo qual toma o bonde chamado desejo, que a leva da histeria à loucura. Não são poucos os exem-

plos que nos ocorrem, mas escaparia aos limites desse trabalho um exame mais extenso do tema que examinamos. Fiquemos, pois, com os recortes acima apresentados como base para as conclusões que esboçaremos a seguir.

Embora sem intentar proceder no momento a uma sistematização mais rigorosa desse papel do povo na dramaturgia trágica ocidental, preferimos, por enquanto, assumir uma postura mais comedida e pensar nesse povo como freqüentemente desempenhando funções que apelam ao senso moral, à ética e à política, em sentidos obviamente frouxos, flutuantes, ora como representativos da ordem, do bem e da justiça, ora como forças malignas, anárquicas, aniquiladoras. Força portentosa, extremamente maleável, carregada de estereótipos advindos da própria vida, a massa humana aparece na tradição trágica ora como fator estimulante, ora como fator paralisante para o agir dramático. Em cada caso, esse povo precisa ser visto e ouvido, o universo dramático, representação lógico-racionalista do mundo real, abstração da vida, conhece bem o papel das multidões na experiência histórica da humanidade: infelizmente, a voz do povo, na arte como na vida, nem sempre é a voz de um deus.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- [2] CLARK, Barrett, ed. *European theories of the drama*. New York: Crow Publishers Inc., 1975.
- [3] ÉSQUILO. *The complete Greek tragedies*. New York: The Modern Library, 1942.
- [4] \_\_\_\_\_. *Oréstia*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.
- [5] EURÍPEDES. *Obras dramáticas*. Trad. del griego por Eduardo Mier y Barbey. Buenos Aires: Libreria “El Ateneo”, 1951.
- [6] \_\_\_\_\_. *As troianas*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991.
- [7] HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.
- [8] IBSEN, H. *Eleven plays of Henrik Ibsen*. New York: The Modern Library, s.d.
- [9] LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- [10] \_\_\_\_\_. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.
- [11] O’NEILL, E. *Mourning becomes Electra*. London: Jonathan Cape, 1989.
- [12] PLATÃO. A República. In: *Diálogos*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- [13] SHAKESPEARE, William. *The complete works*. New York: Gramercy Books, 1975.
- [14] \_\_\_\_\_. *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna A. C. de Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- [15] \_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- [16] SÓFOCLES. *Electra and other plays*. London: Penguin Books, 1953.
- [17] \_\_\_\_\_. *Antígona*. Trad. do grego por Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- [18] \_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d.
- [19] \_\_\_\_\_. *Ajax*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- [20] WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: The New American Library, 1972.

---

## **Autora:**

<sup>1</sup> **Sandra LUNA, Profa. Dra.**

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

lunasand@uol.com.br