

*Variações sobre um tema:*

## **A CEGUEIRA HUMANA**

Maria do Céu Novais Faria

*Ao Professor  
Antônio Segurado e Campos,  
cujo magistério foi o verdadeiro  
estímulo para a elaboração deste trabalho*

### **ÍNDICE**

- I - Ver/ Não ver
- II - O teatro de Sófocles: uma concepção de trágico
- III - As Bacantes de Eurípides
- IV - Cinco Peças de Shakespeare

## I. Ver/Não Ver

Cego - o Poeta Homero? <sup>1</sup> Quando muito, talvez, uma "cegueira tardia", admite Gabriel Germain <sup>2</sup>. Na realidade, como seria cego o divino Poeta que, melhor que ninguém, soube derramar pelo Universo os olhares lúcidos, captar num relance o essencial de uma visão, traduzir o pormenor relevante, o traço fugidio, o vapor evolado da nuvem, o chovisco que coroa a rebentação da vaga, o movimento da luta e a morte dos heróis; que resume todo o viver humano, em sintonia harmônica com a Natureza eterna, no magnífico escudo saído das mãos de Hefesto; que põe diante dos nossos olhos os pormenores da construção da jangada de Ulisses, a brava luta do herói contra os elementos em fúria, os saudosos lugares da sua Ítaca amada? Poeta sem olhos? Bem entendido que não. Olhos do espírito, claro; mas também olhos físicos, corporais, implantados pelos deuses nas suas órbitas humanas. E, todavia, a tradição antiga é insistente em apontar Homero como cego<sup>3</sup>. Desde o próprio nome por que o conheceu - 'Ομηρος - até à estatuária. Porquê?

Na Odisseia, revelam a sua divina arte vários aedos; na *Iliáda*, outros se integram fugidamente nas lamentações fúnebres por Heitor. Ora há um que tem cegueira. É Demódoco, da corte do rei Alcínoo. Como todos os aedos, recebeu da divindade a inspiração. Mas este é, "entre todos, o mais amado da Musa, que lhe dera ao mesmo tempo o bem e o mal; porque, ao privá-lo da vista, lhe concedera a doçura do canto"<sup>4</sup>. Como se a visão interior, conferida pela deusa, fosse mais profunda, mais bela, mais nobre, quando a exterior faltava. Este é, "entre todos os aedos, o mais amado da Musa" - e é, entre os aedos de Homero, aquele que é cego.

A inspiração poética, atribuída pelas Musas a raros favoritos, tem o seu paralelo na inspiração profética, a alguns concedida por Apolo, eventualmente por Zeus. Também na Odisseia, o adivinho Tirésias, que conserva no Hades o dom de predizer, é consultado por Ulisses, de acordo com as prescrições de Circe. Tirésias também é cego. Segundo a tradição mais comum, tendo sido privado da vista por Hera, recebera de Zeus, como compensação, além de notável longevidade, o dom da profecia.

Na *Hécuba*, Polímedoro, depois de cego, profetiza. E Édipo, em Colono - ele, que em Tebas rasgara os olhos para não ver - tem agora uma visão íntima perfeita, o sereno conheci-

mento do presente e do porvir: refere com precisão os pormenores relativos à sua morte; revela ao amigo Teseu segredos misteriosos que interessam ao futuro de Atenas; guia, com segurança e passo firme, os acompanhantes, para os últimos adeuses.

Dumézil<sup>5</sup> considera que Horácio Cocles – em quem descobre vestígios de figuras míticas indo-europeias – renunciou a um olho carnal, que depôs junto de uma fonte, para adquirir a visão do invisível.

Sendo assim, parece que à cegueira física, "exterior" – incapacidade de "ver" o presente, o circunstante e circunstancial – se opõe então a "visão" profunda, "interior" – capacidade de pre-"ver", própria do profeta; de captar o mistério das coisas e de o traduzir em linguagem semelhante à dos deuses, própria do poeta. Aliás, profecia e poesia confundem-se na sua origem<sup>6</sup>.

Parece existir, pois, entre um "ver" e outro "ver", uma espécie de equilíbrio superior, de ritmo natural em contraponto, equacionado em termos de "quanto menos quanto mais". Talvez por isso a tradição fizesse, do mais divino dos aedos, um *Ὀμῆρος* – como ele próprio fez do seu Demódoco "o mais amado da Musa".

Invertendo os factores, isto poderia significar que aqueles que melhor vêem com os olhos corporais facilmente incorrerão em "cegueira" do espírito. Em sentido metafórico, "ver com os olhos corporais" é ter uma visão "exterior", de superfície, circunscrita ao circunstancial e efêmero, desligada da reflexão filosófica sobre a insegurança da vida humana, a ilusão da felicidade, a verdadeira condição dos mortais em relação aos imortais. Esse é o "cego" mental; esse, só através do sofrimento perde a venda e ganha clarividência; por vezes, atinge mesmo a sabedoria que lhe permite aceitar serenamente a cambalhota do destino.

Em certos casos, a marcha para a "visão" final, para o desengano derradeiro e consciente, parece passar – em maior ou menor grau – pela demência. Que admira? Não é todo o tipo de demência um estado patológico, anormal – mesmo a demência sagrada, nas quatro categorias discriminadas por Platão?<sup>7</sup> Não são justamente duas delas a profética e a poética? Que admira, pois, se tais estados se fundem e se confundem nas circunvoluções da mesma mente, ainda quando esta não atinja mais que graus imperfeitos de qualquer dessas "loucuras"? E quem melhor que o poeta para ter disto a intuição? Para, em casos determinados, sentir necessidade de "cegar" fisicamente uma personagem, como símbolo palpável de clarividência mental? – marcando, sem ambiguidade, a antítese Ver/Não Ver.

## II. O teatro de Sófocles: uma concepção de trágico

1 - ... κούδ' ἐν τούτων ὃ τι μὴ Ζεὺς : "e, em tudo isto, nada que não seja Zeus".

Eis o verso que remata *As Traquínias*. Ele é, sem dúvida, a negação do acaso, mas de forma alguma uma resposta para as misérias humanas, os νέους θανάτους e os πολλὰ πῆματα καὶ καὶνοπαθῆ , a que assistimos na tragédia. Nem nesta, nem em qualquer das outras peças que subsistem de Sófocles. Se o Universo está imbuído de divindade, se existe um Λόγος superior e cósmico que tudo rege, a sua acção escapa-nos em absoluto. E assim, tacteamos o nosso caminho como cegos, sem indícios, na ignorância total daquilo que nos espera, sem que haja sabedoria capaz de nos livrar dos golpes imprevistos do destino. A única sabedoria possível é a "certeza" da "incerteza", a consciência da instabilidade da condição humana, a aceitação do limitado e transitório, a coragem de receber as derrocadas com serenidade e sem surpresas. Todavia, os heróis de Sófocles não são títeres, passivamente à espera. Agem e sofrem, lutam e revoltam-se, põem em causa a si e aos próprios deuses; no fundo, esbracejam como cegos que teimam em acertar o seu caminho, no meio da escuridão.

Salvo em *Édipo em Colono* - a apoteose do herói, cego mas mais que nunca grande e detentor de misteriosos oráculos -, parece ser esta "cegueira" a essência trágica do teatro sofocleano, pelo menos uma das suas coordenadas principais.

2 - Na sociedade homérica (uma "shame culture", como acentua Dodds)<sup>8</sup>, o comportamento heróico não defende a vida ou o bem-estar, como não visa os êxitos encobertos, longe de testemunhas; busca, sim, a glória, a fama - a τιμή -, o reconhecimento público da ἀρετή do guerreiro, sem o que nem a vida tem valor nem a felicidade é possível.

É esta concepção que está na base da tragédia de *Ájax* (herói de Sófocles, é certo, mas arrancado à *Iliáda* e à *Etiópida*), ele que, na planície de Tróia, era o mais forte dos guerreiros, depois de Aquiles. A sua preterição em benefício de Ulisses ("não são os mais robustos homens que se podem considerar os mais fortes, mas sim os prudentes, os que sabem vencer em tudo"<sup>9</sup>), na atribuição das armas do Pelida, foi a recusa do reconhecimento dessa primazia, o golpe mais rude na sua τιμή, a dor revoltada, a humilhação que os Aqueus infligiam ao orgulho desmedido do herói - porque esse orgulho atingia a presunção.

É o começo do sofrimento e é o começo da loucura; porque

Athena insufla-lhe uma terrível demência. Na verdade – e já Homero assim pensava – "os deuses podem tornar louco o homem mais sensato"<sup>10</sup>. E que Ajax é um varão sensato reconhece-o a própria deusa perante Ulisses: *Τούτου τίς ... προνοότερος*<sup>11</sup>; A loucura de Ajax, que também o Coro, mais de uma vez, atribui aos deuses, é uma "cegueira" que lhe oculta os homens em quem anseia vingar-se cruamente e lhos faz ver no gado que persegue, feroz, e que mata, aprisiona, tortura e injúria com palavras terríveis que, no dizer de Tecmessa, só um deus poderia inspirar<sup>12</sup>.

Apesar de se tratar de um inimigo, arrogante e vingativo, Ulisses confrange-se com essa "cegueira" louca, com a trapaça de Athena que assim humilha o herói já profundamente ferido no seu orgulho. Na triste condição de Ajax reconhece ele a sua própria condição – a condição de toda a Humanidade: "Eu percebo que cada homem que vive não passa de aparência e sombra vã"<sup>13</sup>. É a terrível mas lúcida percepção da instabilidade das coisas humanas, da insegurança a que estão sujeitos os mortais: "Um só dia – adverte a deusa – chega para destruir ou elevar a vida humana"<sup>14</sup>. Ulisses, na sua *φρόνησις*, "vê".

Tecmessa, na sua dura experiência (passada e presente), sabe também que o homem está sujeito à *ἀναγκά τῆς τύχης*<sup>15</sup>. Mas o herói sofocleano, mesmo ciente desses "golpes do destino", não há-de ficar passivo, desarmado de vontade. Tecmessa age, luta. Procura interferir nas decisões do louco, esconde o filho, chama os marinheiros, quer saber onde está Teucro. Suplica a Ajax que proceda de modo sensato, que desista de ideias suicidas. Na sua imensa inquietação, desenvolve uma actividade prodigiosa e lúcida; ela não pode e não quer "ficar inactiva".

Apesar disso, não consegue evitar os "golpes do destino"; e a catástrofe não tarda. Porque Ajax, depois que a demência o abandonou, vê-se coberto de ignomínia, motivo de chacota para todos. A situação trágica adensa-se. E o dilema surge: Que fazer? Conservar a vida, fugir para Salamina, nos barcos velozes, com Tecmessa e o filho, apresentar-se ao velho pai sem os ricos despojos que a todos fossem prova incontestável do seu comportamento heróico? Ou atacar a cidadela de Tróia, buscando a morte numa empresa arriscada? Viver, para quê? Ele sabe que "um homem nobre só tem como alternativa ou viver com honra ou morrer com ela"<sup>16</sup>; ele sabe o que tem a fazer – e fá-lo. Por isso Tecmessa, nas últimas palavras que profere em cena, considera a morte do herói como doce para Ulisses e os Atridas, amarga para si própria, mas a melhor para Ajax, a que ele desejara ter.

Por sua vez, o Coro pondera a fonte de sofrimentos que para Ajax fora o julgamento das armas; assim, era de esperar



que o herói acabasse por subtrair-se, pela morte, ao seu atroz destino. Na realidade, aquele que ainda há pouco era considerado o mais forte dos guerreiros aqueus, que o seu próprio Juízo colocava acima de todos os outros, não contara com as ἀναιδέα τῶναι, as forças imprevisíveis que de súbito se lhe atravessavam no caminho. Para um homem atormentado e escarnecido, que preza acima de tudo a sua τιμή, a morte com dignidade era a única solução.

Após a catástrofe, Tecmessa está bem ciente de que "as coisas não teriam corrido assim, sem um impulso divino"<sup>17</sup>. O Corifeu pondera: "Pesado, excessivamente pesado, o sofrimento imposto pelos deuses"<sup>18</sup>.

Tanto mais pesado, tanto mais doloroso, quanto é certo que súbito e imprevisível. A cegueira de Ajax que confundira verdade e ilusão ignorando os resultados, é, em certa medida, a imagem da "cegueira" do homem nos desacertos das suas decisões e na incógnita dos respectivos efeitos: a "cegueira" do destino de cada um de nós.

O tema da "cegueira" do homem em relação ao que o espera está claramente definido nas últimas palavras da peça, proferidas pelo Corifeu (e tão próximas das que terminam Édipo Rei): "Muitas são as coisas que os homens podem saber, vendo-as; mas, antes de as ver, ninguém pode profetizar o que se passará no futuro".

E não só isso: é louco e cego o homem que tem a pretensão de medir-se com os deuses. Pela boca do Mensageiro (que repete as revelações de Calcas) expõe-se a ideia de que o homem que não sabe sujeitar os seus propósitos à escala humana sucumbe ao peso das adversidades enviadas pelos deuses. Foi o caso de Ajax, cuja presunção o levava a recusar, como desnecessário, o auxílio de Atena e, antes disso (e contra os conselhos do pai), a vangloriar-se de ser capaz de vencer na guerra, por esforço próprio, sem ajuda de qualquer divindade. Não reconhecera a fraqueza e dependência dos mortais em relação aos imortais, a reviravolta súbita a que está sujeita a condição do homem. O conhecimento das limitações humanas não está em Ajax, está em Ulisses. Aquele é o "cego", este é o que "vê".

Na peça, os dois heróis contrapõem-se. Ajax nem prestes a morrer abdica da sua arrogância e do seu ódio, clamando aos deuses, pedindo-lhes males terríveis para os Atridas e os outros Aqueus. Ele percebe que as coisas humanas e terrenas são passageiras e movediças, que nada é permanente; mas ignora a moderação e a medida do humano, a nivelção na morte, as "sombras" que são os homens, caminhando incessantemente para "o Hades que a todos acolhe"<sup>19</sup>. Ulisses, pelo contrário, repreende a Agamémnon a arrogância com que despreza as leis divinas, a obstinação no ódio a um morto, a injustiça com que

fere um herói que já não vive. Oferece amizade a Teucro e gostaria de tocar o corpo de Ajax. É o grande agente do apaziguamento final. A sua sabedoria confere-lhe uma "visão" equilibrada da posição do homem no Universo. Ele vê, no morto que aguarda o funeral, a prefiguração da sua imagem sem vida: "Também eu hei-de chegar a isto" <sup>20</sup>. E, como ele, todos nós.

3 - Antígona - que é a tragédia da jovem filha de Édipo, mas também, e sobretudo, a de Creonte - termina pelas seguintes palavras do Corifeu, que encerram a didáctica da peça: "O bom senso é de longe a primeira condição da felicidade. Quanto aos deuses, não se deve cometer nenhuma impiedade. As palavras insolentes dos orgulhosos, através dos castigos que acarretam, ensinam-lhes a ser sensatos na velhice".

Quem fecha os olhos e não vê estas verdades sofre naturalmente de "cegueira" interior. A exemplificação é dada através de Creonte e das reflexões ponderosas de várias personagens.

Tudo começa com um édito do tirano ordenando as mais altas honras fúnebres a Etéocles e privando de sepultura Polínice - contra "as leis divinas não escritas" <sup>21</sup>, que a princesa defende e pelas quais se vai deixar matar. O ponto de vista do soberano é decerto respeitável: tratar diferentemente, a título exemplar, o que morre em defesa da pátria e o que sucumbe lutando contra ela. Mas a sua obstinação é cega, nega-se a ouvir e ponderar quaisquer razões contrárias à sua vontade de déspota. A recusa à reflexão, até final do 5º episódio, envolve riscos que há-de pagar mais tarde amargamente. A insensatez, a impiedade e a arrogância estão presentes desde logo. Antígona (tão inflexível como ele) exproba-lhe a insolência ímpia e a prepotência, ao sobrepor as suas leis às "leis eternas, que não são de ontem nem de hoje e ninguém sabe de quando datam" <sup>22</sup>. Creonte, obstinado, não cede. A sua vontade é lei, e condena a sobrinha à morte.

Hémon, com a sua juventude, revela-se mais sensato do que o pai; é que a prudência não se manifesta pela idade, mas pelo comportamento <sup>23</sup>. Procura cordata e respeitosamente demonstrar-lhe a razão: "Não te prendas a um pensamento exclusivo, o teu, considerando apenas válida a tua opinião e desprezando qualquer outra. Quem tem a pretensão de ser o único a pensar com inteligência e sensatez, depois de a sua opinião ser posta a nu, arrisca-se a verificar que ela era vã" <sup>24</sup>. Mas Creonte não depõe a rigidez. Irritado, discute, insulta, não cede um palmo da sua autoridade de pai e de tirano. "Tu queres falar, mas recusas-te a ouvir" <sup>25</sup> - censura Hémon.

Tirésias, por sua vez, admoesta: "Falhar é um acidente comum a todos os homens. Mas aquele que falhou reencontra a felicidade, se sensatamente repara a falta e não persiste inflexível. A obstinação é uma atitude tola"<sup>26</sup>. O rei não cede ainda e acusa o adivinho de corrupção.

Comentários sobre a necessidade de reflectir encontram-se noutros pontos do texto, por exemplo, na fala do Mensageiro: "A irreflexão manifesta-se nos mortais como o maior dos males"<sup>27</sup>.

Só tarde de mais, quando já não há remédio, Creonte admite com o Corifeu que "os castigos dos deuses têm os pés rápidos"<sup>28</sup> e que a atitude mais prudente é cada um não se afastar da observância das leis divinas<sup>29</sup>. Na verdade, a arrogância do homem que despreza as prescrições das divindades atrai sobre si o seu castigo. Esta advertência é apresentada pelo Corifeu e reconhece-a por fim Creonte. Mas os deuses castigadores parecem identificar-se com a natural e dolorosa consequência dos erros de cada um, espécie de justiça automática e irreversível. O Corifeu, em face do sofrimento de Creonte pela morte do filho, pondera que o infortúnio sobrevém não de outrem, mas dos próprios erros cometidos. O rei partilha agora essa opinião: "Tu estás morto - diz ao cadáver do filho - deixaste-nos, devido à minha loucura, não à tua"<sup>30</sup>. E acrescenta que a loucura do seu procedimento foi decerto motivada por uma valente pancada desferida na cabeça por algum deus que o impeliu para um caminho selvagem e o levou a sacudir com um pontapé a felicidade. O Servidor que lhe anuncia o suicídio de Eurídice acentua que a rainha imputara ao marido a responsabilidade da sua morte e da do filho. "Ai de mim! Sobre a minha cabeça abateu-se um destino insuportável"<sup>31</sup> - geme o tirano; mas reconhece que ele resulta dos seus erros: "Desgraçado de mim! Não é sobre os outros que recairão as calamidades que provoquei"<sup>32</sup>. Há, pois, a ideia de que cada um prepara, com o seu comportamento irreflectido, obstinado e impiedoso, a sua própria ruína. Assim, os deuses não passam de figuras de retórica, símbolos apenas dos males que muito naturalmente resultam dos nossos erros. Esta é, afinal, traduzida e exemplificada, a doutrina da última fala do Corifeu, atrás citada.

Mas a par desta  $\delta\acute{\upsilon}\lambda\eta$  que restabelece por assim dizer o equilíbrio das tensões e depende dos nossos procedimentos, há também a possibilidade do sofrimento independentemente do erro, pela pancada incompreensível do destino. É a dimensão verdadeiramente trágica da vida humana. O Coro lembra, no quarto estásimo, que "terrível é a força do destino"<sup>33</sup>. O Servidor<sup>34</sup> que anuncia a morte da rainha observa gravemente que "não há processo de os mortais se libertarem de uma desgraça marcada pelo destino"<sup>35</sup>. Passa-se, a propósito da tra-



gédia particular de Creonte, para a tragédia geral da Humanidade. Ela reside justamente na incapacidade de se fugir ao infortúnio, ainda quando o homem procura fazer ele próprio o seu destino: "Não há orgulho capaz de quebrar o poder de Zeus". Isto diz o Coro, logo no segundo estásimo<sup>36</sup>. O Mensageiro faz a sua entrada em cena com algumas reflexões de tipo geral sobre a instabilidade da existência do homem, que "a fortuna a cada instante eleva à felicidade ou rebaixa à maior desgraça"<sup>37</sup>. Como poria alguém em dúvida a felicidade de Creonte, vencedor dos inimigos de Tebas, detentor do poder absoluto, rodeado de nobre descendência? E, num breve instante, tudo ruína e se abatera no nada.

Como em *Ájax*, como em *Rei Édipo*, a felicidade não passa de ilusão, que se desfaz como fumo, como a própria vida humana, afinal: "Existem mil maravilhas, e nada é mais maravilhoso do que o homem. [...] Só uma coisa ele não inventou: é um meio de evitar o Hades ..." <sup>38</sup>.

4 - N'As Traquínias, vamos reencontrar o tema sofocleano da luta vã do homem contra as potências imprevisíveis e fatais que sobre ele se abatem, o desencontro das intenções humanas com os resultados das acções. Os mortais agem dentro de uma linha de conduta que lhes parece a melhor; mas enganam-se, erram, porque não podem "ver" as consequências da sua forma de agir. Pode mesmo suceder que, sem interferir, sem tomar decisões, simples elemento passivo, alguém seja, um tanto paradoxalmente, o factor que desencadeia a tragédia e uma longa série de sofrimentos, próprios e/ou alheios. De qualquer forma, o homem não "vê" o que o espera - e espera, em geral, o que não vem.

Héracles vai ter um fim totalmente inesperado, contrário à sua sorte habitual, que quase não deixava margem para receios (como diz o filho, no Prólogo). O próprio herói não "vê" o verdadeiro sentido do oráculo: interpreta-o à escala humana, que é pensar irreflectidamente na vida e não meditar na morte. Por outro lado, "não vê" para lá do seu egoísmo, escapa-lhe a possibilidade do sofrimento que vai causar a Dejanira.

Iola é, no desenrolar da acção, um elemento passivo: nenhum erro cometeu, nenhuma decisão assumiu. Não obstante, é o factor que desencadeia a sua própria desgraça, a da família, a da sua cidade, a das outras cativas, além da de Dejanira, Héracles e Hilo. O seu infortúnio foi súbito e inesperado - exemplo vivo da instabilidade da sorte (que, num dia, de princesa a fez escrava), sorte que ora traz ao homem felicidade, ora infortúnio, bruscamente, sem previsão possível -

como, no seu canto de entrada, o Coro vem profeticamente ponderando, a propósito da sorte que até então sempre bafejara Héracles. E, todavia, o seu fim está bem próximo e será bem trágico.

A chegada imprevista das belas cativas, no segundo episódio, a sua queda brusca no infortúnio, provocam reflexões de Dejanira que retomam o tema da instabilidade da fortuna e a deixam apreensiva – em contraste com a situação de felicidade a que devia ter direito nesse momento. Porque, na verdade, ninguém está livre de "um passo em falso", mesmo um homem que se tem por feliz. O "passo em falso" de Héracles foi porventura ter arrasado uma cidade por causa de uma mulher; foi talvez, em segundo lugar, a imprevidência de mandar à frente Licas e Iola, sem ter em mente qualquer eventual reacção desesperada da mulher, que ia perdendo frescura, mas não o amor pelo marido. Nesta, o erro, a sua "cegueira" foi acreditar irreflectidamente nas palavras do Centauro. Com efeito, porque havia ele de lhe oferecer um filtro benéfico, quando a verdade é que morrera por causa dela e do marido? Tardia reflexão. Porque, pensando reconquistar o amor deste, enviara-lhe a mais horrível das mortes. "Não vira", antes, o que era mesmo "evidente"!

Hilo também "não vê" para lá das aparências. Só depois da morte da mãe (de que fora a causa imediata), compreende que as suas intenções, longe de serem sinistras, eram louváveis.

Mais que qualquer outra das tragédias de Sófocles que subsistiram, *As Traquínias* "exemplificam" a insegurança de tudo que é humano e a queda súbita e irremovível no infortúnio. É Iola conquistada à ponta de espada e as outras "belas cativas"; o arauto Licas, tão senhor de si no desempenho da sua missão, que de repente fica de crânio esmigalhado e cérebro a escorrer pelas fracturas; é Dejanira, pouco antes bem segura da vida do marido e da própria felicidade, que põe fim à existência; Héracles, certo de que iria envelhecer num merecido descanso de longos trabalhos, sem "ver" que esse descanso era a morte. Por fim, Hilo suportando todo o peso da tragédia (como Creonte), mas vítima inocente, do mesmo modo que Iola, sem compreender nem aceitar o absurdo de tais acontecimentos – "uma vergonha para os deuses" <sup>39</sup>.

Os "exemplos" falam por si; mas são sublinhados, comentados, através do drama. Desde o prólogo, Dejanira (como o Corifeu no final de *Rei Édipo*) refere a velha sentença de que se não pode considerar ninguém feliz ou infeliz, antes de ter chegado ao termo da existência. Mais tarde, sublinha a desgraça que subitamente atingiu as prisioneiras de guerra, ou medita, apreensiva, nas prováveis consequências do seu bem intencionado acto, que vai desencadear a catástrofe. Hilo re-

fere o grito de horror da multidão ao contemplar o tormento atroz que de súbito atinge Hércules e o fim abrupto e brutal do pobre Licas. A Mãe comenta, perante a morte de Dejanira e a solidão de Hilo, que é totalmente insensato aquele que confia no futuro - que confia mesmo no dia de amanhã. Hilo, no meio dos impropérios contra os deuses, consciencializa-se bem de que "nenhum olhar pode penetrar no futuro"; τὰ μὲν, οὐκ μέλλοντι οὐδεὶς ἑφαρμά40.

É a verdadeira tragédia do Homem - a "cegueira". "Cegueira", que nos faz viver na ilusão, presos a miragens enganadoras, ludibriados pelos deuses - porque nos privam da capacidade de "ver". Que significa tudo isto? Não sabemos. Não sabemos mesmo ao certo o que quis significar Sófocles, quando o Corifeu remata a peça: οὐδὲν τοῦτων ὁ τε μὴ Ζεὺς . Provavelmente, que os deuses estão presentes em tudo, que o Λόγος universal tem suas leis; só que tudo nos escapa - donde a nossa tragédia.

5 - Édipo é, desde o começo de Rei Édipo, "o primeiro dos homens nas horas difíceis", o amado salvador de Tebas, "o melhor dos mortais", aquele que chora e sofre pelas angústias da Cidade mais ainda do que pelas suas apreensões pessoais. Se algum defeito tem, é ser arrebatado, dar rédeas soltas à irritação. A sua atitude para com Tirésias (primeiro episódio) e para com Creonte (segundo episódio) é precipitada e colérica. O adivinho, o cunhado, o Corifeu e Jocasta censuram-lhe o arrebatamento. Ele próprio se reconhece, perante Tirésias, tomado de ira. Pouco depois, confessa a Jocasta que em tempos matara, num acesso de fúria, na encruzilhada dos três caminhos, um homem com os sinais que ela referira, bem como os seus companheiros de jornada.

Tirando esta fraqueza, Édipo não tem vícios, não tem culpas. É um homem inteligente, justo, que ama o seu Povo e tem o culto da verdade. Daí resultará a catástrofe; porque, por mais terrível que possa ser a revelação do criado, ele entende que é forçoso que a ouça<sup>41</sup>.

Mas este varão, em quem brilha a inteligência superior que lhe permitira decifrar o enigma da Esfinge, que persiste em "saber com clareza a verdade" e para isso conduz as investigações sobre o assassino de Laio, deixa-se todavia "cegar" pela cólera e não acredita nas palavras inspiradas de Tirésias. Esta cena do primeiro episódio parece-nos ser, no contraste que estabelece, uma das mais importantes para esclarecer o sentido trágico da peça. Por quatro vezes o rei exproba a Tirésias a sua cegueira física, sinal de cegueira do espírito e de charlatanice na arte divinatória. Tirésias, por seu

turno, apresenta-se como aquele em quem "habita a força da verdade" <sup>42</sup>, enquanto Édipo, pelo contrário, vê a luz exterior mas interiormente é cego: "Tu não vês o abismo de males a que chegaste" <sup>43</sup>, "Tu tens olhos, mas não vês a miséria em que te encontras" <sup>44</sup>. E vaticina: "Tu agora vês a luz, mas em breve só verás as trevas" <sup>45</sup>. Prestes a retirar-se, adverte ainda: "Ele tem vista, mas há-de cegar; ele é rico, mas há-de ser mendigo; e irá tacteando com um bordão o seu caminho para uma terra estrangeira" <sup>46</sup>.

Eis o fim trágico de Édipo, que o cego vê, mas que ele, que tem olhos, não consegue distinguir. Esse homem, que a fortuna guindara ao mais alto estado e fizera conhecer a felicidade perfeita, cai, de um momento para o outro, no mais profundo dos abismos e na mais completa das misérias. E não por qualquer culpa ou ἀμαρτία, não por falta de nobreza de carácter ou fuga às responsabilidades, que integralmente assume. Mas porque a força imprevisível que o derruba é uma das coordenadas a que está sujeita a vida humana. "Raça dos mortais - canta, num lamento, o Coro - como vejo que nada és! Qual dos homens teve por felicidade mais que a ilusão de um instante?" <sup>47</sup>.

A felicidade humana não passa de "ilusão", não ultrapassa um momento fugidio. A tragédia do homem (de todo o homem) é a sua "cegueira", é ter de percorrer o seu caminho às apalpadelas, sem saber o que o espera, como um cego agarrado ao seu bordão - Édipo "a caminho de uma terra estrangeira".

Édipo é um símbolo; e a sua cegueira, que ele próprio provocou, ao atingir o conhecimento da verdade através do sofrimento ("os meus olhos, esses, ninguém os vazou senão eu"), um duplo símbolo: da "cegueira" humana e da clarividência finalmente alcançada sobre essa mesma "cegueira". Como o Corifeu afirma nas suas últimas reflexões (que são também as palavras finais da peça), "quando se trata de um mortal, não é possível considerá-lo feliz antes de ter chegado ao termo da existência isento de desgraças".

6 - A Electra, mais recente que Ajax, Antígona, As Traquínias e Rei Édipo, tem levantado muitos problemas e suscitado diversas interpretações. Embora o herói já se não encontre aqui em luta com as forças imprevisíveis do destino, mas sim em conflito com outras personagens (mas isto diz respeito, na realidade, a Electra), a peça não deve decerto destoar dos princípios gerais da filosofia de Sófocles. Kitto <sup>48</sup> sugere um ponto: a reinstauração violenta da ὁλχη - o equilíbrio restabelecido por essa espécie de lei natural das compensações, a que se aludiu já a propósito de Antígona -, brutal-



mente perturbada pelo assassinato de Agamémnon e adultério de Clitemnestra. Mas creio que de forma alguma está ausente da peça um segundo ponto muito importante: justamente o que tem vindo a ser tratado, o da "cegueira humana", da felicidade fundada na "ilusão" - se bem que, na verdade, ele não seja aqui insistentemente recordado, como em outras peças do autor. Mas parece fora de dúvida que ele está também implicado, subjacente a todo o drama.

Electra, mesmo Orestes, não lutam contra a força constringente da ἀνάγκη : a jovem luta com o seu ódio contra a mãe; com o seu desprezo contra Crisótemis; incita Orestes à sua vingança cruel. Mas Clitemnestra? E Egisto? Não fundaram "cegamente" a sua felicidade na "ilusão"? Caiu-lhes porventura a venda dos olhos? O passo mais significativo a este respeito ocorre porventura no segundo episódio, após a notícia da morte de Orestes. Electra diz com sarcasmo à mãe: "Agora a tua felicidade é perfeita". Ao que esta responde levianamente: "Nem tu nem Orestes lhe porão fim"<sup>49</sup>. Ilusão, "cegueira": o golpe do destino, pelas mãos de Orestes, estava já presente.

7 - Filoctetes (\*) é uma das mais recentes peças dentre as sete que se conservam de Sófocles. Dela têm sido feitas, como é natural, várias leituras, com a tónica colocada em aspectos diversos, e diferentes interpretações das personagens. Mas qual o verdadeiro (ou o principal) sentido desta peça? Que pretende Sófocles dizer-nos sobretudo? Gabriel Andisio<sup>50</sup>, na sua apologia de Ulisses, entende que Filoctetes não é propriamente "une tragédie humaine", mas, "avant tout, un drame religieux", "dont le sujet profond joue sur la révolte et la soumission aux volontés divines".

É esse, realmente, o tema profundo da peça? Aí se deve pôr a tónica? Ou no triunfo da justiça sobre a injustiça? Ou no estudo de um carácter? Ou no conflito entre a consciência individual e a obediência aos chefes (cf. Antígona), no coração de Neoptólemo? Ou no endurecimento de uma alma pelo ódio e a revolta de longos anos (cf. Electra)? Foi o abandono de Filoctetes uma injustiça e impiedade flagrantes? E o sofrimento imposto pelas divindades, que por mais de uma vez é acentuado na peça? Logo no primeiro episódio, Neoptólemo ex-

---

(\*) Recentemente, só muito depois da elaboração deste trabalho, foi-me facultada, por gentileza do Autor, a leitura de toda a dissertação de doutoramento (a 1ª parte está publicada com o título *Introdução à Ciência dos Mitos*, Inquérito, 1986) do doutor Victor J. Vieira Jabouille, onde se apresenta uma interessante interpretação desta tragédia.



põe ao Coro a opinião de que tais padecimentos, relacionados com a implacável Crise, atingiram Filoctetes por determinação divina<sup>51</sup>. Noutro ponto é ainda mais explícito: "O mal que te apoquentava vem-te da vontade dos deuses, por te teres aproximado da sentinela de Crise, a serpente que, encondida, vigia e defende o seu recinto descoberto"<sup>52</sup>. "Este golpe veio-te dos deuses", afirma também o Coro<sup>53</sup>. Há, portanto, na base dos atrozes padecimentos do filho de Poiante uma intenção divina. Castigo de um sacrilégio (por ter revelado, contra o juramento feito, o local da sepultura de Héracles), ou vingança de uma ninfa (Crise, apaixonada e repelida pelo herói)? De qualquer modo, um "golpe" divino. Merecido, justiciero? No caso de sacrilégio (ao menos, no plano divino), assim parece. Se isso justifica ou não a atitude dos companheiros que o abandonaram, é esta outra questão. De resto, que "golpe" não é, afinal, obra dos deuses? E não é isto, também, "tragédia humana"? Não é o sofrimento excepcional, medonho, que fulmina de súbito Filoctetes, profundamente "trágico" — mesmo se expiação merecida de um sacrilégio? De qualquer forma, "cegueira" do sacrílego imprevidente que não cuidou na cólera divina.

Entre palavras de desespero, bênçãos, súplicas e maldições (que um espantoso sofrimento, dez anos de solidão e abandono e os acontecimentos ocorrentes explicam), Filoctetes pondera nos "perigos e temores que rodeiam os mortais, tanto na boa como na má fortuna. Quem está livre de desgraças, tem obrigação de estar atento à desventura. Quem vive feliz, tanto mais deve estar vigilante, não vá cair na ruína, sem de tal se aperceber"<sup>54</sup>. Reflexões ditadas pela sua experiência dolorosa, decerto; mas também Sófocles falando pela sua boca. Neoptólemo paga o conselho com outro conselho: "Aprende a não ser insolente na desgraça"<sup>55</sup>. Não são estas "sententiae" advertências aos mortais? Convites a terem os "olhos bem abertos" para a sua condição de homens, a sua dependência das potências divinas, a consciência da sua pequenez em relação aos imortais?

### III. "As Bacantes" de Eurípides

As Bacantes, além de tudo o mais que possa ser, é também o drama da "cegueira" de Penteu (e, em certa medida e com ela relacionado, o da "cegueira" de Agave).

Penteu, o racionalista, rígido no nosso estilo seco de pensar e de sentir, recusa-se a aceitar a divindade de Dioniso - ou aquilo que simbolicamente ele representa: as forças cegas naturais, os direitos do irracional, que passam à margem da razão, mas não podem ser negados. Recusa-se, com pertinácia, desde a sua entrada em cena até ao momento em que, pelas mãos de Agave, é destruído pelo deus. E não é que lhe falem ocasiões de se deixar "tocar", de se render a uma evidência que apenas ele se nega a ver; porque, na realidade, todas as personagens que vão contracenando com o rei (cada uma à sua maneira, mesmo Cadmo) empenham-se em remover-lhe a obstinação.

Percebe-se, desde o começo, que se joga aqui o destino de Penteu - um homem em luta com um deus. E torna-se fora de dúvida, neste conflito, que são apenas duas as soluções possíveis: ou o homem sofre e acaba por ceder (e é a conciliação)<sup>56</sup>, ou o homem não cede, sofre e é destruído pelo imortal (e é a catástrofe).

Nesta bela tragédia que é *As Bacantes*, a tensão crescente resulta das reacções do rei perante as provas cada vez mais manifestas dos poderes sobrenaturais de Brómio. Acabará Penteu por "ver"?

O conflito estabelece-se e define-se logo no prólogo, pela boca do próprio Dioniso: fica-se a saber, por um lado, que suas tias (irmãs de Sêmele) e seu primo (filho de uma delas), o rei, lhe negam a divindade; por outro, que o deus não está disposto a tolerar essa recusa e veio para instituir os seus mistérios sagrados na terra de sua mãe, antes de os transmitir às outras cidades gregas. Para isso, ele, um imortal, assumira a aparência de um mortal e faz-se passar por um apóstolo do culto bânquico, como religião revelada. E assim vai funcionar durante o drama inteiro.

As restantes personagens em cena até à catástrofe crêem, ou começam já a acreditar, com maior ou menor convicção, nessa religião nova que vem do Oriente e no homem que lhes traz a boa nova. Só o monarca se mantém firme num gélido cepticismo.

O Coro vai proclamando, através da peça, as características litúrgicas do culto de Baco e os atributos desse deus clemente que apazigua os sofrimentos, fomenta o amor e a alegria, a felicidade e a paz, o êxtase religioso e o reencontro do homem com a natureza exterior e com as próprias forças instintivas - deus benigno, enquanto se lhe não resiste obcecadamente, mas que exhibe a sua cruel desforra, quando se rejeita e se quer aprisionar (como ele próprio nos faz entender, nas últimas palavras que profere em cena).

O conflito decisivo vai resolver-se, naturalmente, entre o rei e o deus. Mas as outras personagens que contracenam com

o tirano servem, num plano secundário, para tornar mais notório o conflito e fazer crescer a tensão.

Tirésias - cego, mas profeta - não é, evidentemente, o antagonista de Penteu, mas é a personagem que mais contrasta com ele: um é "cego" e "vê", o outro "vê" mas é "cego". A clarividência interior - apanágio dos videntes - leva-o a fazer um belo elogio de Dioniso, apresentando-o como divindade ctônica, um dos dois grandes princípios divinos (a par de Deméter) essenciais ao homem. Para lá das várias benesses que prodigaliza aos seus adeptos, Brómio é também necessário aos deuses, à religião, porque se derrama (nas libações) em oferta aos outros imortais (θεοῖς σπένδεται). Além disso, pode enviar o pânico irracional e o dom profético juntos com o delírio sagrado. O adivinho procura, assim, abrir o coração de Penteu à misteriosa alegria que sobre os crentes desce deste imortal; lastima a cega jactância que leva o rei a considerar o ceptro como o poder máximo entre os mortais, a tomar por sabedoria o que são palavras vãs; e pede-lhe que aceite o deus: τὸν θεὸν δ' εἰς γῆν δέχου 57.

Cadmo, se bem que pouco certo da divindade de Brómio, tenta, mesmo assim, que o neto o não despreze, cumpra os rituais e o venere: não vá suceder-lhe o mesmo que a Actéon, terrivelmente castigado pela sua arrogância para com uma divindade.

Mas Penteu é um homem de inteligência fria, não quer nada com um deus do irracional, não reconhece os seus poderes; e, para que não haja dúvidas, repele os dois velhos e manda prender o estrangeiro que veio pregar a nova religião.

Após um belo coral, chegam os Servos encarregados dessa missão. Chegam, cheios de espanto. Porque aquele homem, em vez de resistir ou injuriar, deixara-se deter sem um queixume, sem a mínima revolta, sorridente e dócil. Processo fácil e natural de se aproximar do rei. Por outro lado, as bacantes encarceradas por ordem do soberano iam, livres e felizes, a caminho da montanha: as grilhetas tinham-se-lhes quebrado, e bem se via aí a mão dum deus. Aquele homem viera, sem dúvida, para encher de maravilhas a terra de Tebas.

Mas Penteu não se impressiona; e Dioniso está finalmente na presença do rei. No diálogo que se trava entre os dois, carregado de ironia trágica, o prisioneiro mais de uma vez dá a entender a presença de Dioniso; mas o monarca não é capaz de o ver: "- Onde está ele? Aos meus olhos não é visível" "- Ele está onde eu estou, mas a tua impiedade não te deixa ver" 58. É a cena culminante da "cegueira". A secura mental de Penteu fecha-lhe as portas à intuição, à visão íntima, à revelação possível. Nem sequer percebe o sentido profundo das palavras do prisioneiro ("- Ignoras o que dizes, o que fazes e quem és") 59, quando se proclama mais poderoso do que ele.

Penteu, realmente, "não vê", não reconhece a fragilidade da sua condição humana: um simples mortal enfrentando um mortal.

Nem a auto-libertação de Dioniso, nem os prodígios que o boieiro vem narrar conseguem curá-lo da "cegueira". O rústico mensageiro é mais um a pedir que o novo deus, de poder tão manifesto, seja acolhido em Tebas. Mas a resposta de Penteu é reclamar o exército para combater contra as bacantes.

Dioniso adverte-o, agora, pela última vez. As suas afirmações não tinham sido desmentidas pelos factos: Brómio tinha-o libertado. Que arrogância querer contrapor-se a um imortal! Os homens devem reverência às divindades, não violência e rebeldia. Numa última oferta, quer ainda salvá-lo, harmonizar as coisas... Tudo em vão: a arrogância do homem cresce, oculta-lhe aos olhos a verdade.

É então que Penteu vai cair na armadilha de Dioniso, sofrer o seu castigo, passar a sua experiência dolorosa – única maneira de reconhecer, finalmente, a divindade daquele filho de Zeus. A sua "cegueira" obstinada, a sua recusa total (que vai levar à catástrofe), passa agora pela demência: veste-se de bacante, vê dois sóis e duas Tebas, o deus em figura de touro (uma das suas metamorfoses). Dioniso, ironicamente, observa:  $\nu\upsilon\nu\ \delta'\acute{o}\rho\alpha\varsigma\ \delta\epsilon\ \chi\rho\eta\ \sigma'\acute{o}\rho\alpha\nu$  60. Mas a "visão" total, definitiva, vai ser lá em cima, no Citéron, através do pânico final, das dores atrozes do despedaçamento, da verificação do castigo implacável que o deus reservara para os seus erros ( $\tau\alpha\upsilon\varsigma\ \acute{\epsilon}\mu\alpha\varsigma\ \acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha\varsigma$ ) 61. Castigo duplamente cruel; porque Agave, sua mãe, que também não aceitara Dioniso, fora atingida de delírio bânquico e, na sua "cegueira", despedaça o próprio filho, tomando-o por uma cria de leão. Só depois de passada a demência alucinante, "vê" realmente claro: a obra das suas mãos (instrumentos da cólera do deus) e a natureza divina que pretendia negar. 62

#### IV. Cinco Peças de Shakespeare

- 1 - "...I am constant as the northern star,  
of whose true-fixt, and resting quality,  
there is no fellow in the firmament.  
(...) I do know but one (man)  
That unassailable holds on his rank,  
unshak'd of motion: ... I am he ..."

(Julius Caesar, III, 1)

*"... Eu sou firme como a estrela do norte, leal, fixa e imóvel como outra não há no firmamento. (...)  
... Só conheço um homem contra o qual nenhum assalto pode prevalecer e que conserva sempre a sua posição sem que possa ser abalado por nenhum movimento ...  
Esse homem sou eu ..."*

São os idos de Março. Um toque discreto de conspiração erra no ar. Pouco antes tinham sido as Lupercais; a recusa (por assim dizer imposta), por parte de César, da coroa oferecida e cobigada; fora também o aviso do áugure sobre os perigos dos idos de Março, agora presentes: aviso desdenhado, aliás, porque o ditador despreza o perigo e gaba-se com arrogância:

**"I rather tell thee what is to be fear'd,  
than what I fear"**

(II,2)

*"O perigo bem sabe que César é mais para temer  
do que ele próprio"*

Mas Calpúrnia, que tivera um sonho terrífico nessa noite, teme pelo marido e a custo lhe arranca a promessa de não ir à reunião do Senado essa manhã. Mas que justificação de tal ausência hão-de apresentar aos seus pares os senadores aí presentes? — quer saber Décio. Naturalmente, nenhuma; o homem que considerava todos na sua dependência não tinha que forjar pretextos:

**"The cause is in my will, I will not come;  
that is enough to satisfy the Senate"**

(II, 2)

*"A causa é a minha vontade: não quero ir.  
Isto deve ser suficiente para satisfazer o Senado"*

Mas Décio vai fazê-lo mudar de decisão: primeiro, interpretando de forma favorável e lisonjeira o sonho de Calpúrnia; depois, inventando que o Senado desejava oferecer nesse dia a coroa ao homem todo poderoso. Aceno irresistível, mesmo com risco de desagradar à mulher, a quem antes já dissera:

**"Caesar shall sorth: the things, that threaten'd me,  
ne'er look'd but on my back; when they shall see  
the face of Caesar, they are vanished"**

(II,2)

*"César sairá. As coisas que me têm ameaçado  
ainda não me viram senão pelas costas.  
Quando encararem César de frente, põr-se-ão em fuga"*



E César sai. A sua sensação de segurança pessoal é absoluta, tão absoluta como se de um Deus intangível se tratasse. Bruto sabe que aquele homem é vítima das aparências, que não vê a verdade que está do lado de trás. Mas a César não passa pela cabeça que, de um momento para outro, a situação do homem mais feliz ou mais poderoso é susceptível de se tornar a mais desgraçada de todas. É desmesurada a sua noção de autoridade e da distância que o separa dos mais nobres dos Romanos, como revela nas palavras que dirige a todos que lhe suplicam o fim do exílio de Metelo Címber. Mas o cúmulo da arrogância, o ponto culminante da sua ὕβρις, traduz-se em palavras em que quase se equipara aos deuses:

"I am constant as the northen star,/ of whose true-fixt,  
and resting quality,/ there is no fellow in the firmament./ The skies are painted with unnumbered sparks/  
they are all fire, and every one doth shine;/ but there's but one in all doth hold his place;/ so in the world: 'tis furnish'd well with men,/ and men are flesh and blood, and apprehensive;/ yet, in the number, I do know but one/that unassailable holds on his rank,/ unshak'd of motion: ...I am he ..."

(III, 1)

*"Eu sou firme como a estrela do Norte, leal, fixa, imóvel como outra não há no firmamento. Os céus estão esmaltados de inumeráveis faixas de fogo todas elas brilhantes; entre elas, porém, uma só permanece estável: O mesmo se dá no mundo. Ele encerra homens, homens de carne e sangue, susceptíveis de sentir; contudo, nesse número só conheço um contra o qual nenhum assalto pode prevalecer e que conserva sempre a sua posição sem que possa ser abalado por nenhum movimento... esse homem sou eu..."*

Afinal esse homem - o único que não podia ser abalado, astro fixo no firmamento - deixa-se manipular pelos conjurados, sem "ver" as suas astúcias. Não "vê" que a lisonja, a subserviência, a obediência adúladora, não passam de "aparências"; não "vê" que, para lá das aparências, as grandezas, o poder, o orgulho, a vaidade, a ambição, são "acidentes", passageiros, inconsistentes, fugidios; não "vê" que o homem não é deus, que não é a estrela que nenhum golpe pode abalar. "Cego", profundamente "cego": a estrela caiu, fulminada, num momento, do mais alto dos céus no pó obscuro da terra.

J. Madaule escreveu, no seu livro César<sup>63</sup>: "Ce qui est certain, c'est qu'il a laissé sur notre Occident une marque

indélébile et que nous devons, pour une large part, reconnaître en lui notre père: um père sanglant et ensanglanté, dont le bûcher improvisé du Forum est une saisissante image de ce que la condition humaine a d'essentiellement tragique. Shakespeare ne s'y est pas trompé".<sup>64</sup>

2 - "(The life is) a tale told by un idiot, full of sound and fury, signifying nothing."

(Macbeth, V, 5)

*"(A vida é) um conto cheio de bulha e fúria, dito por um louco, significando nada."*

É esta a concepção profundamente pessimista e trágica da vida, que Macbeth exprime no fim da sua existência de crimes e horrores, de "cegueira" e ausência de lúcida razão. A marcha implacável que o conduz à semi-loucura e à morte, ao confronto final e implícito entre as acções e os seus efeitos, a desmesura da ambição e a insignificância do ser humano, confunde-se com a história dos seus actos hediondos e das suas inquietações tormentosas. Inseparável, como a parte mais sinistra da sua própria alma, Lady Macbeth, o agente impulsionador da acção, sempre vigilante, para, se necessário, a não deixar deter-se ou retardar-se. No desenrolar do drama, não há pausas, nem suspensões, nem retrocessos; tudo decorre, irreversível e lógico, em direcção ao fim.

A ambição do trono que domina Macbeth e vai fazer dele um celerado, é o móbil do primeiro crime. A ocasião oferece-se, favorável. Mas o general vitorioso e galardoado hesita: tem medo de falhar, e tem ainda certos escrúpulos; no fundo da sua consciência, não está cego de todo: vê que o rei é virtuoso, é seu suserano, seu parente e seu hóspede - quatro razões ponderosas para ficar suspenso. O impulso decisivo é trazido pela mulher.

No meio da noite, o assassino avança. É certo que "vê" no ar o punhal ensanguentado, imaginária criação da sua mente febril. Depois do crime, fica horrorizado e pensa que "nunca mais poderá dormir". A mulher acha absurdo "destruir com a vítima o gosto de viver". Mas Macbeth (agora rei) come a medo o alimento e adormece "na aflição de sonhos espantosos"; sofre no espírito "a tortura de um desvairo incessante"; lamenta a necessidade - "triste necessidade" - de fazer do rosto a "máscara" que oculte o coração. É já um ameaço de demência.

Mas "things, bad begun, make strong themselves by ill" (III, 2) "as coisas começadas no mal no mal se querem acabadas". E Banquo irá tombar sob um punhal mercenário. No ban-

quete, Macbeth "vê"-o em espectro, sentado no seu próprio lugar. A "visão" é tão nítida, tão real, que o rei lhe fala, o esconjura, o desafia. De novo uma projecção das suas inquietações profundas, uma criação dos seus nervos desafinados. "Tão pouco homem na loucura", comenta Lady Macbeth. E ele mesmo reconhece que a sua estranha ilusão fora efeito do medo.

Estes sintomas de desequilíbrio mental resultam, efectivamente, do terror. Macbeth sabe que foi longe de mais, que se atolou num mar de sangue, que "o sangue pede sangue". Traz estranhas coisas no espírito que devem ser realizadas "sem exame", sem serem submetidas ao freio da razão. O seu desvair-o concebe e executa crimes para encobrir outros crimes, num encadeamento que não consegue jamais tranquilizá-lo. Porque o seu medo é moral, é a inquietação do criminoso. Não é o medo físico do cobarde; que esse nunca o teve, como se salienta indirectamente no começo do drama e se demonstra nas cenas finais.

É justamente aí, perto do fim, que Macbeth vai ter os seus momentos mais lúcidos. Compreende que chegou ao seu "outono" da vida. Começa a sentir a solidão do homem a quem rodeiam maldições e vãs lisonjas, em vez de "honra, afecto, obediência e amigos", cuja fruição lhe seria agradável; não tem ainda coragem de renunciar a adulações e honrarias. Mas quando lhe anunciam a morte da mulher e ele próprio se encontra semi-louco e em situação desesperada - ele que "se fartara de horrores" ("I have supt full with horrors"-V,5) -, reconhece finalmente a inconsistência de todas as coisas humanas e que a vida não passa de "uma sombra ambulante" (Life's but a wolking shadow"-V,5). Dia a dia, hora a hora, numa cadeia ininterrupta de momentos, vamo-nos aproximando do inexorável fim. O homem é "a poor player, that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more!" (V, 5) (um pobre actor que gesticula em cena uma ou duas horas e depois não se ouve mais); "a tale told by un idiot, full of sound and fury, signifying nothing" (V, 5) (um conto cheio de bulha e fúria, dito por um louco, sem qualquer significação).

Eis a existência humana. É este o momento de verdadeira lucidez. Só quando está prestes a fechar os "olhos" para sempre, Macbeth "vê" o instante fugidio que é a vida e o contra-senso das lutas e ambições. Tudo termina com "o pó da morte"; e o homem que o esquece não passa de um louco e de um palhaço. Lady Macbeth morria louca, a tentar lavar a mão do sangue que a tingira. De espírito atormentado, atravessara ele a existência, mergulhado em crimes e terrores, impelido pela ambição; fora um palhaço e um louco - fora um "cego", que não vira que nada tem significado, a começar pela própria vida.<sup>65</sup>

(Lear, I, 4)

*"Onde estão os seus olhos?"*

A passagem de Lear das trevas para a luz é longa, lenta e dolorosa. A "cegueira" de que sofre é vasta e multifacetada, a vários níveis de significação. Como causa dessa disformidade, as sombras profundas e totais com que outras disformidades lhe vendam largas zonas do espírito: o egoísmo, a vaidade, o orgulho, a prepotência, a propensão colérica.

Que não vê Lear? A nível pessoal, a verdade e a mentira nas palavras e sentimentos das filhas, a "loucura" de renunciar ao reino e aos seus rendimentos; como soberano, o real e o fictício na lealdade e dedicação dos seus vassalos; no plano filosófico, a relatividade das coisas humanas, a medida do homem e a fragilidade da sua condição; do ponto de vista ético, a corrupção moral da sociedade; do ponto de vista humano, as dores alheias, os sofrimentos que a pobreza arrasta. Só um longo sofrimento, que desloque o centro de atenções da sua própria pessoa para o exterior, poderá desfazer até ao fim estas vendas sobrepostas.

O infortúnio vai-se acumulando e adensando, nas suas várias facetas, em torno do velho rei; ao mesmo tempo, lentamente, vai-se iluminando o que dantes era treva. A interiorização das experiências colhidas, o aperfeiçoamento pessoal, o aprofundamento do carácter, passam pela demência e passam mesmo, na sua fase final, pela cegueira. A evolução parece inversa e paradoxal. Parte-se da "loucura" para a sabedoria/ do são juízo para a "loucura"; parte-se da "cegueira" para a "visão"/ da "visão" para a "cegueira". Jogo de antíteses em que o poeta assenta a peça.

O desvairamento que o rei sente a invadi-lo pouco a pouco é bem compreensível e resulta da passagem abrupta, brutal, imprevisível, da "ilusão" em que fundara a sua vida para a cruel desilusão; incapaz de compreender e aceitar, Lear agarra-se ainda, por instinto, aos estilhaços do grande balão cheio de vento que fora a sua felicidade - reino, poder, amor e obediência das filhas. Mas serão, de facto, estilhaços? É onde começa a sua dúvida. E é o primeiro passo (renitente e inseguro) para a remoção da "cegueira", o primeiro alarme consciencializado do enfraquecimento do seu raciocínio.

O grande agente da cura da "cegueira" a que poderíamos chamar de primeiro grau é o Bobo - quase um desdobramento anímico do próprio Lear, cáustico necessário numa ferida que deixará cicatrizes profundas. Estas serão uma humilhação es-

clarecida, a revolta pela ingratidão e um desvairamento que não é a demência negativa do idiota, mas uma perturbação criadora que lhe irá conferir "a sabedoria na loucura" (IV, 6).

Os dois temas ("loucura" e "cegueira") aparecem na peça entrelaçados.

Quando o rei tem o primeiro lampejo de verdade, o primeiro sintoma de "visão", é quando tem também a primeira percepção de loucura. Bate na cabeça e diz:

"Beat at this gate that let thy folly in  
and thy dear judgement out"

(I, 4)

*"Bate a esta porta e deixa entrar a tua loucura  
e sair o teu juízo."*

Na cena seguinte, prevendo o Bobo o que se irá passar com a segunda filha de Lear, este pela segunda vez fala de loucura:

"O let me not be mad, not mad, sweet heavens!  
Keeps me in temper; I would not be mad.

(I, 5)

*"Oh! não me deixeis enlouquecer, bons Céus!  
Conservai o meu juízo; não enlouquecerei."*

Na cena com as duas filhas, de novo o assalta a mesma ideia; pede a Gonerill:

"I prithee, daughter, do not make me mad"

(II, 4))

*"Por favor, filha, não me enlouqueças"*

Lear já está a compreender a realidade, a "ver" o que não quisera ver. Mas é no final do diálogo que as dúvidas e a "cegueira" em relação às duas filhas mais velhas são totalmente removidas. O coração despedaça-se-lhe; toda a vontade se lhe concentra num só esforço: não chorar. E pela quarta vez sente o arrepio da loucura:

"O Fool, I shall go mad!

(II, 4)

*"Oh, bobo, vou enlouquecer"*



A missão do Bobo está praticamente cumprida. Mais uma ou outra intervenção nas cenas da tempestade (confirmação da "visão" alcançada pelo rei), e desaparece em definitivo. A "cegueira" de primeiro grau está removida.

Juntamente com este conhecimento, Lear foi adquirindo também uma noção mais exacta do valor dos homens, um pouco através do Bobo, mas sobretudo da sua observação e experiência. No acto II, o Bobo e Kent vão reflectindo sobre a instabilidade das situações humanas, a Fortuna que gira a sua roda, aqueles que ficam por lealdade e os que voltam as costas por prudência, os lisongeiros e hipócritas cujas opiniões variam segundo os amos. Estas reflexões são feitas na ausência de Lear. Mas sem dúvida que este vai tendo a experiência dessas verdades: sente o seu abandono por parte de uns, a carência daquele supérfluo (negado pelas filhas), "de que até homens mais pobres necessitam" para ultrapassarem o nível de simples "animais"; vê que há verdade e aparência, consistência e vaidade oca (como "as sumptuosas roupagens" das filhas que nem sequer chegam a aquecê-las); homens leais prontos a servir com dedicação e a sofrer afrontas por fidelidade (Kent) e homens cataventos que se viram de acordo com os seus proveitos (Oswald). A "ilusão" em que ele próprio vivera de certo lhe daria o entendimento da "ilusão" em que vivem os mortais.

É já um raio de luz a penetrar numa "cegueira" profunda. Mas é durante a tempestade violenta (símbolo da outra tempestade, a que lhe devasta a alma) que Lear vai aprender outras lições importantes. No desespero da sua revolta ("será que o meu coração vai estalar?"), na loucura da sua dor ("sinto que o meu espírito começa a vacilar"), increpa os elementos em fúria, grita-lhes ordens desvairadas, quer dobrá-los à sua vontade. Os elementos, obviamente, não lhe obedecem. Porque haviam de obedecer?

"Non rain, wind, thunder, fire are my daughters./ I tex  
not you, you elements, with unkinness;/ I never gave  
you a kingdom, called you children."

(III, 2)

*"Nem a chuva, nem o vento, nem o trovão são minhas fi-  
lhas. A vós, elementos, não vos acuso de ingratidão,  
nunca vos ofereci um reino, nem vos chamei meus fi-  
lhos".*

A ferida ainda sangra.

"This tempest in my mind/ doth from my senses take all feeling else/ save what beats there. Filial ingratitude! Is it not as this mouth should tear this hand/ for lifting food to't?"

(III, 4)

*"Esta tempestade que devasta a minha alma impede-me de experimentar quaisquer outros sentimentos. Ingratidão filial! É como se a boca mordesse a mão que a alimenta".*

E, uma vez mais, o pressentimento da loucura:

"O, that way madness lies"

(III,4)

*"Estes pensamentos levar-me-ão à loucura".*

Esta vivência fica, sem qualquer outra alusão à rebeldia dos elementos. Mas interioriza-se, fica a levedar. E só mais tarde (IV, 6) a lição que o rei tirou daí é por ele claramente explicitada:

"They flattered me like a dog (...) When rain came to wet me once and the wind to make me chatter; when the thunder would not peace at my bidding; there I found 'em, there I smelt 'em out. Go to, they are not men o'their words. They told me I was averything. 'Tis a lie: I am not agueproof."

*"Lisonjearam-me como um cão (...). Quando a chuva me molhou e o vento me fez tremer, quando o trovão não se acalmou à minha ordem, então compreendi que eram um bando de hipócritas e de adulares. Disseram-me que eu era tudo; é mentira, não sou imune à malária."*

É a claríssima "visão" da sua medida de homem, dos perigos da hipocrisia, da cegueira daquele que se deixa adular, a ponto de se supor um super-homem. Estas sensatas conclusões contrastam vivamente com a forma extravagante da sua apresentação ("só um louco se vestiria dessa maneira", comenta Edgar) e com outras frases de estranho sentido, reveladoras da perturbação do seu espírito. Mas, juntamente, mais reflexões de significado profundo, que demonstram que foram muitas as lições que foi tirando pelo caminho, sobre os desconcertos do mundo: a injustiça, a venalidade, a luxúria, a cobiça, a corrupção política, a hipocrisia, a ingratitude. Como Macbeth no

fim da vida, compreende que o mundo é "um grande palco de loucos" ("a great stage of fools"). Por isso choramos e gritamos ao nascer, porque ingressamos nesse palco.

Mais vendas que tombaram, zonas profundas de "cegueira" iluminadas por jactos de luz. A cada degrau para a claridade parece corresponder, por parte de Lear, uma sensação de demência. Logo a seguir a essas reflexões, confessa: "I am cut to the brains" (tenho o cérebro atingido).

Mas a experiência da tempestade fê-lo compreender ainda outras realidades. Lear humaniza-se, sofre pelos "pobres nus despojados":

"Poor naked wretches, wheresoe'er you are/ that bide the pelting of this pitiless storm,/ how shall your houseless heads and unfed sides,/ your looped and windowed raggedness, defend you/ from seasons such as these? O, I have ta'en/ too little care of this! Take physic, pomp;/ expose thyself to feel what wretches feel,/ that thou mayst shake the superflux to them/ and show the heavens more just."

(III, 4)

*"Pobres nus despojados, onde quer que estejais, que afrontais as rajadas desta impiedosa tempestade de cabeça descoberta e de estômago vazio, como podem os vossos farrapos esburacados proteger-vos contra estas tormentas? Oh! bem pouco me tenho preocupado com isso! Humilha-te, poder, ousa sentir o que os pobres sentem, para que possas despojar-te do supérfluo e instaurar um pouco mais de justiça neste mundo".*

Esta magnífica lição de solidariedade humana é aprendida neste momento, devido a uma vivência única e terrível. Pouco antes, falava ainda da necessidade do "supérfluo", de que agora deve despojar-se para que outros possam dele beneficiar. também aqui não se passa sem alusões à loucura. Na fala anterior dissera o rei que os seus terríveis pensamentos o levariam à loucura; um pouco à frente, é Kent que diz que a razão de Lear começa a vacilar.

Os "nervos abalados" do rei (consequência dos sofrimentos que haviam de conduzi-lo a esta claridade interior), não se recompõem com o sono e o repouso. De novo o encontram, "louco como o mar encapelado". O médico de Cordélia sabe que "há muitas ervas eficazes que o farão repousar da sua angús-

tia" e que "o repouso é o grande remédio". Mas as provações do velho Lear não findaram ainda. Agora, que reencontrara Cordélia e o seu amor, vai ser metido na prisão juntamente com ela. O seu desprendimento é o do "sapiens", é quase alegria:

"... come, let's away to prison./ We two alone will sing like birds i'the cage;/ ... so we'll live,/ and pray, and sing, and tell old tales, and laugh/ at gilded butterflies, and hear poor rogues/ talk of court news (... ) and take upon's the mystery of things ..."

(V, 3)

*"Vamos, partamos para a prisão. Nós dois cantaremos como pássaros na gaiola; (...) assim viveremos, rezando, cantando, contando velhos contos e maravilhando-nos com as borboletas douradas e ouvindo as notícias da corte trazidas por pobres vagabundos; (...) Assim penetraremos o mistério das coisas..."*

Mas a última pancada do destino estava ainda para vir. Quando transporta nos braços o cadáver da filha, já não distingue as pessoas, mesmo os amigos fiéis; está extremamente velho e cansado; o seu espírito oscila entre a sabedoria e a loucura. E agora, que ela não voltará mais, não vale a pena viver.

O aprendizado de Lear foi penoso, como o seu sofrimento; mas digna a dimensão humana que adquiriu. Valeu a pena: "Ele não usurpou a vida" (He but usurped his life).

O tema da "cegueira" é uma constante desta peça, com frequência posto em relevo pelo seu contrário, a "visão". As almas leais reconhecem a louca cegueira de Lear. Além do Bobo, é também o caso de Kent, que logo na cena primeira tenta abrir os olhos do rei para a realidade e impedir as suas resoluções insensatas. O nobre conde "vê" claramente o que se está passando e intervém; suscita a cólera do rei, mas insiste:

"See better, Lear, and let me still remain  
The true blank of thine eye"

(I, 1)

*"Pensa bem, Lear, e deixa-me ser sempre  
o espelho da tua verdade"*

Cordélia, por sua vez, "vê", também claramente, desde o princípio, toda a verdade da situação; e é com "olhos lúcidos

dos" (**with washed eyes**) que exige às irmãs a parte do patrimônio a que tinha direito, que reconhece a hipocrisia delas e lastima a sorte do "cego" pai.

Também Gloucester vai revelando a consciência que tem dessa "cegueira". E qualquer dos três vai fazendo alusão à loucura que gradualmente atinge o velho rei.

O tema da "cegueira" vai ser desenvolvido ainda através da figura de Gloucester, que é, na peça, uma espécie de duplo de Lear. Também ele caminha para a "visão" interior e a cegueira física (bem mais trágica que a do rei), também ele fala de loucura. Percebe que Lear se enganara relativamente às filhas, aproxima as situações de ambos, mas, curiosamente, não admite nem sequer como hipótese o próprio erro. É um "cego" que só vê as aparências, que não distingue entre o filho que o ama e o que está pronto a traí-lo e a perdê-lo. Também ele se sente quase enlouquecido pela dor, pela suposta traição do filho bem amado. Durante a tempestade, compara-se ao rei, recorda a previsão de Kent, mas não pode saber que é mesmo na presença de Kent e do filho que se encontra e não lhe passa pela cabeça que possa ter sido vítima de uma "cegueira" como a do rei. Só no fim do acto, quando os olhos corporais estão já vazados pela traição de Edmund, a verdade sobre Edgar lhe salta aos olhos do espírito. Agora, nem sequer precisa de olhos, porque não tem caminho:

"I have no way and therefore want no eyes;/ I stumbled when I saw. Full oft'tis seen/ our means secure us, and our mere defects/ prove our commodities."

(IV, 1)

*"Eu não sei qual é o meu caminho, e, portanto, não preciso de olhos. Quando via, tropeçava. Quantas vezes os bens que possuímos são ocasião de queda e a sua perda nos permite ver mais claro".*

Lembra-se então do Pobre-Diabo que o fizera considerar que "o homem não passa de um verme". Verme indefeso; porque os deuses manipulam os homens, como os rapazes fazem às moscas: matam-nas para se divertirem: **They kill us for their sport!** Eis a verdadeira dimensão da tragédia humana, como em Sófocles. Mas agora "vê" claro. Como Lear, pensa que é preciso "que os abastados sejam privados do supérfluo e todos possam ter o suficiente". O aprofundamento do seu carácter vai passar ainda pelo suicídio falhado:

"...Henceforth I'll bear/ affliction till it do cry out itself/ 'Enough, enough', and die"

(IV, 6)



*"Daqui em diante suportarei o infortúnio até que ele se canse e desista de me atormentar".*

O caminho dos dois homens é percorrido em paralelo, desde o começo do drama até final, até à morte por comoção. Perto do fim, já ambos perfeitamente amadurecidos e iluminados pelo sofrimento, cruzam-se. É a célebre cena que merece a Edgar o comentário: "Oh! verdade e insensatez! Sabedoria na loucura!" ("O matter and impertinency mixed,/ reason in madness!" IV, 6). Pouco depois, Gloucester, esse cego que tem "vista", reflecte que "o rei está louco" e que melhor seria que ele próprio o estivesse também:

*"So should my thoughts be severed from my griefs,/ and woes by wrong imaginations lose/ the knowledge of themselves"*

(IV, 6)

*"Os meus sentimentos estariam assim separados dos meus desgostos, e estes deixariam de causar dor, penetrando nas grandes ilusões da loucura".*

Cegueira, ilusão, loucura - reunidas, na polissemia que as caracteriza na peça.<sup>66</sup>

4 - *"I wonder, men dare trust themselves with men."*

(Tímon of Athens, I, 2)

*"Admiro-me de ver que há homens que se atrevem a confiar em homens".*

No prólogo à sua tradução de Tímon de Atenas,<sup>67</sup> Henrique Braga considera que o riquíssimo e perdulário ateniense "é parvo a ponto de se arruinar para, em troca da gloriola de se ouvir elogiar, locupletar uma infinidade de parasitas e cortesãos". Que Tímon é "parvo", em certo sentido, parece fora de dúvida. Mas que o é apenas "a troco da gloriola de se ouvir elogiar" eis o que merece maior reflexão. O filósofo Apemanto, que não poupa os seus ácidos comentários a ninguém, vai sendo para Tímon um pouco o que o Bobo fora para Lear - não porque haja possibilidade de entendimento entre os dois homens (e isso é bem evidente no fim), mas porque lhe critica com insistência a loucura do seu procedimento. Em I, 1 afirma que "quem gosta de ser adulado é digno do adulator" (He, that loves to be flatter'd, is worthy o'the flatter"); recusa-se a

participar dos seus banquetes porque "Jamais poderá adular" ("Ne'er flatter thee": I, 2); considera Tímon louco por ser o próprio que incita "tantos a que molhem a sua comida no sangue de um homem" (It grieves me, see so many dip their meat/ in one man's blood": I, 2) e maravilha-se "por ver que há homens que se atrevem a confiar em homens" (I wonder, men dare trust themselves with men": I, 2).

Esta é a "parvoíce" de Tímon: uma "cegueira" que o impede de desconfiar dos que se fazem seus amigos para lhe sugarem os haveres; porque ele -na opinião do insuspeito Apemanto- atreve-se "a confiar nos homens". Que se deixe embalar pelas lisonjas sedutoras, que goste de ouvir os elogios da sua pessoa e ver as medidas da sua roda de seguidores, não custa nada a crer. Apemanto fala dele como de alguém "que gosta de ser adulado", e a sensação que nos fica do Acto I não desmerece dessa opinião. Mas não vamos nós ser os cépticos e "desconfiar" de que nenhuma sinceridade havia em Tímon, quando obsequiava e socorria os outros. Ele mesmo afirma a Flávio, seu mordomo dedicado:

"No villainous bounty yet hath past my heart;/ unwisely,  
not ignobly, have I given."

(II, 2)

*"Pelo meu coração nunca passou uma bondade de que possa envergonhar-me. Imprudente, mas não ignobilmente, tenho dado."*

A ser de outra maneira, como se compreenderiam os pontos de vista que expõe sobre a amizade?

"Wath need we have any friends, if we should never have need of them?... What better or properer can we call our own, than the riches of our friends? O, what a pretious comfort'tis, to have so many, like brothers, commanding one another's fortunes!"

(I, 1)

*"Que necessidade teríamos nós de amigos, se nunca necessitássemos deles?" (...): "A que poderemos chamar mais propriamente nosso do que as riquezas dos nossos amigos? Preciosa satisfação é ter tantos, que nós são como irmãos, e todos a disporem mutuamente do que cada um tem!"*

Ou como se entenderia a serenidade e confiança de Tímon nos amigos, a naturalidade com que recorre a eles, na ruína, pon-do nós em dúvida a sinceridade dessas convicções? Ou como ex-

plicaríamos a sua revolta, a sua dor, o seu desespero - tão fortes, que de homem afável e super-civilizado o fizeram um selvagem meio ensurdecido e o mergulharam (agora, sim) na total descrença da Humanidade inteira? Inteira, inteira, não. Porque Flávio, o mordomo cujo coração sangra pelo seu senhor e que tenta confortá-lo no infortúnio, é uma bela excepção: "Eu proclamo que há um homem de bem... entendamo-nos... um só, não mais" (I do proclaim/ one honest man - mistake me not - but one;/ no more") - reconhece Tímon (IV, 3).

Claro que o rico ateniense, como tantas outras figuras shakespearianas, é um símbolo, no meio de outros símbolos, não um verdadeiro carácter, uma personagem modelada. Isso não impede que, por um lado, não seja superior à adulação mas, por outro, tenha sinceridade de intenções e sofra de certo tipo de "cegueira".

Apemanto sabe que "os homens fecham a porta ao Sol no ocaso" ("Men shut their doors against a setting sun": I, 2). O Poeta discorre sobre aquele a quem a Fortuna abandona, "nas suas variações e mudanças de humor":

"All his dependants, which labour'd after him to the mountain's top,/ even on their knees and hands, let him slip down,/ not one accompanying his declining foot".

(I, 1)

*"Todos aqueles que, à força de pés e mãos, intentaram segui-lo ao cume do monte, deixam-no despenhar-se por ele abaixo, sem que nenhum o acompanhe na queda".*

Flávio fala de "a dream of friendship" IV, 2 ("um mentiroso sonho de amizade").

Tal como em Rei Lear, há aqui um drama de ingratidão e um drama de "cegueira", de credulidade escarnecida. Só que, desta vez, o sofrimento resultante da revelação da verdade não trouxe consigo a sublimação da sabedoria. Muito pelo contrário: o homem civilizado e bondoso tornou-se um poço de ódio e de desprezo. Por isso o leal Flávio sofre pelo seu senhor e expõe um dos aspectos didácticos da peça:

"What viler thing upon the earth than friends  
who can bring moblest minds to basest ends!"

(IV, 3)

*"Que coisa haverá de mais vil na terra do que os amigos que podem levar os mais nobres caracteres ao mais miserável fim?"*

5 - "..... We are such stuff  
As dreams are made on, and our little life  
Is rounded with a sleep."

(The Tempest, IV, 1)

*"Nós somos feitos do mesmo estofa dos sonhos e a nossa curta vida está encerrada entre dois sonos"*

Na ilha mágica povoada de espíritos, que as artes de Próspero conseguem dominar, há música que não se sabe donde vem nem como cessa; há coisas que aparecem e desaparecem misteriosamente; espíritos que se deslocam, invisíveis, ou surgem visíveis, para logo se esvaírem no ar subtil. O duque exilado acaba de proporcionar a Fernando e Miranda um animado espectáculo desses seres imponderáveis. No fim, tudo se dissolve no meio de um barulho confuso. Perante o espanto de Fernando, Próspero comenta:

"...like the baseless fabrick of this vision,/ the  
cloud-capt towers, the gorgeous palaces,/ the solemn  
temples, the great globe itself,/ yea, all, which it  
inherit, shall dissolve;/ and, little this insubstantial  
pageant faded,/ leave not a rack behind: we are such  
stuff/ as dreams are made on, and our little life is  
round with a sleep"

(IV, 1)

*"Assim como a ilusória realidade de tal visão se desvaneceu, hão-de do mesmo modo esvaír-se as torres que se elevam majestosas e até o próprio globo com quanto nele existe. Nós somos feitos do mesmo estofa dos sonhos, e a nossa curta vida está encerrada entre dois sonos".*

Impossível não nos lembrarmos da caverna de Platão: sombras que representam outras sombras. E vem-nos à mente também a ideia que Calderón alegorizou em *La Vida és Suño*. Tudo é sonho, tudo é ilusão. Na cena da ilha prefigura-se a fugacidade da vida e o nada que está antes e depois, "dois sonos" - "to die, to sleep", medita Hamlet. A vida humana não é mais que "uma sombra ambulante" (acaba por reconhecer Macbeth através do sofrimento e da semi-loucura), uma "aparência e sombra vã" (pondera Ulisses no *Ájax*), "a sombra de um sonho" (já antes dissera Píndaro), alguma coisa "que passa como sombra" (no dizer do autor do Livro de Job). Todos coincidem...

Apesar disso, os homens cobiçam, atraíam, são capazes de matar os outros homens, mesmo aqueles a quem devem respeito e amor. António, ávido de poder, trai o irmão (seu se-

nhor), o povo e o ducado, obrigando-se a uma vergonhosa vassalagem ao rei de Nápoles, em troca do seu apoio. Mais tarde, na ilha, depois do naufrágio, insinua no ânimo de Sebastião a traição e o crime nas pessoas do rei seu irmão e do leal Gonzalo.

Mas a "cegueira" que rouba aos homens a percepção da exiguidade da vida e do absurdo dos seus ódios e ambições impede-os também de "ver" os outros homens tais quais são. Próspero, o duque atraído pelo irmão que amava ternamente, depositava nele uma "cega confiança". Não "via", de facto, o que ele era.

Além disso, apaga as proporções exactas das coisas. Tríncalo e Stêfano ficam seduzidos pelos trajos reluzentes, que nada valem em si. Arriscam a vida, presos a essas bagatelas e à "ilusão" de serem os senhores daquela ilha sem vassallos. O hábito faz o monge... Mais sensato é, nesta altura, o monstruoso Cáliban, que avalia as coisas pelo seu justo valor: "Isso não vale nada" (It is but trash! IV). Adiante (V), Próspero comenta, quando os vê envergando os ouropéis: "Vede se são o que parecem" (say if they be true). Afinal, o hábito não faz o monge... É a antítese entre o "ser" e o "parecer". Neste momento, é Cáliban quem "desperta", quem percebe que fora "cego" ao tomar a nuvem por Juno. "Que grande asno fui julgando que este bebereão era um deus e adorando tão absurdo imbecil" (What a thrice-double ast/ was I, to take this drunkard for a god,/ and worship this dull fool?).

O rei de Nápoles e sua comitiva, sob a magia de Próspero, são atingidos de "loucura passageira" - uma vez mais a loucura, antes de se chegar à visão da realidade. Mas o duque vai agora quebrar-lhes o encanto; e "a inteligência que neles principia a despertar vai dissolvendo as ilusões que lhes ofuscavam a razão" (their rising senses/ begin to chase the ignorant fumes that mantle/ their clearer reason").

E tudo acaba em bem, porque Próspero é magnânimo e, após os castigar por algumas horas, perdoa a todos os culpados. Mas a lição fica, para nós, leitores/espectadores:

"We are made on as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep".<sup>68</sup>

## V - A Marcha para a "Clara Luz"

Tragédia de "cegueira" - com outras tragédias e vivências - é a de Fausto, em Goethe.



Desde o prólogo no Céu que se entrevêem os dados do conflito. O homem vive atormentado - afirma Mefistófeles - e seria mais feliz se Deus lhe não tivesse ferido o cérebro com "um lampejo de luz celeste" (a razão). Quanto a Fausto, embora solicitando à terra "as suas jóias mais sublimes", o seu espírito cavalga nos espaços pedindo ao céu "as suas estrelas mais belas". A par do terreno e animalesco, a busca ávida da Verdade, do Absoluto, a que o Senhor faz alusão logo a seguir: "Ele proura-me ardentemente, na obscuridade, e eu quero conduzi-lo em breve à luz". "Obscuridade"- "Luz"; no meio, o sofrimento, a tragédia que Fausto (ser racional, por isso consciente e responsável) vive dentro de si mesmo, ele que, como "todo o homem que caminha, está sujeito a transviar-se".

Mas qual a verdadeira "luz" que, "na tendência obscura da sua razão", Fausto irá finalmente possuir? A Compreensão total? Como, se os próprios Anjos, junto do Senhor, fruem em plenitude as maravilhas da Criação, sem contudo as poderem "penetrar", porque elas são "inexplicáveis"? Na perspectiva do Senhor, provavelmente a Salvação. Mas talvez não só. E, na vida terrena, que "luz" conseguirá Fausto encontrar? A "luz" do Absoluto não, sem qualquer dúvida. Como alcançar no finito o infinito, o eterno no transitório? Grave lição que Fausto terá de aprender à sua custa, através das suas dores intelectuais. Mas a marcha para a "luz" não pára aqui, na aceitação dos limites do humano; consiste ainda na depuração pessoal que resulta do esforço permanente, com riscos assumidos, tropeços e sofrimentos ("Ele procura-me ardentemente, na obscuridade").

Longa caminhada, sem dúvida, até à vitória sobre si mesmo e ao apaziguamento final. Caminhada que é o drama da "cegueira" à procura da "visão", do resolute tactear por entre sombras, do entrever fugidio, das soluções ilusórias; até que a "clara luz", serena e definitiva, inunda a alma de Fausto centenário, que acaba de "cegar".

Na ânsia atormentada de Verdade, de "Visão", Fausto busca longamente em todas as Ciências, em todos os livros de magia. Mas debalde. Apenas consegue, por um instante fugaz, que brilhe o Espírito da Terra, imortal e criador. É um entrever fugidio de imortalidade partilhada, de identificação com o Universo ("sou imortal como tu", "sou semelhante a ti"). Mas Fausto não é capaz de o reter nem de agarrar definitivamente a Verdade. Pensa então no suicídio, no salto para lá da Morte, único processo de mergulhar no Absoluto. Contudo, os sinos e cânticos da Páscoa emocionam-no, reconciliam-no com a vida, dão-lhe uma momentânea resignação à finitude humana. Pouco depois, na conversa com Wagner, fala das suas "duas almas", do arrebatamento que leva uma a "fugir das trevas" e demandar

"a eterna claridade", enquanto a outra se precipita com avidez e delícia nos prazeres que o corpo e o mundo solicitam.

A "eterna claridade", a luz a que Fausto aspira, sem contudo atingir a sua essência, contrasta com os riscos semelhantes que na terra a seguir vê. É assim que se lhe aproxima pela primeira vez "o espírito que sempre nega"; vem sob a forma de um cão negro; avança em espiral e deixa rastros de fogo. Wagner não descobre nele mais que um vulgar cão perdido à procura do dono; mas Fausto, o homem das "duas almas", vê; e percebe que dele se desprendem laços invisíveis e mágicos que se lhe embaraçam nos pés. O seu mundo irracional vem reclamar os seus direitos.

Mas Fausto não é pusilânime. E mais tarde, já no seu gabinete, é sem medo, antes com superioridade e ironia, que enfrenta esse "espantoso filho do Caos", que pretende opor-se ao "movimento eterno" e ao "poder criador". Mas o seu desespero manifesta-se; e profere as "maldições". Depois, celebra-se o "pacto" (ou a aposta); porque Fausto, a quem "o grande espírito desdenhou", propõe-se, por sua vez, abandonar o ardor do estudo e do conhecimento. A sua alma superior, racional, vai ficar um tanto adormentada, mas não de todo adormecida; pelo contrário, a outra alma (a irracional e instintiva) exigirá a satisfação plena de todas as paixões, não renegará de qualquer dor humana, acumulará no seu íntimo todo o bem e todo o mal, que são o quinhão da Humanidade.

Vai começar uma nova trajectória para Fausto. Pelo meio, há a cozinha da Bruxa, o rejuvenescimento, o espelho mágico com a "celeste imagem de mulher", prefiguração de Margarida que surge pouco depois. A sua alma inferior (sob o signo da qual agora vive) deseja o amor e o prazer; mas a superior associa-se-lhe, desperta por instantes, para ver na imagem um "resumo das maravilhas de todos os céus", talvez uma manifestação de eternidade, a que Fausto vai aspirar - como coisa em todo o caso impossível - no seu amor pela doce jovem. A dicotomia entre as "duas almas" leva-o, por um lado, à exposição do seu "credo" junto de Margarida, por outro à sedução e ao abandono. A sua inquietude constante não lhe permite deter-se, impele-o para outros rumos, pela mão de Mefistófeles.

Entretanto, Fausto não esqueceu totalmente a sua ânsia de Infinito. Recorda com nostalgia o "sublime Espírito" que lhe dera a força de sentir e fruir a natureza; a capacidade de reconhecer como irmãos os habitantes das matas, das águas e dos ares; a possibilidade de descobrir dentro de si, como numa recôndita caverna, secretas maravilhas. Por outro lado, reconhece que a perfeição não é possível no homem; e ali está aquele frio e altivo companheiro fazendo como que parte de si mesmo e a quem já não é possível escapar. De novo as suas

"duas almas" estão em simultânea actividade, uma simbolizada pelo "Espírito sublime", a outra por Mefistófeles.

Depois, vai haver ainda a noite de sabate e a visão amargurante da jovem Margarida, pálida e abandonada, a indignação de Fausto, o seu desprezo pela cínica frieza de Mefistófeles (aquele seu outro "ego" detestado). Vai haver, sobretudo, o arrependimento e o remorso, na cena do cárcere ("toda a miséria da Humanidade se abata sobre a minha cabeça"). Depois, é o horror de Margarida; e, como fim dum longo cortejo de sofrimentos e vergonhas, é a morte. E é, para Fausto, a interiorização de uma experiência dolorosa e trágica (sua, de Margarida, mesmo de outros arrastados na mesma queda); o conhecimento de "toda a miséria humana" ("o bem e o mal" que ele quisera acumular na sua alma). Mas é também a ultrapassagem angustiosa - contudo, necessária - de um degrau importante na sua ascensão rumo à "luz".

A destruição de Fausto no fim da primeira parte (que o verso "Oh! Pudesse eu nunca ter nascido!" reflecte) é que vai permitir o seu ressurgimento e a sua transformação profunda. Daí para diante, o seu domínio sobre Mefistófeles (a sua metade demoníaca) vai ser muito maior. A alma racional passa a ter ascendente mais poderoso sobre os impulsos do instinto.

A cura das feridas da alma vem-lhe da acção benéfica da natureza, que age para lá do Bem e do Mal, como potência de vida, eterna e universal. Quando desperta do longo letargo, Fausto sente uma vitalidade nova, a doçura da alvorada, a alegria contagiante que o cerca; e, com elas, "a firme resolução de sempre tender para a perfeição da existência". A manhã nasce. A luz que chega do alto até Fausto é como a do Absoluto: cega e obriga a voltar a face. Isso dá-lhe finalmente a consciência nítida dos limites da sua condição humana. O arco-íris, "permanência em mutação", é a "imagem da vida": o nosso conhecimento possível não passa de reflexo da verdadeira Luz. Fausto é já um homem novo: como objectivo, a perfeição na vida; como filosofia, a assunção da existência com as suas limitações intransponíveis, a certeza de ter de contentar-se com os reflexos transitórios da Eterna Realidade.

Por outras experiências vai ainda passar Fausto: as aventuras no palácio do Imperador, a viagem pelo "eterno vazio" até às "Mães", o subtil contacto de Homunculus, a busca apaixonada de Helena. Enfim, o novo grande amor, o da Beleza pura e ideal. Tal como, no amor por Margarida, a natureza de Fausto fora incapaz de se lhe ligar numa união eterna, assim também agora ele verifica que a fruição da Beleza é fugidia, "doce união que não passa de sonho"; e também que "a dor amarga sucede, rápida, à alegria". A morte de Eufórion e o desaparecimento de Helena são o símbolo dessa inconsistência

da Beleza e da Felicidade. O homem sensato não deve, decerto, apegar-se com paixão a esses bens. Há que ter moderação, exercer o auto-domínio, não deixar que sejam "cegos" os seus apelos mais profundos (mesmo o do voo vertiginoso pelo "espaço cheio de dor").

Mais um passo para a sabedoria, para a claridade interior. E não será a ascensão de Fausto, o seu arrebatamento através do éter, uma forma simbólica de o dizer? No princípio do quarto acto, a nuvem que o transporta deposita-o nos píncaros de rochedos solitários. Depois, continua a deslocar-se nos ares, alonga-se, reveste a forma de uma majestosa figura feminina, semelhante às grandes deusas, semelhante a Helena. Mas logo se altera. Uma vez mais, nada se detém, tudo passa e desaparece. E mais uma vez Fausto se apercebe de que se trata de um "reflexo" da inconsistência das coisas humanas: "Deslumbrante, ela reflecte a poesia grandiosa de dias fugidios". Mas outro "reflexo" surge agora: o do "bem supremo", "o amor da minha aurora". É Margarida. Esta "imagem deliciosa", como a "beleza moral", não se dissolve, antes se amplifica; mas sobe e desaparece nas regiões superiores, levando consigo "o melhor da alma" de Fausto (como mais tarde, no Céu, o guiará até ao aperfeiçoamento supremo). O princípio deste acto parece, pois, reforçar a temática desenvolvida no final do anterior, e a viagem ascensional pelo espaço ter um valor simbólico de outro degrau transposto na caminhada para a "luz".

Mefistófeles vai agora tentar Fausto com as seducções do poder. Promete-lhe um reino, riquezas, palácios, uma corte sumptuosa, parques magníficos, glória. Mas Fausto quer conquistar o seu domínio: "A acção é tudo e a glória nada". A sua ideia é refrear por meio de diques o mar tumultuoso (imagem da sua alma irracional?), arrancar ao oceano uma terra útil. É a tarefa a que se vai consagrar. Tal empresa não é ainda totalmente desinteressada; há sinais de egoísmo, de prazer puramente pessoal, nesta auto-affirmação.

Pela confirmação do imperador, já uma vasta terra lhe pertence. Fausto é agora centenário. A sua actividade não parou. Mas ele não ultrapassou ainda a fase da embriaguês do poder, a que acabam por ser sacrificados Báucis, Filémon e o hóspede; embora não desejasse esse fim ("o golpe de força selvagem e insensato eu o detesto"), a verdade é que nada faz para o evitar.

No meio da noite, Linceu, o vigia "nascido para olhar", ergue o seu canto cheio de emoção à "eterna beleza" do mundo visível. Mas o cântico solitário morre num pranto pelo bra-seiro terrível que destrói a cabana e a floresta conservada durante séculos para comprazer o olhar. O hino de Linceu à beleza do mundo é simultaneamente um hino ao próprio sentido



da vista, que permite contemplar essa beleza. Neste ponto do poema, tal episódio pode ter por função glorificar a faculdade que por longos anos permitira a Fausto a fruição do encanto das coisas, da Beleza em todos os seus aspectos visíveis, e contrapô-la à cegueira que logo a seguir vai atingi-lo e lhe proporcionará, ao mesmo tempo, uma visão interior tão penetrante quanto a dos olhos de Linceu (cujo nome é decerto simbólico também), que sabíamos já, desde o terceiro acto, verem tão ao longe como os do lince alojado na árvore mais alta.

É que Fausto, dorido em seu coração por aquele trágico fim, que lhe vai ensinar a última lição de humanidade, é visitado pelo Cuidado. A Morte vem a caminho, próxima já. Fausto medita rapidamente a sua passagem pela terra: não cessara de correr através do mundo; sempre desejara, realizara os seus desejos, voltara a desejar; lançara-se na vida, primeiro num ritmo grandioso, depois mais mesurado; o círculo da terra conheci-o, para lá o conhecimento é impossível. O homem pode realizar tudo o que o mundo lhe proporciona, por si só, pelo seu esforço pessoal e os seus recursos humanos, sem o auxílio de poderes ocultos e mágicos, de que renega agora totalmente: "Se eu me comportasse em face de ti, ó natureza, como um simples homem, então valeria a pena ser uma criatura humana. Homem, fui-o outrora, antes da busca no obscuro, antes de ter, por uma palavra sacrílega, amaldiçoado o mundo e a mim".

Fausto repele o Cuidado. Este castiga-o: sopra-lhe e cega-o. "Os homens - pondera ele - são cegos durante toda a vida; mas tu vais sê-lo no fim da vida." A "cegueira humana", a que alude o Cuidado, parece aqui ambígua. Que significa "os homens são cegos toda a vida"? "Cegos", no sentido sofocleano? Porque é Fausto contraposto à restante Humanidade? Que "viu" ele que vai "deixar de ver"? Ou que soube ele ver, fruir, com a superior capacidade de Linceu, que os outros não souberam? O Mundo, a Beleza do Universo, os encantos e desencantos do Amor e do Desejo, a Dor, o Prazer, o Bem e o Mal, os frutos da Ciência, as concepções da Inteligência, os prodígios da Actividade, a Realidade e o Sonho, todas as manifestações da Vida? Talvez... Mas a visão última, definitiva, só lhe vem depois de o Cuidado o ter cegado: "A noite parece abater-se, pesada e profunda; mas na minha alma resplandece uma clara luz."

É a última vitória - não diremos sobre o seu orgulho de homem superior ("Para que se conclua a mais grandiosa obra, o génio de um só basta para um milhar de mãos"), mas sobre o seu egoísmo. Porque agora ele "vê" que é necessário "abrir a milhões de homens espaços onde eles vivam, não seguros, mas livres e activos"; que o desejável como suma felicidade é ser homem no meio de homens, livre entre um povo livre, lutar com



os outros numa tarefa comum. Conquistar e merecer, dia a dia, da infância à velhice, a vida e a liberdade – eis "a última lição de sabedoria".<sup>69</sup>

#### NOTAS

1. Homero é um "nome" e uma "tradição" que seguimos aqui.
2. In Homère, Seuil, "Écrivains de Toujours", 1969, p. 84.
3. Na numismática, há exemplares de moedas que representam Homero não cego.
4. Od., 8, 62-4.
5. Mythe et Épopée, Paris, Gallimard, 1974, 2ª ed., vol. III, parte II.
6. Cf. Dodds, Les Grecs et l'Irrationnel, cap. III, Paris, Aubier, 1965
7. Id. Ib., ib.
8. Id., Ib., p. 29 e p. 39.
9. Áj., vv. 1250-2.
10. Od., 23, 11.
11. Áj., v. 119
12. Áj., vv. 243-4.
13. Áj., vv. 125-6.
14. Áj., vv. 131-2.
15. Áj., v. 485.
16. Áj., vv. 479-80.
17. Áj., vv. 950 e 951.
18. Áj., 951.
19. Áj., 1192.
20. Áj., v. 1365.
21. Ant., 454.
22. Ant., 456-7.
23. Ant., 729.
24. Ant., 705 ss.
25. Ant., 757.
26. Ant., 1023 ss.
27. Ant., 1242-3.
28. Ant., 1104.
29. Ant., 1113-4.
30. Ant., 1268-9.
31. Ant., 1310-1.
32. Ant., 1317-8.
33. Ant., 951.
34. Em ed. Hatier; o Corifeu, na ed. "Les Belles Lettres".
35. Ant., 1337-8.
36. Ant., 604-5.
37. Ant., 1158-9.
38. Ant., 332-3 e 361-2.
39. Traq., 1272.

40. *Iraq.*, 1270
41. *R. Éd.*, 1170.
42. *R. Éd.*, 356.
43. *R. Éd.*, 367.
44. *R. Éd.*, 413-414.
45. *R. Éd.*, 417-419.
46. *R. Éd.*, 454-6.
47. *R. Éd.*, 1186 ss.
48. In *A Tragédia Grega*, Coimbra, 1972, vol. I, pp. 244 ss.
49. *El.*, 794-5.
50. In *Ulysses ou l'Intelligence*, Gallimard, 1945, 8ª ed., pp. 153-5.
51. *Fil.*, 192 ss.
52. *Fil.*, 1326 ss.
53. *Fil.*, 1116.
54. *Fil.*, 502 ss.
55. *Fil.*, 1387.
56. Não seria de admitir, numa tragédia, um desenvolvimento da acção de forma aprescindir de sofrimento. Aceitamos, com Kitto, que a vingança de Dioniso se exerça também sobre "Cadmo e os que se deixaram enganar por ele" (*A Tragédia Grega*, Coimbra, 1972, vol. II, p. 330). Mas é claro que a solução do drama não está de antemão fixada pelo Deus. Apenas é certo que ele há-de mostrar ao rei e a todos os Tebanos que nasceu deus e que, se a Cidade pegar em armas contra as Bacantes, ele as dirigirá no combate (solução que, aliás, não foi a adoptada).
57. *Bac.*, 312.
58. *Bac.*, 501-2.
59. *Bac.*, 506.
60. *Bac.*, 924.
61. *Bac.*, 1120-1.
62. Para os textos gregos, consultámos as edições "Les Belles Lettres"; para as respectivas traduções, as edições "Les Belles Lettres" e Hatier; para *Filoctetes*, adoptámos a tradução de J. Ribeiro Ferreira, Coimbra, 1979; para *As Bacantes*, consultámos igualmente a trad. M. H. Rocha Pereira, in *Eurípedes, Verbo*, 1973.
63. *Éd. du Seuil*, "Le temps qui court", 1959, pp. 181 ss.
64. Tradução de Domingos Ramos.
65. Tradução de Manuel Bandeira.
66. Tradução de Margarida Prata.
67. Porto, *Lello E Irmão*, p. 5.
68. Tradução de João Grave.
69. Edições utilizadas: *Faust* (tradução de Gérard de Nerval). Paris, Garnier-Flammarion, 1964 (para *Fausto I*); *Faust: Deuxième partie* (edição bilingue, tradução francesa de H. Lichtenberg). Paris, Édit. Montaigne, s/d (para *Fausto II*).