



O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras¹

Anastasia Bakogianni

Resumo: Este trabalho apresentado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 3 de junho de 2015 busca explorar as diferentes abordagens sobre as questões mais fundamentais dos estudos de recepção dos clássicos. O que é a recepção dos clássicos? E, mais especificamente, o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? O trabalho discute tendências correntes na teoria e metodologia através de uma análise de duas recepções cinematográficas da história antiga de Electra: uma que proclama sua dívida ao texto clássico, enquanto que a outra mascara suas conexões clássicas.

Palavras-chave: recepção dos clássicos; Electra; Cacoyannis; Angelopoulos.

Abstract: This paper delivered at the University of Rio on 3rd June 2015 seeks to explore different approaches to the most fundamental questions in classical reception studies. What is classical reception? And more particularly what is so ‘classical’ about classical reception? It discusses current trends in theory and methodology via an analysis of two cinematic receptions of the ancient story of Electra; one that proclaims its debt to a classical text while the other masks its classical connections.

Keywords: classical reception; Electra; Cacoyannis; Angelopoulos.

¹ Tradução de Ana Thereza B. Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu. Este artigo é resultado de minhas palestras proferidas na UFMG e depois na UFRJ, no Rio de Janeiro, para onde vim pesquisar os arquivos de Nelson Rodrigues e discutir a Teoria da Recepção Clássica de Electra na Grécia e também no Brasil. Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela concessão de bolsa que me permitiu conduzir o projeto "A recepção da Cultura Clássica Grega no Teatro brasileiro – o caso Electra e seus desdobramentos retóricos e éticos".

Agradecimentos da autora: Esta fala e sua versão publicada não teriam sido possíveis sem a ajuda e o apoio de Henrique Cairus, Tatiana Ribeiro e Beatriz de Paoli (UFRJ).

O que é a recepção dos clássicos? Esta é uma questão que tem me intrigado nos últimos anos, enquanto presidi a equipe coautora de um novo curso online de Mestrado em Estudos Clássicos, na Open University². À minha colega Paula James e a mim foi dada a missão de escrever a sessão do novo módulo dedicado à recepção dos clássicos. Como sempre, eu acredito que é tentando explicar aos estudantes o que é recepção dos clássicos que se percebe como é, na verdade, difícil responder a essa importante questão.

No *Oxford English Dictionary*, o termo recepção é definido como “a aceitação de ideias ou impressões na mente”³. Sua raiz é dada como a da palavra grega ἀΐσθησις (percepção) e a dos verbos em latim *recipero* (recuperar/ recobrar) e *recipio* (recuperar), sendo esta última a forma que linguisticamente originou nosso termo moderno de ‘recepção’. Portanto, mesmo no nível conceitual, a recepção está intimamente ligada à Antiguidade Clássica. Ao pensar sobre onde estamos e para onde nos encaminhamos, é muito útil considerar como tudo começou. Estudos de recepção se valeram de teorias em estética da recepção, originadas na Alemanha nos anos 1960, especialmente do trabalho de estudiosos como Hans Robert Jauss (1982), Wolfgang Iser (1978) e, mais tarde, Hans-Georg Gadamer (1960, e a 2ª ed. de 1965). A crítica da estética da recepção concentra-se no protagonismo desempenhado pelo leitor na formulação de significado. Cada leitor ‘recebe’ um texto de maneira única, dependendo de sua educação, experiências de vida e interesses pessoais.

A teoria da recepção rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentariam o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. Isso tem se mostrado ser de especial valor para o estudo dos clássicos, em que os textos e a cultura material do mundo antigo sobrevivem apenas de forma fragmentária. Textos clássicos são em geral incompletos, controversos, recuperados de uma variedade de fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos de Clássicas. A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados. A diferença entre a recepção e o estudo

² Para maiores detalhes ver: <http://www.openuniversity.edu/courses/postgraduate/modules/a863> (acessado em 26/05/2016).

³ O *Oxford English Dictionary* (1989, 2ª ed.), transcrito por Kurtz (2004, p. 31). Para uma definição de “recepção” num emprego particular da disciplina dos Clássicos, ver *The Oxford Classical Dictionary* (2012, pp. 1256-57).

da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em detrimento de sua recepção. A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado.

Acho, porém, que a questão mais pertinente a se colocar é o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos, porque há muitas outras formas de ‘recepção’ por aí. De fato, os outros redatores insistiram que eu explicasse a recepção fazendo referência a um exemplo não clássico. Pude entender o ponto de vista deles, pois estavam pensando nos estudantes que eram totalmente alheios ao conceito de recepção. Por fim, eu decidi indicar-lhes o filme *West Side Story*, uma recepção popular de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Também não resisti a uma referência ao filme mais recente, de mesmo título, estrelado por Leonardo di Caprio (*Romeu + Julieta*, 1966), que curiosamente manteve em grande parte o texto shakespeariano, ao mesmo tempo em que soa como o dialeto⁴ usado por gangues americanas; em minha opinião, uma das recepções cinematográficas de maior sucesso dessa tragédia shakespeariana.

Em contraste a esse exemplo geral, eu ofereci aos meus alunos três exemplos eruditos de tentativas de definir a recepção dos clássicos. A primeira ‘definição’ aparece na introdução de Lorna Hardwick e Christopher Stray de sua coleção editada *A Companion to Classical Receptions*:

Por ‘recepções’ entendemos a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado (2008, p. 1).

A definição toma como ponto de referência a recepção da Grécia e da Roma antigas. Mas há aqui uma ênfase implícita nos aspectos textuais da recepção, que se revela no uso dos termos “traduzido” e “reescrito”, que se comprova através da seleção de artigos que compõem esta coletânea⁵

Meu segundo exemplo vem da introdução de Charles Martindale a *Classics and the Uses of Reception*. Esta ‘definição’ faz referência explícita à interdisciplinaridade da recepção dos clássicos:

⁴ Usado, aqui, no sentido linguístico de variação, como se diz do dialeto carioca, mineiro etc. No original, *slang* (N.T.).

⁵ Apesar de haver um número notável de exceções, incluindo dois importantes capítulos sobre recepção cinematográfica de McDonald e Paul.

Recepção nos clássicos abrange todo trabalho referente ao material pós-clássico e grande parte dele em outros departamentos de humanidades podem ser descritos sob diferentes rubricas: por exemplo, história da erudição, história do livro, estudos fílmicos e midiáticos, história da performance, estudos de tradução, crítica da estética da recepção, estudos pós-coloniais, latim medieval e novilatino e muito mais além disso... (2006, p. 5).

Martindale nomeia muitas das áreas de pesquisa que ganharam proeminência nos estudos de recepção dos clássicos nos últimos anos, enquanto também reflete alguns dos de seus próprios interesses, particularmente em questões de teoria, metodologia e poesia latina. É digno de nota que Martindale escreve que a recepção está preocupada com um “material pós-clássico”, enquanto outros teóricos da recepção argumentam que a recepção começa na Antiguidade, que é também a minha opinião (por exemplo, *Electra*, de Eurípides, como recepção da *Oresteia*, de Ésquilo).

A terceira ‘definição’ de Ahuvia Kahane tem como foco, especificamente, a tragédia grega, que despertou um interesse particular nos alunos que desejavam estudar o bloco sobre a recepção:

Estudos de recepção assumem várias categorias geográficas, temporais, nacionais, políticas, étnicas e de gênero. Elas abrangem performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização da tragédia grega em *todos* os tempos (2014, p. 844).

Kahane defende uma abordagem inclusiva tanto em termos de diferenças geográficas, raciais, políticas e de gênero quanto de meio e cronologia. O autor possui grande interesse na pesquisa em recepção, razão pela qual foi convidado a escrever um verbete intitulado “Methodological Approaches to Greek Tragedy”, para *The Encyclopedia of Greek Tragedy* (2014, pp. 839-49). Em sua discussão, Kahane enfatiza a diversidade de abordagens e de material que a recepção dos clássicos envolve e a sua importância em nos ajudar a demonstrar a relevância do passado clássico hoje.

É também digno de nota que a ‘definição’ de Martindale enfatiza a multidisciplinaridade da recepção, enquanto a de Kahane realça diferentes categorias (geografia, raça, gênero etc.). Este é apenas um exemplo da diversidade de abordagens que a recepção dos clássicos envolve. O objetivo deste exercício é demonstrar aos estudantes que as contribuições acadêmicas para o debate em recepção, como em outras áreas da academia, não são frequentemente apresentadas como definitivas. Elas são destinadas a levar as discussões adiante e a ajudar a moldar a forma que futuras pesquisas

na área podem tomar. Em última análise, eu fui muito cuidadosa ao apontar aos nossos alunos que nós simplesmente não podemos oferecer-lhes uma resposta definitiva à pergunta sobre “O que é a recepção dos clássicos?”. O percurso feito para se tentar chegar a uma definição é o que importa, e cabe a cada um deles escolher aquela que melhor os ajuda a entender o conceito e que se encaixa mais facilmente em seus próprios interesses de pesquisa.

O que há de tão clássico na recepção dos clássicos continua a ser uma questão fundamental. Todos nós que trabalhamos na área devemos continuar perguntando isso a nós mesmos e ao nosso trabalho. Afinal, uma das principais vantagens dessa abordagem teórica e metodológica é que ela nos encoraja a ser autorreflexivos, a questionar o que estamos tentando realizar e o processo pelo qual chegamos às nossas conclusões. A recepção nos convida a revelar nossos interesses pessoais e como estes agem como uma lente, através da qual a nossa compreensão dos clássicos greco-romanos e a história da sua recepção é filtrada e, às vezes, distorcida. Por exemplo, eu vou espontaneamente admitir que existe uma propensão a um paradigma performático no meu trabalho, no sentido mais amplo de ‘performance’, definido por Edith Hall como “um fenômeno estético no qual os seres humanos conceberam um texto arquetípico, uma narrativa ou uma ideia por meio de atuação, marionetes, dança, recital ou música” (2010, p. 10). Uma das principais maneiras de o público reagir às narrativas antigas e, em particular, aos textos dramáticos da Antiguidade Clássica, é através da performance ao vivo. Eu diria que esta abordagem, apoiada por uma análise textual rigorosa e uma investigação sobre o papel principal desempenhado pelo público na performance, abre algumas possibilidades interessantes para o futuro.

O que há de tão clássico na recepção dos clássicos é também uma pergunta oportuna de se fazer neste momento preciso, uma vez que os estudos de recepção estão atualmente entrando em uma nova e instigante fase. *Reception Studies* (2003), livro basilar de Lorna Hardwick, foi lançado há mais de uma década. Nos anos seguintes, a discussão esteve em curso, mas eu vejo isso como um sinal de vigor da disciplina. Há um clima de autoexame e reavaliação entre os estudiosos de recepção dos clássicos. Ainda não estamos firmes nos nossos caminhos; não adotamos posições canônicas. Afinal, o papel ativo do leitor é valorizado em estudos de recepção. Para lhes dar um exemplo concreto, o eminente teórico da recepção dos clássicos Charles Martindale retornou depois de vinte anos à sua monografia inovadora *Redeeming the Text: Latin Poetry and*

the Hermeneutics of Reception (1993), em uma edição especial do *Classical Receptions Journal* (2013). No artigo, ele argumenta que “a recepção é configurada dialogicamente, como um processo de duas vias de entendimento, para trás e para a frente, que ilumina tanto a Antiguidade quanto a Modernidade” (2013, p. 169). Ele conclui com outra declaração-chave e uma conclamação:

... nenhuma obra de arte tem o seu significado inteiramente determinado pelo seu ponto de origem, o que é uma das razões pelas quais precisamos da recepção. A segunda é que temos de ir para o passado se quisermos fazer do presente algo novo, razão pela qual o passado é tão importante quanto o presente. (2013, p. 181)

Acho que uma das direções mais interessantes para onde a discussão sobre a teoria tem avançado é a de que estamos começando a questionar a relação mais fundamental em estudos de recepção dos clássicos: a relação entre texto-fonte A e texto de recepção B. Anteriormente, tínhamos nos concentrado em examinar os casos em que a recepção contemporânea reivindicava texto(s) antigo(s) específico(s) ou artefatos como modelos. Enquanto a crítica tradicional baseada no texto, promovida por estudos de adaptação, pode simplesmente verificar os fatos para ver se há uma correspondência real e quão próximo ou “fiel” o texto de recepção consegue ser, promovido por estudos de adaptações talvez devêssemos perguntar: existem diferentes tipos de adaptações “indiretas”, e como estas podem ser identificadas e interpretadas? É necessário um objetivo e, se assim for, objetivo de quem e quando? Isso não se complica pelas condições de produção específica para a recepção e seu meio?

E quanto à questão conturbada sobre fidelidade ou autenticidade? Artistas pós-clássicos que reivindicam um texto-fonte têm, muitas vezes, noções idiossincráticas, distorcidas ou impuras desse texto, enquanto que a fidelidade postula textos A e B objetivos que podem ser cientificamente e quantitativamente medidos uns contra os outros. Em vez disso, devemos trabalhar no sentido de complicar a noção de um texto-fonte puro e dissolver os limites rígidos entre texto, recepção, tradição e comunidades interpretativas⁶. E o que dizer de casos em que o “texto-fonte” já não é tão bem definido e em que as recepções parecem alegar descender de noções difusas (por exemplo, tragédia grega, Roma antiga, ou mito clássico) ao invés de textos-fontes específicos. A minha conclusão é a de que devemos desafiar a relação hierárquica A → B implícita nas teorias

⁶ Meu entendimento sobre essas questões foi grandemente enriquecido através de discussões com Ricardo Apostol da Case Western University.

tradicionais de recepção. Tais hierarquias platônicas postulam um texto “original” infinitamente rico, autossuficiente e idêntico a si mesmo, que se reflete, forte ou fracamente, em trabalhos posteriormente derivados. Em vez disso, poderíamos adotar alternativas pós-estruturalistas, opções como a justaposição (em que textos coexistem lado a lado, no mesmo plano, e não em relações de prioridade ou dominância, pelo menos na mente do leitor) ou simulacros (negação de originalidade e autenticidade de Baudrillard em favor de um sistema em que tudo é igualmente imitativo). Eu diria que devemos dialogar com os conceitos da disciplina de literatura comparada, sobre o que o ato da comparação realmente implica se nós desejarmos mais do que simplesmente seguir linhas de influência artística. Temos de problematizar noções de influência historicista e a necessidade de descobrir as estruturas universais subjacentes, a fim de fundamentar as comparações entre obras antigas e modernas.

Também é importante notar que nós estamos atualmente ampliando nossos interesses em pesquisa de recepção dos clássicos cada vez mais. Um exemplo pertinente a essa tendência são dois livros que podem interessar-lhes especialmente, uma vez que eles têm como foco a recepção de Grécia e Roma na América Latina:

- . K. Boshier, F. Macintosh, J. McConnell e P. Rankine (2014) (eds.). *Oxford Handbook to Greek Drama in the Americas*. Oxford: Oxford University Press.
- . R. Andújar e K. P. Nikoloutsos. *Greek and Romans on the Contemporary Latin American Stage*, Classical Presences. Oxford: Oxford University Press (no prelo).

Colaboração em estudos de recepção dos clássicos

Conversando com minha orientadora Lorna Hardwick, em junho do ano passado, no Congresso *Greeks and Romans on the Latin American Stage*, co-organizado por Rosa Andújar e Konstantinos Nikoloutsos na UCL (o ponto de partida para o segundo volume mencionado acima), nós duas concordamos em um aspecto importante para a realização de pesquisas em recepção dos clássicos nos dias de hoje; nomeadamente, a necessidade de colaboração. Como os abundantes agradecimentos que precederam os artigos apresentados no Congresso demonstraram, nenhum de nós pode ou, na verdade, deve trabalhar de forma isolada. Recepção envolve tantas perspectivas diferentes que nenhuma pessoa pode esperar ter total domínio. Isso significa que temos de trabalhar juntos a fim de produzir pesquisas que mantenham a integridade e que sejam verdadeiramente

inclusivas e interdisciplinares.

Como meu estudo de caso para ilustrar o meu pensamento teórico e metodológico atual sobre o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos, eu escolhi investigar uma recepção cinematográfica mascarada da antiga história de Electra: *O Thiasos* (1975), de Theo Angelopoulos. Esta recepção indireta se compara a outra que está mais intimamente baseada num texto-fonte antigo: *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis, moldada sobre a tragédia epônima de Eurípedes. Minha abordagem reflete minha opinião de que a teoria deve refletir a prática e não o contrário. Eu não acredito em tentar espremer um estudo de caso na camisa de força de uma teoria; em vez disso, a teoria e a metodologia devem surgir de considerações práticas que enfrentamos no estudo de um caso particular de recepção. Deixem-me, em primeiro lugar, concluir esta parte da minha fala, parafraseando James Porter, que escreveu que a recepção é “tudo o que existe” (2008, p. 469). Eu diria, em vez disso, que a recepção é “tudo”: quando estudamos os clássicos, nós nos tornamos parte do processo contínuo de sua recepção.

***O Thiasos* (1975), de Theo Angelopoulos vs. *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis:
duas abordagens da recepção cinematográfica da antiga história de Electra**

Antes de começarmos nosso estudo do filme *O Thiasos*, de Angelopoulos, pode ser útil que tenham em mente outra recepção cinematográfica grega moderna da história de Electra, a *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis⁷. Contrastando com o filme de Angelopoulos, a *Electra* de Cacoyannis expressivamente proclama suas conexões com um texto-fonte antigo, nomeadamente a tragédia *Electra* (c. 422-413 a.C.), de Eurípedes. Esta é inquestionavelmente uma recepção muito mais direta do antigo texto dramático da tragédia. Apesar disso, o filme de Cacoyannis continua sendo uma adaptação criativa do antigo material em que se baseia, e não uma imitação ordinária. Este é também um filme grego moderno referencial, que moldou minha própria abordagem referente ao estudo da heroína trágica Electra. Uma cena característica que mostra tanto a dívida que tem Cacoyannis com a tragédia de Eurípedes, quanto algumas das mudanças radicais que ele introduziu em seu texto-fonte é a cena em que Electra é intimidada por Egisto no túmulo de seu pai, o rei Agamêmnon.

⁷ Uma apresentação da *Electra*, de Cacoyannis, com comentários de Beatriz de Paoli (Letras Clássicas – UFRJ) foi organizada na semana anterior a esta apresentação. Para a *Electra* de Cacoyannis ver: Bakogianni (2011, pp. 153-94).

Na recepção de Cacoyannis, o coro leva Electra ao local de sepultamento de seu pai, representado por um túmulo simplório no chão (ver figura 1). Electra faz uma oferenda de ramos, mas suas preces são perturbadas pela aparição de Egisto e seus soldados. Ele bate em Electra e zomba dela, quando ela prevê que Orestes voltará. Quando Electra está jogada no chão, Cacoyannis revela seu sofrimento usando a câmera numa série de movimentos giratórios rápidos que dão ao espectador uma sensação de vertigem. Cenas interpostas do céu e de homens a cavalo correndo a toda a brida em direção à heroína e ao coro encoraja os espectadores a simpatizarem com Electra como vítima da crueldade de Egisto.



Figura 1: Electra pranteando no túmulo de Agamêmnon.
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

A profanação do túmulo de Agamêmnon é apenas sugerida no texto-fonte de Eurípidés:

O renomado, como dizem, dança na tumba
e com pedras lapida o pétreo túmulo do pai,
e tem a ousadia de nos dizer isso:
“Onde está Orestes, o filho?”⁸

(*Electra* 327-30)

A heroína menciona isso ao mensageiro supostamente enviado por seu irmão, sem perceber que está, na verdade, falando com Orestes. A história da profanação pode não estar totalmente correta, mas pretendia despertar a fúria de Orestes, a ponto de ele voltar e provar sua coragem, vingando esse insulto. Na *Electra* de Sófocles (444-46 a.C.), a heroína refere-se à morte desonrosa do seu pai e à mutilação de seu corpo. É Crisótemis, porém, quem visita o túmulo e leva até ele as oferendas de Electra. A decisão de Cacoyannis de adicionar a cena no túmulo manipula o público a ver Electra como uma vítima inocente resistindo heroicamente a um tirano. Suas ações posteriores no filme, sua

⁸ Tradução de Beatriz de Paoli.

participação ativa no planejamento e na execução dos assassinatos de Egisto e Clitemnestra, são mais perdoáveis, à luz de seus maus tratos. Podemos, portanto, argumentar que Cacoyannis toma o que precisa das quatro tragédias gregas sobreviventes que apresentam Electra, e as usa a serviço de sua própria visão pessoal da heroína trágica.

Ao filmar a cena no túmulo, Cacoyannis nos apresenta uma pintura compassiva de Electra, enquanto Egisto é planeado no papel de um vilão. Ele e seus soldados aparecem de repente e utilizam seus cavalos para intimidar Electra e o coro. Os soldados ainda agarram Electra e a detêm enquanto Egisto desdenhosamente espalha as oferendas dela sobre o túmulo do pai. Quando Electra lhe recorda que Orestes um dia voltará, ele a esbofeteia (figura 2). Para o público, estas cenas enfatizam a vitimização da heroína por um governante corrupto e tirânico. A decisão de Cacoyannis em manter Egisto fisicamente atacando Electra transgride as antigas convenções performáticas do gênero, mas isso serve para intensificar a simpatia por sua heroína.



Figura 2: Egisto hostiliza Electra
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

Esta cena ilustra o processo criativo de Cacoyannis na sua transposição da tragédia de Eurípides para a mídia moderna do cinema, e é também um dos acréscimos do diretor ao modelo antigo, inserido como um meio de enfatizar a vilania de Egisto. Electra visita o túmulo de seu pai nas *Coéforas* (458 a.C.), de Ésquilo, mas não o faz em nenhum dos outros dramas antigos em que Electra aparece; ou seja, nas peças *Electra*, de Eurípides e de Sófocles, e no antigo *Orestes* (408 a.C.).

Cacoyannis, ao optar por adicionar esta cena da visita de sua heroína ao túmulo

simplório de Agamêmnon localizado no campo longínquo, toca em uma das vertentes mais populares da recepção de Electra: sua representação como uma mulher enlutada (Bakogianni 2011, p. 195). A visita de Electra ao túmulo de Agamêmnon onde ela se encontra com seu irmão Orestes foi representada na antiga arte grega. Um exemplo pode ser visto neste *lékythos* ateniense com pintura em fundo branco (figura 3), datado de 460-440 a.C.⁹ São precisamente estes dois momentos seminais da história de Electra que inspiraram artistas posteriores. Por exemplo, os três desenhos de Electra, de John Flaxman, um com ela liderando uma procissão de carpideiras para o túmulo de seu pai (1795) e dois de seu encontro com o irmão (1795 e um desenho inacabado)¹⁰. Há também a *Electra at the tomb of Agamemnon* (1869, da Galeria de Arte Ferens em Hull, UK) destacando a intensidade do luto da heroína, e a *Electra at the tomb of Agamemnon* (1874, propriedade da Galeria de Arte de Ontário, no Canadá) de Sir William Richmond Blake, pintando Electra lamentando a morte de seu pai junto com seus servos e Orestes¹¹. A representação de Electra nas artes visuais cimentou assim a sua reputação de mulher enlutada *por excelência* da tragédia grega. Cacoyannis queria explorar essa veia da recepção de Electra, a fim de tornar sua heroína mais compassiva para seus espectadores. Mesmo alguns dos enquadramentos e a composição da cena da visita de Electra ao túmulo de seu pai em Cacoyannis são reminiscências da representação de Electra nas artes visuais.



Figura 3: O encontro de Electra e Orestes no túmulo de Agamêmnon
Copyright © Depositários do British Museum

⁹ Para maiores informações ver Bakogianni (2011, p. 22).

¹⁰ Para maiores informações ver Bakogianni (2009, pp. 28-34).

¹¹ Para maiores informações ver Bakogianni (2011, pp. 119-51).

Contrastando com a recepção de Cacoyannis, Theo Angelopoulos não se propôs a criar uma versão cinematográfica de qualquer um dos três dramas trágicos antigos. Seu filme *The Travelling Players* (1975), em vez disso, segue uma trupe de atores, o *thiasos* do título. A premissa do filme é, portanto, inerentemente meta-teatral. As vidas e os dramas pessoais dos atores desenvolvem-se tendo como pano de fundo os acontecimentos históricos que abalaram o Estado moderno da Grécia nos anos entre 1939-1952. Durante esse período turbulento, a Grécia foi atacada e ocupada pelos nazistas (1941-1944), amargamente dividida por uma guerra civil (1946-1949) e sofreu com problemas econômicos agravados por amargas rivalidades políticas. Nos filmes de Theo Angelopoulos, a recepção da Grécia antiga é caracterizada pelo seu desejo de submergi-la em seus argumentos, em vez de adaptá-la diretamente. Ele se apropriou de enredos, personagens e temas do mito, da épica e da tragédia grega, transpondo-os para uma *mise-en-scène* moderna, a fim de aumentar o impacto da nova obra criativa. As apropriações de Angelopoulos provocam uma resposta multidimensional de espectadores familiarizados com os modelos clássicos. Isso aprofunda seu encontro tanto com a fonte quanto com a recepção cinematográfica, mas sempre a serviço da nova obra. Em *Thiasos*, a própria estrutura da história é reinventada como uma tragédia grega, que é o padrão clássico dominante nessa trilogia sobre a inescapável *moira* (sina, destino), demonstrando, assim, o entendimento moderno de “tragédia”, isto é, que termina em catástrofe. O diretor convida o público a ver a própria história grega moderna do século XX como uma tragédia antiga. Isso lhe permite explorar a crença grega moderna na ideia de uma “continuidade” ininterrupta entre a Grécia antiga e a moderna, e comentar o peso do passado sobre os artistas gregos modernos.

A recepção do passado clássico em Angelopoulos é sempre indireta. Sua presença é sentida em termos de temas e cenas comoventes, como sombras que deslizam ao longo do filme, em vez de adaptações diretas de histórias clássicas ou personagens. Angelopoulos reformula eventos históricos importantes em termos míticos, proporcionando assim o necessário distanciamento crítico que permite que seu público se envolva com esses momentos traumáticos da história da Grécia moderna. O diálogo seletivo e fragmentado do diretor com o passado exemplifica o papel fundamental que a Grécia antiga desempenhou na arte do cinema e a contribuição de diretores gregos modernos para essa abordagem cinematográfica alternativa, que desafia o meio Hollywoodiano dominante.

Em *O Thiasos*, de Angelopoulos, o irmão da protagonista chama-se Orestes, apesar de nenhum dos outros membros da família serem referidos pelos seus nomes antigos. Só o seu nome, no entanto, estabelece uma conexão com a história clássica, sem enfatizá-la demais mediante a adição de outros nomes. A presença de uma segunda irmã no filme sugere que Angelopoulos talvez esteja fazendo referência a Sófocles, porque Crisótemis só aparece no drama desse tragediógrafo. O tom épico do filme, no entanto, é mais uma reminiscência da famosa trilogia de Ésquilo, enquanto a inerente ironia e o retrato realista da motivação de seus personagens ecoam Eurípedes. O Orestes de Angelopoulos, no entanto, morre próximo ao fim do filme. Ele é executado por se recusar a negar suas crenças comunistas. Sua irmã é convocada para recolher o seu cadáver da prisão onde foi mantido. Essa versão moderna de Electra chora, assim, seu pai e seu irmão. Em um interessante gesto meta-teatral, ela lidera uma salva de palmas em seu funeral. Apesar de seus muitos anos como um combatente rebelde, por fim a trupe de atores se lembra melhor dele como o ator que interpretou o jovem amante no melodrama romântico grego *Golfo*.

O amor de Electra por seu irmão não é diminuído no filme de Angelopoulos. Ela nunca o trai, mesmo quando interrogada enquanto é estuprada por um grupo de agentes secretos de extrema direita. Ao contrário de Cacoyannis, no entanto, Angelopoulos distancia o espectador do abuso de Electra pelas mãos da polícia. Qualquer empatia que o público possa ter sentido por ela é imediatamente dissipada pelo início de seu monólogo. Esse artifício que Angelopoulos usa em mais dois outros momentos importantes de seu filme é pensado para incorporar os dramas pessoais dos atores ao contexto histórico e político mais amplo da Grécia moderna. A cena de estupro é intercalada com o monólogo de Electra, em que ela encara a câmera (ver figura 4) e narra os acontecimentos que levaram à batalha de Atenas, em dezembro de 1944, quando manifestantes entraram em confronto com as forças britânicas nas ruas da capital. Angelopoulos utiliza, assim, a *Verfremdungseffekt* (a alienação deliberada do espectador) de Brecht para lembrar a seus espectadores que eles estão assistindo a um produto artístico artificial e não à vida real.



Figura 4: A cena do monólogo de Electra no filme *O Thiasos* de Angelopoulos (1975)

A única cena do filme em que a história clássica é mais fortemente evocada é o duplo assassinato da mãe e de seu amante. No filme, Orestes retorna brevemente e é guiado por Electra ao teatro, onde a trupe de atores está mais uma vez encenando o *Golfo*. As razões de Orestes para querer vingança, entretanto, não são unicamente pessoais. O amante de sua mãe entregou Orestes e seu pai para os alemães. O pai foi executado por um pelotão de fuzilamento alemão e Electra quase foi expulsa da trupe. Orestes se junta à resistência comunista lutando contra os nazistas. Motivações pessoais são, assim, recobertas, no filme de Angelopoulos, por considerações políticas. Este Orestes moderno anda pelo palco e mata o amante de sua mãe nas coxias, quando ele tenta escapar. E, então, mata a própria mãe aos olhos do público, que aplaude suas ações pensando que fazem parte da ‘performance’ (figura 5)¹².



Figura 5: Os corpos da mãe e de seu amante no palco¹³

¹² Na tragédia grega, a violência frequentemente se confina ao espaço fora do palco e é, então, narrada por um mensageiro. Tanto Angelopoulos quanto Cacoyannis quebram essa regra. Michelakis discute sobre “Showing what should not be seen” [sic] (Michelakis, 2013, p. 24) na discussão sobre *A lenda de Edipo* (1912).

¹³ <https://magnoliaforever.wordpress.com/2012/07/10/the-travelling-players-1975> (acessado em 26/5/2016).

O que é particularmente interessante nessa cena é a confusão do público, que pensa que está vendo uma peça em vez da realidade. E, ainda, o público interno assistindo à peça também está sendo observado pelo público externo do filme de Angelopoulos, criando assim um jogo de dois níveis de espectadores. Os aplausos da plateia nesse momento do filme ecoam mais tarde no funeral. Ambas são ocasiões em que o público do teatro e a reação dos atores parecem inadequadas para a ocasião. Angelopoulos, assim, impregna o ato de ver com desconforto e sentimento de alienação. A linha entre a realidade e a ficção é deliberadamente borrada no filme de Angelopoulos, chamando a atenção para a artificialidade do meio cinematográfico e problematizando o papel desempenhado pelo espectador.

Angelopoulos, em *O Thiasos*, acentua essa confusão por não oferecer ao público uma narrativa realista e linear. Em vez disso, apresenta ao espectador um quebra-cabeça cronológico surrealista que ele tem de montar a fim de interpretar a ação e formar uma opinião sobre o ‘significado’ do filme. Cacoyannis, em *Electra*, por outro lado, oferece a seu público uma perceptível recepção cinematográfica da peça de Eurípides. Em várias entrevistas, Cacoyannis falou sobre a relação especial de que ele sentia desfrutar com Eurípides. Para ele, Eurípides era o mais moderno dos três tragediógrafos antigos¹⁴. Angelopoulos, por outro lado, quis “exorcizar” o passado mítico. Ele estava convencido de que esse era um passo necessário para o Estado moderno libertar-se do peso do passado. Cacoyannis queria utilizar a popularidade do meio cinematográfico para trazer a tragédia grega para as massas. Angelopoulos estava mais interessado nos problemas enfrentados pelo Estado moderno e sua turbulência no século XX, e, ainda assim, sombras tentadoras de mitos clássicos e dramas servem para escurecer ainda mais muitos de seus filmes.

Angelopoulos, em *O Thiasos*, oferece ao público um quadro desolador da Grécia, com neve e sem sol. Esse é o retrato mais distante do cartão postal da Grécia como uma terra ensolarada de praias e ruínas antigas que se poderia obter. Grande parte da ação do filme acontece, de fato, no inverno, com chuva e até neve caindo. A trupe de atores viaja através de aldeias pobres e pequenas cidades em busca de trabalho. Eles encenam em tabernas locais e pequenos teatros. Não há, certamente, grandeza nem ruínas clássicas em *O Thiasos*, diferente do prólogo da *Electra* de Cacoyannis, ambientada nas ruínas de

¹⁴ “E eu sinto que em termos do que estamos examinando hoje, todas as mensagens relevantes devem ser encontradas em seu trabalho” (Cacoyannis, 1984, p. 214).

Mecenas. A duração do filme, de quase quatro horas, e seu ritmo lento incentivam uma leitura contemplativa do texto cinematográfico de Angelopoulos. O artifício da peça dentro de uma peça se repete ao longo do filme, constantemente lembrando o público da artificialidade do próprio ato de assistir a um filme. Outro exemplo é a cena em que os atores criam uma performance improvisada para um grupo de soldados britânicos que eles encontram em uma praia. Isso serve como mais um lembrete visual, para o espectador, da teatralidade do filme, e chama a atenção para o fato de que nós estamos assistindo a uma performance.

Alguém poderia argumentar que os protagonistas de Angelopoulos parecem arquétipos míticos jogados no turbilhão da história da Grécia moderna, em vez de personagens totalmente incorporados. *O Thiasos*, como muitos dos filmes de Angelopoulos, problematiza a relação da Grécia moderna com o passado clássico e até mesmo com o próprio ato de assistir a um filme. Angelopoulos torna difusas (Hardwick, 2011, pp. 56-57) as conexões com o passado clássico, e sua apropriação altamente seletiva de mito clássico e drama nos oferece precisamente o tipo de recepções ‘indiretas’ que são mais úteis para aqueles que desejam revisitar o problema sobre o que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos. Os problemas enfrentados por estudiosos que desejam se envolver mais com tais recepções disfarçadas levam a importantes escolhas teóricas e metodológicas. Quem, afinal, determina que há um vínculo com a(s) fonte(s) clássica(s) são os estudiosos clássicos? São os críticos de cinema, ou o(s) público(s) dos filmes? Ou é uma combinação de tudo? E, por fim, isso realmente importa? Uma vez que uma conexão é feita, outro elo é forjado na corrente das recepções que nos amarra ao passado clássico e à sua rica cultura.

Bibliografia

BAKOIANNI, A. *Electra Ancient & Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. London: Institute of Classical Studies, 2011.

_____. “The Taming of a Tragic Heroine: Electra in Eighteenth-Century Art”. In: *International Journal of the Classical Tradition* 16.1 (March), 2009, pp. 19-57.

CACOYANNIS, M. “Discussion: Ancient Drama and the Film”. In: *Symposium International à Delphes 18-22 Août 1981, le Théâtre Antique de nos Jours*. Athens: Centre Culturel Européen de Delphes Athènes, 1984, pp. 211-28.

- GADAMER, H-G. *Truth and Method*. New York: Continuum, 1960, 2. ed. 1965.
- HALL, E. “Towards a Theory of Performance Reception”. In: HALL, E. and HARROP, S. (eds.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 2010, pp. 10-28.
- HARDWICK, L. “From the Classical Tradition to Reception Studies”, In: *Reception Studies, Greece & Rome*, New Surveys in the Classics no. 33. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 1-11.
- _____. “Fuzzy Connections: Classical Texts and Modern Poetry in English”, In: PARKER, J. and MATHEWS, T. (eds.). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp 39-60.
- HARDWICK, L. and STRAY, C. “Introduction: Making Connections”. In: *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 1-9.
- HORNBLOWER, S. and SPAWFORTH, A. (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 4. ed., pp. 1256-57.
- ISER, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, H. R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Trans. T. Bahti. Minneapolis, WI: University of Minnesota Press, 1982.
- KAHANE, A. “Methodological Approaches to Greek Tragedy”, In: ROISMAN, H. (ed.) *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014, pp. 839-49.
- KURTZ, D. “An Introduction to the Reception of Classical Art”. In: KURTZ, D. (ed), *Reception of Classical Art: An Introduction*, Studies in Classical Archaeology III. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 31-45.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. “Introduction: Thinking Through Reception”, In: MARTINDALE, C. and THOMAS, R. F. (eds.). *Classics and the Uses of Reception*, 2006, pp. 1-13.
- _____. “Reception – a New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical”. *Classical Receptions Journal* 5.2, 2013, pp. 169-83.
- MCDONALD, M. “A New Hope: Film as a Teaching Tool for Classics”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds.). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford and Malden. MA: Blackwell Publishing, 2008, pp. 327-41.

- MICHELAKIS, P. *Greek Tragedy on Screen*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- PAUL, J. “Working with Film: Theories and Methodologies”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 303-14.
- PORTER, J. I. “Reception Studies: Future Prospects”, In: HARDWICK, L. and STRAY, C. (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Malden, MA, and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 469-81.

Recebido em Maio de 2016
Aceito em Junho de 2016