

## RESENHA <sup>\*</sup>

---

SILVA, M. F., FIALHO, M. C., BRANDÃO, J. L. **O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I.** Coimbra, São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2016. 384p.

*Renan Marques Liparotti* <sup>\*\*</sup>

**O livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção**, publicado em dezembro de 2016, conta com dois volumes. A obra foi coordenada pelos professores Maria de Fátima Silva, Maria do Céu Fialho e José Luís Brandão e objetiva reunir análises latinas e ibero-americanas da produção teatral greco-romana. É recomendável a todos que possam pensar estar o estudo do teatro antigo esgotado, pois nela várias análises inovadoras possíveis são mostradas.

Pode-se problematizar o papel de personagens como Egisto, conforme sugerem José Vte. Bañuls Oller e Andrea Navarro Noguera, cuja presença em termos dramáticos é irrelevante, sendo apenas um instrumento (dando cobertura política às ações de Medeia) do Destino cuja honra se verifica bastante duvidosa ou do Ancião das **Fenícias** que, segundo Carmen Morénilla, embora não seja o pedagogo de Antígona, não há razões para se duvidar de que o seu comportamento seguro e decoroso seja conveniente a um pedagogo, figura frequente na obra de Eurípides. Por tal sensatez é que, inclusive, ganha a confiança da família, tornando-se o único capaz de aconselhar e repreender Antígona.

Ou suscitar questões sobre a figura de Hipólito e sua misoginia na versão grega, questionando por que Teseu teria abandonado Fedra tão alegremente,

---

\* Recebido em: 04/06/2017 e aceito em: 13/07/2017.

\*\* Mestre em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra. Doutorando em Plutarco e o Teatro na Universidade de Coimbra. [renanliparotti@gmail.com](mailto:renanliparotti@gmail.com).

e partido para uma viagem de regresso praticamente impossível? Por que ele estremece quando da companhia de seu amigo inseparável, Pirítoo? Qual a causa verdadeira da genofobia de Hipólito, tão belo e atrativo, mas tão fugidio não só de Fedra mas de todo gênero feminino? Numa viagem pelas fontes e por recessões ao mito, Andrés Pociña nos convida a refletir que a juventude de Fedra e a beleza de Hipólito foram ingredientes que produziram tragédia, mas que poderiam constituir uma receita de amor.

Carmen Arias Abellán propõe-se, por sua vez, a analisar lexicalmente, na versão de Sêneca, o tratamento peculiar que se dá ao tema da “afetividade”. Confronta, para isso, os textos antigos e as releituras mitológicas posteriores. Fedra, por exemplo, caracteriza o amor como um *malum fatale* motivado por forças sobre-humanas, pelo *Fatum* e pela herança familiar que provoca um estado de loucura (*furor*) que a conduzem a erros e a resultados devastadores. Hipólito, por sua vez, também se relaciona anormalmente com o amor, dado que é impossibilitado de sentir empatia por uma mulher que não a sua mãe, razão pela qual experimenta semelhante estado de delírio em seu desinteresse misógino por todo o gênero feminino. Conclui que, do ponto de vista da moralidade mais visível e descritiva, o par *ratio / furor* se caracteriza respectivamente pela *Nutrix* e Hipólito e, do outro lado, por Teseu e Fedra. Se se observa o *furor* psíquico apresentado por Hipólito, no entanto, mais válido seria considerar que à *ratio* só se possa associar, nessa peça, a *Nutrix*, dado que os outros três personagens agem movidos por suas loucuras.

Pode-se ainda pensar a figura de um deus como Dionísio e sua mania, como propõe María Cecilia Colombani. Esta relembra-nos ser a trajetória de Dionísio transpassada pelo episódio de não ser reconhecido por Hera como um filho de Zeus, dado ser fruto de um relacionamento extraconjugal. Por isso, parece que ele se carregou de um desejo vingativo que atualiza cada vez que é ignorado em seu estatuto régio e divino. É, porém, um deus incomum, de modo que exige o mais desafiante dos reconhecimentos. O caso das **Bacantes** de Eurípidés é um exemplo, em que o frenesi dionisiaco resulta em uma *mania* geradora de inúmeros desconhecimentos, como o de Ágave e suas irmãs que desconhecem a dor de Penteu ou, o mais grave, a Ágave ser irreconhecível que seu troféu, a cabeça do leão, era na verdade a cabeça de seu filho. Assim, por meio do mensageiro, faz-se luz nas trevas da loucura e passa-se do céu da festa ao inferno da verdade mais horrenda e dolorosa que uma mãe possa suportar por seu desvario.

Outras análises dirigem-se à temática que perpassa essas peças. Por exemplo, pela figura de Édipo, somos provocados por Cecília Ames a refletir sobre a tirania. Esta oferece ao mal da Esfinge, que se pode ler metaforicamente como qualquer momento de crise, uma libertação provisória; nela subjaz, todavia, a autocracia e solidão do saber individual que excessos constituem um mal emergente. Não demora muito, pois, para que a segunda metáfora, a da tirania, sobrevenha a Tebas: parece que a única libertação possível e autêntica seja a justiça, cujo saber é compartilhado por quem busca a verdade. Sófocles traz à cena a problematização do tirano, pois o cidadão democrático quer dele apenas o exílio, *pharmakós* da libertação política.

Também política e filosófica é a temática da *geroboskia*. Num universo em que ser na *pólis* pressupõe o fundamento de ser no *oikos*, rupturas deste devem ser cuidadosamente evitadas, já que abalam o coletivo. O homem, *zoon politicon*, tem a expectativa ético-social de agir conforme as leis que a práxis natural lhe impõe: a retribuição aos progenitores que o alimentaram e protegeram, quando a idade, inevitável destino, os enfraquece e fragiliza. Tal apego, numa situação extrema, de crise, segundo Eurípidés, pode-se tornar uma exigência cega na medida em que tais direitos não são acompanhados por deveres. Tem-se uma situação limítrofe de fragilidade do *oikos*, esvaziado da figura feminina e praticamente abandonado pela *philia*, pois estas só se verificam em palavras, não em atos. Nesse contexto, somos convidados a refletir por Maria do Céu Fialho e Delfim Leão, em uma perspectiva ora mais filosófica, ora mais jurídica, sobre as questões de sucessão, os direitos dos filhos órfãos, o estatuto do estrangeiro, a *philia*, os direitos naturais e, sobretudo, sobre a ruptura de uma guerra, em que se subverte a ordem, em que a mulher assume o papel do homem na *pólis* e em que os cidadãos devem repensar suas atitudes.

Combustível de reflexão pode ser a simbiótica relação entre História e Teatro. Lá no Etna, monte mais alto da Sicília, por exemplo, Eurípidés encontra um lugar propício para representar a alteridade, residente num lugar longínquo, exterior ao ‘eu’, onde se verifica a não civilização: a falta de leis e o estopim da antropofagia. Com tal descrição deste outro, bárbaro, percebe-se, pelas considerações de Fábio Lessa, que o grego exerceu a “autodefinição”. O mais relevante é pensar por que um monstro bárbaro fora levado ao palco – espaço de reflexão da própria *pólis*? Provável foi que, com as Guerras do Peloponeso, assistiram-se à barbarização do heleno e à consequente subversão da ordem cujas novas fronteiras precisavam ser discutidas.

Já em território romano, José Luís Brandão propõe analisar o **Poenulus** de Plauto, peça interessante por apresentar diversas referências implícitas ou explícitas às Guerras Púnicas e aos conflitos relativos à Grécia e ao Mediterrâneo Oriental. Tais eventos estavam frescos na memória dos espectadores, quer devido às graves perdas de vidas, quer à angústia de ter tido *Hannibal ad portas*, de modo que a simples menção do nome de Cartago no prólogo suscitaria algum tipo de ansiedade. Enquanto anônimo, é conotado com os lugares-comuns da raça púnica, que desperta primariamente como reação um misto de sedução e ódio dado o estranhamento às vestes, aos hábitos e à língua constituintes desse “outro”. Mas a atitude dessas personagens também evolui ao deparar com uma personalidade mais complexa, com as razões do outro e com os seus valores, pois, na verdade, Hanão é em Plauto o campeão da *pietas*: nesta peça, com o sentido restrito romano de devoção aos deuses e à família. Pelo exercício desta é que ele logra recuperar as filhas e o sobrinho, vítimas da pirataria que assolava o Mediterrâneo. O cartaginês é, portanto, apresentado não como um inimigo perverso e abatido, mas como modelo de virtude e de dignidade, terminando a peça num tom conciliatório, adequado ao contexto histórico: uma reconciliação salutar e necessária numa época de paz que sucede a conflitos nos quais tantas atrocidades se cometeram de parte a parte.

Francisca Gómez Seijo analisa literariamente a figura de Helena em busca de compreender psicologicamente quem teria sido Helena. Sugere, contudo, que, embora essa questão seja um deleite para os estudiosos modernos, ela não faria sentido no contexto da tragédia, dado que para se chegar ao indivíduo, far-se-ia necessário retirar a importância dos deuses dos acontecimentos. Por isso, acaba por propor que se atente para a dicotomia entre realidade e aparência que se mostra pateticamente através dela. Assim, foca-se na caracterização de Helena controlada pelo próprio poeta, indiretamente, pelos termos psicológicos, pronomes, usos de plural e singular e imagens associadas à heroína. Por fim, nos apresenta uma leitura enriquecedora da recepção dessa personagem.

Joana Fonseca focaliza seu estudo em uma temática específica, embora curiosamente transversal ao imaginário da Antiguidade Clássica (comum quer aos mitos gregos, quer aos do próximo Oriente): o voyeurismo. O domínio da intimidade do outro é vedado aos humanos; se, por acaso, esse limite é ultrapassado, as consequências não tardam e constituem, na sua maioria, inolvidáveis castigos. Estabelece-se, dessa maneira, quase uma

lei cósmica de que apenas aos deuses é assegurado o olhar onnipresente e providente. Afora isso, os deuses não devem ser vistos pelos efêmeros, que, caso o façam, devem, como compensação, perder em definitivo a luz.

Também literária é a leitura que Giorgio Ieranò nos convida a fazer do **Hércules** de Eurípides a partir da problemática do arco. Por que o arco é menorizado por alguns críticos? É tal visão conveniente com o **Hércules** de Eurípides? Através de uma cuidadosa revisão filológica, reflete-se sobre o valor simbólico dessa arma que faz com que se repense tal visão. Ademais, propõe-se a análise do arco dentro da escritura dramaturgical dessa peça como uma chave de leitura, pois, de uma arma qualquer, evolui na trama tornando-se símbolo da loucura homicida divinamente inspirada do herói, honrando a ambiguidade que se verifica na própria obra, propositalmente composta para ampliar as possibilidades de sentido conforme propõe Eurípides.

A discussão da estética moderna de Eurípides é conduzida por Juan Tobías Nápoli, que perscruta as causas pelas quais o poeta, apesar de não corresponder ao paradigma aristotélico, converteu-se num autor clássico na modernidade, tais como as inovações, quer formais, quer na apresentação das personagens que literariamente apresenta. Dentre as rupturas com as estruturas compositivas tradicionais, podem-se destacar a independência dos personagens secundários, a constante aparição de aspectos cômicos no decorrer das tragédias e, principalmente, a antecipação intencional no prólogo do conteúdo da peça que gera não só diferentes expectativas na plateia, como um efeito poético de distanciamento entre o tempo e o espaço dos espectadores e o do mito representado, que teria permitido ao espectador tomar consciência da obra como ficção. Abre-se caminho, assim, para o Eurípides crítico teatral que provoca o espectador a refletir sobre os acontecimentos, a formar sua opinião acerca das condutas dos personagens e da própria maneira como a literatura influencia na sua própria vida. Tal criticidade é, longe de um defeito, um marco de modernidade que esse poeta conseguiu imprimir em seu teatro.

Carolina Reznik, por sua vez, se coloca o desafio quase insuperável de estudar o ator grego a partir da **Poética** e da **Retórica** de Aristóteles, analisando questões como a relação de identificação entre ator e personagem e a corporeidade. É que ocultado pelo vestuário e por máscaras, segundo se pode depreender de Aristóteles, o exercício do ator se realiza no uso da voz e do gesto, capazes de representar e expressar as emoções componentes da cena. Mas de que natureza deveriam ser esses gestos? Aristóteles parece

dar preferência aos realistas, o que se mostra curioso dado que entrariam em conflito com a tentativa da tragédia de se desprender do real e de construir a narrativa na esfera mítica. Isso pode evidenciar, segundo a autora, a tentativa de se criar um efeito de estranhamento no auditório, propositado, como forma de construção de sentido das emoções que se deseja despertar. A partir do movediço terreno das hipóteses, sendo a reconstrução segura do efêmero e irrepetível fenômeno do teatro impossível, a estudiosa nos propõe interessantes reflexões sobre a pragmática teatral.

Renato Raffaelli se propõe a estudar um específico elemento técnico do texto dramático, “ironia de situação”, que identifica e examina no **Anfitrião** de Plauto, em que dois prisioneiros de guerra trocam de identidade e um deles (o escravo) retorna à pátria, enquanto o outro (o patrão) continua preso. Nesse estudo somos defrontados com uma extensa e rica análise de exemplos desse fenômeno, os quais levam à conclusão de que quando se pensa no teatro, que só existe na prática da representação, a análise torna-se problemática na medida em que esta depende em grande parte da atuação dos atores, que, através de suas vozes e gestos, podem tornar evidentes as ironias que se tenham entendido ou mal-entendido, de modo que não se pode ambicionar responder a todas as questões que possam aparecer ao se pensar a ironia em tais textos.

Román Bravo Díaz, por sua vez, nos chama atenção para um pormenor curioso: a inclusão de topônimos gregos que, muitas vezes, não correspondiam aos originais, em comédias plautinas como **Miles, Persa** e o **Trinummus**. Possivelmente movido por um desejo de tornar suas comédias atrativas ao público romano, modificou substancialmente as referências topográficas gregas para nomes que faziam parte da realidade romana dos espectadores, principalmente por causa das operações militares que o exército romano executava na Grécia durante aquele período. Afora isso, há outros nomes que possivelmente têm origem na rica criatividade fantasiosa de Plauto, já que são termos completamente imaginários.

Nessa coletânea de ricos artigos, há lugar ainda para a reflexão de como tal patrimônio teatral chegou até nós. Francesco De Martino propõe, assim, um elucidativo histórico do livro como fonte alternativa da obra teatral, suas consequências como a impossibilidade de controlar todos os interlocutores a quem será destinada a mensagem e a não faculdade de responder às perguntas geradas pela leitura. Ademais, o drama em livro é capaz não só de despertar reações emotivas à própria ação dramática, como também

nostalgia em relação ao autor que já não se encontra entre os vivos. Com uma notável riqueza de exemplos e pormenores, o autor facultava uma viagem pela construção do “livro do tempo”, tema central dessa coletânea, assim como o foi do congresso. Ressalta, por fim, o elemento que permitiu a tessitura de tal livro, a nobre habilidade de fugir ao tempo conversando com os que já se fizeram pó, lendo.

A partir da existência desses suportes, outrora encontrados em formato de papiros, fez-se necessária a criação da crítica textual e da papirologia. Seguindo seus fundamentos, Patrick Finglass propõe o contributo de um verdadeiro detetive que busca pistas para se resolverem os mistérios de um fragmento textual. Trata-se de um papiro que, devido à sua datação e às indicações linguísticas e formais, é atribuído a Eurípides. Percorrendo as margens de tal documento, fica-se sabendo sobre as personagens participantes do episódio: o coro (o que se infere pela presença de um metro anapéstico que antecede a entrada de um novo personagem), Atamante e Ino. Este complexo e fascinante cruzamento de indicações textuais permite ao autor reconstruir o conteúdo de uma tragédia perdida e possivelmente constitui significativo testemunho de uma das últimas encenações da antiguidade de uma tragédia de Eurípides.

Também Vivian Martínez foca sua análise em um fragmento, o 189 K.-A. de Antífanos, integrante de sua comédia **Pofēsis**; a partir, todavia, de um enfoque literário que não deixa de fazer uso do exercício especulativo. Em sua análise, por conseguinte, sugere ser um interessante exemplo dentro da comédia de crítica literária a tragédia posterior a Eurípides, conhecida como pós-clássica. Por esta se caracterizar pela reutilização de mitos clássicos já conhecidos pelo público, Antífanos afirma que compô-la era comparativamente fácil, pois não exigia a inovação que o criar da comédia pedia. A autora, todavia, contesta tal afirmação, considerando-a uma generalização simplista que acaba por banalizar o gênero trágico. Ademais, a comédia também seguia diversas tradições arraigadas que o público conheceria em maior ou menor grau, o que faz com que se relativize a inovação dos poetas cômicos. É, pois, esse fragmento um significativo mote para a discussão de diversas características do teatro pós-clássico.

Por fim, têm-se duas interessantes reflexões de como uma filosofia ou teologia vigente possa profundamente reestruturar a escrita dramática. Aldo L. Dinucci, por um lado, investiga como o pensamento antropocêntrico, quase ateu, subjaz à tragédia **Medeia** de Sêneca. Nela, os deuses não mais

explicam os atos humanos nem há uma Nêmesis universal operando para restaurar o equilíbrio que a ação criminosa e ensandecida romperá. Por isso, após realizar seus crimes, Medeia escapa incólume e não haverá deus algum que a detenha e exerça sobre ela a justiça, pois o mundo, o *logos* universal, seguirá seu curso indiferente e silencioso, já que a morte dos filhos de Medeia, em termos cósmicos, é equivalente à destruição de um ninho de cegonhas ou à morte de uma andorinha. Orientado pelas reflexões de Epicteto, o autor reflete sobre como as concepções estoicas destruíram os três principais preceitos dos trágicos gregos: que as ações humanas sigam decretos divinos infalíveis, que a humanidade cumpra um papel especial no mundo, e que as ações humanas possam alterar o equilíbrio entre a ordem humana e a divina, provocando uma reação da justiça divina.

Por outro lado, Paula Barata Dias mostra um exemplo da recuperação do texto de Eurípides, embora com sacrifício do aspecto teatral, para um propósito catequético. Esta seria uma reação plausível de um cristianismo culto face à restrição imposta por Juliano, mostrando que a literatura e o teatro antigos continuavam a ter leitores, com uma função dentro de uma sociedade cristianizada. Na trilogia cristã **Christos Paschon**, composta na Antiguidade Tardia, de que se ocupa a autora em analisar, verificam-se transferências semânticas e simbólicas entre as histórias de Eurípides (o que mais se aproximou da dimensão sacrificial) e as personagens trágicas e entre as histórias bíblicas e as personagens cristãs, cujo resultado é uma síntese entre o patrimônio literário e a educação catequética e evangelista dos cristãos.

São apenas alguns exemplos de como esse patrimônio é plural, permitindo sempre novas leituras, interpretações dissonantes, porque as peças teatrais, mesmo que irrepetíveis, felizmente encontram-se eternizadas no livro do tempo que nos faculta o aproximar do mais indecifrável dos enigmas: a idiossincrasia humana.