

TEMPO E ESPAÇO NO TEATRO ANTIGO: A EFEMERIDADE E A KÁTHARSIS*

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa**

Abstract

In this article, we propose to observe and analyze the conflict deriving from the conscience of the ephemeral condition in a human being who longs for permanence. We intend to detect ambiguity and crisis through the study of these two categories, time and space, materialized in the moving body of the actor, which interacts with an audience of Athenian citizens that are placed in the situation of spectators of their own social, emotional, psychic and intellectual drama.

Keywords: time; space; greek theater; motion; tragedy.

Resumo

Neste artigo, propomos a observação do conflito oriundo da consciência da condição de efêmero no humano que almeja a permanência. Pretendemos observar a ambigüidade e a crise através do estudo do tempo e do espaço materializados pelo corpo do ator em movimento, que interage com um auditório de cidadãos atenienses que se colocam na situação de espectadores de seu próprio drama social, emocional, psíquico e intelectual.

Palavras-chave: tempo; espaço; teatro grego; movimento; tragédia.

* A matriz deste texto foi-se modificando ao longo de dois anos. Apresentei-o em uma forma resumida nos anais da Abralric, em 2006, quando focalizei somente a construção do horror na tragédia grega. Posteriormente, encaminhei-o para uma publicação que discutia a questão dos *media* utilizados no teatro antigo, os chamados *media puros* (expressão sugerida por AGAMBEN, 2005, p. 115), e discuti especificamente o *Prometeu de Ésquilo*. Agora, embora a matriz seja a mesma, o enfoque é completamente diverso. Procuo analisar tempo e espaço vivenciados no teatro.

** Professora de Língua e Literaturas Gregas na UFMG.

Tragédia como jogo no tempo

Na Atenas do período clássico, a experiência avassaladora e visceral do conflito faz-se sentir, de forma espetacular, pelo teatro. Mas não é somente o embate que o teatro materializa. Os textos teatrais de tragédia, por exemplo, mostrando disputas, fazem-nos vivenciar, sobretudo, certa consciência de consumação, de 'mortalidade'. O jogo cruel imposto a tudo e a todos coloca em cena uma altercação entre o permanente e o fugaz, que se fazem dolorosamente – posto que ao mesmo tempo de forma benfazeja – presentes para o olhar do público ateniense. Todavia isso não é novidade, afinal,

[o] mistério do teatro reside numa contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar luz. Enquanto um quadro ou uma estátua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado (BERTHOLD, 2000, p. XI).

Como, de resto, ocorre na própria vida. Para tratar do assunto, poderíamos entrar nas complicadas discussões sobre *mimesis*, mas preferimos simplesmente admitir que o teatro é, tão-somente, vida criada para ser contemplada por um período esteticamente controlado. Tal postura teórica permite-nos retomar idéias de Romilly (1995) e afirmar até que essa manifestação artística é, muito marcadamente, produto da *consciência do tempo que desabrochou entre os gregos*¹ dos séculos VI e V a.C.; em outros termos, a tragédia é um produto artístico que reapresenta, no tempo que transcorre, a memória (*mnéme*), *uma espécie de permanência*², de coisas que já não existem sob a forma de fantasmas³ do passado (*phántasmai*). Essas imagens, pela experiência presente, provocam no público uma recordação⁴ (*anámnesis*) eficaz para o depois porque provocam no espectador emoções fortes capazes de modificar seu comportamento. Vamos tentar refletir sobre este aspecto: a materialização estética da perda (pela atuação em cena e pelo movimento de um *organismo vivo* diante de nossos olhos) advinda pelo fluir do tempo.

As imagens agonísticas⁵ do passado, presente, futuro, as metáforas visuais e sonoras desse mesmo jogo refletem, de forma magnífica, uma tensão constante que abala as fronteiras, tanto das relações sociais as mais diversas quanto nos mais íntimos redutos internos dos indivíduos. Neste

artigo, propomos a observação do conflito oriundo da consciência da condição de efêmero no humano que almeja a permanência de um tempo de prazer, o tempo da vida que flui.

A tragédia como jogo no tempo e no espaço – o movimento

Além de observar a tragédia como jogo no tempo, pretendemos olhar com cuidado a ambigüidade e a crise através do estudo do espaço materializado pelo corpo do ator em movimento, que interage com um auditório de cidadãos atenienses que se colocam na situação de espectadores de seu próprio drama social, emocional, psíquico e intelectual. No jogo entre a cena e o espectador, por mais que teóricos notáveis afirmem que o espectador da tragédia era passivo (TAPLIN, 1991, p. 13-15 ss), achamos interessante registrar que, na verdade, esse espectador ateniense, como qualquer outro, não se limita a ver impassível o fluir do tempo em cena. Pelo contrário, ele vê, ouve e sente e, ao sentir, reage de forma voluntária e também involuntária (movimenta os olhos acompanhando as imagens, respira pausada ou aflitadamente, tosse, ri ou sorri quando acha conveniente, aplaude e rechaça, e mais, ao fazê-lo, se não há pausa prevista, obriga o ator, se este quer continuar sem obstáculos, a esperar a interrupção acabar). Em suma, o auditório, em nosso entendimento, é um agente.

A tragédia como jogo no fixo e no móvel

O teatro, como afirmou Aristóteles, é um produto de vários meios artísticos (ARISTÓTELES. *Poética* 1448a 19; 1449b 28) que exigem, da parte de seus produtores, ciência da dimensão física (tempo e espaço) de cada um deles. Como um gênero essencialmente misto, construído, na Antiguidade, a partir de uma estrutura formada por um texto escrito a ser verbalizado juntamente com as imagens vivas e em movimento de personagens atuantes, ele reflete um domínio pleno sobre o tempo na arte. Referim-nos à destreza em colocar em cena um elemento fixo, o texto⁶, e de submetê-lo às oscilações inevitáveis de uma *performance*. Essa estratégia garante, para esse suporte imutável, flexibilidade, variedade de leituras, sensações e interpretações. Fornece-lhe uma expressividade que afeta o espectador de modo imprevisível e em campos físicos diferentes, a saber, o sonoro, o

visual e o cinético, todos interligados pela sua unicidade de realização em um único tempo e em um único espaço⁷ de produção.

O teatro antigo, então, e mais especificamente a tragédia, contará com o movimento, o repouso, o número de atores, a figura que fazem os atores em cena com suas roupas (coloridas, macias, pobres, rudes) e a grandeza ou pequenez de seus movimentos e de sua estatura firmemente controlados pelo encenador no tempo de encenação. E, se o texto, base da *performance*, foi produzido antecipadamente, é preciso realçar que o texto grego – sem rubricas⁸ – apresenta-se, para nós, em princípio, neutro⁹ e autônomo, e que a audiência¹⁰ – elemento sempre mutante – e, acrescentamos, o encenador são os grandes regentes do tom (trágico, cômico ou satírico) da encenação. Assim, todos os atores (incluindo músicos e dançarinos) atuam a partir deste centro imóvel (o texto) que os deve envolver por dentro e por fora, confrontando-os com as contingências naturais de qualquer espetáculo.

Intervalos e fronteiras

Taplin insiste em afirmar que o público da tragédia é mantido a distância pelo texto. Segundo o estudioso, ao contrário da comédia, o texto de uma tragédia atém-se ao mito e evita referências diretas, pontuais e explícitas à cidade de Atenas. Porém, vale destacar que essa mesma intenção, o distanciamento, é marca de uma interação muito especial: o espectador quer-se distante para poder observar, calma e confortavelmente, as paixões devastadoras que o poeta produziu e seus efeitos no tempo do protagonista. Distanciado – no tempo e no espaço –, ele pode contemplar as ações de outros e seus efeitos. Pode, mais detidamente nessa meditação, identificar, em si, os desejos mais execráveis, os impulsos mais violentos, sem se comprometer, pois está em um mundo isolado (o espaço e o tempo do espectador diferem dos do poeta, que se mantém no intervalo mítico do texto) e por isso se sente preservado. Ele, espectador, e o poeta criaram fronteiras imaginárias que ajudam “a mente a intensificar o sentido de si mesma mediante a dramatização da distância e da diferença, enfatizando o que lhe está próximo e o que lhe está distante”.¹¹ Em movimento oposto está a técnica de composição da comédia, sobretudo se focalizarmos a *parábase*. Na comédia, tempo e espaço, para a audiência e para o poeta, são um só.¹² A cumplicidade se instaura no auditório que precisa de ecos.¹³

Há, porém, que se realçar que se trata, no caso do distanciamento da tragédia, de uma situação bastante complicada: temos uma variedade de percepção de tempos (o do poeta, o da ação dos protagonistas e o da audiência) em um só espaço de produção. Se retomarmos os estudos de Puente (2001, p. 347), diremos que temos o tempo presente no qual atuam: o texto do poeta e o texto apropriado pelos *performers* em ação; o tempo da memória do autor, no qual há um recordar da ação dos protagonistas, e o tempo da expectativa do auditório que contempla a ação; resumindo: o presente, o passado e o futuro são vivenciados simultaneamente na cena teatral. Nela, observa-se:

... o fato de o homem não estar preso às percepções presentes pois as lembranças (mnêmai) de sensações passadas ou a antecipação (elpides) de sensações futuras podem provocar alterações físicas de aquecimento ou resfriamento análogas às produzidas na presença atual de algo prazeroso ou doloroso (PUENTE, 2001, p. 304).¹⁴

Acrescente-se que, sendo o teatro uma arte coletiva, nele nunca se há de esperar que um ator, juntamente com um músico ou um bailarino, repita da mesma forma o antes executado, visto que suas ações, que se fazem ao vivo – e como tal não têm segunda chance –, são o que são naquela única vez realizada. Entra em jogo, sempre, a consciência do valor da ação e da sua perda iminente.

Deste modo, afirmamos, em definitivo, que a articulação dos meios artísticos que compõem uma tragédia ou uma comédia antiga¹⁵ (o canto, a declamação, a dança, a iconografia de um cenário e um vestuário) no presente sem ‘segunda chance’ é o modo peculiar dessa manifestação artística que se compraz na construção de um ‘absolutamente irrecuperável’. Cada encenação, cada harmonia conquistada é perdida para sempre sem qualquer lamento, visto que a beleza do teatro é exatamente essa. Assim, a consciência de ser efêmero – marca distintiva e angustiante para o cidadão dos sécs. VI e V a.C. – torna-se, pelo teatro, produto estético: tragédia, comédia e drama satírico. Sem dúvida, o tempo em movimento, em cores, em som vivido para apreciação artística é o trabalho do encenador, diretor, ator, músico e bailarino no teatro. Esse é seu meio de produzir uma materialização ‘irrepetível’ do belo. Aliás, acontecer no tempo que passa distingue o teatro do texto teatral, da imagem grafada (seja em fotografias, pinturas, desenhos etc.), da imagem do cinema, que é retomada sempre da mesma forma,¹⁶ e, ainda, de uma peça representada e filmada.

Neste sentido, todavia, a tragédia leva vantagem. Ela, mais que a comédia e o drama satírico, é uma forma extremamente adequada para apresentar o homem como o *sonho de uma sombra* – *skiàs ónar* (PÍNDARO. *Píticas* 8, 136) ou *um sopro e uma sombra* – *pneûma kai skiá* (SÓFOCLES. *Frag.* 13, R), como *pó e sombra vã* – *spodón te kai skián anophelê* (SÓFOCLES. *Electra* v. 1159; EURÍPIDES. *Meleagro*, *frag.* 532, 2N) e ainda como *fantasma de sombra* – *skiàs éidolon* (ÉSQUILO. *Agamêmnon* v. 839; SÓFOCLES. *Frag.* 659, 6 R). A sucessão da *praesentia* e da *absentia*, nunca recuperadas, gera a consciência da fugacidade do tempo e registra a ansiedade. Conseqüentemente, a arte teatral, estabelecida de modo a ser um processo em permanente construção, reforça as vivências elementares e cotidianas de um tempo que se esvai.

Entretanto, se a efemeridade é traduzida em cores sombrias, posto que o tempo consome tudo, no teatro, tecnicamente, ela é positiva e necessária, conquanto continue assustadora. De fato, aqui a fugacidade é um privilégio; ela permite a convivência do passado (razão ou justificativa de um ato), do presente (produção do ato em cena) e do futuro (possibilidade e expectativa acerca do ato produzido) na intensidade vívida de um ‘instante eterno’¹⁷ que está para ser perdido para sempre. O tempo teatral é, portanto, um tempo de fronteira entre o absoluto e o limitado; por sua intensidade e irrecuperabilidade, eterno; por seu movimento demarcado no espaço, fragmentado.

O gozo do efêmero

Podemos perceber suas vantagens por seu avesso. Nas representações iconográficas de mitos teatralizados, o pintor enfrenta inúmeros problemas: o gesto produzido é imutável; permanece e nunca se ausenta. O fugaz, característica imprescindível do teatro, não se percebe porque o tempo, na imagem sem movimento, não existe senão como ilusão. O desespero e o frenesi expressos em interjeições, lamentações, gritos e imprecações grafadas não se ausentam jamais e ficam como um ressoar perpétuo que impede a finitude necessária para a seqüência de atos vivos em processo. Não há, por exemplo, possibilidade de representar a superabundância esquiliana na representação das cadelas mitológicas do remorso em perseguição frenética a Orestes nas *Eumênides*. Pelo movimento, pelos corpos cansados e acalorados em cena, percebemos o frenesi de uma fuga que dura o percurso de 281 km. A caça das Erínias ao filho de Agamemnon,

depois do assassinato de sua mãe, Clitemnestra – estratégia do poeta Ésquilo para construir o horror em cena –, precisa da associação entre a temporalidade e o movimento. As etapas do desespero do protagonista no teatro não são narradas, e sim encenadas; para tanto, é também imprescindível um jogo entre *absentia* e *praesentia* temporais e espaciais.

Somente o homem em ação é antes, agora e depois; ele é memória para a prática correta da ação, imediaticidade na prática da ação para alcançar um fim determinado e assunção de conseqüências de seus atos praticados¹⁸. Em termos físicos, os corpos que encenam um avanço corajoso e caloroso ou um recuo tímido e frio fazem-no sob a batuta do tempo e do espaço. Observe-se que quando falamos de caloroso e frio não estamos falando metaforicamente, e sim invocando o fato de que movimento e proximidade geram calor e energia. Contudo, as questões relativas às especificidades de representação do tempo na pintura e na literatura foram muito bem estudadas por Lessing (2003); nosso objetivo não se volta para esse tipo de análise. Pretendemos, antes, nos concentrar na experiência do efêmero dentro do teatro.

O efêmero e os movimentos interiores

Como emoção intensamente vivida e ação de qualidade estética superior perdidas para sempre, o teatro pode ser assustador tanto para quem o produz quanto para quem o recebe. O corpo vivo fica sujeito a todas as contingências do ficcional e do real em ambas as instâncias (produção e recepção). Na perspectiva do ator, ele cumpre o papel de materializar um pensamento ou uma ação/emoção e colocá-los no espaço através do gesto, com o propósito de provocar uma alteração no corpo coletivo de um auditório receptor. Pela sensibilização dos sentidos e pelo despertar da memória de experiências vividas do auditório, produz-se nesse mesmo corpo coletivo uma capacitação para o conhecimento.

Ésquilo, em *Agamêmnon* (vv. 176-77), propõe como um meio para adquirir a sabedoria o *pathos*. Palavras gregas carregam uma cultura e um tempo que já não existem. Elas obrigam-nos a inserir nos textos paráfrases explicativas. Encontrar a tradução mais justa é lidar com uma flutuação cultural, temporal e espacial não mais reproduzível. Todavia, por meio de inúmeras notas, é possível, para o pobre tradutor, desvelar alguns sentidos. Ésquilo diz de Zeus:

“foi ele quem conduziu os vivos para o entender (*phroneîn*) e, vigorosamente, determinou terem eles no sofrimento (*páthei*) a compreensão (*máthos*); e até no sono ele destila no coração uma fadiga de remorsos; assim, mesmo para um relutante a sabedoria chega; porque de algum lugar vem um favor violento (*cháris bíaios*) de divindades que estão sentadas num sagrado timão.”

Τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὁδῶ—
 σαντα, τὸν πάθει μάθος
 θέντα κυρίως ἔχειν·
 στάζει δ' ἔν γ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
 μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ—
 κοντας σωφρονεῖν·
 δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
 σέλιμα σεμνὸν ἡμένων.

Destacamos alguns termos do léxico utilizado pelo dramaturgo — *phroneîn* (φρονεῖν), *páthei* (πάθει), *cháris bíaios* (χάρις βίαιος) — que nos parecem intimamente ligados a uma função pedagógica na teatralidade da cena. Neles, o poeta afiança que Zeus guiou os homens para a prudência (*phroneîn*) quando lhes ensinou o *páthei máthos*, isto é, a aprendizagem através do sofrimento¹⁹ e isto se deu como um *favor violento* (*cháris bíaios*) da divindade. Se o *páthos* é o *recebimento de emoções* e o teatro é um dos meios privilegiados para provocá-lo, em analogia com os versos citados poderíamos pensar que um poeta, tal como Zeus, oferece, numa tragédia, *pathoi* para a sua audiência e esta, pela vivência deles, aprende. Retomemos um outro termo de Ésquilo: Zeus conduz os vivos para o *phroneîn*. A palavra *phroneîn*, termo grego traduzido por ‘entender’ na língua portuguesa, remete, quase exclusivamente, para o campo semântico da razão; porém, *phroneîn* não se limita a isso, pois se refere a uma *instância tripla*, que funde o pensar, o sentir e o agir. Algo como ter bom senso no presente por se ter vivido e ponderado o passado. Ora, nesse sentido, o termo admite o meio físico (que se manifesta pela ação praticada), o meio mental (que se manifesta na reflexão), o emocional (que se manifesta na ação sofrida), o tempo presente, o tempo pretérito e o tempo futuro. Assim, temos que o

phroneîn e o *pathos* não são termos puramente conceituais ou intelectuais, eles comportam também o afetivo-prático-emocional.

Aristóteles mostrará de forma mais clara o que vem a ser isso em relação à tragédia. Para o filósofo, ela é uma *mimesis* que provoca o acoimetimento de duas emoções em especial: o terror (*phóbos*) e a compaixão (*éleos*) e, ao suscitá-las, desembaraça-nos delas (ARISTÓTELES. **Poética** 1449 b 27; 52 a 1-4; 52 a 38 -b1; 52 b 36; 53 a 1-7; 53 b 1; 53 b 5; 53 b 11-12; 53 b 17-18). Isso é o que, tradicionalmente, se chamou *kátharsis*. Existem, é claro, vários tipos de desembaraço ou, se preferirem, purgação. Compartilhamos a opinião de alguns estudiosos que admitem que o terror e a compaixão não são as únicas emoções suscitadas na tragédia. A lamentação (*oiktos*), o espanto (*ékplexis*) e a agitação interior (*orgé*), por exemplo, emoções pertinentes ao gênero, também compõem o processo purgativo da tragédia. Dedicar-nos-emos, porém, ao *phóbos* e ao *éleos*, emoções que, nas reflexões de Aristóteles, gozam de prerrogativas na *kátharsis* trágica. Reforçamos, entretanto, que todas as emoções citadas advêm da expectativa, de um caráter de imprevisibilidade, de uma efemeridade essencial manifestada em cena e que simploriamente poderíamos atribuir a um medo pelo que virá e um lamento pelo que já aconteceu. Temos, portanto, que o teatro – e mais objetivamente a tragédia – fabrica a experiência angustiante – e tranquilizante – do tempo até as suas últimas conseqüências. Além disso, insistimos, o teatro faz isto de forma a gerar prazer, porque está compromissado com o belo.

Retomando, para o filósofo, na **Retórica** (II. 5, 1382 a, 21), o *phóbos* surge porque guardamos, no fundo de nós, diante do que está para suceder, uma possibilidade de salvação, uma expectativa de que, numa circunstância adversa, algo de bom possa vir a se realizar. Ele afirma, no mesmo texto, que o *phóbos* é uma dor ou agitação vinda da aparição de um mal iminente, assolador ou doloroso²⁰. Detenhamo-nos no termo ‘iminente’, ‘que está para acontecer’ (*méllontos*). O *phóbos* surge da sucessão de fatos e da aproximação do temível (ARISTÓTELES. **Retórica** II, 1382 a 31) perante uma expectativa de um bom sucesso nos acontecimentos iminentes. Porque abrigamos essa expectativa de salvação acerca do resultado do temível que se aproxima (ARISTÓTELES. **Retórica** II, 1383 a 5) sentimos *phóbos*. Assim, ficamos divididos entre a sensação de aproximação do terrível e o desejo do êxito de nossa empresa. O que tememos, entretanto?

Segundo Aristóteles, ainda na **Retórica**, o ódio (*échthra*) e a agitação (*orgê*) de pessoas que têm poder; estar à mercê de alguém, tememos a injustiça, a virtude ultrajada. Entre os inimigos e adversários, são temíveis os calmos, dissimulados e astutos. É temível também a realização de coisas irreversíveis (ARISTÓTELES. **Retórica** II, 1382 a-b). Como se pode observar, o teatro – e muito especificamente a tragédia – coloca em cena tudo isso: o ódio, a agitação de poderosos; a injustiça e a virtude ultrajada; a adversidade entre amigos e familiares; a dissimulação e, sobretudo, devido ao que é conveniente e útil para o gênero, a irreversibilidade, não só em cena, mas também como condição essencial da encenação.

A compaixão, por outro lado, segundo Aristóteles (**Retórica** II, 1385 b 11-33), é também, como o *phóbos*, uma dor (*lýpe*) por um mal que se mostra assolador ou doloroso (*phthartikû he lyperû*) e que atinge a quem não o merece. Ela é um *pathos* que surge quando um mal iminente se aproxima de um parente ou de um nosso semelhante (ARISTÓTELES. **Retórica** II, 1386 a 25) e, se temos ainda controle de nossa capacidade para perceber o sofrimento que poderá advir, experimentamos, fisicamente, essa emoção. Tudo o que é penoso e destrutivo é digno de compaixão: os ultrajes corporais, os maus-tratos, a velhice, as doenças, a falta de alimento, a má fortuna, a fealdade, a debilidade, a mutilação (ARISTÓTELES. **Retórica** II, 1386 a 10).

Um teatro 'suado': movimentos contrários para a *kátharsis* trágica

Deixemos um pouco a precisão da filosofia e passemos ao fazer teatral. Como expressar as emoções apontadas por Aristóteles como prioritárias para a tragédia nas ações corporais das personagens? Emoções que, de acordo com ele, derivam²¹ de ações que se dão contra a nossa expectativa (*para ten dóksan*)?

No nosso entendimento, aí está a grandeza maior de uma tragédia: na forma através da qual o poeta une intimamente movimentos conflitantes (interiores e exteriores) para fundar, através deles – visualmente –, o dilaceramento.

Segundo Puente (2001, p. 291), o próprio Aristóteles (**De an.**) sugere que “diante da percepção do prazer ou da dor, a resposta do homem é dirigir-se ou afastar-se do sensível em questão”. Ora, digamos que o dramatur-

go, o ator e o espectador, diante do prazer (de produzir, de encenar e de ver o belo) e da dor (de viver o horror e a compaixão), tendam a – simultaneamente – dirigir-se e a afastar-se do objeto contemplado. Admitamos ainda que, independentemente de suscitar dor ou prazer, o horror seja uma ‘dor’ (vizinha do prazer?) que provoca afastamento, e a compaixão, uma ‘dor’ (vizinha do prazer?) que provoca aproximação.

Aqui é preciso que se faça uma digressão. Temos insistido no tema, no entanto a passagem se faz necessária para o entendimento da proposta. Para nós, as emoções de horror e piedade/compaixão manifestam-se como movimentos corporais de sentido contrário. Na primeira emoção a ser representada, o movimento mais óbvio é em direção ao outro; na segunda, o movimento é de fuga, rejeição, autoproteção. Algumas posições de súplica e horror em representações de vasos gregos comprovam esses movimentos na Antigüidade. Vale conferir o vaso Harvard 1972. 40,²² que representa Príamo, suplicante, pedindo a devolução do cadáver de Heitor a Aquiles. Na figura, os braços do rei troiano estão estendidos, abertos em direção ao filho morto. Em outra imagem, representada na ânfora de figuras negras do Museu do Louvre, Campana Gallery F 222²³, temos a morte de Príamo por Neoptólemo. Com uma de suas mãos, o rei implora por piedade, com a outra se protege e manifesta seu temor. A figura registra o movimento de anteparo/defesa do velho troiano e a sua súplica de forma claramente antitética.

Voltemos à prática teatral e ao desafio de, no mesmo corpo, expressar essas emoções (compaixão e horror) simultaneamente. O resultado é, indubitavelmente, a dilaceração do corpo que age, porque esses gestos – não os sentimentos nem os conceitos – são conflitantes. Trata-se, efetivamente, de, no teatro ritual, alcançar a experimentação de Dioniso, que, como dissemos, pode dar-se em vários níveis. Tudo isso é próprio do ritual dionisiaco materializado na cena: o conflito que leva ao *sparagmós*²⁴. Esse *sparagmós* pode suceder de muitas formas: a queda do protagonista perante seus pares, o exílio, o suicídio, o assassinato etc. Destarte, o ritual do dilaceramento se manifesta na circunstância em que o protagonista²⁵ será espedaçado fisicamente, socialmente ou politicamente. Esse ritual atinge também o espectador, ao dividi-lo entre a comisseração e o horror (*éleos kai phóbos*), e, no horror, divide-o entre a sensação de aproximação do terrível, o desejo de fuga e o desejo do êxito da ação em processo. Puente, mais uma vez, pode nos ajudar a entender o processo. Ele afirma que:

Aristóteles constata que, se a percepção é sempre percepção de prazer e dor, estes manifestam-se no plano fisiológico pelo aquecimento e esfriamento do corpo. A percepção causa, portanto, uma alteração fisiológica no organismo, mas não é preciso a presença física do sensível para produzir-se essa alteração, pois que uma simples imagem dessas sensações primárias – prazer e dor –, seja ela recordada ou pensada, é suficiente para provocar no corpo do homem as sensações correspondentes, calor e frio. De modo que a mera representação mental de algo doloroso basta para provocar o medo e gerar temores. Todavia, se qualquer alteração repercute, ainda que imperceptivelmente, no princípio das sensações que é o coração, em muito maior medida uma mínima alteração deste acarretará uma grande mudança em todo o corpo, como, por exemplo o enrubescimento e a palidez, e os arrepios e os tremores (PUENTE, 2001, p. 304).

Agora, retornemos às questões do teatro: como pode a tragédia provocar o horror que gera o movimento quase involuntário de empurrar e ao mesmo tempo incitar a piedade, a qual, por sua vez, gera um movimento quase involuntário de puxar?

Conclusão

A tragédia visa à representação em honra de Dioniso e esta é sua *physis*: em um só espaço e tempo permitir que ocorram movimentos de vida e morte, de contração e expansão, de unicidade e multiplicidade. Em um só instante sentimos “uma vida que, sob a ação pulverizadora do tempo, se estilhaça irreconhecível em fragmentos...” (ASSUNÇÃO, 2006, p. 24), ficamos à espera da renovação do drama satírico e da comédia. Dioniso é suportável só pelo espaço de tempo tiranicamente controlado pelo encenador. Não há como pensar a tragédia sem a festa da comédia. Que o espetáculo continue, por favor; há tempo para isso.

Documentação escrita

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da Moeda, 1992.

ARISTOTLE. **Poetics**. Introd., comm. and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Casa Nacional da Imprensa, 1998.

ÉSQUILO. **Oréstia**. Trad. M. O. Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992.

ÉSQUILO. **Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides**. Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

ÉSQUILO. **Agamennone, Coefore, Eumenidi**. Trad. Raffaele Cantarella. Milão: Oscar Mondadori, 1981.

PÍNDARO. **Himnos Triunfales**. Trad. A. Esclasans. Barcelona: Editorial Ibéria, 1987.

Bibliografia

ASSUNÇÃO, T. R. **Autociografias**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, Tessitura Editora, 2006.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CHEVITARESE, A. L. Fronteiras internas atenienses no período clássico. (Re)definindo conceitos e propondo instrumentais teóricos de análise. **Phoïnix 10**: 63-76, 2004.

GIL, J. **Metamorphoses du corps**. Paris: La différence, 1985.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

MAFFESOLI, M. **O instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Trad. R. de Almeida e A. Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MINISTÉRIO DA CULTURA E CIÊNCIAS DE ATENAS. **Democracy and classical culture**. Atenas: Museu Arqueológico Nacional, 1985.

NUSSBAUM, Martha Craven. Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity. Julia Annas (ed). **Oxford Studies in Ancient Philosophy. Vol. X**, Oxford: Clarendon, 1992.

PLAUTE-TÉRENCE. **Oeuvres complètes**. P. Grimal ed. Paris: Gallimard, 1971.

PUENTE, F. R. **Os sentidos do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

QUIGNARD, P. **Ódio à música**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

REGGHIANI, C. L. **Enciclopédia dos Museus: Atenas**. Trad. L. G. Schützer. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

ROMILLY, J. **La craite et l'angoisse dans lê theater d'Eschyle**. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1958.

SIMON, E. **The ancient theatre**. Trad. C. E. Vafopoulou-Richardson. London/New York: Methuen, 1982.

SOFOCLIS. **Fabulae**. H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 1990.

TAPLIN, O. Emotion and meaning in Greek Tragedy. In: **Greek Tragedy**. E. Segal (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1991. p. 1-12.

_____. Fifth-century Tragedy and Comedy. In: **Oxfords Readings in Aristophanes**. E. Segal (ed.) Oxford/New York: Oxford University Press. 2002. p. 9-28.

TOSI, R. **Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas**. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Internet

http://www.arqueologos.org/article.php3?id_article=208, 8/02/07, 11:30.

<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/DeathOfPriamLouvreF222.html>, 8/02/07, 11: 40.

Notas

¹ Cf. ROMILLY, J. *Le temps dans la tragédie grecque*. 1995, p. 32.

² Nossa proposta de análise deve muito ao estudo de Fernando Rey Puente em *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. O modo pelo qual optamos para analisar o tempo será o de entendê-lo em sua dimensão prática e corriqueira. Observaremos o tempo que se percebe no cotidiano vivido pelo cidadão comum na produção espetacular (Cf. PUENTE, 2001, p. 261-351).

³ Isto é, imagens.

⁴ “A recordação, portanto, é a retomada não da memória, mas, sim, de uma percepção, experiência de uma ciência que possuímos outrora” (Cf. PUENTE, 2001, p. 286). Na nossa perspectiva de apropriação das palavras de Puente, a recordação é uma retomada da ação passada sob a forma de imagens que nos afetam hoje.

⁵ Entendemos o termo ‘agonístico’ como ‘relativo ao jogo’, lúdico.

⁶ Entendemos texto como um ‘terreno firme’ para a atuação dos atores, como uma ‘base irresvalável sempre’, como um meio relativamente imóvel, princípio imutável dentro do teatro que possibilita a mobilidade dos demais meios constituintes do espetáculo.

⁷ Não se trata aqui das leis de espaço e tempo. Fazemos referência à colocação de música, movimento e texto no espaço dramático, que pode contemplar localidades diferentes, como Delfos e Atenas em **Eumênides**.

⁸ Chamamos rubricas às direções de cena *extratexto*; *didascalias*, por sua vez, são informações inseridas no texto pelo autor e ocorrem frequentemente no texto teatral grego.

⁹ A noção de texto neutro é corroborada, por exemplo, pelo uso que Aristófanes faz de trechos de tragédia. O comediógrafo toma as partes mais pungentes e as faz risíveis. Sobre as diferenças e semelhanças entre comédia e tragédia (cf. TAPLIN, 1991, p. 9-28), Taplin aponta Seidensticker, Winnington-Ingran e Knox como precursores de uma nova tendência que fragiliza a barreira entre os dois gêneros. De acordo ainda com Taplin, “[t]his movement to diminish the distinction between the two genres might claim solid ancient support” (TAPLIN, 1991, p. 10).

¹⁰ A teoria de que a audiência define o tom do texto está discutida em TAPLIN (1991, p.11 e p. 15-17).

¹¹ As palavras entre aspas são de A. Chevitarese (CHEVITARESE, 2004, p. 66). O autor propõe cinco razões que teriam provocado diferenças no interior da *polis* ateniense durante o período clássico. Uma delas, que citamos, é resultado das disparidades geográficas e históricas existentes entre a elite urbana e os camponeses. No nosso ponto de vista, a experimentação da distância é forma de preservar a identidade e possibilidade de gozar intensamente de sentimentos prejudiciais para o grupo.

¹² A observação de Taplin, em confronto com as reflexões de Bergson sobre o distanciamento necessário para a provocação do riso, é muito enriquecedora. Bergson afirma (BERGSON, 2001, p. 3-4) que a indiferença é o meio natural do riso, que para rir é preciso esquecer afeições e calar piedades. São palavras dele: “Que o leitor agora se afaste, assistindo à vida como espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia.” (...) “a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura.” Os dois teóricos são divergentes nesse assunto. Aristóteles propõe na **Retórica** 1381,

30-35, uma hipótese que leva a um caminho contrário ao de Bergson. O filósofo grego afirma que “[a]mamos os que têm habilidades para gracejar e para suportar gracejos: em ambos os casos, gera-se um espírito de camaradagem, que os torna capazes de admitir uma graça e de gracejar com bom gosto.”

¹³ Compartilhamos, agora, com Bergson (BERGSON, 2001, p. 4-5): não se ri sozinho, ri-se em grupo.

¹⁴ O autor comenta, no passo, o *De motu an.*, de Aristóteles.

¹⁵ Justifica-se, portanto, que os meios artísticos que produzam as sensações na plateia sejam misturados, “(...) só assim será possível uma sensação única deles, e uma sensação única (...) deve ocorrer em um tempo único” (PUENTE, 2001, p. 270).

¹⁶ Evidentemente, não se pode afirmar que a recepção é sempre a mesma, mas enfatizamos que o produto, a película, conserva-se de forma inalterada.

¹⁷ Expressão tomada de MAFFESOLI (2003).

¹⁸ Cf. comentário de Puente (PUENTE, 2001, p. 296, nota 5) sobre reflexões de Temístio.

¹⁹ A tradução do termo *páthos* por sofrimento é imprópria. O termo estaria mais perto de afecção, palavra pouco utilizada em português. *Páthos* é um acometimento que pode ser positivo ou negativo.

²⁰ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.

²¹ D. W. Lukas realça que há uma única passagem (1452 a 38) da *Poética* em que Aristóteles menciona *phóbos* e *éleos* como emoções alternativas e não como um par. Cf. *Poetics*, p. 132.

²² Cf. http://www.arqueologos.org/article.php3?id_article=208

²³ <http://www.mlhanas.de/Greeks/Mythology/DeathOfPriamLouvreF222.html>

²⁴ *Sparagmós* é o dilaceramento ritual da vítima no culto de Dioniso. Cf. *Bacantes*, de Eurípidés vv. 139 e 735-739.

²⁵ A formação da palavra veicula o conflito: *prótos* - primeiro, *agonistés* - lutador.