

ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

(ONLINE)

DOSSIÊ TRAGÉDIA E MODERNIDADE

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ
ANO XVII . Nº 27 . JANEIRO-JULHO / 2013

TERCEIRA MARGEM

(ONLINE)

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, *Terceira margem* segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador

Luis Alberto Nogueira Alves

Vice-coordenadora

Martha Alkimin

Editor Executivo

Ricardo Pinto de Souza

Editor Organizador deste número

Ricardo Pinto de Souza

Conselho Consultivo

Ana Maria Alencar, Eduardo Coutinho, João Camillo Penna,
Manuel Antônio de Castro, Vera Lins

Conselho Editorial

Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza — Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales — França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa — Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre — França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana — Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Carlos Antônio Levi da Conceição

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Debora Foguel

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana

Flora de Paoli

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa

Angela Maria da Silva Corrêa

ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

DOSSIÊ TRAGÉDIA E MODERNIDADE

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ
ANO XVII . Nº 27 . JANEIRO-JULHO / 2013

TERCEIRA MARGEM

© 2013 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <http://www.revistaterceiramargem.letas.ufrj.br>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 — Bloco F — Sala 323

Cidade Universitária — Ilha do Fundão

21941-917 — Rio de Janeiro — RJ

Tel: (21) 2598-9702 **Fax:** (21) 2598-9795

Homepage: www.ciencialit.letas.ufrj.br

e-mail: ciencialit@gmail.com

Layout e produção da versão online:

Laboratório de Edição do PPG

Homepage: <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/labedicao.html>

e-mail: labedicao@gmail.com

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XVII, n. 27, jan.-jun. 2013. (versão online)

330 p.

I. Letras — Periódicos I. Título

II. UFRJ/FL — Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

Apresentação p. 11-18

Ricardo Pinto de Souza

Forma e performance p. 22-80

Patricia Elisabeth Easterling

Após a tragédia p. 81-107

Jean-Luc Nancy

Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas:

um exemplo da polifonia coral em *Antígona* p. 108-130

Agatha Bacelar

Aprisionamento e libertação:

duas antígonas latino-americanas p. 131-167

Eduardo Guerreiro Brito Losso

A definição de tragédia como imitação de uma ação p. 168-193

Fernando Gazoni

Ver antigone em (quase) toda mulher:

Ruth Klüger e Emma Zunz p. 194-212

Flavia Trocoli

Peter szondi e as visões do trágico na modernidade p. 213-247

Markus Lasch

A filosofia romântica do trágico,

ou a moderna ironia de Hamlet p. 248-274

Pedro Duarte

O corpo de Filoctetes e o conhecimento trágico p. 275-308

Ricardo Pinto de Souza

Entrevista com Joseph Frank p. 309-319

Giuliana Teixeira de Almeida

Sobre os autores 320

Chamadas de artigos p. 327

TERCEIRA MARGEM

DOSSIÊ TRAGÉDIA E MODERNIDADE

APRESENTAÇÃO: TRAGÉDIA E MODERNIDADE

Ricardo Pinto de Souza

Este número da *Terceira Margem* é dedicado à reflexão sobre a Tragédia e o Pensamento Trágico, reunindo textos de pesquisadores de campos distintos que oferecem ainda mais uma contribuição para o estudo da forma teatral grega quanto das discussões estéticas e filosóficas que foram inspiradas por ela. Poucos eventos da história da cultura foram tão influentes quanto a tragédia grega para a nossa concepção do que deve ser o estético. A prática performática seriíssima, histórica e concreta, que contava com dança e música a passagem da dita para a desdita de reis e heróis na Atenas do século V A.C. deu origem ao adjetivo “trágico”, a uma miríade de versões, adaptações e imitações ao longo do século e, através do texto de Aristóteles, tornou palavras como húbriis, catarse, drama e peripécia comuns, sendo aplicadas em contextos, tempos e lugares incomensuravelmente distantes da Grécia Clássica, tempo e lugares jamais sonhados, inclusive um lugar a Oeste do mediterrâneo, o Brasil.

A tragédia gerou, acima de tudo, um padrão de referência

para aquilo que esperamos encontrar em uma forma artística e para o sentido do próprio estético. O pensamento trágico, embora não surja propriamente de uma reflexão sobre o trágico, no sentido que o comentário sobre a tragédia em filósofos como Hegel, Hölderlin ou Nietzsche invariavelmente tem por missão essencial pensar e planejar a arte e a vida do seu próprio tempo, é, sim, pensamento sobre a tragédia já que a estabelece como medida para si. O reconhecimento do pensamento moderno para com a antiga forma teatral é, como a própria tragédia, um evento na história da cultura. No cerne de uma possível história da beleza e do sofrimento humanos conforme foram representados em arte e filosofia está a tragédia grega. Sempre vem à mente a palavra dívida, em seus significados bons e maus: o déficit, ou complexo de inferioridade, dos modernos em relação aos antigos; a influência da forma trágica para nossa própria técnica literária, em que esta concebe aquela como um negativo original; a falta abismal de compreensão em relação ao fenômeno, dado a devastação do tempo sobre os registros esparsos que restaram. É sempre uma relação de falta, culpada, em um certo sentido, e que produz uma miríade de mistificações sobre o que é ou deveria ser a tragédia, o trágico, o pensamento trágico, termos que se misturam devida ou indevidamente. Por outro lado, nossa falta em relação à tragédia faz com que sempre retornemos a ela, e o registro das ideias sobre o trágico é também o registro das próprias ideias no longo percurso de Aristóteles até Szondi e Lacoue-Labarthe, por

exemplo. O estudo da tragédia acaba sendo, então, o estudo sobre o próprio limite da crítica, em seus preconceitos, desvios, angústias e pretensões. Pensar uma, em retrospecto, acaba sendo pensar também a outra.

Retornamos, então, aqui, mais uma vez à tragédia. Os textos reunidos nesse volume dão conta de aspectos bastante diversos do que seria a tragédia, o trágico ou o pensamento trágico, convidando, em seu conjunto, ao gesto comparativo e a refletir sobre o estatuto do trágico em nosso momento específico e sobre a possibilidade, ainda, de sua vigência como princípio e prática filosófica, estética, literária e ética para além da reflexão crítica e histórica.

Abrimos a revista com o ensaio “Forma e Performance”, de P. E. Easterling, um dos textos da coletânea de 1997 *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, um dos volumes mais presentes nas bibliografias sobre a tragédia, organizado por ela. Easterling nos convida, em um exercício de perspectiva, a re-imaginar a tragédia ática a partir dos aspectos concretos do texto que se referem à dimensão performática da tragédia. Seja em sua crítica da tradição interpretativa, especialmente no que se refere ao esquema evolutivo de desenvolvimento-acme-decadência (Ésquilo-Sófocles-Eurípedes), quanto no trabalho de leitura cerrada sobre os textos, demonstrando sua articulação com a música e o palco, Easterling nos oferece um exercício raro de rigor analítico crítico e histórico, além de inspiração teórica.

Em seguida, temos o belo “Após a tragédia”, de Jean-Luc Nancy, um texto modelar no que se refere a uma reflexão sobre o fim ou a impossibilidade da tragédia para nós, modernos, assim como sobre o sentido da tragédia após tantos milênios de tentativa tanto de sua ressurreição quanto de abandono. É um texto sensível e mesmo tocante naquilo que possui de trabalho de luto, tanto pela tragédia quanto pela perda da amizade de Lacoue-Labarthe. Nancy, escrevendo sob a marca da morte de seu amigo, pensa a multiplicidade semântica da “tragédia”, concluindo que ela aponta para uma impossibilidade de resgate do sentido do trágico ao mesmo tempo que o “após” (a tragédia, mas também o após” do evento trágico, ou dito trágico em homenagem lutuosa à tragédia — Auschwitz, 11 de setembro, Luanda...) é o sinal aporístico de uma outra impossibilidade, a de abandono da tragédia. Ao fim, Nancy deixa suspensa no ar a hipótese de que um “após-tragédia” equivaleria à superação daquele traço ocidental que tem na tragédia um de seus sin-tomas, o niilismo.

Agatha Bacelar discute, a partir da análise do 5º estásimo de *Antígona* a centralidade da atuação do Coro na forma de arte trágica e seu estatuto originalmente religioso. O coro atualizaria a dimensão religiosa do espetáculo trágico, ligando-o a aspectos cotidianos da cultura ateniense, uma “song culture”, como nos lembra a autora. A partir da discussão da função religiosa do Coro e de sua relação com a ação na peça, Bacelar chama a atenção para a necessidade de se

olhar de novo para a tragédia, tomando o cuidado de não assumir sua autonomia estética como um fato dado.

Eduardo Guerreiro Brito Losso comenta duas adaptações latino-americanas de *Antígona*, a *Antígona Vélez*, do argentino Leopoldo Marechal, e *La pasión según Antígona Pérez*, do porto-riquenho Luiz Rafael Sánchez. O problema político central da tragédia grega, a oposição entre tirania e autonomia individual, em que o poder do tirano é problematizado como lugar do excesso destrutivo, serve como pretexto para os autores latino-americanos fazerem um comentário mais ou menos direto sobre a história latino-americana. Através de recursos narrativos, especialmente a passagem de um nível intra para extra-diegético e a analepse, o *flashback*, que desloca e cadencia o tempo dentro das peças, as Antígonas latino-americanas conseguem suspender um pouco a ilusão cênica para fazer um comentário bastante direto sobre as mazelas políticas da América.

Fernando Gazoni discute, a partir da definição de tragédia no cap. 6 da *Poética*, de Aristóteles, da tragédia como *imitação de uma ação*, o método Aristotélico e a preferência aparente pela definição em termos de uma ação virtuosa mais do que de um caráter virtuoso. Gazoni aponta para a coerência metodológica da *Poética* em relação ao *corpus* aristotélico, especialmente a *Ética a Nicômaco*, e se pergunta o porquê da preferência pela *ação* como núcleo da definição de tragédia.

Flavia Trocoli comenta a Antígona de Lacan para pensar o problema do gozo entre limite e ultrapassamento, apondo para a obra autobiográfica de Ruth Klüger, sobrevivente do holocausto, e para uma outra sobrevivente, esta, como Antígona, do mal paterno, a personagem Emma Zunz do conto homônimo de Borges. O que estaria em jogo é a audácia da vida, ou da juventude, ou da beleza, ou, finalmente, da filha, em sobreviver ambigualmente a seus maiores e se tornar instrumento da justiça divina, seja na memória do mal, como Klüger, seja na vingança, como Zunz. Nessas Antígonas o que estaria em jogo é a capacidade do mal, do estranhamento do mesmo, todos aspectos da não-identidade de si e isolamento essencial do herói trágico, mas, especialmente, da beleza, de se pôr como limite último contra/ do desejo de morte.

Markus Lasch recupera a obra fundamental de Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico*, para discutir sobre o fim e a continuidade da tragédia. Passando em exame o método crítico de Szondi, Lasch aponta a identidade na obra do teórico entre o trágico e a dialética, e como isso permite a hipótese de uma continuidade mais ou menos orgânica entre a forma artística da tragédia (que terminaria, seguindo Steiner, no século XVIII com o fim da tragédia francesa) e o pensamento trágico que se inicia no idealismo alemão. Como contraponto, o autor pesa a hipótese de Raymond Williams sobre a existência de uma tragédia moderna, diretamente ligada à experiência revolucionária. O que une

essas visões é a insistência na transposição de um trágico enquanto representação para um trágico enquanto experiência vital.

Pedro Duarte recupera a reflexão sobre a tragédia da primeira metade do século XIX entre romantismo e idealismo, apontando as distinções e aproximações entre uma poética e uma filosofia do trágico a partir da modernidade. A passagem do substantivo tragédia ao adjetivo trágico marcaria, também, a pretensão, através do personagem trágico, de representar o ser universal (ou o homem moderno), o que uniria poesia e filosofia. A tragédia/trágico seria o lugar por excelência para a especulação sobre vida e morte, liberdade e necessidade, e a autocisão do herói trágico apenas reduplicaria uma representação reflexiva do próprio homem moderno. A partir da leitura que Schlegel faz de Hamlet, em que são ressaltados os aspectos da ironia auto-reflexiva (portanto uma consciência do próprio discurso e uma consciência de si) do personagem shakespeariano, Duarte discute as distinções sobre o sentido da tragédia para o romantismo (a ironia), para o idealismo (dialética) e para a crítica hölderliana ao idealismo (paradoxo).

Ricardo Pinto de Souza reflete sobre a representação cênica do corpo devastado de Filoctetes na peça de Sófocles, e, em um esforço especulativo, pensa a hipótese de que, em seu corpo devastado, há também a possibilidade de representação formal de uma presença que não seja corporal, de

um espírito. Na falha do discurso em representar a dor e na afirmação de um silêncio ou de uma não-palavra que, apesar de não permitir discurso, é ainda assim uma instância de sentido, haveria a possibilidade formalizar uma presença para além daquela de um corpo, algo como uma alma.

Encerrando este número da Terceira Margem, temos uma entrevista com o crítico americano Joseph Frank, autor da monumental biografia de Dostoiévski (4v, EdUSP). Frank é entrevistado por Giuliana Teixeira em sua casa na Califórnia, em 2012, nesta que deve uma de suas últimas entrevistas (o crítico viria a falecer em fevereiro de 2013). Joseph Frank comenta sobre sua biografia de Dostoiévski, especialmente a complicada distinção entre escritor e homem empírico, e sobre aspectos de sua própria carreira.

Esperamos que todos os leitores apreciem a revista.

DOSSIÊ TRAGÉDIA E MODERNIDADE

FORMA E PERFORMANCE

Patricia Elizabeth Easterling

Tradução: Ricardo Pinto de Souza

Publicado originalmente em The Cambridge Companion to Greek Tragedy, Cambridge, 1997

A história da tragédia grega no século V A.C. é daquelas excepcionalmente difíceis de serem contadas. De um lado, há trinta e duas peças, bem conhecidas desde a antiguidade através da tradição medieval, que exerceram uma influência profunda, até mesmo imensurável, na cultura do Ocidente; por outro lado, o que há são vestígios fragmentários de evidência, com muita frequência distorcidos pelos preconceitos de tempos mais antigos, a partir dos quais os estudiosos tentam reconstruir a história inteira de uma instituição. Como os festivais dionisíacos eram organizados ou com que se assemelhavam os primeiros teatros, máscaras e indumentária, como soava a música, que tipo de estilos de apresentação e convenções dramáticas se desenvolveram, o quanto as peças que sobreviveram são típicas das centenas, ou milhares, que devem ter sido compostas durante o período, e o que a tragédia significava para a audiência ateniense — e não-ate-niense — contemporânea que assistia às peças... essas são as questões que precisam de repostas. O que falta é documen-

tação sistemática do século V sobre este fenômeno artístico novo e extremamente bem sucedido que tenha sobrevivido, sem que haja prospecto de que qualquer coisa assim será descoberta algum dia.

O melhor que a pesquisa moderna pode esperar é por achar novos vestígios fragmentários de evidência — uma pintura de vaso ou uma inscrição, um papiro de parte de uma peça perdida ou da introdução de um sábio (*hypothesis*) — que preencherão os brancos da história. O exemplo mais impressionante foi a publicação em 1952^t de um pequeno pedaço de papiro de uma *hypothesis* que provava que *As suplicantes*, de Ésquilo, não era a tragédia grega mais antiga a sobreviver, mas que pertencia à década de 460 e, portanto, a um estágio mais tardio da carreira do poeta. Esta peça, com seu coro das filhas de Danãos (o mito dizia que havia cinquenta delas), era antes tomada por uma tragédia da década de 490 e que se pensava ter um coro de cinquenta vozes, como o ditirambo. Ela era lida como uma obra “primitiva,” mais próxima da poesia lírica coral do que da verdadeira forma dialógica do drama. Assim que os pesquisadores reconheceram que a moldura histórica tinha de ser desmantelada, consideraram muito mais fácil perceber quão próximo *As suplicantes* está da *Oresteia* tanto em forma quanto em matéria, e que a história inicial da tragédia tinha de ser re-imaginada.

Se tanto do que compreendemos sobre a tragédia grega

em seu contexto original é uma questão de construção ou reconstrução a partir de evidência crípticas e elusivas, então há sentido em olhar para o próprio processo, tentando ver como a informação básica e os textos das peças estão continuamente sendo reconsiderados à medida que críticos tentam encaixá-los em um padrão mais amplo.

REGRAS E CONVENÇÕES

Um leitor que estudasse apenas manuais sobre o drama grego e não tivesse nenhum contato direto com as próprias peças pode ser escusado por ficar intrigado com o fato de que aquilo que devia ser aparentemente uma forma artística dinâmica era, na verdade, tão evidentemente regimentado. O quanto um gênero tão atual e sofisticado como a tragédia poderia ser cerceado por todo tipo de regra e restrição? Há limites sobre o número de atores falantes, a representação de eventos violentos no palco, a relação entre coro e a ação no palco, a distribuição entre partes faladas e cantadas e até, talvez, sobre a escolha do tema, o que certamente seria uma barreira para o talento criativo.

As primeiras questões a serem feitas são sobre que tipo de limitações são impostas, e em qual contexto. Não sobreviveu nenhum conjunto de regras de conduta para os festivais

dramáticos, mas sabemos com certeza que eles eram supervisionados por magistrados que os presidiam, que grupos de peças eram produzidos em competição uns contra os outros e que o dramaturgo que quisesse competir tinha de ser selecionado pelo magistrado relevante (o Arconte Epônimo, no caso das Dionísias da Cidade).² Já que o festival implicava competição de performances às expensas públicas, a alocação de recursos era regulada pelo pagamento dos atores principais (um protagonista para cada dramaturgo) e pela indicação de *chorēgoi* para financiar os coros. Sem a regulamentação seria impossível garantir que existisse uma base justa para a competição e que os gastos fossem mantidos dentro de limites razoáveis. Ainda assim, *chorēgoi* individuais podiam ser um pouco pródigos. No entanto, as regras de competição não são o mesmo que as convenções de um gênero. Não sobreviveu evidência alguma do século V que sugira que os dramaturgos eram impedidos de experimentar e muita indicando o oposto.

O número de atores falantes é um caso em questão.³ Um dos fatos indisputados da história dramática de Atenas é que a tragédia se desenvolveu a partir das performances de um coro em que um participante (o próprio poeta) era separado do resto do grupo e assumia uma série de papéis diferentes. Ésquilo introduziu um segundo ator para partilhar da atuação e mais tarde Sófocles incluiu um terceiro.⁴ Os textos de quase todas as peças a partir da *Oresteia* sugerem que elas foram compostas para três atores falantes, e não há

evidência externa para o uso regular de mais de três. Como esta tradição pode ser explicada se não por um certo tipo de restrição sobre a liberdade dos dramaturgos? Na verdade, a restrição faz melhor sentido se é entendida em relação com o uso de máscaras. As origens e a significação histórica da atuação mascarada na tradição grega podem ser alvo de disputas, mas não há dúvida de que no século V máscaras eram usadas tanto por atores quanto pelo coro, e pinturas de vasos mostram que elas eram máscaras com perucas, o que deixava completamente coberta a cabeça do ator.⁵ Em um teatro em que a convenção do uso de máscaras existe, é natural confinar as falas de qualquer cena a um número limitado de partes, de tal maneira que a audiência não fique em dúvida de onde vem cada voz. E, já que as máscaras também oferecem um disfarce efetivo, apenas um pequeno número de virtuosos é necessário para fornecer o elenco de uma peça inteira. É fácil também perceber porque um dramaturgo competindo com um conjunto de três tragédias e uma peça satírica deve ter usado o mesmo pequeno time de atores para tudo. Devem ter havido razões financeiras para que grandes trupes não tenham sido criadas, e quanto mais versatilidade era requisitada, mais bem treinado o ator com falas teria de ser. Mas havia ocasiões de sobra para o uso de atores não-falantes pelos dramaturgos — atendentes, guarda-costas, grupos de cativos — e abundantes evidências que de fato o fizeram. Atuar em um desses papéis pode ter sido o primeiro degrau na escada teatral para jovens ato-

res aprendizes, assim como os menores papéis com fala ou canto, nas poucas peças que parecem precisar de um quarto ator,⁶ podem ter dado a tais iniciantes o primeiro sabor de fazer suas vozes serem ouvidas diante da cidade reunida.

De qualquer modo não há, nas evidências da maneira que chegaram a nós, algo que sugira que os dramaturgos eram impedidos de fazer o que quisessem por uma “regra-de-três-atores” artificial. O principal desafio a sua liberdade pode, na verdade, ter vindo não de qualquer regulamentação imposta pelo Estado, mas pela emergência do estrelato de atores principais, que deixaram de maneiras decisivas sua marca na tradição. Um prêmio para o melhor ator foi instituído em cerca de 449 na Dionísia da Cidade. Os textos que sobreviveram mostram que se esperava do ator principal ser um cantor solista bem treinado com todo o carisma que isso supõe, e que no século IV, quando rerepresentações de peças mais antigas se tornaram uma atração permanente das Dionísias da Cidade, eram atores (*tragōidoi*) que as produziam. Na época em que Aristóteles escreve era possível ter a opinião de que os atores eram de fato influentes demais.⁷

A noção de que os dramaturgos eram constrangidos por regras também não ajuda quando observamos a representação da ação no palco. A tragédia lidava caracteristicamente com “histórias tristes sobre a morte de reis”, mas, das peças sobreviventes, apenas quatro mostram mortes no palco: o suicídio de Ajax na peça de Sófocles e, em Eurípides, as (não violentas) mortes de Alceste e Hipólito e o misterioso salto suicida de Evadne em As suplican-

tes,⁸ em contraste com os numerosos relatos dos mensageiros sobre sangue derramado fora do palco. Isso era porque os dramaturgos estavam constrangidos, inibidos por escrúpulos religiosos ou considerações sobre mau gosto, de mostrar o que eles teriam gostado de mostrar, ou conscientes, talvez, que um relato narrado (e gesticulado?) de maneira brilhante poderia ser “lido” mais facilmente em um vasto teatro ao ar livre do que uma passagem que fosse mais realista em termos de montagem? Os discursos de mensageiros sempre estão ligados àquilo que a audiência está na iminência de ver e ouvir: saídas e entradas, incluindo o retorno de assassinos e vítimas feridas, gritos fora da cena, a apresentação de cadáveres.⁹ A complexidade com que os eventos violentos são “orquestrados” sugere que, em evitando a representação direta do momento do assassinato ou do ataque violento, os dramaturgos estavam fazendo escolhas criativas por razões positivas. Inibições, se presentes, podiam se referir mais àquilo que tanto atores quanto audiência acreditavam ser perigosamente de mau agouro.

Um par de exemplos vai ilustrar o potencial para inovação e experimentação dentro de uma tradição aparentemente restritiva. Em *Agamêmnon*, de Ésquilo, o assassinato do rei, para o qual toda a ansiedade e presságios das primeiras mil linhas da peça se orientavam é “atuado” três vezes, apesar de nunca ser mostrado para a audiência. Primeiro, ele é visto antes de acontecer por Cassandra em suas profecias (v. 1100 e seq.); mais tarde, os gritos de morte de Agamêmnon são

ouvidos e o coro debate sobre o que deveriam fazer no momento exato de seu assassinato (1343-72); e, finalmente, Clitemnestra expõe os corpos de Agamêmnon e Cassandra, e ela própria age como uma mensageira, contando em (várias) frases no presente exatamente como matou seu marido: “Eu o enredei, como se fora um peixe/ fios tensionados, roupa rica e amara./ Golpeei duas vezes e, gemendo em dobro,/ os membros distendeu. Sem equilíbrio,/ dei o terceiro golpe” (vv. 1382-87).¹⁰ Em *Hécuba*, Eurípedes usa não o criminoso, mas sua maior vítima, para contar a própria história: o rei trácio Polimestor, que é tornado cego por Hécuba e pelas mulheres de Troia depois delas terem traiçoeiramente assassinado seus filhos. Aqui, também, há muita elaboração: Hécuba formula seu plano para punir Polimestor (vv. 870-94) e o atrai para a tenda (vv. 968-1023); seus gritos chamam a atenção, e o coro responde (vv. 1035-43); Hécuba provoca sua vítima e anuncia seu retorno para o palco (vv. 1044-55); ele entra engatinhando “como um animal selvagem”, cantando uma ária desesperada (vv. 1056-82), e, quando Agamêmnon chega para atender a seus gritos de socorro, ele profere uma longa fala, que inclui um relato detalhado de como as mulheres o capturaram, mataram seus filhos e, então, o cegaram (vv. 1132-82) — uma fala de mensageiro bem pouco convencional, que serve como a primeira metade de um debate que se prepara (*agōn*) e é triunfantemente replicada pela resposta brutal de Hécuba. Podemos dizer que isso é mais teatral, além de mais intelectualmente provocador, do que uma

briga sobre o palco entre Polimestor e Hécuba e as mulheres. Como em *Agamêmnon*, o efeito é chamar plenamente a atenção para a natureza problemática das ações violentas.

MODELOS DE DESENVOLVIMENTO

Assim como a abordagem que supõe o constrangimento pela regra pode obscurecer a magnitude de experimentação e inovação dentro de um gênero, também há um modelo histórico que é ainda responsável por exercer uma influência restritiva sobre a maneira que as peças são lidas. No seu esquema mais simples esta é a noção de que há desenvolvimento a partir de uma fase primitiva, que pode ou não incluir Ésquilo, até a perfeição formal de Sófocles, seguida pela decadência euríclidiana e o declínio do século IV.¹¹ Aristóteles contribuiu para a influência desse modelo, ao menos na medida em que ele trata Sófocles como a norma, às vezes às custas de Eurípedes, e esboça uma história do coro trágico em termos que muito frequentemente foram ecoados (e incompreendidos) em tempos modernos.¹² É provavelmente em relação ao coro que esta abordagem geral precisa ser considerada com mais cuidado. Há duas complicações. Primeiro, os textos demonstram muito claramente que no século V havia a tendência de compor peças com uma proporção menor de canto coral e uma maior de diá-

logo falado. Segundo, ao fim do século alguns dramaturgos, seguindo o exemplo de Agathon, usaram o que Aristóteles (*Poética* I, 456a29-30) chama de *embolima*, “coisas jogadas”, canções que podiam ser adequadamente cantadas em diferentes peças e que não eram planejadas para pertencerem a uma passagem particular de um drama particular. Com frequência o significado disso foi assumido como se o Coro estivesse em declínio e começando a ser percebido como desimportante, ou mesmo como um embaraço, e não mais como uma parte orgânica da ação, facilmente redutível ao *status* de entretenimento casual. No entanto, esta leitura não se encaixa com qualquer das peças sobreviventes (incluindo *Rhesus*), e não dá conta do prestígio contínuo da *chorègia* como uma instituição. Evidentemente, performances corais continuaram a ser requisitadas, ainda que seu estilo e função tenham se alterado significativamente; o que devemos estar vendo é um processo bastante complexo de mudança e desenvolvimento. O drama em Atenas era um meio extraordinariamente popular e bem sucedido, amplamente imitado em outras cidades, particularmente de fins do século V em diante. Naturalmente, à medida que seu prestígio cresceu, também o espaço para profissionalismo, e isto deve ser um dos fatores que contribuíram para sua transformação rápida. Por exemplo, atores estavam se tornando virtuosos que clamavam mais atenção para suas próprias performances musicais, e em algumas peças, solos líricos de atores se incrustaram em momentos que antes seriam dedicados a odes

corais, enquanto em outras muita proeminência foi dedicada a trocas líricas entre atores e o coro. Ao mesmo tempo, o puro volume de atividade dramática estava aumentando: mais ocasiões e locações eram descobertas para performances como, por exemplo, nas Dionísias Rurais nos teatros demóticos da Ática, onde se tornou comum reviver peças que foram aclamadas nos festivais urbanos. Assim, deve ter sido possível ao mesmo frequentador de teatro ver peças antigas reapresentadas com suas parte corais tradicionais, novas peças compostas no mesmo estilo ou com mais ênfase sobre o canto solo ou na troca lírica entre atores e coro, e ainda novas peças encenadas com elementos corais completamente soltos. Contra este plano-de-fundo podemos ver claramente que em adição aos *chorēgoi* contratados para os festivais urbanos pode ter havido uma crescente necessidade de trupes musicais profissionais com um repertório adaptável de canto e dança.¹³

O fato de que coros dançavam além de cantar é de enorme importância para a compreensão tanto da tragédia como forma artística quanto de sua relação com os festivais e a comunidade à qual pertencia. O apelo sensual imediato das performances corais, o *thelxis*, ou encantamento, das vestimentas, máscaras, dança, canção e seu acompanhamento musical não deve ser esquecido quando tentamos traçar a história do Coro na tragédia. Esta deve ser uma razão fundamental para o Coro não ter desaparecido das peças trágicas gregas à medida que a parte falada se tornava mais

complexa e elaborada. Diretores modernos montando peças da antiguidade geralmente fazem seu Coro falar em vez de cantar e dançar. Isto seria percebido por uma audiência da antiguidade como completamente perverso e sem sentido. No contexto mais amplo do festival, o fator unificando todas as competições dionisíacas era o grupo de cantores e dançarinos. Cinquenta para o ditirambo, vinte e quatro para a comédia e, inicialmente, doze e depois (a partir da metade do século V) quinze para a tragédia e peças satíricas. E isso não era apenas um fenômeno das Dionisíacas: muito antes da tragédia ser inventada em Atenas em fins do século VI A.C., os gregos em geral estavam familiarizados com grupos de fiéis que expressavam sua devoção para um deus em particular e celebravam ocasiões festivas através de canto e dança formais e ricamente variados. Não é acidente que as próprias musas foram imaginadas como um *Choros* divino cantando e dançando em honra de seu pai Zeus e sendo acompanhadas pela lira de Apolo. Esta era a imagem paradigmática da performance na *polis* grega.¹⁴

ROTEIROS PARA ATORES

Seguindo uma disposição de olhar para o gênero trágico menos como um organismo que segue o padrão de nascimento, florescimento e decadência e mais como um meio

de performance para festival, podemos descobrir muito estudando os textos como roteiros para atuação. Não é uma questão de considerar como um diretor individualmente pode escolher encenar uma peça, — embora isso tenha um interesse próprio — mas sim enxergar as maneiras que a peça oferece indicações, ou deixas, sobre como elas se articulam, seja pelo leitor, através de sua imaginação, seja por atores e coro no teatro.

DISCURSO, CANÇÃO, DANÇA

Em seu nível mais básico, os padrões rítmicos a que toda tragédia pertence foram projetados para oferecer múltiplas indicações a sua audiência original: metro lírico para canto e dança do coro ou de solos, outros ritmos, particularmente anapestos, para recitativos, linhas faladas em iâmbico para a maior parte das cenas de diálogo. O fato de que toda performance incluía uma boa parte de canto, canto coral e dança do Coro implica que a atenção da audiência precisa estar focada sobre a atividade do grupo anônimo à medida que ele responde, seja da maneira que for, às ações e sofrimentos dos indivíduos nomeados ao redor dos quais a trama gira. Mas não é necessário que isso implique “interlúdio”: os membros do Coro se localizam fisicamente no centro do espaço do teatro, não em sua periferia, enquanto atuam na *orchēstra*, e,

em seus movimentos, podem representar eventos passados e futuros, contribuindo assim de uma maneira radical para a ação cênica. Isso pode ter sido muito bem verdade para passagens como a lembrança do sacrifício de Ifigênia em *Agamêmnon* (vv. 218-47) ou o “*preview*” do sacrifício de Fedra em *Hipólito* (vv. 764-75: “Imersa/ em seu duro infortúnio, ela pretende/ armar um laço pendente do teto/ de sua alcova ornamentada e pô-lo/ em volta do pescoço imaculado.”)¹⁵ Uma performance de canto e dança por um Coro isolado, marcando uma cisão de algum tipo na ação, é muito diferente de diálogos líricos, ou diálogos com canto e discurso alternados, entre um ator e coro:¹⁶ passagens líricas que servem como divisores entre atos podem cobrir qualquer lapso de tempo na ação, mesmo um período de dias, enquanto canções compartilhadas com atores pertencem à mesma temporalidade do diálogo falado. Quando um falante individual começa a cantar, há uma mudança ou intensificação de clima, uma liberação de energia ou de emoção — um exemplo extremo é a ária de Polimestor após seu cegamento (cf. acima) — assim como a divisão de um único verso iâmbico entre dois ou até três falantes indica algum tipo de clímax ou um momento de crise. Quando uma cena de diálogo falado se modula em um recitativo em anapestos isso é com frequência um forte sinal de que uma peça está a ponto de terminar e que uma mudança de perspectiva está ocorrendo.¹⁷

Não pode haver dúvida de que os gregos associavam uma

performance mais intensa e o movimento rítmico com o poder de excitar emoções, seja na apresentação da tragédia ou em outros tipos de atividade comunitária — de cultivo, celebratória, militar — e este tópico não precisa de demonstração especial aqui. Mas é importante nos lembrarmos como leitores modernos do perigo de interpretar *qualquer* aspecto do formalismo da tragédia grega como “frio”. Mesmo em cenas longas de diálogo falado, onde um par de falantes se alternam simetricamente, cada um proferindo uma ou duas linhas a cada turno, pode-se contar com o ajuste dos ritmos iâmbicos para alcançar efeitos de grande intensidade, especialmente quando o padrão é subitamente interrompido.¹⁸

Uma das funções desses padrões formais é marcar a diferença entre o discurso teatral e o comum, lembrando aos espectadores que eles são *theātai* em um evento especial com suas próprias convenções estabelecidas e seu próprio tipo de artifício. Como na ópera moderna, a audiência entende, através dos sinais do ritmo e da atuação, de que maneira deve “ler” o que está sendo apresentado. *Medeia*, de Eurípedes, por exemplo, abre com uma sequência que em termos de ação é bastante simples: a velha ama expressa preocupação pelo abandono de Medeia por Jasão. O tutor, retornando com as crianças, traz a notícia de que Creonte está planejando as exilar junto da mãe. Medeia grita em desolação de dentro da casa, e a ama envia as crianças para dentro, alertando que devem evitar falar com ela. Um grupo de mulheres locais chega em resposta aos lamentos de Medeia

e oferece simpatia, pedindo à ama que convença Medeia a sair e as encontrar. Medeia eventualmente aparece e conta para elas sobre sua situação. Tudo isso pode ocorrer em um estilo de atuação mais ou menos homogêneo e naturalista — e frequentemente o é, em produções modernas — mas os metros e as formas dialetais usadas no texto grego deixam claro que a ação era diferenciada de uma maneira altamente elaborada.¹⁹

O esquema é o seguinte:

vv. 1-95 Iâmbicos falados

- 1-48 Discurso formal de abertura da Ama em estilo trágico elevado, apresentado em um palco vazio.
- 49-95 Conversação relativamente normal entre dois escravos em estilo mais naturalista.

vv. 96-130 Anapestos para vozes em alternância; canto e recitativo

Medeia canta de dentro da casa e a Ama canta em recitativo. Isso ocorre duas vezes e o foco é sobre os temores da Ama sobre o que Medeia poderá fazer com as crianças; elas são enviadas para dentro, e a Ama expressa alguns pensamentos genéricos sobre os perigos que ameaçam famílias

grandes e poderosas.

vv. 131-213 Canto e dança coral; canção solo, recitativo

- 131-47 Entra o Coro, cantando e dançando no mesmo metro, anapestos, mas logo modulando em ritmos mais variados (131-8). Pergunta ansiosamente por Medeia, e (139-43) ela responde em anapestos, em recitativo.²⁰ (144-7) Medeia, ainda fora de cena, canta de novo no mesmo ritmo em anapestos, a intensidade de seu canto contrastando com o recitativo da Ama.
- 148-203 Esta parte se divide em duas seções, cada uma começando com uma canção de resposta metrificada pelo Coro (148-59, *strophē* + 173-84, *antistrophē*). O primeiro é diretamente endereçado a Medeia, oferecendo-lhe palavras de conforto, apesar de ainda estar fora de vista; então (166-7), sua voz é ouvida novamente, clamando aos deuses para que testemunhem seu sofrimento, e a Ama (168-72) faz um sumário de sua canção e a comenta. Em sua *antistrophē* o Coro pede à Ama para trazer Medeia para fora; desta vez nada se ouve da parte de Medeia, e a Ama tem uma passagem de recitativo mais longa: ela tentará persuadir Medeia, mas teme sua ferocidade. De novo (até 119-30), a Ama termina com reflexões genéricas, desta vez sobre a poesia e sua incapacidade de curar a dor dos males humanos.

• 204-13 O coro conclui o conjunto desta seção cantada com um sumário do que ouviram Medeia cantado. A alternância de vozes em 96-213 segue, assim, o padrão (M=Medeia, A=Ama, C=Coro):

MAMA CMA CMAC

Há um efeito de estrutura circular, quiasmática, na abertura e no fechamento das canções corais, e as duas passagens de reflexões gerais da Ama são localizadas simetricamente.

vv. 214-66 Iâmbicos falados

Medeia sai da casa e faz um discurso para as mulheres em um estilo ordenado e analítico, o que contrasta agudamente com a emoção apaixonada de suas canções.

Ainda que Medeia esteja fora do palco até o verso 214 e tenha o menor número de falas até aqui, ela está no centro das atenções ao longo da cena toda e tudo que é ouvido dela e sobre ela está no tom da mais alta intensidade (todos seus apelos estão na forma de canção, e boa parte são exclamações, maldições ou questionamentos desesperadores). A Ama é a que tem mais falas, mas seu papel se confina a fala e recitativo. Ela também está mais próxima de Medeia e das crianças e pode agir como uma intérprete para a audiência, e, em menor medida, para o Coro, comentando sobre a

atitude de Jasão, a dor de Medeia e o perigo que representa para as crianças, assim como pensamentos votivos sobre a natureza da experiência trágica e a inabilidade da poesia de lidar com ela. Ainda que autorizada, e, na verdade, profética, ela é uma figura subordinada — uma velha escrava, afinal — e seu papel é apresentar Medeia e sua tragédia, e não ela própria.²¹ O uso de recitativo em contraste com as canções do Coro e de Medeia é uma forma de sublinhar essa subordinação; mas, porque o recitativo da Ama está no mesmo metro que as canções de Medeia, também há um forte senso de uma ligação íntima entre as duas. O Coro, um grupo sensível a Medeia de gente relativamente de fora, pode oferecer algum tipo de modelo para a audiência no teatro, ao menos à medida que se sente condoído por Medeia e quer saber mais de sua situação. No entanto, são também “mulheres de Corinto da era heroica”, e sua dança e canto, máscaras e trajes devem marcá-las como uma parte distinta desta ficção. Há bem mais em ação aqui, evidentemente, do que um simples contraste de registro emocional — a Medeia passional sucedida daquela fria e calculista — sobre o que os críticos concentraram boa parte de sua atenção.

O que é importante é que cada tragédia sobrevivente faz uso em alguma medida de tal padronização formal (cf. Burian (1997), pp 186-90). Isso precisa ser lembrado quando surge a demanda por desenvolvimento em direção a um estilo mais naturalista na parte final do século V.

I. Dêixis

O efeito preciso de alguns destes padrões rítmicos não é fácil de ser recuperado ao longo dos séculos, principalmente porque nosso conhecimento de tradições musicais é muito limitado. É menos difícil, no entanto, reconhecer os vários tipos de sinais para as audiências que vêm implícitos nos textos. Sua função é simples, mas fundamental: ajudar uma audiência a captar que aspecto de uma cena ou situação deve ser o foco de sua atenção em um dado momento.²² Na passagem de *Medeia* discutida acima, por exemplo, a linguagem do Coro não deixa dúvida de que o foco dramático são os gritos de Medeia fora da cena. Suas primeiras palavras são: “Ouço a voz, ouço a voz atroz/ da infeliz colquídia;”²³ (vv 132-3), e um par de versos abaixo repete a ideia: “Do recinto ambientável provinha o grito” (v 136).²⁴ Quando Medeia grita de novo, eles respondem “É audível, Zeus, Terra, Luz/ como a esposa modula/ a inclemência do clamor?” (vv 148-50); e, após sua próxima explosão é a Ama que pergunta a elas: “Foi clara no que disse?” (v 169).²⁵ Sua canção final, resumindo a cena toda, ressalta a *audição* do Coro e o *lamento* e *apelo aos deuses* de Medeia (vv 205-8). Há um exemplo comparável em *Édipo rei* quando o pastor tebano é finalmente forçado a revelar a identidade de Édipo e toda a atenção é dirigida à *fala* e *audição* do indizível (vv 1169-70;

cf Burian (1997), pp. 200-1).

Da mesma maneira, quando um personagem convida outros para vê-lo ou vê-la, a ação da cena e as palavras se combinam para dirigir a atenção da audiência ao espetáculo e seu sentido, como quando Hércules, em *Traquínias*, envenenado mortalmente pelo velo que está se fundindo a seu corpo, primeiro pede que seu filho Hilo fique mais próximo para ver seu corpo devastado e, logo após, convida a todos os presentes: “mira o flagelo que me faz sofrer assim,/ pois vou mostrá-lo desvelado: eis!/ Contemplai toda a atormentada carcaça!”²⁶ (vv 1079-80). Se a audiência pode ou não ver todos os detalhes do traje do ator quando ele atira para longe suas cobertas (v 1078) é irrelevante: o que ela certamente pode ver e refletir é sobre um grupo de pessoas testemunhando a visão horrível que está sendo exibida a sua frente, e o que importa, em termos dramáticos, é que é um desastre publicamente compartilhado.

Uma boa parte, na verdade, dos apelos, comandos e questões expressas entre um personagem e outro ou para o Coro também funcionam como deixas para a audiência. “O que fazer?”, a pergunta insistente de Neoptólemo em *Filoctetes* (v 755, 895, 908, 974, 1393; cf. 963), dá um sinal claro à plateia de que sua perplexidade moral é uma questão dramática significativa, enquanto em *Édipo em Colono* há uma tensão importante e afinal não resolvida entre as questões desesperadoras de Antígona e Ismene quando lamentam a perda de

seu pai (“Tristeza! O que nos destina,/ a ti, a mim, ó cara,/ solitárias de pai?” vv 1715-17; cf. 1685-8, 1734-6, 1748-50)²⁷ e as exortações de Teseu e o Coro (“Basta de nênias, filhas!/ Não cabe o sofrimento quando o dom/ é a noite subsolar. Seria ofensa!” 1751-3; cf. 1720-3, 1777-9). É verdade que o transpasse de Édipo não pode ser comparado a uma morte ordinária, mas o sentido de perda permanece para as filhas e a questão sobre o que vai acontecer a elas quando retornarem para Tebas paira sobre o fim da peça.

Há muitos outros sinais mais óbvios, relacionados à forma e à estrutura de uma peça, de anúncios de entrada (“Ismene vem do paço e verte lágrimas...”²⁸, *Antígone* 526-30) à marcação de encerramentos (“Basta! Pois já é decorrido muito tempo...”²⁹, *Aias*, 1402-3; “Adeus, região circumsalina, Lemnos/ concede-me o favor da brisa amiga”³⁰, *Filocletes*, 1464-5). Quando mensageiros chegam com notícias, eles frequentemente enfatizam, após anunciar a “manchete” (“Jocasta está morta,” Édipo rei, v. 1235), que eles estão em uma posição de onde podem contar “a história completa”, preparando, assim, a audiência para o longo discurso que se seguirá.³¹ Às vezes uma cena de debate é especificamente anunciada, como em *Aias*, quando, após a disputa não resolvida entre Teucro e Menelau, o Coro diz “Haverá de grande discórdia uma disputa (*agôn*)” (v. 1163), o que acontece logo em seguida quando o próprio Agamêmnon aparece e prossegue com a discussão. Da mesma maneira, em debates eurípedeanos os atores falantes com frequência discutem o

tipo de discurso que precisam fazer, ou a maneira que devem organizar seus argumentos (p.ex. Jasão em *Medeia* vv 522-5, 545-50).³² Mesmo deixas aparentemente tão formais quanto essas podem ser conduzidas de alguma maneira em prol da audiência, como quando o Coro em *Antígone*, introduzindo Hêmon, pergunta se ele chega atormentado pela perda de sua noiva (vv 626-30), um tema calculadamente evitado, ao menos de início, pelo próprio Hêmon. E as opiniões de Jasão sobre a necessidade de ter habilidade como orador são desvalorizadas pelo Coro de *Medeia* quando este chama a atenção de que ele fez um lindo discurso, mas que desaprovam sua atitude (vv 576-8).

Coros, também, com frequência chamam a atenção para o que estão fazendo no teatro: “Cantarei um lamento,” “Vamos nos unir à dança,” “Vede, a hera me joga rodopiando para a dança,” “Ajoelho-me no chão para clamar pelos mortos subterrâneos,” “Quieto, na ponta dos pés, não faz barulho algum”. Às vezes os membros participam de ações rituais que parecem pedir pela aceitação da audiência, ainda que inseridas na ação ficcional da peça, como quando fazem orações aos deuses por bênçãos para “a cidade,” particularmente se “a cidade” é, ou pode ser identificada com, a própria Atenas.

2. Testemunhas

Uma das maiores funções do coro, no entanto, é agir como um grupo de testemunhas “embutidas”, fornecendo respostas coletivas e usualmente normativas para os eventos da peça. É certo que isso está bem distante de ser uma descrição adequada de suas atividades: bem para além de seus papéis como intérpretes, estes grupos são muitas vezes representados como pessoalmente envolvidos nos eventos que testemunham, como os velhos de Argos em *Agamêmnon*, que são ameaçados fisicamente ao fim da peça, ou as mulheres de Troia que estão esperando ser alocadas a seus senhores gregos (*Troianas*, Eurípedes, vv 292-3), e em algumas peças os membros do Coro têm uma identidade específica como participantes importantes do enredo, como as filhas de Danaões na peça *As suplicantes*, de Ésquilo. Mas é amplamente verdade, ao fim, que à medida que os coros expressam suas esperanças e temores, sua alegria e pena pelos personagens, eles oferecem modelos possíveis para as respostas emocionais dos espectadores, piedade por Cassandra, por exemplo, ou pesar pelo rei assassinado em *Agamêmnon*. Eles podem, no entanto, ser testemunhas sem revelar plenamente sua resposta: assim, os velhos argivos demonstram uma atitude respeitosa em relação a Clitemnestra que parece mais e mais hostilidade velada, e, em *Antígone*, a protagonista declara os anciões tebanos temerosos de dizer o que pensam (v 509), uma afirmação que dirige a atenção da audiência para aquilo que eles podem estar pensando “de verdade”. Além disso, em *Bacantes*, quando Agave enlouquecida exhibe a cabeça de

Penteu como seu troféu de caça, as mulheres lhe apresentam perguntas que parecem implicar reações mistas da parte delas: repulsa e ao mesmo tempo exultação (vv 1169-201).

Assim, a amplitude emocional é imensa, e a direção oferecida por um Coro pode ser bastante elusiva. O fato de que o Coro trágico pode ser um grupo de doze ou quinze pessoas e não uma única dá mais escopo para que sua atitude flutue em circunstâncias flutuantes: não precisa ser tão consistente quanto um indivíduo, e fala de si no plural tão livremente quanto no singular.³³ Sua tarefa é ajudar à audiência *se envolver no processo de resposta*, o que pode ser uma questão de lidar com questões e impulsos profundamente contraditórios.

De fato, frequentemente o coro combina o ato de testemunhar com o de compreender, e sua direção é intelectual, ou mesmo filosófica, tanto quanto emocional. *Agamêmnon* ilustra isso muito bem: os velhos clamam autoridade para falar sobre o que aconteceu quando os gregos estavam preparando sua expedição para Troia, mas repetidamente expressam sua perplexidade e dificuldade de julgar, e em sua luta para decodificar o que está acontecendo com Agamêmnon e sua família eles se voltam para as imagens da interpretação mântica (vv 681-5, 975-83, 1112-13, 1130-5, 1366-7). Assim, sua linguagem aponta à audiência os problemas de interpretação apresentados pela ação e, paradoxalmente, apesar da profundidade de algumas de suas meditações, eles

estão menos hábeis para “ver” do que a própria audiência. Na cena com Cassandra, por exemplo, eles fracassam em acompanhar a leitura de suas visões, dizendo que “Quanto ao resto que disseste, perdi-me, no atropelo.” (1245). Isto provoca Cassandra a proferir sua mensagem de uma maneira não-ambígua: “Verás — afirmo! — a morte de Agamêmnon,” uma mensagem que a esta altura deve estar bem clara para a maioria dos espectadores. Mesmo aí os velhos não conseguem adivinhar quem o assassino será, e a linguagem de sua conversa com Cassandra joga ironicamente com a dificuldade de entender a profecia (vv 1251-5).

Esse tipo de contradição é a norma, mais que a exceção, na tragédia: Coros tipicamente falham em perceber o que está claro para a audiência, mas, ao mesmo tempo, eles têm o poder de falar com autoridade sapiencial, com “mais razão que eles sabem,” e, assim, oferecer conselho ao mais profundo nível de entendimento. Em *Agamêmnon*, por exemplo, a história aparentemente simplória (vv 717-36) do filhote de leão, a adorável pequena criatura que cresce para se tornar uma fera terrivelmente destrutiva, encapsula em um par de estrofes a história toda de Helena, e Troia e da casa de Atreu.³⁴ Mesmo em peças onde o Coro é um grupo de meninas inexperientes mais que anciões meditativos, há passagens onde elas guiam o entendimento da audiência da mesma maneira, como em *Traquíncias* vv 132-5: “pena e júbilo/ vêm em ciclos/ para todos/ como a volta da rota da Ursa.” A ideia de alegria e dor alternadas, algo tradicional

no pensamento grego, dá a essa peça seu padrão estrutural básico; aqui, como é comum, a reflexão do Coro é expressa em linguagem esvaziada por seu longo uso proverbial e apela para tradições partilhadas de pensamento e sentimento.

Às vezes um Coro chama a atenção especificamente para seu papel como testemunha ou espectador, como um modelo para a própria audiência. Em *Édipo rei*, por exemplo, o Coro é levado a refletir sobre a fragilidade de toda felicidade e êxito humano por testemunhar a descoberta de Édipo da verdade sobre si mesmo:³⁵

Estirpe humana,
o cômputo do teu viver é nulo.
Alguém já recebeu do demo um bem
não limitado a aparecer
e a declinar
depois de aparecer?
És paradigma,
o teu demônio é paradigma, Édipo:
mortais não participam do divino!
(vv 1186-96)

Ou o prospecto de testemunhar uma situação horrível pode ser tão doloroso que o Coro deseja que ele pudesse evitá-lo de todo, fugindo (“Ah, se eu fosse um pombo impetuoso e veloz”) ou sendo soprado para longe pelo vento. Apenas ocasionalmente ele deseja que pudesse ser transportado para longe para ver algo desejável, como o esperado resgate de

Antígone e Ismene por Teseu em *Édipo em Colono*.³⁶ E há ocasiões quando a ação fora do palco se torna tão absorvente que o coro ameaça desertar seu papel como testemunha na *orchēstra* e entrar no edifício da cena, aonde não se espera que Coros cheguem. Em *Agamêmnon*, quando o rei grita em sua agonia de morte, os anciões debatem se devem ou não entrar no palácio (vv 1343-71), e há cenas similares em *Medeia* e *Hipólito*, todas referindo intensamente para tradições de teatro já estabelecidas e assim lembrando à audiência que ela assiste a uma peça. Este tipo de contato sutil com a audiência, através da lembrança do “aqui e agora” no teatro foi muitas vezes alcançado a partir da era elisabetana através do mecanismo da plateia na cena e da peça-dentro-da-peça, mas a tragédia grega com seu grupo de testemunhas pré-fabricadas dentro da estrutura dramática pode operar com mais flexibilidade, um ponto que agora precisa ser posto em um contexto mais amplo.

“A PEÇA É A COISA”

Até recentemente, críticos costumavam resistir à ideia de que tragédias gregas eram concebidas de tal maneira a lembrar sua audiência do próprio evento teatral. Diferente da comédia, que se endereça regularmente aos espectadores e se refere a formas dramáticas e a assuntos de palco, a tra-

gédia não se refere abertamente ao teatro, sem dúvida em grande parte devido ao fato de que no passado heroico no qual as peças ocorrem não existiam teatros — não há teatros ou peças em Homero, e os tragediógrafos simplesmente cuidaram de evitar introduzir detalhes “modernos” que pudessem diminuir o tom trágico.³⁷ Mas o trabalho em diferentes áreas da crítica — sobre a semiótica do drama, a intertextualidade, a ironia e a autorreflexibilidade — ajudou a trazer uma mudança de atitude.³⁸ Dado que o drama, de um modo geral, depende do paradoxo de que tudo apresentado a uma audiência é ao mesmo tempo real, no sentido de que gente de carne e osso está participando tanto na representação quanto no testemunho do evento, *e faz-de-conta*, já que os personagens e situações apresentadas para a audiência são fingidas; e, dado que as audiências geralmente são capazes de lidar com esse paradoxo, somos forçados a concluir que não há algo como uma “ilusão dramática” que seja firme a ponto de também poder ser “quebrada”. Audiências gregas evidentemente não enxergavam dificuldade em chorar com Édipo e Hécuba e, ao mesmo tempo, ter imenso interesse esportivo sobre o resultado da competição dramática. Se a “ilusão dramática” não é um absoluto, torna-se uma questão de grau se uma tradição dramática em particular na verdade busca lembrar audiências do artifício daquilo que veem sobre o palco ou luta para atrair a atenção para longe do *medium*.

Um exemplo frequentemente citado das grandes diferen-

ças entre a tragédia grega e a comédia é o endereçamento direto à audiência.³⁹ A tragédia não possui nada que se compare ao “Oh, espectadores” ou “Senhores” da comédia, e ainda menos com efusões extravagantes como as de Estrepíades em *As nuvens*, de Aristófanes: “Ah, miseráveis, por que sentais aí como imbecis para que nós, malandros, vos exploremos, vós pedras, meros membros, ovelhas inúteis, fileiras após fileiras de vasos?” (vv 1201-3). Mas, suponhamos que podemos pensar para longe das convenções da atuação naturalista (o que tem sentido, já que a atuação naturalista é algo que surge na segunda metade do século XIX), e imaginemos uma tradição em que os atores possam atuar abertamente com uma consciência da audiência: então, a questão de se as audiências são endereçadas diretamente torna-se menos significativa. Não há nada naturalista sobre a abertura de peças como *Electra* ou *As fenícias*, onde uma personagem solitária fala de uma maneira expositiva para um palco vazio, ou em *Persas*, de Ésquilo, onde o Coro, enquanto marcha para a *orchestra*, se identifica como um grupo de guardiões fiéis deixados para trás por Xerxes e seu exército. Passagens como essas eram certamente concebidas para serem representadas por atores e membros do Coro que encaram a audiência para lhe dar a informação necessária. O tom é, de fato, mais elevado — como deve ser na tragédia — porque a audiência não é reconhecida abertamente, mas isso não significa que eles não são lembrados de seu papel como espectadores. O verso de abertura de *Os persas*, por exemplo,

é modelado de acordo com o verso de abertura de *As fênicias* de Frínico, em uma cena evidentemente concebida para convocar essa peça e apelar a uma experiência teatral recente da plateia. Também em *Agamêmnon*, quando o Vigia diz (v 39) “me apraz falar ao sábio/ mas quando chega o parvo, nada falo,” após fazer comentários sombrios sobre o estado da casa real, não há ninguém presente para “ouvir”, com exceção dos membros da audiência que podem supor, a partir de seu conhecimento de poesia mais antiga, do que ele fala.

Talvez a principal diferença entre tragédia e comédia não resida em haver ou não contato com a audiência, mas no tom do contato. Para o tragediógrafo há a questão primária do decoro, ou seja, do que é apropriado para a seriedade e a dignidade do gênero e para o fato de seu cenário ser o tempo dos heróis homéricos (o que poderia facilmente se tornar burlesco). O crucial é a mistura entre passado e presente: o cenário nos tempos homéricos de modo algum impede a referência ao mundo contemporâneo, e, de fato, depende de uma miríade de deixas irônicas à audiência para lembrá-lo de que *estão no presente* assistindo a eventos que se finge acontecerem em outro tempo e lugar. Quanto mais essa tensão possa ser explorada, mais poder a peça terá para capturar sua audiência. Uma passagem em *As Eumênides* ilustra bem este tópico. No v 681 Atena inicia o discurso de fundação do Areópago com um apelo para que a “gente ática” ouça seu decreto. O próximo verso deixa claro que seu destinatário são os cidadãos selecionados para serem membros do júri

no julgamento de Orestes. Assim, não há endereçamento explícito para a audiência do teatro em si. Mas, se tomamos “gente ática” como um lembrete aos espectadores de sua própria identidade e preparando-os para ligarem-se imaginativamente com os cidadãos que há tempos participaram neste julgamento significativo, podemos perceber a força da descrição por J.L. Styans dos espectadores como “participantes autoconscientes do ato de fazer a peça” e considerar mais persuasiva a ideia de *colaboração* ou mesmo *conluio* entre peça e audiência do que a de “quebra da ilusão” ou a de “quebra do encanto”.⁴⁰

A localização das palavras de Atena à “gente ática” é importante. O discurso em que anuncia a fundação da Corte do Areópago é etiológico, ligando os eventos da peça com uma instituição conhecida da audiência a partir de sua experiência contemporânea e recentemente um foco de disputa política violenta. A etiologia em um drama deve sempre funcionar como um mecanismo para tornar a audiência consciente de mais que um plano de realidade — dado que o futuro previsto por um profeta ou estabelecido por decreto divino, como aqui, é certamente cumprido porque já é a história passada e presente da audiência. Tais padrões são frequentemente estabelecidos com grande solenidade. Certamente não devem ser percebidos como esquisitices de antiquário ou sinais de uma passada jovialidade. De fato, o conluio entre peça e audiência discutido até aqui é presente demais para ser visto como questão de uma pequena provo-

cação um pouco marginal, até mesmo trivial, para o benefício dos *cognoscenti* entre os espectadores.⁴¹ Nem se limita a Eurípides, o dramaturgo geralmente considerado mais aberto e “espirituoso” em seu uso de efeitos “meta-teatrais”.

Para exemplo de como uma peça pode ser concebida para invocar uma outra através do que se dá no palco e, portanto, apresentar uma referência que seria prontamente “legível” por uma larga porção dos espectadores, pode-se pensar nas *Electra* de Sófocles e Eurípides e sua relação com a *Coéforas* de Ésquilo. Nesta peça há uma cena que causou grande impressão em pintores de vaso posteriores, e, portanto, podemos supor, em audiências: a cena em que Electra derrama oferendas e reza por vingança sobre a tumba de Agamêmnon antes que veja a madeixa de cabelo e as pegadas e, então, se reúna a seu irmão (vv 84-263).⁴² O foco visual é inicialmente sobre a urna carregada por Electra e sobre a libação; depois sobre suas descobertas sobre a tumba, os sinais da presença de Orestes, que precisam ser interpretados antes que o reconhecimento ocorra. Electra com a urna — uma imagem teatral memorável — é recorrente na peça de Sófocles quando Orestes lhe dá a urna funerária de bronze que diz conter os restos de seu irmão morto. Ela a abraça, tornando-a objeto de seu discurso mais intenso na peça (vv 1125-70), e, pelo tempo que a tem entre os braços não pode ser convencida de que afinal de contas Orestes ainda vive: ele precisa forçá-la a largar a urna antes que a verdade possa ser entendida (vv 1205-29). Aqui a urna tanto representa o

foco do afeto de Electra quanto sua função vazia como sinal de engano. Na peça de Eurípides⁴³ a urna torna-se o pote d'água que é o emblema do pobre estilo de vida de Electra: quando ela adentra o espaço de atuação (v 54), pode ser vista carregando-o sobre a cabeça como uma escrava. Ele é proeminente também em o que poderia ser a cena de reconhecimento (vv 107-9).⁴⁴ Cada um dos dramaturgos posteriores parece explorar o poder da imagem cenográfica para invocar outra peça e sugerir àqueles que se lembram entre os espectadores da famosa cena em *Coéforas* que aquilo que estão vendo agora tem um novo tipo de mensagem a oferecer.

A versão de Sófocles da história de Filoctetes é a única a ter sobrevivido. Se tivéssemos a de Ésquilo e Eurípedes poderia ser possível traçar algumas interconexões cênicas como aquelas da urna de Electra. No atual estado, há ligações textuais interessantes dentro dessa peça exuberante em alusões e conluios, tanto em relação ao que se sabe das outras peças quanto da poesia anterior, e há uma forte autoconsciência teatral no uso de uma cena de engano dentro de uma cena de engano. A cena com o falso mercador (vv 539-627) faz uma espécie de contato complexo com a audiência e assim levanta algumas das questões mais fundamentais da peça.

No verso 539 o Coro anuncia a aproximação de um membro do grupo de Neoptolemo com um “estranho”, que a audiência deve suspeitar ser o batedor de Odisseu disfarçado de mercador. No prólogo, Odisseu prometeu enviar esse

homem para ajudar Neoptolemo se ele parecesse estar levando tempo demais para enganar Filoctetes e convencê-lo a deixar a ilha. Além disso, ele adiciona o detalhe que o homemalaria *poikilós*, “artificiosamente”, “elaboradamente”, “enganosamente” (vv 130-1) — um sinal claro para a audiência de que a linguagem iria exigir atenção especial. Quando chega, o “mercador” (cujo papel, não por acidente, deve ser interpretado pelo ator que faz Odisseu) explica que acabou de chegar a Lemnos e, por acaso, chegou ao navio de Neoptolemo. Ele está navegando de volta de Troia para seu lar, Papareto, um bom lugar para a videira (vv 548-9). Para qualquer membro da audiência que se lembra do fim de *Iliada* VII (v 467-75), que descreve o embarque do vinho para os gregos em Troia, isto deve significar que o “mercador” estava entregando uma carga de vinho. O que é particularmente apaixonante é que a passagem da *Iliada* diz que o vinho vem de Lemnos, que nesta peça é uma ilha deserta. Isso é uma inovação sofocleana. Ésquilo e Eurípedes tiveram ambos um coro de lemnianos, o que é natural, já que Lemnos é associada na épica a um lugar habitado, mas o Filoctetes de Sófocles precisa estar completamente isolado da humanidade, e a delicada alusão à própria inventividade da peça tem qualquer coisa do sabor da história mentirosa contada pelo pedagogo em *Electra* (vv 680-765), que é inspirada na história da carruagem em *Iliada*, XXIII.

O “mercador” agora avisa Neoptolemo que ele está em perigo em relação aos gregos (v 553 seq.), que desejam captu-

rá-lo de volta para Troia. Fênix e os filhos de Teseu estão em perseguição. “Odisseu ele mesmo recusou-se a ser o mensageiro? Acovardou-se?” (A audiência pode se perguntar o quanto Neoptolemo estava atuando em sua farsa e o quanto estava expressando dúvidas de fato sobre o comportamento de Odisseu na presente missão). Na versão épica de sua história, Neoptolemo foi trazido de seu lar em Scyros por Odisseu, enquanto Diomedes foi a Lemnos por Filoctetes. Mas, na peça de Eurípedes, Diomedes acompanhou Odisseu a Lemnos⁴⁵— e é este o cenário sugerido aqui pelo falso mercador (vv 570-2) “[Odisseu] Estava prestes a buscar alguém com o Tideide quando icei a âncora.” Então, em um elaborado discurso à parte, ele finge estar ansioso para não deixar Filoctetes ouvir esta pequena cena que está sendo representada por sua causa.

Há outras maneiras da cena se referir a sua própria falsidade. No verso 575, em resposta ao Mercador, que pergunta “Quem é esse homem?”, Neoptolemo, se endereçando a seu confederado como “estranho”, faz uma introdução cerimoniosa: “Este é o famoso Filoctetes”, o que lembra da dolorosa discussão anterior quando Neoptolemo fingiu nunca ter ouvido falar dele (vv 248-53). As próximas palavras de Filoctetes (vv 578-9) oferecem um comentário moral sobre a passagem toda: “Rapaz! É sobre mim o conteúdo do que o marujo diz em seu murmúrio?” *Diempolai*, “tratar como mercadoria”, é uma boa metáfora para tanto o falso mercador quanto para Odisseu, seu produtor.⁴⁶ A resposta de

Neoptolemo a Filoctetes “Eu ainda não sei sobre o que ele está falando” sugere ao mesmo tempo que ele está tomando parte na encenação, pois ele segue e diz ao Mercador para falar abertamente para que todos possam ouvir, e que ainda não está certo de qual pode ser a mensagem oculta de Odisseu. “Falar abertamente” também é exatamente o que não vem fazendo. Similarmente, quando declara que Filoctetes é seu maior amigo, a resposta do Mercador (v 589, tomando apenas meio verso e quebrando o curso da *stichomythia*) é “Vê o que fazes, filho!” (*ōra tí poieiç, pai*), o que emite pelo menos três sinais diferente ao mesmo tempo. Para Filoctetes, como espectador na situação fingida, é fortalecido o senso de perigo e da disposição de Neoptolemo de se arriscar por sua causa; para Neoptolemo é uma advertência por parte de Odisseu para cumprir seu papel na farsa com cuidado; para a audiência, uma sugestão de que o jovem deve tomar cuidado com o que está fazendo moralmente, e um convite a saborear a ficção dramática. Neoptolemo completa a fala com “Não é de agora que reflito”, o que a audiência pode tomar, se quiser, como uma dica que Neoptolemo tem sentido dúvidas sobre a justeza de enganar o crédulo Filoctetes. Por outro lado, pode “simplesmente” significar “Não se preocupe, eu estou levando a cabo as ordens de Odisseu e cumprindo bem meu papel.”

O que é importante aqui é que o jogo irônico com o meio dramático é intimamente relacionado às questões centrais de Filoctetes: verdades e mentiras, lealdade e traição, honra

e interesse, as necessidades conflitantes e a retórica em conflito de indivíduos e grupos. O conluio no qual os espectadores são convidados a participar não tem, afinal, nada de frívolo ou trivial, mas bem pode contribuir para a criação daquele prazer próprio à tragédia sobre o qual Aristóteles insiste na *Pética* (I, 425b33; I, 453a36).⁴⁷ Uma das características paradoxais do gênero é precisamente o fato de que ele dá prazer enquanto apresenta um material que é sempre sombrio, frequentemente horrendo e assustador. Ele perturba os sentimentos da audiência e força o confronto com problemas que tipicamente não têm solução. Mas as pessoas gostam da tragédia, e na raiz desse gosto deve estar a consciência do próprio meio, que, através dos mecanismos de distanciamento de forma e convenção é capaz de prevenir que o terror, ou desespero, ou horror presentes na história ameacem a capacidade da audiência de permanecer uma audiência — ou da vontade do leitor de continuar lendo.

Permanece verdade, no entanto, que a tragédia lida com material extremamente perigoso. Podemos nos perguntar como um gênero que atraiu tanta atenção pública e adquiriu tanto prestígio logrou desafiar sua audiência de formas tão radicais sobre a natureza dos valores de sua comunidade e de sua própria identidade. Ou podemos inverter a questão e perguntar como o drama de um tipo especificamente trágico veio a adquirir uma posição tão central, exposto ao escrutínio e investigando a resposta empática da *polis* reunida. De ambas as maneiras a tragédia de Atenas é quase

inimaginável sem as tradições de poesia épica e lírica como contexto, tradições de narrativa e performance que moldaram uma visão particular sobre o que seria autêntico na vida grega. Delas, a tragédia pôde emprestar o hábito de contar e interpretar mitos que lidavam com ameaças à racionalidade e à ordem, à integridade da família ou à sobrevivência de uma comunidade inteira com linguagem e formas artísticas de brilho extraordinário (cf. Goldhill (1997), pp. 129-30).

O estilo elevado da tragédia, não só nas seções formalmente mais altas do canto e do recitativo, mas também nas cenas de diálogo falado e de debate, é um aspecto crucial de seu significado. Embora muito distante de ser um pastiche homérico, esse estilo utiliza várias palavras e formas que não pertencem à língua falada no dia-a-dia da Atenas sua contemporânea, e mesmo passagens que usam muito pouco do colorido poético, como a passagem de *Filoctetes* discutida acima (cf. também Goldhill (1997), pp. 141-5), são distinguidas da fala ordinária pela formalidade de seus padrões métricos. Isso tudo implica uma compreensão implícita por parte da comunidade — a comunidade que constitui a audiência das peças, contribui no financiamento, fornece os artistas e controla a competição dentro da qual disputam — que imagens heroicas de comportamento são tão adequadas para a sociedade contemporânea como para um passado idealizado. A linguagem elevada e a gente nobre das peças não pertence a um “drama de época”, mas a uma forma que oferece imagens de comportamento que a so-

cidade contemporânea gostaria de ver em seus “melhores” cidadãos, e ao mesmo tempo dramatiza o perigo a que está sempre exposta: o desejo transgressivo de indivíduos, discórdia pública e familiar e fatores temporais como tempo e mortalidade.⁴⁸

É interessante como a tendência essencialmente aristocrática dos poemas homéricos e de muito da poesia lírica coral pôde ser tão facilmente reinterpretada para servir a uma sociedade democrática. A noção da “gente melhor” (como Louis Gernet indicou),⁴⁹ pôde se transferir de um tipo de elite, a aristocracia, para outra, o corpo civil, e sempre que um *choros* atuava em um evento ritual, mesmo que composto de algum grupo seletivo, podia representar a comunidade mais ampla. A tragédia pôde, portanto, utilizar esses elementos tradicionais — o herói e o coro — para servir às necessidades da sociedade democrática contemporânea. O fato de que ambos tinham uma linhagem poética, reconhecível em sua linguagem e performance, pode ter servido, como suas máscaras e trajes nobres, para manter a distância necessária entre audiência e os eventos representados na peça. Essa distância nocional não é, entretanto, fácil de mensurar, particularmente se é verdade que os efeitos “meta-teatrais” e irônicos discutidos acima de fato reforçam o contato entre a peça e a audiência através de deixas da artificiosidade da peça. Devemos lembrar também que o mesmo grupo de atores e de membros do coro, após apresentar três tragédias em sucessão, encerrava os eventos do dia com uma peça

satírica (cf. Easterling (1997), pp. 36-53). A modulação, ou constante renegociação, da “distância” é claramente algo que precisa ser levado em consideração.

Ao final, a questão mais importante deve ser que as peças eram sobre problemas reais,⁵⁰ embora muito do evento teatral envolva deslocamento⁵¹ — para outro *tempo*, a era heroica, quando os deuses podem surgir e se dar a conhecer aos mortais; para outros *espaços*, seja ático ou estrangeiro, mas certamente não o Teatro de Dionísio na Acrópole ateniense; para outras *pessoas* cujo estatuto ficcional era enfatizado pelo fato de que um ator individual podia interpretar várias delas, masculinas ou femininas, jovens ou velhas, divinas ou mortais, em uma mesma tarde. A razão por que toda essa elaboração era necessária e desejável é que as contradições e problemas explorados na ação no teatro eram fundamentais para o pensamento político e religioso dos gregos, e explosivos o suficiente para provocar reações violentas se as audiências não fossem mantidas cômicas do estatuto essencialmente metafórico de tudo representado diante delas. É apenas porque em alguns textos essa qualidade metafórica era mantida como tal que eles sobreviveram como parte de uma tradição literária viva, convidando a constantes reinterpretações.

Esta peça lida com o pior que pode acontecer a uma cidade: Adrian Poole habilmente a considerou a “cartada final” de Eurípedes.⁵² Ela utiliza os eventos da Guerra de Troia, particularmente as últimas horas antes do último incêndio das ruínas, momento em que os homens já estão mortos e as mulheres esperando ser alocadas a seus novos senhores, os vitoriosos esperando para partir de volta para casa. A peça foi encenada em 415 A.C., quando a possibilidade de que uma cidade grega pudesse ser aniquilada não era, de forma alguma, remota para a audiência. Platea, uma cidade aliada, a não mais de quarenta milhas de Atenas, foi completamente destruída no ano seguinte a sua capitulação para os peloponesos, em 427; Cione e Caldídice, em 421, e em Melos, em 416, os próprios atenienses eliminaram todos os homens em idade militar e escravizaram o resto da comunidade. A peça de Eurípedes, a terceira de um grupo relacionado a temas troianos, deve certamente ter sido percebida como a sugerir significados relevantes para seu próprio tempo,⁵³ mas a história da queda de Troia tinha vantagens especiais já que um mito relevante para todas as épocas. Troia era simultaneamente a mais “real” de todas as cidades da antiguidade devido a sua presença vívida na *Ilíada* e, em não sendo grega, a menos obviamente paradigmática de uma *polis* grega contemporânea. Mesmo se não houvesse risco algum de uma

peça sobre a queda de uma cidade *grega* não ser considerada dolorosa demais ou inflamatória, poderia ter sido percebida como um mau-agouro intolerável, já que todo o interesse e sentido de Troia é sua queda. A distância temporal e espacial e o apropriado elenco de personagens heroicos de modo algum diminui a capacidade do texto de desafiar e perturbar. Vale à pena prestar atenção para algumas maneiras com que a peça provoca a reação das plateias.

O prólogo, de saída, sugere o forte sentimento de desolação da cidade arruinada. Poseidon, o deus que foi seu protetor, está na iminência de abandoná-la: “deixo a gloriosa Ílion e os meus altares:/ quando a maligna desolação conquista a urbe/ o divino adocece e não quer ser honrado”(vv 25-7) Quando deuses aparecem sobre o palco na tragédia grega eles possuem um papel quase de direção, estabelecendo contato com a audiência em um nível diferente daquele em que os personagens humanos funcionam, e, assim, oferecendo perspectivas irônicas, geralmente na forma da ação por vir, como em *Hipólito*, quando Afrodite, anunciando para a audiência a chegada do herói condenado, diz: “Ele não sabe que os portais do Hades foram abertos para sua passagem, e que vê o dia pela última vez hoje.” (vv 56-7). Aqui, o papel de direção é dividido entre um par de divindades.

Poseidon inicialmente explica o que aconteceu com Troia e com a família real troiana, e introduz a paisagem do palco: a figura de Hécuba, já visível para a audiência, prostrada,

soterrada pela imensidão de seu sofrimento: “E a afligida, essa aí, se alguém a quer ver,/ Hécuba está deitada diante dos portais,/ vertendo lágrimas, muitas e por muitos” (vv 36-8). Em seguida, Atena estende a perspectiva temporal para o futuro, pedindo a Poseidon que a ajude a obter vingança sobre os gregos vitoriosos. Ela foi sua protetora no passado, mas eles a insultaram ao não punir a violência cometida contra Cassandra por Aias, filho de Oileus. Zeus prometeu enviar uma tempestade e lhe emprestar seus raios. Poseidon deve ajudar, ao tornar o mar revolto e causar naufrágios “para que no futuro saibam os aqueus/ reverenciar meu templo e venerar os outros deuses” (vv 85-6) Poseidon concorda imediatamente. Para a audiência, não existe dúvida de que sua promessa será cumprida. Na história épica (no ciclo dos *Nostoi*, “Regressos”) as navas gregas de fato naufragam em seu retorno a Troia. Um esboço bastante breve dos horrores a vir é suficiente para dar à cena uma ressonância intertextual. Assim, o prólogo cria uma textura irônica dentro da qual as últimas horas de Troia serão presenciadas.

As palavras de despedida de Poseidon se expandem, como os versos de fim de cena geralmente o fazem, além da situação imediata: “Louco é o mortal que saqueia cidades/ templos e túmulos, dos finados o sagrado:/ talando-os, ele perecerá depois” (vv 94-6). Estes versos dão um sinal claro de que a ação que vai se seguir deve ser “lida” como uma narrativa exemplar, válida para todos os tempos e lugares. Mas a mensagem não é simples: a ideia de que “os vence-

dores também serão perdedores” ganha mais peso do que qualquer asserção isolada sobre o bem e o mal que cada um dos lados realizou, e ao fim da peça nenhuma figura divina oferece mais alguma explicação. Isto sugere que nenhuma explicação divina existe para os sofrimentos que constituem a ação do resto da peça.

O papel de Hécuba, a sofredora arquetípica, é magnífico em termos teatrais.⁵⁴ Desde o prólogo, quando sua figura prostrada é apontada por Poseidon, ao último momento da peça, ela está visível para a audiência. Após a partida dos deuses ela permanece no centro da ação, seja como cantora principal e atriz, seja como personagem mais diretamente afetado pelos outros acontecimentos — com o que acontece com Cassandra, Andrômaca, Astíanax, a própria cidade. Ela fala, recita ou canta quase um quarto das falas da peça. Além de recitativo e canto individual, participa de diálogos líricos com o Coro e Andrômaca, canta em resposta às falas de Taltíbio, domina as cenas de diálogo e faz quatro discursos formais. Ela também está no centro da ação do palco: inicia seu primeiro canto enquanto está jogada ao chão e tenta se levantar (vv 98-121). Seu primeiro discurso longo é feito do chão após seu colapso no v 462. Ao fim da peça, quando está sendo conduzida em cativo, tenta se jogar dentro do incêndio da cidade em chamas (vv 1282-3). Mas, mais frequentemente, é vista participando de algum ritual: iniciando um lamento (vv 143-52), decorando o cadáver de Astíanax (vv 1209-34), socando o solo para fazer contato com os troianos

mortos antes de deixar a cidade (vv 1305-7).⁵⁵

A figura dramática de Hécuba é, assim, poderosa, embora tipifique a fragilidade. Este sentimento de autoridade é confirmado em seus longos discursos, cada um contribuindo um pouco mais para a compreensão da audiência. O primeiro (vv 466-510) é o mais direto. Seu tema é a mudança de fortuna, a passagem da realeza para o luto e degradação. Mas esta experiência não é só dela ou das troianas: “Dos venturosos/ nenhum considerais afortunado antes de morto” (vv 509-10). O segundo discurso (vv 686-708) é menor e menos dramático, localizado entre os dois de Andrômaca, bem mais longos. É uma breve tentativa de consolo, terminando com a esperança de recuperação de Troia através de Astíanax, seguido imediatamente pelas notícias de que a criança deve ser atirada do alto das muralhas da cidade. A cena toda mapeia a destruição da esperança, mas o discurso de Hécuba marca a necessidade sentida pelos que sofrem de dar força a outrem. O terceiro e mais longo de seus discursos (vv 969-1032) é sua réplica triunfante à defesa de Helena. O segundo falante em um *agōn* normalmente tinha a posição favorecida.⁵⁶ Hécuba parece convencer Menelau de que Helena merece ser apedrejada publicamente, mas talvez seja um triunfo vazio, já que as referências à futura punição de Helena com que a cena termina são contraditas por cenas familiares em *Odisseia* de Menelau e Helena vivendo felizes, já retornados a seu lar.⁵⁷ Como no prólogo, há um convite para que a audiência preencha as lacunas deixadas pelo

texto. Mesmo um espectador ignorante da *Odisseia* não se sentiria muito certo de que Menelau seria capaz de resistir a seu desejo por Helena. O último discurso (vv 1156-206) mostra Hécuba no auge de sua autoridade quando pronuncia uma oração funeral em honra de seu neto, concluindo com uma fala que ecoa a de Poseidon no prólogo, mas desta vez o “louco” não é o saqueador de cidades, mas a pessoa que se sente complacente e segura em sua boa fortuna. De novo, o equacionamento entre vencedores e perdedores é o que é ressaltado com mais força.

O mais intenso de todos os momentos de compreensão de Hécuba surge ao fim de suas exéquias por Astíanax: de repente interrompe sua antífona com o coro e, incitada por suas perguntas espantadas, reflete sobre o significado de seus sofrimentos, dos sofrimentos de Troia, “distinta entre as cidades, odiada”. Reflete sobre a inutilidade da piedade religiosa dos troianos e conclui que, sem os desastres que sofreram, teriam perecido sem deixar traço, “não seríamos, tendo desaparecido, cantados,/ dando cantos às musas dos mortais vindouros” (vv 1240-5). Estas palavras levantam perguntas sobre a função da poesia, e, na verdade, sobre a própria peça, tanto mais que elas se baseiam em uma fala de Helena na *Ilíada* (VI, 357-8).⁵⁸ Da maneira que é utilizada por Helena, o pensamento é amargo: ela e Páris serão cantados para sua própria vergonha. O tom de Hécuba é menos decidido, mas não há nenhuma indicação de consolo em suas palavras, já que em seguida ela põe em dúvida o sig-

nificado para os mortos da cerimônia que acabou de realizar (vv 1246-50).

A importância do Coro nessa peça é marcada por Poseidon no prólogo: explica que algumas entre as troianas já foram alocadas para seus senhores gregos, mas as que não foram estão “separadas para os primeiros da armada” (vv 32-5). Assim, eles são um grupo significativo, embora, ao contrário da família real, não tenham nomes, e nunca é deixado claro o que acontecerá com cada uma individualmente. Seu papel é fornecer um contexto para o sofrimento de Hécuba e compartilhar o ritual com ela. Acima de tudo, são elas que trazem Troia para dentro da peça. A diferença entre atores e Coro é exposta de maneira clara logo no início da peça. Muito acontece no primeiro diálogo lírico entre Hécuba e as mulheres sobre as incertezas de seu próprio futuro: estão aterrorizadas com o som do lamento da rainha, temendo deportação ou morte, esperando por novas do arauto, temendo serem separadas dos filhos, especulando sobre as cidades gregas para onde poderão ir (vv 153-229). Mas, então, Taltíbio chega com a notícia de que cada uma caberá a um mestre distinto e pede que Hécuba lhe pergunte o destino de cada uma. A lista se esgota com a família real: Cassandra, Polixena, Andrômaca, Hécuba. Nos versos 292-3, o Coro pergunta: “E quanto a mim?”, mas o arauto não tem resposta. O que o concerne agora é recolher Cassandra, como troféu para Agamêmnon, para que depois possa levar o resto para seus senhores. Nada mais se ouve sobre o destino

das mulheres até sua canção em vv 1089-99, e mesmo assim elas não sabem nada novo; no entanto, este não é um grupo marginal de observadores, e sua presença é uma lembrança constante do desastre comunal.⁵⁹ Quando cantam sobre o cavalo de madeira e sobre os gregos saindo de dentro dele para a armadilha (vv 511-76), ou sobre o som dos lamentos de Troia (vv 826-32), ou sobre a negligência da adoração nas antigas cidades sagradas (vv 1059-80), elas criam para a audiência um sentimento mais tangível do que qualquer dos discursos dos personagens sobre aquilo que havia sido a cidade agora destruída.

A canção sobre o cavalo de madeira se inicia, excepcionalmente para uma ode coral na tragédia, com um apelo à Musa para que lhes dê um novo tipo de canção, “um lamento acompanhado de lágrimas.” A novidade, aparentemente, não é a ideia do lamento em si, mas a ideia de um lamento para uma cidade.⁶⁰ O fraseado também chama a atenção para a “novidade” do próprio texto, um outro lembrete da peça como performance, assim como a incrível paródia de um canto de casamento interpretado pela “mênade” Cassandra acaba se tornando um convite para que Hécuba e as mulheres se unam à dança (vv 308-40). Para o Coro e para Hécuba, sua performance gera apenas horror. Hécuba diz às mulheres “Levai as tochas e as lágrimas trocai/ pelas melodias sponsais dela, troianas” (vv 350-1).

Encontrar o tipo certo de canção que combine com os

terríveis eventos em Troia é, evidentemente, uma grande questão. Uma interrogação similar sobre a perspectiva é levantada pela louca Cassandra, cuja interpretação dos eventos da Guerra de Troia e do futuro é a que se aproxima mais do ponto de vista do prólogo do que a de qualquer outra pessoa. Mas nem Hécuba, nem o coro, nem Taltíbio podem ter a medida do que ela diz (cf. Goldhill (1997), pp. 134-5). Os antigos provérbios sobre a mutabilidade da fortuna tornam-se ainda mais sinistros quando são vistos sob o prospecto da destruição de toda uma comunidade e sua cultura, mas as palavras de Hécuba em vv 1240-5 precisam ser levadas em consideração nos momentos finais da peça quando ela lidera as mulheres em uma despedida ritual dos mortos troianos, socando o solo e invocando os maridos e filhos. A ênfase está toda sobre perda e aniquilação, mas ao menos uma afirmação pode ser entendida de forma distinta por uma audiência criada dentro da poesia épica. Quando o coro canta que “O nome da terra não será esquecido” e “Troia já não é” (vv 1322-24), ele canta para uma audiência para a qual o nome de Troia sobreviveu.

NOTAS

- 1 P. Oxy. 2256 fr. 3; para discussão cf. Garvie (1969) 1-28.
- 2 Pickard-Cambridge (1988) cap. 2; Cartledge (1985) pp. 115-27 e (1997).
- 3 Ver Damen (1989) e Kaimo (1993).
- 4 *Poética*, I, 449a I 8; o antiquíssimo *Vida* de Ésquilo (5) registra uma tradição que atribui a introdução do terceiro ator a ele. Pickard-Cambridge (1988) 130-2.
- 5 Para a discussão ver Frontisi-Ducroux & Vernant (1983) 56-69; Frontisi-Ducroux (1989); Calame (1995); Halliwell (1993) 195-211.
- 6 Édipo em Colono é u exemplo marcante; cf. Pickard-Cambridge (1988) 142-4.
- 7 Ver *Retórica*, III, 1403b33; cf. *Poética* 1451b35-9.
- 8 Ver Arnott (1962) 137-8 e Rehm (1992) 129-31 para a discussão dessa cena.
- 9 Bremer (1976) indica os detalhes.
- 10 Da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2007).
- 11 Isto pode ser traçado ao menos até o antiquíssimo *Vida* de Ésquilo; ver Easterling (1993^a) p.559-60.
- 12 Sófocles como preferência a Eurípedes: *Poética* I, 456a27; história do coro: I, 449a17; I, 456a25-32. Para comentários úteis sobre Aristóteles cf. Halliwell (1987, p. 9-17).
- 13 Pickard-Cambridge (1988, p. 90); isto é uma suposição, mas uma bastante atrativa.
- 14 Aliás paradoxalmente, já que o *Choros*, como o do ditirambo, era exclusivamente masculino. Para imagens influentes do *Choros* de musas, ver Hesíodo, *Teogonia* I-VIII; Homero, *Hino a Apolo* vv. 188-93; Henrichs (1995) e Lonsale (1993), (1995).
- 15 Da tradução de Mário da Gama Kury (Jorge Zahar, 1991)
- 16 O termo mais adequado para esses intercâmbios é *amoiabaion*; o termo *kommos* também é muitas vezes utilizado por estudiosos, especialmente para lamentações compartilhadas. Ver Popp, 1971, pp. 221-4.
- 17 Ver, por exemplo, *Aias* de Sófocles v. 1402 e seq., e *Filoctetes*, v. 1409 e seq.; *Medeia* de Eurípedes v. 1389 e seq.
- 18 Cf. Seidenticker (1971).

- 19 A cena é discutida por Harder, 1993, pp. 62-3.
- 20 Se seguimos o texto de Diggle [(OCT)], que dá à Ama um dialeto não-lírico aqui como em outros momentos. Diggle provavelmente está certo em tornar consistentemente as falas da Ama em recitativo mais do que uma mistura entre recitativo e lírica como alguns manuscritos implicam (a evidência de manuscritos é notoriamente errática nestes casos). Isso não significa que havia uma “regra” fixa de que personagens de baixo nível social não recebessem partes cantadas: o critério essencial parece ser proeminência dramática. Ver Maas, 1973, pp. 47-8; Dale, 1968, pp. 50-2.
- 21 Sobre escravos, cf. Hall (1997), pp. 110-118; 122-24.
- 22 Cf. Segal (1996) com a resposta de Easterling.
- 23 Da tradução de Trajano Vieira de *Medeia* (Editora 34, 2010)
- 24 Lendo *ἀμπαιψύλου γὰρ ἐὼ μέλαγρον γόον/ ἔκλυον ...* em 135-6 com Diggle; o manuscrito apresenta *ἐπ' αἰψύλου... Βοῶν/ ἔκλυον*. Para o texto ver Diggle (1984) 54-5.
- 25 Cf. p.ex. *Traquínias*, de Sófocles, vv 863-7; *Hipólito*, de Eurípedes, vv 565-600 para ênfase sobre sons de fora do palco. Por contraste, *Troianas*, de Eurípedes vv 153-8, 65-7 e 176-81 chamam a atenção para os gemidos de Hécuba em cena ouvidos pelo coro de fora do palco.
- 26 *As traquínias* na tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (EdUNICAMP, 2009)
- 27 Da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2005)
- 28 *Antígone* da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2009)
- 29 *Aias* da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (Iluminuras, 2008)
- 30 *Filoctetes* da tradução de Trajano Vieira (Editora 34, 2009)
- 31 Cf. p. ex. *Os persas*, de Ésquilo (vv 254-5); *Édipo rei* (vv 1239-40) e *Electra* (v 680, 892), de Sófocles.
- 32 Ver Lloyd (1992) 4-6 para as “marcações” regulares usada em *agônes* e Goldhill (1997).
- 33 Kaimio (1970) estabelece a evidência.
- 34 Ver Knox (1952)
- 35 *Édipo rei*, da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2001)
- 36 Édipo em Colono vv 1081-4. Quanto ao desejo de voar para longe cf. p. ex. *Traquínias*, de Sófocles, vv 953-8; *Hipólito* de Eurípedes, vv 732-4. 1290-3 com as notas de Barren.
- 37 Cf. Brain (1977), pp. 209-10; Easterling (1985), p. 6.

- 38 Ver, p. ex. Segal (1982); Goldhill (1986); Zeitlin (1989); Bierl (1991); Burian (1997), pp. 195-6.
- 39 Cf. Bain (1987) para uma discussão recente do problema.
- 40 Styan (1978) p. 158, cf. 153. Para “quebrar a ilusão” ver Bain (1987) p. 10-14 e para “romper o encanto” Taplin (1986) p. 164-5, 171.
- 41 Bain (1987) p. 13-14 com n.64.
- 42 Sobre os vaso, ver LIMC III.I, p. 709-14 (I. McPhee); Taplin (1993) p. 24 e n. 7 pensa que “qualquer coleção de *coephoroi* deve ter sido, no máximo, esporádica; cf. Taplin (1997), p 72.
- 43 Eu deliberadamente me refreio de tentar uma datação relativa das duas peças; para a discussão ver a bibliografia citada por Zimmermann (1991) pp. 138-9.
- 44 Tanto Sófocles quanto Eurípidas atrasam o reconhecimento: cf *Electra* de Sófocles vv 80-5, 871-937; na de Eurípides vv 107-11, 487-546.
- 45 O sumário de Proclus sobre a *Pequena Ilíada* fornece a história de Filoctetes; cf. Dion Crisóstomos 52.14.
- 46 Osterud (1973) pp. 21-5.
- 47 Cf. Belfiore (1992) p. 44-82.
- 48 Ver Griffith (1995).
- 49 Gernet (1968) pp 333-43 (reimpressão de um artigo inicialmente publicado em 1938).
- 50 Para um exame recente de alguns exemplos, ver Williams (1993).
- 51 Cf. Zeitlin (1990), p. 65.
- 52 Poole (1976) p.257.
- 53 Cf. Cartledge (1997), pp.31-2.
- 54 Para “estrelas” comparáveis, cf. Medeia, Hécuba, na peça que leva seu nome, a *Electra* de Sófocles e os dois Édipos.
- 55 Cf. Easterling (1993b) pp. 19-20
- 56 No entanto, ver Loyd (1992) p. 17.
- 57 *Odisseia*, IV, 1-305. Cf. Goldhill (1997), pp. 147-8 e Croally (1994).
- 58 Ver Segal (1993b) pp 29-33
- 59 Cf. a função do coro de cidadãos em *Édipo rei*, ou dos anciões em *Os persas*.
- 60 Cf. Barlow (1986) *ad loc.*

REFERÊNCIAS

ARNOTT, P. D. Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC. Oxford: 1962.

_____. Public and Performance in the Greek Theatre. London & New York: 1989.

BARLOW, S. A. Euripides. Trojan Women. Warminster: 1986.

BELFIORE, E. Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion. Princeton: 1992.

BIERL, A. F. H. Dionysos und die griechische Tragödie (Classica Monacensia Band 1). Tübingen: 1991.

BAIN, D. Actors and Audiences: a Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama. Oxford: 1977.

_____. “Some reflections on the illusion in Greek tragedy”, BICS 34: 1-14 (1987).

BREMER, J.-M. “Why messenger-speeches?” In: Bremer, J.-M. et al., eds., *Miscellanea tragica* in honorem J. C. Kamerbeek, 29-48. Amsterdam: 1976.

BURIAN, P. “Mythos into muthos: the shaping of tragic plot” In: Easterling, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 178-208.

CALAME, C. ‘Facing otherness: the tragic mask in ancient Greece’, *History of Religions* 26. 1986. pp. 125-4.

CARTLEDGE, P. A. (1985) ‘The Greek religious festivals’, In: EASTERLING, P. E. & MUIR, J. V. Muir (eds.). *Greek Religion and Society*. Cambridge: 1985. pp. 98-127

_____. “Deep plays’: theatre as process in Greek civic life” In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to*

- Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 3-35.
- CROALLY, N. *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: 1994
- DALE, A. M. *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2.ed. Cambridge: 1986.
- DAMEN, M. "Actor and character in Greek tragedy". *Theatre Journal* 41. 1989. pp. 316-40
- DIGGLE, J. (1984) "The manuscripts and text of *Medea*: 11. The text", *CQ* 34 (*Euripidea. collected essays*) Oxford: 1994. pp. 279-81.
- GARVIE, A. F. Aeschylus. *Supplices*. play and trilogy. Cambridge: 1969.
- GERNET, L. *The Anthropology of Ancient Greece*. Baltimore: 1981.
- GRIFFITH, M. "Brilliant dynasts: power and politics in the *Oresteia*". *Classical Antiquity* 14. 1995. pp. 62-129
- EASTERLING, P. E. (1985) "Anachronism in Greek tragedy". *JHS* 105. 1985. pp. 1-10
- _____. "The end of an era? Tragedy in the early fourth century". In: SOMMERSTEIN et al. *Tragedy, Comedy and the Polis*. papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990. Bari: 1993. pp. 559-79
- _____. "A show for Dionisus" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 36-53.
- FRONTISI-DUCROUX, F. "In the mirror of the mask" In: BERRARD, C. et al. *A City of Images*. Princeton: 1989. pp. 150-69
- FRONTISI-DUCROUX, F., & VERNANT, J.-P. (1983) "Figures du masque en Grece ancienne". *Journal de Psychologie* 76.

1983. pp. 53-69.

GOLDHILL, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, 1986.

_____. "The language of tragedy: rhetoric and communication" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 127-50.

HORNBLOWER "The failure of exemplarity" In: DE JONG, I. & SULLIVAN, J. P. (eds), *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden: 1994. pp. 51-73

HALL, E. "The sociology of Athenian tragedy" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 93-126.

HALLIWELL, S. *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*. London: 1987.

_____. "The function and aesthetics of the Greek tragic mask". *Drama* 2. 1993. pp. 195-211

HARDER, R. E. *Die Frauenrollen bei Euripides*. Stuttgart, 1993.

HENRICHS, A. (1995) "Why should I dance?". *Arion* 3. 1995. pp. 56-111

KAIMIO, M. *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*. Helsinki, 1970.

_____. "The protagonist in Greek tragedy". *Arctos* 27. 1993. pp. 19-33

KNOX, B. M. W. "The lion in the house". *CP* 47. 1952a. pp. 17-25

_____. "The *Hippolytus* of Euripides". *YCS* 13. 1952b. pp. 1-31

_____. *Word and Action*. essays on the ancient theater. Bal-

Terceira Margem (online) – ANO XVII N. 27 /JAN.-JUL. 2013

Forma e performance, P. E. EASTERLING | p. 22-80

timore & London, 1979.

LLOYD, M. *The Agon in Euripides*. Oxford, 1992.

LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore & London, 1993.

_____. "Homeric Hymn to Apollo: prototype and paradigm of choral performance". *Arion* 3. 1995. pp. 25-40

MAAS, P. *Greek Metre*, trad. e revis. H. Lloyd-Jones. Oxford, 1962.

ØSTERUD, S. "The intermezzo with the false merchant in Sophocles. *Philoctetes* 542-627". *C&M* 9. 1973. pp. 10-26

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2. ed. rev. J. Gould & D. M. Lewis. Oxford, 1988.

POOLE, A. "Total disaster: Euripides' *Trojan Women*". *Arion* 3. 1971. pp. 257-87

POPP, H. "Das Amoibaion". In: W. Jens, ed. *Die Bauformen der Tragodie*. pp. 221-75. Munich, 1971.

REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. London & New York, 1992.

SEGAL, C. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, 1982.

_____. *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Durham, NC, & London, 1993b.

_____. "Catharsis, audience and closure in Greek tragedy" In: M. S. Silk (ed.) *Tragedy and the Tragic*. Oxford, 1996. pp. 149-72

SEIDENSTICKER, B. "Stichomuthia", In: W. Jens (ed.) *Die Bauformen der Tragodie*. Munich, 1971.

SOMMERSTEIN, A. H., HALLIWELL, S., HENDERSON, J. & ZIMMERMANN, B. (eds) *Tragedy, Comedy and the Polis*.

papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990. Bari, 1993.

STYAN, J. L. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge, 1975

TAPLIN, O. P. "Fifth-century tragedy and comedy: a *synkrisis*". *JHS* 106. 1986. pp. 163-74

_____. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford, 1993.

_____. "The pictorial record" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 74-90.

TAPLIN, O. P., & P. J. WILSON. "The 'aetiology' of tragedy". *PCPS* 39. 1993. pp. 169-80

WILLIAMS, B. *Shame and Necessity*. Berkeley, Los Angeles & Oxford, 1993.

ZEITLIN, F. I. "Mysteries of identity and designs of the self in Euripides' *Ion*". *PCPS* 35. 1989. pp. 144-97

_____. "Playing the other: theater, theatricality and the feminine in Greek drama". In: WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. (eds). *Nothing to do with Dionysos? Athenian*

Drama in its Social Context. Princeton, 1990. pp. 63-96

_____. *Playing the Other*. Gender and Society in Classical Greek Literature. Chicago, 1996.

ZIMMERMANN, B. *Greek Tragedy. An Introduction*. Baltimore & London, 1991.

Resumo: Este artigo propõe uma revisão da tragédia grega, chamando a atenção para a necessidade de se abandonar o modelo evolutivo tradicional e entendê-las como essencialmente uma forma performática, em que o texto atende às necessidades de palco, e, em um esforço imaginativo, se ler as peças a partir, também, de seus elementos dêiticos e meta-narrativos, operação ilustrada através de uma análise de *Medeia* e *As Troianas*.

Abstract: This paper proposes a revision of the Greek Tragedy calling for the need of leave behind the traditional evolutive model and emphasize the performatic nature of Greek Tragedy. Tragedy is an art-form in which text must respond to stage and performatic needs and, as consequence, demands from its reader an imaginative effort to consider its deictic and meta-narrative elements of essence to its understanding.

Palavras-Chave: Tragédia Grega; Performance; Dêixis; Medeia; As Troianas

Keywords: Greek Tragedy; Deixis; Performance; Medea; The Trojan Women

APÓS A TRAGÉDIA¹

Jean-Luc Nancy

Tradução: João Camillo Penna

Here in America — perhaps not « in the U.S. », but in America, as Jacques Derrida states in « deconstruction is America », that is, the world we still have to discover — here, then, Philippe did have many friends. Many of them are here. Some have passed away, like Eugenio Donato, who was close to him, like Danielle Kormoz, who has been as well an American friend.

We never believe that one is dead. We know that he/she is, but we cannot believe it. Freud is wrong asserting that we cannot believe in our own death, for we believe in no death. This is beyond any belief, any sharing out, any mimesis and methexis.

But we are right. I believe Philippe is not dead, for I hear his voice within mine — like some other voices, the one of Jacques' own among them. Within what I will read for you, he is speaking, with and without me, for me, against me, apart from me, resounding forever in me².

Há cinco anos, eu proferia na Grécia a conferência que vou hoje retomar diante de vocês, e que foi até agora publicada apenas em grego. Há sete meses, eu a retomava em alemão em Giessen, onde o Instituto de Estudos Teatrais fazia uma homenagem a Philippe Lacoue-Labathe. Na primeira vez, eu a proferi na presença de Philippe. O colóquio ao qual tínhamos sido convidados era consagrado à tragédia “outrora e hoje” ou “Dos gregos antigos até nós”, e é essa extensão “até nós”, que me havia decidido a aceitar falar sobre um assunto sobre o qual eu quase nunca me exprimi, pois eu deixava todo o campo a Philippe. Eu tinha uma outra razão para estar em Estagira, pois rendíamos ao mesmo tempo homenagem a um falecido recente, Jean-Pierre Schobinger, professor em Zurique, velho camarada de trabalho e grande amigo da Grécia. Hoje é ao próprio Philippe que rendemos homenagem — a Philippe cujo desaparecimento não está isento desse trágico de que ele fazia a tonalidade maior de seu pensamento e de sua vida — de sua vida sempre dolorosamente consciente de rumar para a morte. Doloroso foi-lhe também, como a toda uma tradição cuja tenacidade ou resistência não cessa, apesar de tudo, de me surpreender, de se saber vindo tão tarde após a tragédia: isto é, após esse momento que acreditamos bendito de ter sabido dizer — cantar, representar, interpretar — a maldição dos mortais. Desse momento grego em que, bem antes, Homero ainda podia dizer que os deuses fomentam a ruína dos homens a fim de que estes possam ser cantados. Em um sentido

misterioso e terrível, Philippe chamava sobre si mesmo essa vontade dos deuses.

Eis-me aqui portanto, seis anos depois, em sua ausência como o foi em sua presença — eu o revejo me olhando, um leve sorriso às vezes nos lábios, pensando: “sim, eu sei, Jean-Luc, eu sei o que você pensa sobre a minha nostalgia dos gregos...” Estávamos em Estagira, a cidade natal de Aristóteles, escolhida de propósito. Pois já Aristóteles — cuja teoria da tragédia Philippe e eu já tínhamos discutido tanto — vinha após a própria tragédia. Muito antes de nós, que parecíamos ao cabo dessa história, mas já após o tempo do canto trágico, que doravante seria preciso compreender, raciocinar e justificar. Aristóteles é já um teórico e uma espécie de historiador da tragédia, mas ele está apenas no início de uma história bem longa.

Ora, toda essa história, e o próprio conceito tal qual ele foi elaborado muito tempo após Aristóteles, consiste essencialmente em vir *após*. A dimensão do *após* lhe é constitutiva e se posso dizer congenital. O começo ou a *arkhé*, o *proteron*, o *principium* ou o *initium* constituem, por definição, o que lhe escapa ou bem aquilo de que ela só pode se assegurar se apropriando e decidindo-se a ser ela própria o seu próprio começo, a sua fundação e a sua origem. Ambas as postulações insustentáveis escandem com a sua repetição toda a história da filosofia, da literatura e da religião do Ocidente. Ou bem somos nostálgicos de um para-sempre-perdido que

sem dúvida nunca esteve presente, ou bem desejamos fazer surgir um absolutamente-por-vir que não poderia ser precedido por nenhuma espécie de presença. É assim que memória e vontade são os dois eixos e as duas figuras de nossa relação ao impossível: a nós mesmos como aporia. Nossa aporia, nossa ausência de saída, reside no nascimento que sucede à nossa ausência que não nos leva a outra coisa senão à morte, que cava o *após* até apagar nela até mesmo a possibilidade de pensar uma sucessão, uma posteridade ou uma herança. Sabemos todos como esse pensamento foi forte em Philippe — como ele foi vivo, como uma ferida o pode ser.

É em grego que o ventre fecundo, a *hystera*, tomou o nome do que vem por último, após, como para designar uma perpétua ulterioridade da proveniência em si mesma, um *após* todo o *antes*, ou para dizê-lo na língua dos lógicos, um *hysteron-proteron* permanente, em outras palavras, uma falta lógica constitutiva de nosso ser³. Do mesmo modo que esse raciocínio vicioso consiste em dar como prova o que de antemão deveria ser comprovado, assim também a condição ocidental consiste em propor como ser o que desde o início deveríamos levar ao ser, e portanto sair do não-ser. Mas nós não saímos de nada e nós não (nos) conduzimos rumo a nada. Nenhuma proveniência nos é dada, nenhuma destinação, nenhuma saída nos é prometida. Assim, a nossa condição ou a nossa constituição fundamental e destinal poderia ser caracterizada como uma *histeria aporética*. Eu não diria no entanto que se trata de uma patologia — como

se eu soubesse a que modelo de normalidade compará-la. Eu diria que é talvez menos e talvez mais que uma patologia: talvez seja a sorte própria do Ocidente, ou então o seu perigo assegurado, e talvez nos dois casos seja doravante o mundo inteiro que parte conosco nessa histeria aporética, que se torce nela e se angustia nela, quer ele consiga ou não expor ali alguma coisa de uma verdade ou de um sentido (a menos que a histeria aporética seja a última palavra de toda a nossa verdade).

*

Nessas condições, as palavras “após a tragédia” podem assumir um valor de emblema, e isso por duas razões. Essas duas razões são primeiramente bem distintas, ou até opostas, mas elas terminam por se juntar.

A primeira razão é que entre todos os “após” do Ocidente (após a idade do ouro, após os deuses, após a alvorada pré-socrática, após o mito, todos “após” ou “post”, cada um tendo sido, além disso, muitas vezes repetido na história, sob o modo grego tardio, o modo latino, cristão, renascentista, progressista, romântico, enfim moderno e pós-moderno, segundo a lei de um *post-x* geral), o “após” a tragédia ocupa um lugar particular e remarcável. Toda a nossa história

pensou e se pensou “após a tragédia”, seja para despedir a dita “tragédia”, seja ao contrário para lamentá-la e para tentar reencontrar-lhe a verdade. Seguramente, devemos dizer igualmente que assim como a tragédia a cidade pertence à mesma lógica e à mesma cronologia do “após”. Contudo, a chamada *democracia* nos parece ainda, para o bem ou para o mal, representar um passo ganho sobre um passado sombrio e uma promessa de futuro, por mais que seja ainda necessário um esforço para tornar a dita democracia digna de futuro.

Em compensação, a tragédia nos parece a perda por excelência, e cujo retorno ou substituição não devemos mais doravante esperar. Podemos recitá-la, não restituí-la nem reinventá-la. Com ela, aliás, é o teatro inteiro que vacila e que se inquieta em si mesmo há muito tempo. De resto, sabemos muito bem que a sorte das duas — da democracia e da tragédia — está ligada e que não seria impossível que os problemas e a fragilidade da primeira se deixasse exprimir pela perda da segunda. Nesse sentido, qualquer que seja a reforma de si mesma que a democracia for capaz de fazer, ela não encontrará nada, e não se encontrará a si mesma, se continuar a lhe faltar a tragédia, ou lhe faltar aquilo cuja função a tragédia ocupava. (Não seria isso que estava em jogo na “religião civil” desejada por Rousseau? Aquilo mesmo, portanto, que a democracia teve até hoje, e desde o próprio Rousseau, que mais manifestamente afastar ou deixar inexplorado...⁴)

Segundo essa primeira razão, “após a tragédia” resultaria na fórmula de uma tripla aporia - política, ética e estética - que nos obrigaria a pensar de novo, ainda uma vez, a novas expensas, o que está em jogo no que designamos como a perda da tragédia: ou seja, a pensá-la enfim, se isso é possível, de outra maneira além de como uma perda seca e uma histeria aporética, sem no entanto cair na armadilha da ressurreição (na qual Nietzsche, em um momento talvez, pôde acreditar). Philippe, eu acho, pensava em tudo isso ao mesmo tempo.

*

A segunda razão recorre a todo um outro uso das palavras. “Após a tragédia” soa para nós como um sintagma familiar — terrivelmente, tragicamente familiar — em dois registros conjugados:

- é, de um lado, uma fórmula familiar para designar a situação específica que sucede a uma catástrofe (um drama, uma tragédia, retornarei mais tarde sobre essa confusão das palavras): uma existência que soçobra no absurdo de um acidente ou de uma decadência, um amor que se despedaça. Uma vida arruinada, uma dignidade ou uma fidelidade quebrada; essa situação é a da privação de sentido em todos

os sentidos, privação de direção e de sensibilidade, apatia ou histeria, angústia da aporia, necessidade de suporte e de terapias que não podem tocar no cerne da questão; para resumir com um palavra, eu diria: “após a tragédia” evoca para nós uma situação na qual o próprio luto não é possível, ou torna-se manifestamente e duramente infinito;

- ora, a mesma fórmula assombra por outro lado a história do último século — senão a do fim do século XIX: desde pelo menos a primeira das guerras ditas mundiais, desde as monstruosidades dos campos, dos gulags, dos genocídios, das purificações étnicas, sem esquecer das catástrofes cada dia menos “naturais” do fogo, da água, da terra, dos cânceres ou dos vírus, repetimos “após a tragédia”; as palavras “após Auschwitz” e “após Hiroshima”, ambas com um escopo muito diferente, terão formado como dois emblemas idiomáticos dessa repetição que não parou com elas; para terminar, é em suma todo o Ocidente do século XXI que se olha e que se pergunta o que pode vir “após a tragédia” que foi o próprio Ocidente, que ele fomentou e propagou pelo mundo; mas sobre esse plano coletivo, político e civilizacional, nada se oferece de mais consistente senão sob o plano das vidas individuais; aqui também, o luto é impossível, aqui também permanece-se no a posteriori [*après-coup*] de uma devastação privada de sentido, de proveniência e de verdade. Basta destacar o seguinte: pôr em representação (em cena, em memória, em interpretação) todos esses dramas suscita problemas que nenhuma outra forma dis-

ponível, como a que foi a “tragédia”, permite resolver — ao ponto, aliás, que a questão de sua representação (de suas imagens, de seus relatos) é sem cessar levantada de novo. E, por outro lado, torna-se para nós cada vez mais claro que não podemos nos contentar em designar os culpados da história (aqui uma religião, ali uma política, alhures um povo, ou um indivíduo, uma ideologia, uma técnica...); é uma história inteira que é ela própria culpada, e que portanto está para-além de qualquer culpabilidade assinalável; é toda a história do Ocidente e através dele do mundo que revela-se a si mesma como uma tragédia do Ocidente, ou como uma sucessão de tragédias, de forma que após cada uma delas acaba por não haver mais “após”, já que o retorno de uma outra tragédia é uma certeza, e que o após vira um antes.

Ora, tocamos aqui no ponto de junção entre os dois motivos condutores da expressão “após a tragédia”. Pois toda a história que aparece como uma tragédia é também a história que se representa como tendo perdido a tragédia. Essa contradição entre dois usos do termo não se explica senão pela impropriedade de um dos dois. Essa impropriedade, de resto, é bem conhecida, e quando há pouco negligenciei de me deter sobre as distinções necessárias entre “tragédia”, “drama” ou “catástrofe” (palavra ela mesma retirada do léxico literário trágico, mas claramente imbuída de um sentido diferente), a que eu poderia acrescentar “desastre” ou “desolação”, eu sabia que cada um de nós, por menos que

tenha um mínimo de saber filológico e filosófico, recusa-se a permanecer surdo a essas distinções, já que a tragédia não representa inicialmente uma variedade de acontecimentos terrível, nem como a pior de suas variedades, mas denomina uma estrutura inteira de pensamento, no sentido mais forte da palavra: uma construção de sentido, um sistema, no sentido mais simples da palavra, ou se preferirmos, uma sinergia e uma simpatia que compõem um *ethos* próprio. O *ethos* trágico não se reduz ao *pathos* daquele que é derrubado por um desastre ou uma ruína.

Mas aqui desponta a dificuldade que consiste talvez na “tragédia” de nossa história: se há confusão ou abuso de significações quando falamos de uma tragédia dos campos, de uma tragédia do 11 de setembro, de uma tragédia de Ruanda ou da Nigéria, da fome ou da prostituição de crianças, é porque não podemos juntar um uso relaxado da palavra com seu uso próprio. E nós não podemos fazê-lo porque o sentido próprio, na verdade, nos escapa. Nossa história é também a das interpretações da própria tragédia, que foi ao mesmo tempo um enriquecimento, mesmo que feito de contradições, e um retorno permanente a um segredo perdido e ininterpretável. Quando falamos da *katharsis* de Aristóteles e dos valores sucessivos que lhe emprestamos, do classicismo francês, do romantismo alemão ou inglês, de Hegel, de Schelling, de Hölderlin, de Nietzsche ou de Benjamin, de Bataille ou de Lacoue-Labarthe, para permanecer nesses nomes, qualquer que seja a leitura, resta sempre um núcleo

duro, um simples dejetivo seco, que contém no mínimo essa significação mínima: qualquer que tenha sido a verdade trágica, ela não é mais a nossa, qualquer que tenha sido a proximidade, ou mesmo a intimidade que este ou aquele pôde ter tido com ela, nenhum *ethos*, nenhuma *tékhnē poiétiké* nos restitui a possibilidade de vivê-la aqui e agora, como uma função de nossa vida de povo ou de cidade.

Cada um e cada uma dentre nós pode compartilhar o jogo de cena [*enjeu*] patético e ético de Édipo, de *Antígona* ou de *Medeia* (se nos for permitido dizer “jogo de cena” no singular, já que se trata a cada vez de uma série de sotaques e acentos⁵ indefinidamente variados ao sabor de tantas grades de leitura). Mas não estamos, para resumi-lo com a palavra mais apropriada, em uma *liturgia* da tragédia; não estamos em um ofício, nem em um serviço comum de cultura e de conduta, de costumes e de estrutura, com a qual poderíamos designar, indistintamente, sincreticamente, uma política e uma ética, uma teologia e uma estética. Mas não podemos tampouco designar o que a tragédia pode muito bem ter sido para aqueles que foram, não somente seus contemporâneos, mas seus atores, seus autores e seus expectadores, em conjunto e a cada vez. Que a figura de Édipo tenha podido se deslocar de duas peças de Sófocles até a posição de sinal e de significante para investigações pessoais da psicanálise, que o filho de Laio e o interlocutor da Esfinge tenha podido se transformar em pai e marco, eis o que sem dúvida diz muito (mesmo se não sabemos o que diz) sobre os pais

em geral, sobre os enigmas, sobre as cidades, sobre o saber e sobre o poder, em nossas configurações presentes de cultura.

*

Há portanto uma exemplaridade inatingível da tragédia. Que ela seja exemplar significa que pensamos (representamos, imaginamos, sonhamos, talvez - isso importa pouco à experiência que se trava aí para nós) poder ou dever reportar tudo a alguma coisa dela: ou seja, que nos é necessário pensar que nela se atava o nó elementar da existência, aquele que a liga a sua própria insignificância ou a sua infelicidade. Mas que ela seja inatingível significa que esse nó não pode ser atado por nós (senão, como venho de evocar, a título individual, o que precisamente não quer dizer nada aqui, pois a existência é essencialmente não individual, e é também isso que o saber trágico nos parece ter sabido).

Nossa situação é portanto tal que quando leio no jornal, para tomar um exemplo que ocorreu no momento em que escrevia isso, que o grande rabino da Inglaterra declara: “Considero a situação atual complementemente trágica”, no contexto de uma oposição, em nome do judaísmo, à política de Israel, eu me digo que o “trágico” (no sentido de desastroso e de desesperador) reside precisamente no fato dessa pa-

lavra, “trágico”, não representar para o rabino nenhum recurso, nenhuma verdade, além da de uma infelicidade logo irreparável. Ele não tem, nós não temos, o recurso a uma verdade mais alta (ou mais profunda), sobre a qual o próprio “trágico” abriria, que teria a possibilidade de fazer, apesar de tudo, sentido, mesmo que fosse fazer sentido do abandono do sentido.

Ora é exatamente algo dessa natureza que a tragédia grega (e talvez clássica) representa para nós, mesmo que não saibamos nos apropriar desse modo bem particular — e que dizemos perdido — do recurso, esse modo que poderíamos designar como o do recurso sem socorro. Pois se a tragédia é o que é para nós (senão o que ela foi para si mesma), é precisamente na medida em que nela a ruína se conjuga a uma verdade, em lugar de carregar a verdade em sua ruína, como o fazem o desastre ou a derrelição moderna.

Como isso é ou foi possível? É o que não podemos captar, mas de que podemos ao menos nos aproximar, do exterior. Essa aproximação se impõe a partir do seguinte: a própria tragédia também, já ela, vem *após*. Ela vem após a religião, ou seja, após o sacrifício. Mas vindo após, ela não passa simplesmente alhures. Em um momento ao menos, o tempo de sua existência entre Téspis⁶ e Aristóteles, ela representa um equilíbrio delicado e instável, no entanto mantido, entre o após o sacrifício e o antes de nossa desolação. É sobre esse duplo valor que eu gostaria de me deter um pouco, para

uma simples reflexão que não procede de nenhuma ciência filológica nem teórica da tragédia, mas somente da ruminação do seguinte, que repito e condenso em uma fórmula: o “trágico” para nós não é mais e não pode mais ser “uma tragédia”.

*

Como caracterizar esse momento de suspensão, de equilíbrio incerto, que representa para nós a tragédia? Bertold Brecht escreveu o seguinte, que cito de memória: “Quando se diz que a tragédia saiu do culto, esquece-se que é saindo dele que ela se tornou tragédia.”⁷ Brecht tem completamente razão de se opor a uma visão cultural da tragédia, já que, de fato, nada é mais óbvio que a saída do mundo cultural pré-ocidental de que a tragédia faz parte, junto com a política e a filosofia. Entretanto, a sua sentença deixa ainda por determinar mais de perto o que pode significar a “saída” para fora do culto, e portanto em que ela inaugura a tragédia — ou o teatro — em sua especificidade. Trata-se de uma certa maneira de um caso particular em uma reflexão geral sobre o que seria uma “proveniência”, ou um “ser saído de”: encontramos aí sempre, ao mesmo tempo, um corte e uma transmissão. É essa dupla articulação que precisamos loca-

lizar entre o culto e o teatro, ou mais precisamente entre a circunstância cultural e o acontecimento teatral⁸.

Ao sair do culto, a tragédia sai da religião. Sair da religião significa sair de um regime de cultura social na qual há comunicação com os deuses. Esse regime supõe a presença dos deuses e a possibilidade de estabelecer liames com eles. O culto consiste em pôr os liames em obra. Os deuses com os quais os participantes do culto entram em relação não estão somente presentes: eles são as *presenças* por excelência, as potências ativas, tutelares ou ameaçadoras, os Imortais aos quais os mortais confiam a sua sorte ameaçada, ansiosos por conciliarem-se com as suas forças. O culto invoca esses Presentes, ele os convoca, ele às vezes mesmo os provoca, ao fazer-se advogado do mortal que entra pelo culto em presença dos Presentes. O ato religioso é participação na ad-vocação ou da ad-oração: palavra endereçada à presença.

Essa palavra é palavra participante: ela toma parte na presença a quem ela fala. Ela o faz até o ponto em que ela própria se consuma como sacrifício: um vivente mortal é consagrado aos imortais, e o seu sangue recolhe ou alimenta a sua força ou a sua proteção. No sacrifício, a própria palavra torna-se ato; ela pronuncia a fórmula que santifica o gesto do sacrificador, e ela própria se imola, em suma, na faca e no sangue. Pois a presença, para terminar, nadifica a palavra.

Saindo do culto, a tragédia sai da presença. Os deuses se retiraram, ou quem sabe foram os homens que os desam-

pararam, passando da vida agrária à vida urbana, da encantação à retórica e da palavra à escrita. Talvez fosse preciso dizer que a primeira diferença entre o culto e o teatro reside no fato de que o primeiro no início não era escrito.

Esse adeus à presença (toda a escrita lhe dirige um *adeus*, como o sugere Jean-Christophe Bailly) funda o teatro: a palavra não deve mais se dirigir aos deuses, e mesmo se bem no início não deixamos de nomeá-los, ou até de invocá-los, os rastros da religião não têm mais papel sacrificial. A palavra do teatro se dirige precisamente à ausência dos deuses, o que quer dizer também que ela não se dirige mais a eles, mas se troca entre os mortais que são doravante sós entre si.

É no teatro, no primeiro teatro grego, mas muito depois de Téspis, na *Antígona* de Sófocles, que se levanta a voz que proclama o homem *terrivelmente estranho e técnico assustador*, do mesmo modo como em Édipo trata-se daquele que respondeu à pergunta sobre o homem. Entre o conquistador do mundo e o animal que envelhece e morre, a tragédia condensa toda a intriga: não histórias humanas trágicas, mas o próprio homem enquanto tragédia ou comédia. Ora, tragédia e comédia se tramam em torno de acontecimentos: acontece, produz-se o que faz o homem lastimável e que apresenta esse lamentável, seja à compaixão, seja à derrisão. *Ecce homo* não é por acaso a frase, o enunciado, a divisa da religião se desconstruindo a si mesma.

Com os deuses, nada acontece: eles são os portadores ou

os porta-vozes do que denominamos Destino, Moira, Necessidade, isto é, o Acontecimento geral de todas as coisas. Mas doravante o que acontece é um destino cada vez singular em que soçobra o Acontecimento geral, com o culto que lhe poderíamos fazer.

*

Entretanto a tragédia participa ainda de um culto ou bem — é de novo o caso eminente de dizê-lo — de um liturgia, essa palavra retomada pelos cristãos e que designa inicialmente uma ação a serviço do povo. É mesmo ocioso afastar-se ainda um pouco do léxico religioso e falar de cerimônia. A tragédia — e todo o teatro depois dela guarda disso uma lembrança — forma um cerimonial. Não se trata somente do cerimonial social, embora este, mesmo deslocado em mundanidade, não seja negligenciável. Trata-se inicialmente dessa cerimônia que é em si mesma tragédia (e cuja memória, mais uma vez, todo o teatro guardou, mesmo que apenas, justamente, não tenha guardado nada além de uma memória...). Ali onde o culto sacrificial consuma a invocação dos deuses na efetividade do sangue que lhe é consagrado, o teatro consuma uma invocação ou uma advocação mútua dos homens entre si (os personagens entre si e o coro com

os personagens). Esse endereçamento mútuo e esse canto alternado — onde reside sem dúvida alguma coisa de essencial a toda a literatura após a tragédia, mesmo não teatral — constituem em suma o substituto do sacrifício. Qualquer que seja o sentido da ação trágica (digamos, simplificando no limite do ultraje: que o homem sofra nela a inimizade dos deuses inconciliáveis ou bem que ele ponha em jogo ali a responsabilidade de sua própria infelicidade), e mesmo se esse sentido expira na ferida mortal do sentido, a tragédia assegura a manutenção, o *ethos* desse *pathos* do sentido.

Hölderlin⁹ ao tentar escrever ainda uma tragédia — uma tragédia de após a tragédia, que deveria dizer esse após e que o diz de fato, mas renunciando a si mesma — faz dizer a Empédocles: “Eis que a minha língua vai deixar de servir/ Ao diálogo dos mortais, de vãs palavras¹⁰” — e me aventuro a arriscar que ele pronuncia assim, ao mesmo tempo que o próximo silêncio da morte, a tenência [*tenué*]¹¹ e o teor essencial da própria tragédia que lemos. Em outras palavras, a tragédia conserva no cerimonial de sua palavra o rastro do sacrifício. Não tentarei tampouco aqui caracterizar esse cerimonial: eu direi somente que ele se dá no modo do estilo direto, do discurso endereçado, não de sua “imitação” (embora a *mimesis* seja oposta à *diegesis*), pois não se trata de imitar o diálogo cotidiano, mas trata-se ao contrário da produção do endereçamento como tal. (Talvez seja isso que devemos compreender como a “*mimesis* sem modelo” de que fala Philippe.)

O caráter “teatral” implica, no melhor sentido da palavra, uma ênfase do endereçamento: a palavra tendida em direção ao outro e assim tendida além dele e além dela mesma. Não se endereçando mais aos deuses para lhe oferecer suas vítimas, ela se endereça de um homem a um outro, para lhe apresentar o que excede ao homem e que excede a ela mesma. É a palavra, nesse sentido, que se sacrifica. Por essa palavra enfática ou cerimonial, a tragédia guarda ou inventa, guarda e inventa ao mesmo tempo o *ethos* segundo o qual, na falta de socorro dos deuses e de todo outro socorro, permanece havendo uma grandeza. A grandeza do mortal fulminado a quem os deuses viram as costas se expõe na tenência da palavra trágica. No momento em que ele furou os olhos, mas não cortou a língua, embora deplorasse não ter se tornado surdo, Édipo ainda fala, ele fala mais ainda, ele recita a litania de seus crimes ao mesmo momento em que declara ser tão vergonhoso falar deles quanto cometê-los, e a *tenência* de seu discurso é identicamente a *tenência* da única dignidade que lhe resta.

*

É essa grandeza, no mínimo, que nós nos representamos ter perdido, que nós de fato perdemos, ou bem cuja perda

já fora empenhada na passagem do culto à tragédia. É essa grandeza que falta à “tragédia” moderna de uma civilização inteira que pode tudo menos encontrar uma santidade em sua miséria, ou que não sabe mais onde colocar aquilo que ela denomina de dignidade do homem, esse valor absoluto que, desde que ele foi inventado, ou seja, expressamente, desde Kant, não sabe o que ele vale ou bem deixa indefinidamente oscilar esse valer entre o bom e o mau infinito. (Esse mesmo Kant, lembro, esse Kant tão bem lido por Hölderlin, escreve que o sublime na arte exige uma das três fórmulas: o poema didático, o oratório ou a tragédia em verso¹². A precisão “em verso”, que confere aos três modos o traço comum do poema e do canto, designa o regime da dignidade. Philippe amava essa passagem particularmente enigmática de Kant.)

Dizendo adeus ao mundo, aos deuses e a si mesmo, Édipo se confere ainda a si mesmo a dignidade desse adeus. “*Após a tragédia*”, em compensação, é preciso reconhecê-lo, quer dizer “após a cerimônia do adeus”. Isso quer dizer também, conseqüentemente, após esse brilho e esse instante de *tenência*, cuja perda ou cuja representação da perda organiza o que não podemos mais chamar de nossa tragédia, mas nosso drama ou nossa desolação.

Isso não faz mais do que colocar os termos de um problema, ou de uma crise, ou mesmo de uma aporia, e não pretendo hoje ir além disso. Mas quero para terminar precisar esses termos. De um lado, deveria ser-nos claro que do mesmo

modo como a tragédia não respondeu ao fim do sacrifício retornando a ele, mas deslocando com ele a totalidade do sagrado, tampouco podemos retornar à tragédia — por um retorno cuja tentação nunca deixou de nos assombrar. Ele nos incumbe de encontrar também o nosso adeus à tragédia, no mesmo movimento em que devemos reinventar uma grandeza, uma dignidade, ou o que poderia lhe suceder — a menos que o pior não seja uma certeza.

Mas nosso adeus deve também considerar o que a tragédia retinha do elemento de onde ela saiu. O que denominei aqui a cerimônia da palavra trágica não responde a outra coisa, no fim de contas, senão ao que indica de maneira muito aproximativa a expressão “religião civil”, que lembrei há pouco. As questões da tragédia, do teatro, da política, da história, da arte e de tudo o que denominamos “ética”, sem discernir entre elas, têm sem dúvida em comum essa traço determinante que conduz em direção a esse lugar deserto e, ao que parece, impossível de ocupar que essa expressão nomeia. O que fazer com essa indicação, em um tempo que se arroga não ser mais somente “após a tragédia”, mas decididamente “após a religião” e “após a cidade”, o que aliás sem dúvida não faz mais do que decompor e precisar a primeira fórmula?

É então que seria preciso, e que será preciso, é a última indicação, lembrar-se que “após a tragédia” designa também o duplo movimento da filosofia e do cristianismo. Ambas

quiseram suspender³ tanto o sacrifício quanto a tragédia, e ambas o fizeram por um movimento que passa além — ou mais exatamente que procura desesperadamente passar além do cerimonial da palavra. A filosofia procurou essa ultrapassagem em um saber tornado idêntico ao seu próprio objeto, o cristianismo o desejou em um amor tornado idêntico à existência.

Representamos por outro lado os dois como propondo uma franquia da morte, uma passagem por águas rasas, o que não passa, com certeza, da sua configuração mais exterior e mais ideológica, por trás da qual se trava um jogo mais severo. Mas a força do espelhamento dessas representações (a morte vencida pela sabedoria ou pela ressurreição) não é por isso menos sintomática dos desejos do Ocidente: com o sacrifício e em seguida com a tragédia, é a relação à morte que ele perdeu — ou que ele acreditou ter perdido ou desregado.

Mas como a morte permanece não-franqueável, engendrou-se nos dois registros uma espécie de mutismo cujo último nome é niilismo. Há, haverá, ou há já um “após o niilismo” que não pretende oferecer um “após a morte”, e que no entanto assume ser “após a tragédia”? Essa é a nossa questão, “trágica”. Mas ela exige, no mínimo, se existe alguma chance de responder a ela, que saibamos o seguinte: aquilo para o qual deveríamos inventar uma outra cerimônia da palavra, uma outra liturgia do sentido e da verdade,

não pode tampouco proceder de outro lugar senão do cerne mesmo de nosso mutismo, mas isso, com a condição de que uma garganta murmure ainda ali apesar de tudo.

*And, as I said, I believe Philippe's throat is murmuring here and now.*¹⁴

(Estagira, setembro de 2002 — Giessen outubro de 2007 —
Nova York, abril de 2008.)

1 Texto retirado de Jean-Luc Nancy. *Demanda. Literatura e filosofia*. Ginette Michaud (org.) Trad. Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla e João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014, no prelo.

2 Esse parágrafo em inglês, assim como as duas notas seguintes, foram pronunciadas por Jean-Luc Nancy, quando da leitura do texto em Nova York, no colóquio « *Honoring the Work and Person(s) of Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007)* » [« Em honra da obra e da(s) pessoa(s), de Philippe Lacoue-Labarthe »], organizado por Avital Ronell e Denis Hollier. Universidade de Nova York (NYU) e Escola de Direito de Cardozo, em abril de 2008. (N.E.F.) « Aqui na América — talvez não ‘nos E.U.’, mas na América, como Jacques Derrida o afirma em « a desconstrução é a América », isto é, o mundo que ainda devemos descobrir — aqui, então, Philippe de fato teve muitos amigos. Muitos dos quais estão aqui. Alguns já faleceram, como Eugenio Donato, que era próximo a ele, como Danielle Kormoz, que foi também uma amiga americana. » (N.T.)

Nunca acreditamos estar mortos. Sabemos que ele(a) está morto(a), mas não acreditamos. Freud estava errado ao afirmar que não podemos acreditar em nossa própria morte, porque não acreditamos em morte nenhuma. Isso está além de qualquer crença, de qualquer compartilhamento, de qualquer mimesis ou methesis.

Mas estamos certos. Acredito que Philippe não está morto, pois escuto a sua voz dentro de mim — como algumas outras vozes, a do próprio Jacques, dentre elas. No que eu vou ler para vocês, ele está falando, dentro e fora de mim, para mim, contra mim, separado de mim, ressoando para sempre em mim » (N.T.)

3 « *Hysteron-próteron* », do grego : « *hysteron* », « último » e « *próteron* », « primeiro », ou histerologia é uma figura de retórica que consiste em pôr antes um elemento posterior no argumento ou na cadeia de idéias. O exemplo coloquial é o provérbio: « por a carroça na frente dos burros ». O exemplo clássico é o verso da *Eneida* de Virgílio : *Moriamur, et in media arma ruamus*” (“Morraremos, e investiremos no meio da luta”, livro II, v. 353.) (N.T.)

4 Nancy refere-se ao célebre capítulo « A religião civil », no *Contrato social* de Jean-Jacques Rousseau, que Maximilien Robespierre implementou durante o terror jacobino sob a forma das Festas do Ser Supremo.

Rousseau : « Há, pois, uma profissão de fé meramente civil, cujos artigos o soberano [a união de todos os membros do Estado ou da Cidade] deve fixar, não exatamente como dogmas de religião, mas como sentimentos de sociabilidade, sem os quais é impossível ser bom cidadão ou súdito fiel ». Jean-Jacques Rousseau. *O contrato social*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fintes, 2001, p. 165. (N.T.)

5 “*Accents*”, em francês, ao mesmo tempo “sotaque” e “acento” (no sentido rítmico-poético do termo). Optei por explicitar os dois sentidos na frase. (N.T.)

6 Veja o que diz a respeito de Tespis, Rafaelle Cantarella : Tespis, de Icaria, teria “recitado e representado pela primeira vez um drama na cidade (ou seja, nas Grandes Dionisiadas), e o prêmio era um caprino macho” [...]. Segundo diversas fontes, ele dispunha de um coro (de homens, não zoomorfo), e haveria introduzido o prólogo e o ‘parlamento’, empregando para isso um ator mascarado. Restam dele quatro títulos, provavelmente autênticos, e quatro fragmentos espúrios, que derivam talvez das tragédias ‘de Tespis’, falsificadas pelo peripatético Heráclides de Pôntico [...]. Não obstante todas as incertezas e obscuridades da tradição, pode-se admitir como a opinião mais provável que ao nome de Tespis se relacionou uma das tentativas mais antigas de organizar em Atenas uma representação trágica em um concurso regular, o que pressupõe obviamente a existência de outros poetas, cujos nomes permaneceram no esquecimento diante do vencedor”. Rafaelle Cantarella. *La literatura griega clásica*. Trad. Antonio Camarero. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971, p. 184. (N.T.)

7 Nancy se refere a um trecho do quarto parágrafo do “Pequeno Organon para o teatro”. Eis o trecho: “Dizer que o teatro surgiu das cerimônias do culto não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente.” Bertold Brecht. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fiamia Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978, p. 102. (N.T.)

8 *By the way, this is as well a case within the general concept which wears the very confuse and obscure name of « secularization »*. [A propósito, este é também um exemplo no interior do conceito geral que reveste o nome bastante confuso e obscuro de “secularização”] [Essa nota e a seguinte em inglês em inglês foram acrescentadas por Jean-Luc Nancy no momento da leitura do texto. (N.E.F.)]

9 *To remember: Philippe once told me: « I know what shall be done to have*

a new Hölderlin. I know, but it is too difficult...» [Lembrar: Philippe me disse uma vez: “Eu sei o que deve ser feito para ter um novo Hölderlin. Eu sei, mas é difícil demais...”].

10 *Empédocle (terceira versão)*. Trad. fr. Robert Rovini. In : *Œuvres*. Paris : Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 573.

11 « *Tenué*” em francês. Temo utilizado várias vezes no ensaio por Nancy, por meio do qual ele designa algo como a essência do trágico. “*Tenué*” tem sentido múltiplo: continuidade, duração, maneira de gerir um estabelecimento, ou de segurar um objeto, conduta, atitude do corpo, manutenção, aspecto, maneira de se vestir, traje, porte. Embora intraduzível, encontrei em “tenência” alguns dos significados que interessam aqui. A velha repartição militar (tenente-general da artilharia; posto de tenente; local onde habita o tenente), caído em desuso, deixa ouvir algo da raiz verbal de “ter”, e cedeu lugar a ressonâncias no discurso informal: teimosia, obstinação, precaução, cuidado, cautela, vigor, firmeza, força, corume, hábito, jeito. (N.T.)

12 Nancy se refere ao trecho do parágrafo 52 da *Crítica da Faculdade do Juízo* : « Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma *tragédia rimada*, em um *poema didático*, em um *oratório*, e nessas ligações a arte é ainda mais artística [...] ». Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1995, 2a edição, p. 170. (N.T.)

13 “*Relever*”, que traduzo com o equívoco “suspende”, elevar e retirar, ou pelo nosso idiomático, “render”, substituir. “*Relève*” é a tradução de Jacques Derrida da *Aufhebung* hegeliana, que tem o sentido equívoco de elevar, manter e abolir, superar e destruir, com o qual Hegel cria captar o mecanismo do movimento histórico. (N.T.)

14 Em inglês no texto. (N.E.F.) [E como disse, acho que a garganta de Philippe está murmurando aqui e agora.]

Resumo: Aqui se discute a necessidade do abandono da Tragédia e a impossibilidade desse abandono, porque na tragédia temos a expressão do luto da história e, na verdade, do niilismo Ocidental. Pensar “após-tragédia” é, na verdade, pensar aporisticamente os impasses a que a modernidade chegou.

Palavras-Chave: Luto; Tragédia; Impossibilidade da Tragédia; Tempo e História; Niilismo.

Abstract: The essay contemplates the need to abandon Tragedy and the simultaneous impossibility of this abandonment. In Tragedy there is the expression of History's grief and, in truth, of Occident's Nihilism. Thinking a “post-tragedy” actually means thinking aporistically the blockage points towards which modernity arrived.

Keywords: Grief; Tragedy; Impossibility of Tragedy; Time and History; Nihilism.

UM HINO A DIONISO ENTRE TE- BAS E ATENAS: UM EXEMPLO DA POLIFONIA CORAL EM *ANTÍGONA*¹

Agatha Bacelar

INTRODUÇÃO

AS TRAGÉDIAS ÁTICAS COMO ESPETÁCULOS CORAIS

Aos olhos dos gregos que se reuniam a cada ano no teatro-santuário de Dioniso *Eleuthereús* em Atenas, as tragédias eram acima de tudo espetáculos musicais, mais precisamente espetáculos corais, *tragikoi khóroi*. Atestada pela denominação oficial das representações dramáticas², esta centralidade do coro no teatro ático do século V a.C. resulta menos de um legado que do fato de a poesia dramática pertencer efetivamente à tradição coral mais vasta e de enorme presença nas cidades gregas dos períodos arcaico e clássico. De fato, como demonstraram vários estudos nas últimas décadas, as celebrações corais pontuavam a vida dos indivíduos e das comunidades cívicas, balizando os eventos em torno dos quais se organizava a vida social em suas diversas esfe-

ras. Como exemplo, é possível citar os himeneus, cantados durante casamentos, os trenos, na ocasião de ritos fúnebres, os parteneus, que marcam a passagem das adolescentes à idade adulta, assim como os diferentes tipos de hino dirigidos às divindades durante inúmeras festas religiosas³.

No âmbito das Grandes Dionisiacas, os coros trágicos têm, portanto, sua razão de ser nessa “*song culture*” no seio da qual a performance coral é uma das formas privilegiadas de prestar homenagem aos deuses. Todavia, a inserção desses coros em encenações de narrativas lendárias lhes confere uma posição singular no interior da própria tradição de que fazem parte. As outras formas de poesia coral se caracterizam pelo vínculo com as ocasiões rituais e/ou culturais de suas execuções. Em geral, é a ocasião que delimita a identidade e o papel do coro em questão⁴. As estreitas relações entre a poesia coral e a situação em que é cantada e dançada são perceptíveis através do uso frequente das primeiras e segundas pessoas verbais no futuro “performativo”, no presente do indicativo, no imperativo ou ainda no subjuntivo, bem como através da dêixis temporal e espacial remetendo ao *hic et nunc* da enunciação. A ocasião integra o processo de significação desses poemas, tornando prescindíveis os enunciados descritivos e assertivos que identificam os locutores, o lugar ou o momento em que se canta⁵. Desta forma, a voz coral se define tradicionalmente como uma voz performativa, uma voz que, por meio da autorreferência, realiza a cerimônia por ela mesma cantada, ao mesmo tempo em que

dá livre expressão aos estados afetivos suscitados pela ocasião em questão: a dor do luto nos trenos, o desejo erótico nos parteneus, a alegria da vitória nos epinícios, o temor dos infortúnios nos peãs apotropaicos etc.

I. A AMBIGUIDADE REFERENCIAL DOS COROS TRÁGICOS.

A situação é completamente diferente no caso dos coros trágicos. De certo, aqueles que deles participam são cidadãos que exercem o papel de coreuta para celebrar Dioniso. Mas a homenagem prestada ao deus não se inscreve diretamente na enunciação coral, posto que essa se ancora no mundo da ficção encenada: na boca do coro, os pronomes pessoais “eu”/ “nós” remetem ao personagem por ele representado, e os pronomes dêiticos “aqui”, “agora” remetem ao tempo e ao espaço ficcionais do enredo do drama. Além disso, neste mundo ficcional, a identidade dos personagens e a determinação do tempo e dos espaços são somaticamente construídas pela voz e pelos gestos ao longo da encenação⁶. Assim, desvinculada da ocasião cultual que lhe dá sua razão de ser, a voz do coro trágico adquire uma nova dimensão, que C. Calame qualifica de “dimensão hermenêutica ou interpretativa”⁷: nas tragédias, pode caber ao coro descrever o espaço ficcional, relatar uma ação do enredo que se passa fora da cena ou ainda fazer comentários gnômicos sobre a

ação de outros personagens do drama. Bem entendido, essa dimensão interpretativa que distingue a voz do coro trágico não invalida suas dimensões performativa e afetiva, e, não raro, essas três dimensões se amalgamam em um mesmo enunciado.

Esse desprendimento de ordem enunciativa é, portanto, constitutivo do coro trágico: a distinção entre o “coro-ator” — o grupo de coreutas atenienses — e o “coro-personagem” — por exemplo um grupo de anciãos tebanos — é fundamental à encenação das tragédias. Mas tal desprendimento não ocorre sem ambiguidades. De um lado, a dimensão performativa da voz do coro-personagem, seu poder de realizar atos rituais no seio do enredo trágico, decorre do poder performativo da voz do coro-ator, como foi sugerido por A. Henrichs e desenvolvido por L. A. Swift⁸. Não fosse o coro-personagem representado por um coro-ator, os atos rituais que ele canta não seriam dotados da mesma eficácia: um peã, ficcional ou não, só pode ser um peã se executado por um grupo. De outro lado, como foi demonstrado igualmente por A. Henrichs, quando o coro-personagem assume a voz coral na ficção trágica, por exemplo quando um grupo de anciãos tebanos entoia um peã para afastar as ameaças de uma peste sobre sua cidade, o canto e a dança assim atualizados são frequentemente projetados em um tempo e espaço imaginários, diferentes tanto da situação de enunciação ficcional quanto da ocasião cultural das Dionisíacas. Ao situar a atividade coral em um plano mais geral, em um

terreno mais neutro, essa projeção em uma terceira ocasião tem como efeito um afastamento da situação de enunciação ficcional. E tal afastamento, por seu turno, permite que a identidade do coro-ator irrompa temporária e indiretamente, justaposta à identidade do coro-personagem, sobretudo, mas não exclusivamente, através da autorreferência do coro a seus cantos e danças⁹.

2. O QUINTO ESTÁSIMO DE *ANTÍGONA*

Eu tentarei mostrar esse jogo de ambiguidades da voz coral por meio da análise de alguns aspectos do quinto estásimo da *Antígona* de Sófocles. O quarto episódio da tragédia termina com as revelações de Tirésias a Creonte. O profeta infalível viera advertir o governante de Tebas sobre a mácula que afeta a cidade por causa do abandono do cadáver de Polinice. Essa mácula impede qualquer forma de comunicação com o mundo divino: os sacrifícios não são acolhidos, as chamas não se erguem nos altares, os pássaros não mais revelam presságios (vv 998-1022). Como Creonte acusa Tirésias de charlatanismo, o adivinho lhe anuncia as consequências das ações do governante de Tebas acerca do destino não da cidade, mas da casa real¹⁰: as Erínias farão Creonte pagar por ter proibido o acesso de um morto ao Hades e por ter lançado Antígona, viva, em um túmulo. Diante dessas

profecias e seguindo o conselho dos anciãos de Tebas que compõem o coro, Creonte reconsidera suas decisões e parte apressado a fim de sepultar Polinice e libertar Antígona.

Em resposta à decisão tomada por Creonte de remediar seus erros, os anciãos de Tebas cantam, então, o quinto estásimo (vv 1115-1152):

πολυώνυμε, Καδμείας {Estr. 1.}

νύμφας ἄγαλμα

καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα

γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις

Ἰταλίαν, μέδεις δὲ

παγκοίνοις Ἐλευσινίας 1120

Δηοῦς ἐν κόλποις, ᾧ Βακχεῦ,

Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν

ναιετῶν παρ' ὕγρον

Ἴσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ'

ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος. 1125

σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας {Ant.1.}

στέροψ ὄπωπε

λιγνύς, ἔνθα Κωρύκιαι

στείχουσι Νύμφαι Βακχίδες

Κασταλίας τε νᾶμα. 1130

Καί σε Νυσαίων ὀρέων

κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἀκ-

τὰ πολυστάφυλος πέμπει

ἀμβρότων ἐπέων

εὐαζόντων, Θηβαίας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς.	1135
τὰν ἐκ πασῶν τιμῶς ὑπερτάταν πόλεων ματρὶ σὺν κεραυνία· νῦν δ', ὡς βιαίας ἔχεται	{Estr. 2.}
πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου, μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν ὑπὲρ κλειτὸν, ἧ στονόεντα πορθμόν.	1140 1145
ἰὸ πῦρ πνεόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων φθεγμάτων ἐπίσκοπε, Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ', ᾧναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις	{Ant.2.} 1150
Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννουχοι χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον	
Portador de muitos nomes, glória de uma noiva cadmeia, de Zeus trovejante nascido, tu que cuidas da célebre Itália, e que reinas sobre os vales acolhedores	{Estr. 1.} 1120
de Deô eleusínia, ó Baco, em Tebas, a cidade mãe das bacantes, tu habitas, ao longo das úmidas correntes do Ismeno, sobre a sementeira do dragão selvagem.	1125
Além do rochedo de duplo cume,	{Ant. 1.}

te vê o brilho
das tochas, lá onde andam
as ninfas coríCIAS, báquicas;
te vê também a fonte Castália. 1130
Das montanhas do Nisa,
os flancos cobertos de hera
e a costa verde cheia de vinhas te enviam aqui,
e as vozes imortais
gritam evoé!, quando de Tebas 1135
tu visitas as ruas.

Tebas que, acima de todas {Estr. 2}
as cidades, tu honras
com tua mãe fulminada;
e agora, como a cidade inteira 1140
se encontra em estado de violenta doença,
vem com teu pé purificante, pelo flanco
do Parnasso ou pelo estreito gemente. 1145

Io! Corego dos astros {Ant. 2}
que respiram o fogo,
guardião das vozes noturnas,
filho de Zeus, aparece,
senhor, com tuas seguidoras, 1150
as Tíades, que em transe por toda a noite
dançam em tua honra, Íaco dispensador!

Trata-se de um hino clético dirigido a Dioniso, que segue todas as convenções desse ato de culto poético¹¹. O deus é di-

retamente invocado por um vocativo, acompanhado de uma breve descrição genealógica. Em seguida, um pronome relativo introduz uma longa enumeração de locais e formas de culto da divindade, que ocupa todo o primeiro par estrófico da ode. Além disso, a estrofe e a antístrofe terminam ambas com uma recordação das relações entre o deus e a cidade onde o hino é executado. Ao prestar homenagem ao deus, essa enumeração constitui uma oferenda cantada, que faz uso do princípio da *kháris*, da reciprocidade entre homens e deuses, fundamental à poesia hínica. A oferenda autoriza e assegura a eficácia da prece, terceira e última parte do hino. O quinto estásimo de *Antígona* integra portanto um esforço dos anciãos tebanos de restabelecer a comunicação com o mundo divino, que havia sido interrompida pelo *miasma* causado pelo cadáver de Polínice. A este respeito, convém notar que, já no fim do párodo (vv 151-154), os anciãos de Tebas anunciavam danças noturnas conduzidas por Dioniso, percorrendo todos os templos da cidade. Essa referência a celebrações corais em um futuro próximo foi, porém, interrompida pela chegada de Creonte (v 155), que vem comunicar seu decreto proibindo a execução das honras fúnebres de Polínice (vv 162-210). Há, deste modo, um vínculo em estrutura anelar entre o primeiro e o último canto do coro. O que não quer dizer que o quinto estásimo retome os atos culturais anunciados no párodo. Aproximando-se de um peã, notadamente pela invocação inicial aos raios do sol (*aktís aeliou*, 100), igualmente encontrada na abertura do *Peã* 9 de

Píndaro (fr. 52 k Maelher-Snell), a primeira intervenção coral da tragédia anuncia as honras a Dioniso para celebrar a vitória na guerra e o fim dos infortúnios, ao passo que o último canto coral invoca o deus para pôr um termo à doença violenta que sobreveio à cidade (vv 1140-1141).

3. A DOENÇA DE TEBAS

O HINO EM SEU CONTEXTO FICCIONAL

A maioria dos helenistas identifica essa doença com a mácula causada pelo cadáver insepulto de Polinice. Porém, tal interpretação foi questionada por S. Scullion¹² através de uma argumentação bastante persuasiva. De um lado, a purificação de um *miasma* pertence mais à esfera de ação de Apolo que à de Dioniso: a *kátharsis* efetuada pelo filho de Semele concerne sobretudo à cura de uma forma específica de doença, a *manía*, por meio da dança extática. Esse modo de ação característico do deus se expressa de forma precisa no hino de Sófocles através da atribuição das virtudes cárticas não exatamente ao deus, mas a seu “pé purificante” (*katharsíō; podí*, v 1144): trata-se de uma purificação por meio da dança¹³. De outro lado, a palavra grega *nósos*, traduzida por doença, parece se associar à noção de *miasma*, de mácula apenas quando se manifesta concretamente sob a forma de

um *loimós*, de uma “peste”. *Nósos* não se aplica a um *miasma* na qualidade de causa potencial de uma peste¹⁴. Em contrapartida, na Grécia antiga, *nósos* conhece um emprego metafórico bastante difundido, que faz referência aos distúrbios políticos, notadamente a *stásis*, a dissensão no interior da cidade, e a tirania¹⁵. E, efetivamente, ao longo da tragédia de Sófocles, o vocabulário da doença e da ausência de razão é utilizado nas falas trocadas pelos personagens em conflito, expressando um julgamento negativo sobre suas diferentes atitudes¹⁶. Além disso, no *agôn* entre Hêmon e Creonte, a *manía* e a ausência de razão que o filho atribui ao pai se associa à advertência, dirigida ao governante de Tebas, de que “Não há cidade que pertença a um único homem” (*pólis gàr ouk ésth’ hêtis andrós esth’ henós*, v 737).

Tal acusação de governar a cidade como um tirano parece significativa no que toca à identificação da *nósos* no quinto estásimo. É verdade que, empregado nas apreciações mútuas feitas pelos personagens envolvidos nos conflitos encenados, o vocabulário da doença integra uma retórica da acusação e denota sobretudo o ponto de vista de cada um sobre a maneira correta de agir. No entanto, em contraste com as falas de todos os outros personagens, a palavra divinatória de Tirésias é dotada de uma autoridade que ultrapassa a perspectiva de cada personagem. O adivinho diz claramente a Creonte: “É por causa de teus pensamentos que a cidade adoecem em relação a tais coisas” (*kai taúta tês sês ek phrenòs noseî pólis*, v 1015) e, alguns versos mais tarde, quando o governante

diz que “não ter senso é o maior dano” (*mē phroneîn pleístē blábē*, v 1051), Tíresias responde: “Mas é justamente desta doença que tu te fizestes inchado” (*taútēs sy méntoi tēs nósou plérēs éphus*, v 1052). Dentre as utilizações do vocabulário da doença em *Antígona*, esses empregos constituem, inclusive, as ocorrências mais próximas da prece dirigida pelo coro a Dioniso.

4. *LÝSIS* E *KATHÁRSIS* DIONISÍACAS:

O HINO E SEUS CONTEXTOS CULTUAIS POSSÍVEIS

Ora, tanto a associação do “pé catártico” de Dioniso com a dança extática que integra seus cultos, quanto a identificação da *nósos* do verso 1141 com uma doença metafórica que remete à um distúrbio político tendo como origem os pensamentos tirânicos de Creonte se revelam mais coerentes com a economia interna do quinto estásimo. Em geral, a dinâmica do hino estabelece uma relação estreita entre a enumeração dos atributos divinos e a prece dirigida ao deus. Todos os locais evocados pelo coro aludem a práticas rituais dionisíacas que tem como efeito uma *lýsis*, uma liberação dos infortúnios humanos, dos quais as doenças são um emblema¹⁷. Essa *lýsis* é, ainda, obtida por meio de práticas rituais que implicam, todas, uma alteração da consciência. O

coro menciona, primeiramente, a célebre Itália e os vales de Demeter em Eleûsis (vv 1119-1121). Trata-se de uma alusão aos mistérios¹⁸, que pode ter uma relação com a esperança da libertação de Antígona do túmulo no qual ela foi aprisionada¹⁹. Mas, em um contexto mais amplo, ela também evoca a libertação, momentânea durante a vida e definitiva após a morte, de que se beneficiam os iniciados nos mistérios, quer se trate dos mistérios de Eleûsis ou dos mistérios dionisíacos, atestados notadamente na Magna Grécia pela descoberta das lâminas de ouro enterradas com os defuntos, que descrevem o percurso de iniciados no além²⁰. Se é possível ter acesso a essa libertação temporariamente durante a vida, é porque os ritos dos iniciados, celebrados periodicamente para assegurar a “salvação” após a morte parecem antecipar a felicidade eterna no outro mundo, compreendendo banquetes regados de vinho e danças extáticas²¹. Tais danças são atestadas, por exemplo, pela descrição feita por Heródoto da iniciação do rei cita Ciles nos mistérios de Baco e, no que tange à procissão de Eleûsis, por uma passagem das *Rãs* de Aristófanes em que o coro convida Íaco a fazer uma epifania para conduzir suas danças²².

Com a referência às colinas do Nisa (v 1131), provavelmente na Eubeia, repletas de vinhas, encontra-se um outro domínio da libertação dionisíaca: a embriaguez²³. As virtudes liberadoras do vinho são objeto de vários elogios na tradição poética grega. No entanto, a alusão ao vinho parece ocupar um lugar secundário nesse hino, talvez justamente porque o

consumo do dom de Dioniso não se associe necessariamente aos coros extáticos em honra do deus, evocando, antes, os *sympósia*.

A terceira prática ritual mencionada pelos anciãos de Tebas concerne à dança extática praticada exclusivamente pelas mulheres, no âmbito dos cultos menádicos. No verso 1122, Tebas é a metrópole das Bacantes e no fim da primeira antístrofe as ruas da cidade são invadidas pelo grito ritual tradicional das mênades, o *εὔοέ*; no começo da primeira antístrofe (vv 1126-1129), são evocadas as ninfas báquicas da gruta Corícia no monte Parnasso, onde ocorriam as celebrações trietéricas das mênades délficas, chamadas Tíades²⁴. Estas são igualmente mencionadas no fim do hino, integrando o cortejo do deus em sua epifania (v 1151). Se os mistérios e os efeitos do vinho têm o poder de liberar os humanos das fadigas e infortúnios constitutivos de seu estatuto mortal, entre os quais se incluem as doenças, o menadismo mantém uma relação mais direta com a noção de doença. Essas festas femininas celebradas em várias cidades gregas são frequentemente dotadas de um mito etiológico que relata uma recusa ao culto de Dioniso. Nas narrativas dessas lendas, conhecidas como “mitos de resistência”, a *manía* enviada por Dioniso para punir tal recusa é, não raro, designada pelo vocábulo *nóσos*²⁵. Porém, esse aspecto mórbido da *manía* se manifesta apenas no nível lendário²⁶: ao se transformar em transe ritual que comemora a punição divina, a *manía* deixa de ser uma doença para se tornar o meio de curá-la, assim

como o de impedir que a doença retorne.

Através de uma aproximação entre as noções de *lysis* e *kátharsis*, de liberação e purificação, as referências às práticas rituais dionisíacas no hino que compõe o quinto estásimo de *Antígona* se mantêm, bem entendido, coerentes com sua situação ficcional de enunciação. A relação entre essas duas noções é feita, por exemplo, na passagem do *Fedro* de Platão em que se descreve a “mania iniciática”²⁷. Vale lembrar, ainda, que Lysios é uma das epicleses de Dioniso em Tebas²⁸. Todavia, pode-se notar que a ausência da dimensão interpretativa da voz coral nessa ode lhe confere uma autonomia poética digna de atenção: ela poderia ser cantada e dançada em diversos outros contextos.

Assim, a despeito da ausência do emprego de verbos na primeira pessoa remetendo à própria execução do hino, constata-se uma predominância da dimensão performativa da voz coral. De certo, as alusões a Tebas como local de nascimento de Dioniso e ao culto menádico local contribuem para a ancoragem do canto em sua situação ficcional de enunciação. No entanto, a referência a essas atividades musicais, mesmo epicóricas, constitui um caso de projeção coral, já que os anciãos não podem participar dos coros de mênades, exclusivo de mulheres²⁹. Por outro lado, as alusões às práticas menádicas das Tíades, ao mesmo tempo em que projetam a atividade coral em uma situação ainda mais distante do coro-personagem, aproximam a performance das

práticas cultuais atenienses, visto que as mulheres de Atenas se juntavam às mulheres de Delfos nas celebrações trietéricas no Parnasso. Da mesma forma, o uso da epiclese Íaco e a referência a Eleûsis permitem uma associação indireta às práticas cultuais do público reunido no teatro. Enfim, a designação de Dioniso como corego dos astros projeta a atividade coral em um plano cósmico, ainda mais distante das possíveis performances humanas.

CONCLUSÃO: UM ATO DE CULTO ENTRE A TEBAS LENDÁRIA E A ATENAS CLÁSSICA

Mas, para além da autonomia poética do hino pela ausência da dimensão interpretativa da voz coral, e para além das projeções da atividade coral em contextos precisos que não coincidem com as situações de enunciação nem do coro-personagem nem do coro-ator, é possível ver na prece dirigida a Dioniso uma ambiguidade referencial que faria emergir de um modo mais impactante a voz do coro-ator sob a voz do coro-personagem.

Ao rogar a Dioniso que faça sua epifania, o coro designa Tebas pela palavra *pólis*. O emprego desse termo genérico na prece é fundamental para a impressão de autonomia poética deixada pelo hino. E esse vocábulo permite, igual-

mente, uma aproximação ainda mais estreita com o público ateniense. De acordo com as reconstruções das Grandes Dionisiacas propostas pelos estudos modernos da religião ática, a festa teria seu mito etiológico na lenda de Pégaso de Eleuteras, que nos foi transmitida por um escólio ao verso 243 dos *Acarnenses* de Aristófanes. A lenda conta que Pégaso havia trazido uma estátua de Dioniso a Atenas, mas os habitantes da Ática se recusaram a cultuá-la. Colérico, Dioniso envia uma *nósos*, uma doença a toda a população masculina da região: uma ereção permanente. Como essa doença se revelava incurável, foi consultado o oráculo, que ordena aos Atenienses receberem o deus com todas as honras, o que eles fizeram fabricando *phalloi* para comemorar a doença. Desta forma, como propôs Ch. Sourvinou-Inwood, as Grandes Dionisiacas seriam um *re-enactment* da recepção do deus em Atenas, quer dizer, um *xenismós*, um rito de hospitalidade compreendendo banquetes e performances musicais³⁰.

Sob a perspectiva da pragmática cultural, pode-se atribuir a este *xenismós* a finalidade de curar a doença lendária, reenxada anualmente na abertura do festival. Deste modo, com o deítico temporal “*nŷn dé*” em posição inicial enfática no verso 1140 (“*e agora, como a cidade inteira se encontra em estado de violenta doença, vem com teu pé purificante*”), a prece do quinto estásimo torna-se aplicável não apenas à situação ficcional da Tebas lendária, mas também à celebração das próprias Dionisiacas em Atenas.

Resumo: Na Atenas clássica, a tragédia integrava uma tradição mais vasta, a da poesia coral. Um dos traços mais característicos dessa tradição poética é sua vinculação à ocasião de execução, observada, por exemplo, no uso recorrente de dêiticos com referência à situação em questão. Os coros trágicos, no entanto, cantam e dançam em uma situação ficcional durante um festival em honra a Dioniso. Como resultado, os dêiticos empregados nas partes líricas das tragédias podem assumir referentes ambíguos, projetando a situação cultural dos coreutas sobre a situação ficcional dos personagens que interpretam. Este trabalho pretende analisar essas projeções no quinto estâsimo da *Antígona* de Sófocles.

Palavras-chave: Poesia coral grega; tragédia ática; *Antígona* de Sófocles; cultos de Dioniso.

Abstract: In Classical Athens, tragedy took part in the larger tradition of choral poetry. One of the most characteristic features of this poetic tradition is its attachment to the occasion of performance, observed for example by the recurrent use of deictic words that refers to the situation in question. The tragic choruses, however, sing and dance in a fictional situation during a festival in honor of Dionysus. As a result, the deictics employed in tragic lyrics may assume ambiguous referents, projecting the cultic situation of the choreutes into the fictional situation of the characters they play. This paper intends to analyze these projections in the fifth stasimon of Sophocles' *Antigone*.

Keywords: Greek choral poetry; Attic tragedy; Sophocles' *Antigone*; Dionysus' cults

1 O presente texto é parte de minha pesquisa de doutorado em curso. Agradeço ao Prof. Claude Calame, pela orientação atenciosa e pelos comentários sempre preciosos, e à CAPES, por fomentar os quatro primeiros anos da pesquisa na França (11/2006-10/2010). Tive a oportunidade de expor as ideias que resultaram neste artigo em duas ocasiões: primeiramente, no XVIII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, realizado no Rio de Janeiro em novembro de 2011 e, em seguida, no IV Seminário do Núcleo de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília, em novembro de 2012; agradeço àqueles que se dispuseram a assistir minhas apresentações e participar da discussão.

2 Cf. BACON, Helen. *The Chorus in Greek Life and Drama*. Arion 3rd Series 3.1, 1994/1995, p. 6-7; WILSON, Peter. *The Athenian Institution of Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 6.

3 Por exemplo, CALAME, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Lanham/ Boulder/ New York/ London, Rowman & Littlefield, 2001; HERINGTON, John. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkley, University of California Press, 1985, p. 3-40; NAGY, Gregory. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore/ London, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 339-381; LONSDALE, Steven. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1993; BACON, Helen. *The Chorus in Greek Life and Drama*. Arion 3rd Series 3.1, 1994/1995, p. 6-24 ; SWIFT, Laura. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 6-22.

4 Sobre os estreitos laços dos diferentes gêneros mélicos com suas respectivas ocasiões de execução, cf. GENTILI, Bruno. *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the fifth century*. Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 36 e 115-154; CALAME, Claude, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble, Jérôme Millon, 2008, p. 100-106 e 145-166.

5 Esta descrição da ancoragem enunciativa da poesia mélica constitui um resumo bastante simplificado. Para uma abordagem detalhada dos jogos da deixis ad oculus na poesia mélica grega, ver DANIELEWICZ,

Jerzy. Deixis in Greek Choral Lyric. *QUCC* 63, 1990, p. 7-17, e CALAME, Claude. Deictic Ambiguity and Auto-referentiality: Some Examples from Greek Poetics. *Arethusa* 37, 2004, p. 415-443.

6 Tal construção verbal da identidade ficcional do locutor é posta em evidência pela neutralidade referencial da máscara trágica: como observa CALAME, Claude. *Le récit en Grèce ancienne*. Paris, Belin, 2000, p. 142-163, os textos antigos que descrevem as máscaras utilizadas no teatro (sobretudo Pollux, *Lex.* 4, 133 sq.) estabelecem uma classificação baseada em categorias gerais como gênero e idade. A máscara não identifica um personagem, sua função é a de apagar a identidade do ator; em termos linguísticos, a máscara efetua uma debragem enunciativa (situando o enunciado em uma situação outra que o *hic et nunc*) sem contudo realizar a ancoragem nessa outra situação.

7 CALAME, Claude. De la poésie chorale au stasimon tragique. *Metis* 12, 1997, p. 181-203, e Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance. In: GOLDHILL, Simon. & OSBORNE, Robin (ed.) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge/ New York/ Melbourne, Cambridge University Press, 1999, p. 125-153. Neste último artigo, o helenista traça correspondências entre as três dimensões da voz coral trágica (performativa, afetiva e interpretativa) e as figuras do ator, do espectador e do autor, respectivamente.

8 HENRICHS, Albert. 'Why Should I Dance?' Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion 3rd Series* 3.1, 1994/1995, p. 58-59; SWIFT, Laura. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 26-34.

9 HENRICHS, Albert. 'Why Should I Dance?' Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion 3rd Series* 3.1, 1994/1995, p. 56-III.

10 Se, no verso 1080, as cidades são atormentadas pela inimizade (*ékhthra dè pásai syntarássontai póleis*), nos versos 1078-1079 as lamentações prenunciadas por Tirésias concernem apenas à família de Creonte (*andrón gynaikôn sois dómois kōkýmata*). O texto de Sófocles cujas passagens aqui traduzo é o estabelecido por LLOYD-JONES, Hugh. & WILSON, Nigel Guy. *Sophoclis Fabulae*. Oxford, Clarendon Press, 1990. Para os textos dos demais autores gregos citados e traduzidos, utilizou-se o *Thesaurus Linguae Graeca*, salvo indicação contrária.

11 Sobre a tradição hínica grega, cf. sobretudo FURLEY, William & BREMER, John Maarten. *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. 1: *The Texts in Translation*;

vol. 2: Greek Texts and Commentary. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001; os autores comentam esse estásimo de Sófocles nas páginas 272-280 (v.1) e 300-304 (v.2).

12 SCULION, Scott. Dionysos and Katharsis in Antigone. CA 17, 1998, p. 96-122.

13 De certo, o emprego de poûs na descrição de uma locomoção é frequente, sobretudo na descrição do caminho percorrido pela divindade; no entanto, como nota SCULION, Scott. Dionysos and Katharsis in Antigone. CA 17, 1998, p. 102, em uma passagem em que se roga uma epifania divina, a menção do pé tende a implicar um atributo específico da divindade. Por exemplo, em Aesch. Eum. 294-295, ao rogar a Atena que venha socorrê-lo, Orestes supõe que a deusa, na Líbia, “se põe em marcha com um pé reto ou coberto pelo escudo” (*tithēsin orthòn ē katērephē pōda*); o pé aí remete não apenas à locomoção, mas de modo mais específico aos movimentos militares, associando-se ao caráter guerreiro da filha de Zeus.

14 Cf., por exemplo, PARKER, Robert. Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion. Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 217-221.

15 Cf., por exemplo, Hdt. 5. 28-29: antes do período de prosperidade que precedeu os conflitos com os Persas, a cidade de Mileto “havia adoecido durante o tempo de duas gerações de homens por causa de dissensões no mais alto grau” (*epi dýo geneàs andrôn nosēsasa es tà málista stási*); no prólogo do Hércules de Eurípides, Anfítrion relata que após ter assassinado Creonte, Licos tomou o governo de Tebas “se precipitando sobre essa cidade doente por causa da dissensão” (*stásei nosoûsan pólin*, 34); e Platão, Resp. 8.544 c-d, descreve a tirania como a quarta e última doença da cidade (*tértatón te kai éskhaton póleos nósēma*). Sobre a figura da cidade doente, cf. KOSAK, Jennifer. Polis Nosousa. Greek ideas about the city and disease in the fifth century BC; e BROCK, Roger. Sickness in the body politic. Medical imagery in the Greek polis. In: HOPE, Valerie. & Marshall, Eireann (ed.). Death and disease in the ancient city. London / New York, Routledge, 2000, p.24-34 e 35-54, respectivamente.

16 Cf., por exemplo, GOLDHILL, Simon. Reading Greek Tragedy. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 175-179.

17 Cf., por exemplo, Hes., Erga, 100-104: ao abrir a jarra, Pandora deixa escapar tristezas (*lygrá*), males (*kaká*) e doenças (*noûsoi*).

18 Cf. SEGAL, Charles. Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles. Cambridge Mass. / London, Harvard University Press, 1981,

p. 201-204; HENRICHS, Albert. Between City and Country: cultic dimensions of Dionysus in Athens and Attica. In: GRIFFITH, Mark. & MASTRONARDE, Donald (ed.). Cabinet of the muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer. Atlanta, Scholars Press, 1990, p. 265-270.

19 Como sugere SEAFORD, Richard. The Imprisonment of Women in Greek Tragedy. *JHS* 90, 1990, p. 88.

20 Sobre essas lâminas, ver, por exemplo, COLE, Susan. New Evidence for the Mysteries of Dionysos. *GRBS* 21, 1980, p. 237-241; CALAME, Claude. Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne. Paris, Éditions La découverte, 2006, p. 234-262; GRAF, Fritz. & JOHNSTON, Sarah Iles. Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets. London/ New York, Routledge, 2007; e EDMONDS III, Radcliffe Guest. The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further Along the Path. Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Uma das lâminas, escavada em Pelina na Tessália, em uma sepultura datada do IV séc. a.C., instrui a defunta: "dize a Perséfone que Dioniso te liberou" (ειπεῖν Phersephónai hóti B<ak>khios élyse).

21 Cf. Aristoph. *Ran.*, 354-371; *Pl. Resp.* 363c-d. A propósito dessas representações do mundo além-túmulo, ver GRAF, Fritz. Textes orphiques et rituel bacchique. A propos des lamelles de Pélinna. In: BORGAEUD, Philippe (éd.), *Orphisme et Orphée*. En l'honneur de Jean Rudhardt. Genève, Droz, 1991, p. 91-93; e COLE, Susan. Landscapes of Dionysos and Elysian Fields. In: COSMOPULOS, Michael (ed.). *Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*. London/ New York, Routledge, 2003, p. 199.

22 *Hdt.* 4. 79; Aristoph. *Ran.* 325.

23 Na poesia épica, o vinho, em uma relação metonímica com o sym-pósion, é eúphrôn, "regojizante" (*Il.* 3, 246), melidês, "doce como o mel" (*Il.* 4, 346), hēdýpotos, "agradável de beber" (*Od.* 2, 340). Graças ao vinho, Dioniso é khárma brotoîsi, "alegria dos mortais" (*Il.* 14, 325), ou polygēthês, "pleno de alegria". Entre os inúmeros elogios ao vinho na poesia arcaica, pode-se citar Alceu (fr. 335 Voigt), que apresenta o vinho como melhor remédio (phármakos) para os males do ânimo (thymós); Theog. 883-884, em que o dom de Dioniso figura como meio de fazer esquecer as penosas tristezas; uma elegia de Íon de Quios (fr.1 Gentili-Prato = 26 West), que fala das festividades e dos coros como filhos deste licor que traz alegria; ou, ainda, Anacreonteia 50, que enumera os

prazeres do vinho.

24 Sobre as Tíades, cf. Pl. *Mul. Virt.* 13, 249 E- F e Paus. 10. 4, 3 e 6, 4, com VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. A propos des Thyiades de Delphes. In: *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes* (Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome, 1984). Rome, École française de Rome, 1986, p. 31-51.

25 Por exemplo, para o Penteu das Bacantes de Eurípidés, os ritos dionisíacos são uma “nova doença das mulheres” (nóson kainèn gunaixí, 353-354). Os textos de Heródoto e de Pausânias que descrevem a mania das mulheres de Argos (Hdt. 9. 34. 1; Paus. 2.18.4) alternam maínomai e manía com nósos, esse último vocábulo designando nos dois casos o objeto da cura efetuada por Melampo.

26 Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Œuvres: religions, rationalités, politique*. 2 vol. Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 1257-1259; FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Qu'est-ce que fait courir les ménades? In: FOURNIER, Dominique & D'ONOFRIO, Salvatore (éd.). *Le ferment divin*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 158; VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine. *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasé féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 51-52; COLE, Susan. Finding Dionysus. In: ODGEN, Daniel (ed.). *A Companion to Greek Religion*. Malden/ Oxford, Blackwell, 2007, p. 329-330.

27 Pl. *Phaed.* 244d5-245a1.

28 Paus. 9. 16.6, com SCHACHTER, Albert. *Cults of Boiotia 1. Acheoos to Hera*. London, Institute of Classical Studies, 1981, p. 191. A epiclese também é atribuída ao deus em Corinto e Sicione: cf. Paus. 2. 2. 6-7 e 2.7. 5-6.

29 Cf. HENRICHS, Albert. Greek Maenadism from Olympias to Messalina. *HSCP* 82, 1978, p. 121-160; BREMMER, Jan. Greek Maenadism Reconsidered. *ZPE* 55, 1984, p. 267-286.

30 SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian Religion*. Laham/ Boulder/ New York/ Oxford, Lexington Books, 2003. Sobre o mito etiológico das Grandes Dionisíacas e sobre a problemática das reconstituições modernas de um festival religioso antigo, permito-me retemer o leitor a BACELAR, Agatha. Pégase d'Eleuthères: d'une légende de transmission tardive au mythe étiologique “re-enacted”. *CODEX: Revista Discente de Estudos Clássicos*, v. 1 n.2, p. 145-165, 2009. Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/proaera/revistas/index.php?journal=codex&page=article&op=view&path%5B%5D=65>. Acesso em 10/06/2014

Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas, A. BACELAR | p. 108-130

APRISIONAMENTO E LIBERTAÇÃO: DUAS ANTÍGONAS LATINO-AMERICANAS

Eduardo Guerreiro Brito Losso

I. INTRODUÇÃO¹

O mito grego de Antígona se tornou versão de referência para todas as posteriores reatualizações dramatúrgicas através da tragédia *Antígona*, de Sófocles. Na América Latina contemporânea, temos dois exemplos deste tipo de experimentação artística, nas peças *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal (Argentina), e *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez (Porto Rico), cuja leitura comparativa será a tarefa do presente estudo.

A análise iniciará com uma exposição das disparidades histórico-culturais entre as três peças integrantes da equação comparativa aqui proposta, para tomar suas diferenças temporais (da composição, da ficção e da expectativa utópica) como ponto de partida de sua releitura. Duas operações estarão aí envolvidas — recompor o contexto e decompor o

texto.

A decomposição será iniciada com o reconhecimento de sua organização e modos de enunciação. Observaremos como e por que cada drama foi dividido, como seus elementos estão dispostos e que sentidos enunciativos carrega.

A partir do entendimento detalhado da forma escrita, passar-se-á para as categorias narrativas do espaço e do tempo. A grande oposição entre as duas peças está no tratamento do espaço. Dessa constatação, retirar-se-ão todas as implicações de interação das personagens com os ambientes, das determinações que elas inscrevem em cada lugar, como atributos próprios e da relação do leitor-espectador com a espacialização cênica.

Serão vistas também as referências temporais, os investimentos semânticos que cada período carrega e que papel as anacronias carregam para a trama.

A parte final se dedicará a refletir sobre as condições de confronto do indivíduo com os novos tipos de tiranias modernas, que, à medida que a modernidade avança, tornam-se cada vez mais sutis. Pretender-se-á demonstrar que Antígona não é só um mártir ficcional, modelo de resistência política, antes, exemplo de tenacidade no propósito de encontrar espaço para o desenvolvimento da autonomia individual.

2. EQUAÇÃO BÁSICA

A *Antígona* de Sófocles tinha como contexto histórico a democracia grega. A tragédia era um espetáculo cívico destinado a toda a população e representava a religião oficial da *pólis*. Mas *Antígona* é um apelo à importância da tradição antiga no interior do regime, pois o respeito a seu valor e seu lugar, segundo o autor, garante a manutenção da democracia contra o excesso cívico que desaguardaria na tirania. Desta forma, o tempo ficcional de *Antígona* é mítico, mas suas implicações estão claramente conexas à atualidade de sua composição.

Nas duas peças latino-americanas, a reatualização do mito e a transformação mimética da peça de referência servem para abordar a situação política da América Latina, na fase contemporânea.

A peça de L. Marechal foi composta no século vinte, mas a *diegese* se passa numa sociedade colonialista e guerreira e, de certo modo, mais arcaica do que a civilidade grega. Esse anacronismo é central para a compreensão de sua primeira grande diferença em relação à peça de Luis R. Sánchez. Esta, ao contrário das outras, não assinala discrepância de cronologia histórica e ficcional. Seu tempo ficcional, em vez de se voltar para o passado, acompanha seu presente histórico e consegue até se antecipar ao tempo de sua composição, 1961, representando fatos que só vão ser integralmente

incorporados historicamente ao longo das duas décadas seguintes.

Veremos adiante que esses quadros históricos influenciam a própria organização textual: em *Vélez*, o texto possui uma integridade poética em seu conjunto, seu sistema de convenções torna a enunciação mais musical (polifônica), simbólica e popular, as relações de força entre as personagens são mais distensas. Mas em *La pasión* há uma discussão mais acirrada, um predomínio da retórica, do desentendimento sistemático da heroína com seus interlocutores, ou a negociata perversa entre autoridades ditatorial e religiosa.

Desta forma, na escolha vocabular, é flagrante a dificuldade mais acentuada em *Vélez*, por se servir de uma cultura de cavaleiros do deserto, onde tudo é articulado através de um simbolismo associado a cavalos. A distância do texto em relação ao leitor atual - menos histórica do que antropológica, portanto, é maior.

Em *Vélez*, Don Facundo não se pretende encampar o direito de decisão de Antígona, ele apenas prescreve regras para seu povo. Quem desobedece é punido, como foi postulado. Ele não mostra as preocupações sutis de um chefe de estado do capitalismo tardio, como o Creon de *La pasión*. A distância de Antígona Vélez para Antígona está basicamente na cultura local, hiato abismal entre a Grécia clássica democrática e um povoado dos pampas latinos. A disparidade cultural é mais acentuada que a distância histórica.

Don Facundo é rústico, todo seu poderio depende de uma cavalaria andante, não se preocupa com a palavra, nem detém uma retórica como a de Creonte. Ele defende “la ley de la llanura”², identificada mais com o lugar do que com seu povo, mais com o povoado do que com uma *pólis*.

La pasión difere de *Antígona* também pelos elementos históricos: a peça de Sófocles retrata o início da cultura jurídica no ocidente, mas *La pasión* representa a natureza do regime ditatorial que estava se formando na América Latina, como também antecipa sua calculada transição para a democracia, que herda uma mídia nascida desse contexto militar.

O dramaturgo já antevê certos aspectos cruciais do regime democrático seguinte. Ele delata, justamente, a simplicidade constitutiva que a futura democracia (hoje presente) terá com a ditadura nascente. Essa ditadura, como circunstância determinante do drama, não está só se iniciando para depois se desintegrar: o texto dramático nos ensina que essa ditadura engendrou o sistema de comunicação e consumo do capitalismo democrático latino-americano.

Em outras palavras: no plano histórico, há o nascimento da ditadura; por sua vez, a ficção nos esclarece catarticamente que essa ditadura é o nascimento, a origem, a raiz da democracia pós-moderna dos países “em desenvolvimento”. Para a recepção atual, a leitura deste drama leva à confirmação de que uma democracia que é filha legítima e protegida

da ditadura é, na verdade, um neocolonialismo que se dissimula, em evidente constrangimento, como democracia.

As três Antígonas, além disso, apontam para um tempo utópico, no qual não seria mais possível a figura de um déspota. Na fonte grega, Antígona está a serviço do deus Hades, evocando o tempo em que ele era integralmente respeitado, época das leis não-escritas, resguardadas pela dimensão dos mortos e comprometidas com a divindade subterrânea.

Antígona Vélez também pressupõe um tempo em que as leis eram respeitadas. Apesar de essa Antígona também estar comprometida com o mundo dos mortos (das Bruxas), ela é, das três, a Antígona menos atormentada pela vida, menos mortificada. Por isso, seu tempo utópico não é exatamente o das leis não-escritas, não só porque não há indicação de oposição escrita/não-escrita no texto, mas porque ela se refere a uma época em que essas leis eram respeitadas: a época de seu pai. Portanto, ela é mais saudosista, em vez de ser primitivista.

Antígona Pérez não aponta para nenhum tipo de passado: ela possui uma função salvífica para a massa da república de Molina. No combate verbal final contra Creon³, ela pergunta ao tirano o que fará quando seu império desmoronar e todos os outros regimes o condenarem. Esse tempo futuro, que derrotará Creon e a glorificará, é uma espécie de sociedade utópica.

Assim, podemos montar um quadro para as diferentes

temporalidades de produção, de narração e de leitura envolvidas no cotejo das três tragédias.

Peça	Contexto Histórico (autor)	Tempo Ficcional (Creonte)	Tempo Utópico (Antígona)
<i>Antígona</i> (Sófocles)	Democracia Grega	Mítico	Leis arcaicas, Mundo dos mortos
<i>Antígona Vélez</i> (Leopoldo Marechal)	República	Colonialismo	Governo anterior (Época do pai)
<i>La Pasión según Antígona Pérez</i> (Luis Rafael Sánchez)	Ditadura Capitalista	Ditadura Capitalista	Futuro

3. ENUNCIÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Antígona Vélez se divide em seis quadros, cada um com grande variedade de formas dialógicas, sobreposição de falas quase se entrecruzando uma com a outra, movimento verbal vertiginoso, pleno de informações, às vezes dadas de forma indireta ou poética. No entanto, nenhuma obscuridade de significado fica suspensa: possui valor puramente simbólico,

ou opera uma antecipação profética (a prolepse das Brujas), que depois será confirmada de acordo com o desenvolvimento da peça. Toda função cardinal é recheada de referências culturais e sociais, metaforizando liricamente e incorporando localmente cada motivo do enredo. Para compor a dinâmica dialógica, muitas vezes há um entrelaçamento de falas de vários personagens, dando um tom operístico ao conjunto.

Por exemplo, a notícia do enterro ilegal de Ignacio é descrita com a alternância de Rastreador e de Lisandro, dando ao espectador uma duplicidade de vozes na enunciação de uma informação⁴. Já a confirmação do crime de Antígona, feita pelo coro de homens, utiliza a repetição frasal de cada detalhe do ato, enfatizando a veracidade do que está sendo dito. Don Facundo os interroga. A criminalística de cada acontecimento examinado atinge seu auge neste trecho:

DON FACUNDO - Qué oyeron ustedes?

HOMBRE 1 - Un escándalo de alas enfurecidas, allá, en el bajo.

HOMBRES - Y despues un grito.

HOMBRE 1 - Un solo grito.

HOMBRES - Sí, fue un grito solo!

(*Un silêncio*)

Há um cruzamento de significações neste trecho, fruto de uma relação integrativa: o próprio coro grita para constatar a existência do grito de Antígona. Logo em seguida, um

silêncio contrastante, acompanhado do mesmo artigo indefinido, realçando a singularidade tanto do grito passado, do grito asseverado quanto do silêncio bem colocado.

Nas duas peças, assim como em Sófocles, a ação de enterramento não é encenada, mas em *Vêlez* ela é descrita com todos os detalhes, sendo a sequência que estabelece o antagonismo de Antígona contra Don Facundo. Com limitado alcance de analepse, a descrição ganha maior importância jurídica, até policial, construindo com isso uma estética particular, por estar sendo relatada em toda sua materialidade.

Alternando com o coro de Hombres e Mujeres, seu relato já é, em si, catártico⁵. O coro pergunta, e ela responde com um tom cheio de investimento afetivo. A alternância dialógica entre ela e o coro constitui um tipo particular de descrição, torna-se uma descrição musicada (mesmo princípio da alternância do Rastreador e Lisandro já mencionada). As informações se adicionam e perfazem por contraponto dialógico. A presença dos pássaros, da lua e da noite são ingredientes sígnicos ornamentais da ambiência narrada.

Percebe-se a discrepância entre a encenação da narração - em nível hipodiegético, com seu valor de revelação catártica, de confiança de um crime, ao carregar com isso um modo épico e heróico de expressão, luminosidade extravasada e volume de voz — e a ambiência da analepse narrada, toda lúgubre, silenciosa, sombria, escondida. Essa diferença de nivelamento temporal entre o ato da narração e a ação da

narrativa é demarcada pela linguística como dupla sucessão entre o momento da enunciação presente e o momento de referência pretérito. O próprio ato de enterramento combina com essa atmosfera do momento de referência, por ser uma interiorização do corpo morto na terra, assim como o espaço desértico e sombrio incita à catábase ritual, à reza, à meditação sagrada.

La Pasión dá um tratamento mais econômico ao material dramático. Todos os diálogos se constituem de dois interlocutores, a maioria entre Antígona e outra personagem. Mesmo na recepção de Monseñor, o diálogo ocorre essencialmente entre ele e Creon, pois Pilar só reforça a argumentação do marido com curtas intervenções. Parece que o planejamento de Sánchez possui uma tonalidade mais reflexiva, ponderada, valorizando o silêncio e o aprisionamento constante de Antígona. Serve-se de um estilo argumentativo, didático, mesmo que o seja através da ironia, do sarcasmo e de um *éthos* angustiado.

Macroscopicamente, *La pasión* é mais dividida. Compõe-se de dois atos: um de sete cenas e outro de cinco, ambos com a mesma introdução, descrita pelas didacálias, pois os motivos que se repetem (música do contrabaixo, ritual informativo dos Periodistas, etc.) servem para aumentar a tensão dramática.

Cabe aqui uma observação a respeito da estratégia do autor ao representar o ambiente ditatorial através do recurso

de repartição textual. Antígona, no início do segundo ato, apresenta a situação dirigindo-se ao espectador como se estivesse fora do enredo e independente da forma a que se submete enquanto personagem. Enfim, assume função de uma voz metalinguística, que se situa extradiegeticamente. Ela explica o fato de o segundo ato ser mais curto que o primeiro e instrui o espectador sobre o desenvolvimento do conflito, sobre as motivações conflitantes entre ela e Creon e mistura essa breve mas inusitada exposição com seus planos dentro da intriga. Percebe-se um nó entre as dimensões narrativa e analítica.

Antígona tem o poder, então, de revelar a própria estrutura do sistema fictício. Como a representação da realidade está completamente codificada, tem-se um motivo para que a estrutura do drama se mantenha fria e rígida. Mas o elemento épico está atuante, nesse desnudamento das estratégias formais, pelo enunciado de uma protagonista dotada de extrema perspicácia, tanto para a decifração da realidade alienante como para operar a metalinguagem do drama. Antígona é quase onisciente, examinando os acontecimentos com estilo de relator. A distância física da protagonista, que por estar aprisionada deveria encontrar-se alheia a tudo, na verdade confere-lhe uma posição privilegiada.

Assim, a forma do drama, ao mimetizar a realidade, realiza uma espécie de cumplicidade com a realidade do sistema ditatorial. Antígona sai de seu universo intradieético

para o extradiegético justamente para efetuar essa *metalepse*, essa transposição de um nível narrativo a outro. Com isso, a intenção do autor é praticar um ato político na própria estrutura textual, esclarecendo seus procedimentos para o narratário.

Pilar aparenta também operar uma *metalepse* neste trecho, quando pressiona Antígona: “No me cubras súbitamente com una sarta de virtudes, como si fuera personaje villano que regresa en el tercer acto para redimirse”⁶. De qualquer forma, ela não se refere exatamente a estrutura do texto, que não possui terceiro ato, mas sim a um modelo comum de texto teatral. Portanto, não revela o mesmo tipo de percepção de Antígona, porém, questiona sua pretensa onisciência.

Em *Vélez*, não há esse distanciamento (substancial ou aparente) de uma personagem em relação a seu contexto diegético. A tomada de distância existe mais entre as Brujas sobrenaturais (que correspondem ao Tirésias de Sófocles) e a realidade terrestre, mas essa distância não é de nível narrativo. As Brujas são seres míticos, sobrenaturais, até folclóricos, completamente inseridos na ficção. Quanto mais fora da existência real um ente narrativo se coloca, mais ele está inserido na lógica da ficção. Antígona Vélez, também, está muito mais próxima de sua terra, de seu povo, de seu amante Lisandro e de seu próprio irmão insepulto do que Antígona Pérez.

As didascálias de *La pasión* apontam a necessidade de recursos cênicos mais épicos, nas partes não-dialógicas, ou ilustrativas, mais grandiloquentes e sinfônicas, talvez, do que a mistura barroca de falas em *Vélez*. Tal característica épica, dentro da proposta de um teatro realista, possui um caráter dito revolucionário. Em *Vélez*, por outro lado, percebe-se que a idade primitiva, já considerada acima, envolve a escolha de entidades cênicas (Brujas, homens e mulheres rigidamente separados) do campo de referências medieval. Portanto, há uma sugestão de barroquismo e medievalismo. As didascálias não se alongam tanto quanto em *La pasión*, e seus elementos cênicos podem ser extraídos dos diálogos e de seu sistema simbólico cultural pré-capitalista.

Essa característica fica mais clara na distribuição de personagens: Brujas 1,2 e 3, representando o reino sobrenatural; Hombres e Mujeres divididos em tarefas antitéticas, os papéis temáticos que servem a Don Facundo como Capataz, Rastreador, Peones e Sargento, todos incorporam funções próprias de outro período histórico.

Diferentemente, as personagens de *La Pasión* são completamente atuais, metropolitanas, de fácil identificação para o espectador: repórteres maquinais como os Perodistas; Monseñor e seu cortejo eclesiástico, de aparência mais “mafiosa” do que religiosa; uma “Multitud” pálida, sem características próprias, representando a massa levada pela mídia. Mesmo reproduzindo uma realidade latino-americana, o texto joga

com códigos norte-americanos (internacionais), fruto de sua riqueza multiculturalista.

Creon é o presidente, a autoridade política mais poderosa, representação da civilidade, e não um marginal. O enredo se organiza numa estrutura oposta às narrativas de indústria cultural: a protagonista é mulher, marginal, permanece parada, aprisionada, emparedada ao longo de toda a peça. Sua ação é, no plano objetivo, espacialmente nula: ela se restringe a assumir a atitude existencial e política de decisão do martírio, contra o que Creon e todos os outros personagens a solicitam. Como o texto se refere negativamente ao nascimento da condição cultural de sociedades do capitalismo tardio, caracterizado pela economia globalizada (generalização dos meios de comunicação e consumo de informação e entretenimento), ele funciona subversivamente, em relação ao código cultural da massa.

A ação da heroína, enquanto força ativa, combatente, dinamiza-se da forma mais sutil e abstrata. Ela se resume em sustentar uma posição muito difícil. Todas as provas pelas quais passa testam seu vigor, sua incoercibilidade. Por isso, ao contrário da fórmula modelar de filmes de entretenimento, sua ação é reduzida, abstrai-se ao essencial: a audácia de seu martírio — nada mais, nada menos do que muita coragem.

Quanto à sequência dos diálogos, *Lá pasión* obedece a um crescendo. A ordem de passagem das personagens por

Antígona - Aurora, Creon, Monseñor, Creon, Irene, Pilar e Creon - evidencia um desenvolvimento crescente. Primeiro a mãe, conotando sua primazia familiar; Creon se apresenta pela sua primazia antagônica, Monseñor desenvolve as relações políticas e a autonomia controvertida da protagonista; Creon, de novo, procura negociar por intimidações e ameaças; Irene revela a traição de Fernando; Pilar anuncia seu fuzilamento; Creon executa a morte final.

O fio condutor pretende fazer Antígona ceder. Como o antagonismo entre a protagonista e o oponente é central na peça (não é necessariamente o que ocorre em *Vélez*), a recorrência de Creon é natural e necessária.

Em *Vélez*, o desenvolvimento dos diálogos de Antígona é bem semelhante. Começa com a personagem de mesma função, Carmen, sua irmã, equivalente à Ismênia de Sófocles e à Aurora de Sánchez; passa pela primeira vez por Don Facundo, reconhecendo nele um atrito inicial; monologa no final do “Cuadro Segundo” sobre sua relação de medo e enfrentamento com a obscuridade; confessa o enterramento e desafia Don Facundo; dedica-se ao romance com Lisandro; expõe o motivo de sua escolha ao povo, os Hombres e Mujeres; une-se a Lisandro e sacrifica-se com ele. Se, em *La pasión*, existe um crescendo de solidão e dor em Antígona Pérez, em Antígona Vélez a morte é mais romântica, no sentido forte do termo (oitocentista): espetacular, sangrenta, predita pelas Brujas, acompanhada pelo amante e iluminada

em plena tarde ensolarada. Tal morte também se desenvolve de forma progressiva: a antecipação da morte de Antígona, feita pelas Brujas, pelo povo e por ela mesma, progride no alargamento da tensão trágica. A morte vai crescendo e se afirmando sob o sol do dia⁷.

4. TEXTO E SILÊNCIO DE ANTÍGONA

As duas peças se valem de diferentes estratégias textuais para realçar a presença verbal de Antígona.

Em *Antígona Vélez*, há um trecho em que as Mozas⁸ caracterizam Martin como forte e direito, e Ignacio, por outro lado, é marcado pelo seu riso, sua leveza de espírito informal, que anula, por consequência, o direito (formal), e até a autoridade que ele teria, como homem do povoado, de ser enterrado. Seu riso de homem “não-sério” o desautoriza a ser motivo de luto.

A linguagem leve das Mozas, expressa na descrição da diferença entre os dois falecidos, é feita como comentários inocentes de meninas. Elas são a representação de um senso comum infantil, em contraste com a tomada de responsabilidade da heroína.

Contra essa desautorização do luto pela imagem do riso do morto, Antígona já entra irônica, abusando, por sua vez,

do riso delator, do riso revoltado, com trocadilhos que jogam com a valorização descabida das Mozas feita a Martín. Aponta a diferença entre a morte crua de Ignacio e a morte enfeitada e disfarçada de Martín.

Assim, o contraste de linguagens entre as ingênuas Mozas e Antígona determina sua entrada e sua particularidade. Nesta peça, Antígona não demora muito para se manifestar. Primeiro, o coro de homens e mulheres situam em que momento do enredo o texto começa, as Brujas antecipam a chegada de Antígona e seu enterramento; depois, vêm as Mozas e, enfim, a heroína.

Não diferindo muito de *Vélez*, em *La pasión*, Antígona é a primeira a agir e a falar, e já começa com um pequeno monólogo. Ela só é antecipada pelos recursos cênicos anteriores, o discurso não verbal que introduz e ilustra a peça.

Se os recursos cênicos são, em *La pasión*, mais utilizados, e o discurso, um pouco mais rígido, em *Vélez* abusa-se da dimensão simbólica. Antígona vence cada embate verbal de que participa, empregando uma retórica preenchida pelo uso de imagens, metaforizações⁹. Pairando entre descrições objetivas e extensas conotações líricas, o fundo simbólico se torna preponderante, nos dois casos. Às vezes, a linguagem de Antígona parece quase ininteligível, para criar uma certa tensão de absurdo que se resolve num grande efeito de verdade¹⁰. Em outros casos, Antígona argumenta com os próprios fatos, descreve o acontecimento com “uma língua

envenenada”. Não precisa, como a Antígona sofocliana, de grandes técnicas sofistas: Antígona Vélez poetiza frequentemente, seja na enunciação de fatos, seja no lamento lírico (que muitas vezes se fundem).

No “Cuadro Quinto”, Antígona se contrapõe, simbolicamente, à claridade do dia com seu poder de sombreamento, tanto na sua aura (expressividade física) como no seu discurso, cheio de obscuridade de sentido. Nesta parte, o texto toma uma configuração mais dissolvida, dispersa, pois Antígona e coro dialogam com interação pouco lógica e muito musical. Simultaneamente, o dramaturgo junta os preparativos para o alazão com a necessidade de exibir as últimas palavras da mártir ao povo¹¹.

Embora, em *Vélez*, a ação quase não seja descrita, em alguns momentos podemos observar uma relação peculiar entre as falas. É o que se verifica exemplarmente, no trecho abaixo, quando a ação de Lisandro e Antígona se abraçando é ilustrada pelos comentários poéticos e conclusivos do coro.

(Los hombres sueltan a Lisandro: éste y Antígona se dirigen el uno al outro y se abrazan.)

HOMBRE 1 — Ahí estaba su razon!

MUJER 1 — Y conocemos ahora el nombre de la pena!

MUJERES — El sur es amargo, y no deja crecer ni la espiga derecha ne el amor entero.

HOMBRES — El sur es algo que se nos muere al nacer.

MUJERES — Y conocemos ya su nombre!¹²

As mulheres adjetivam o “sul” como amargo e, com isso, demonstram um valor afetivo para a significação do espaço. Os Homens interiorizam a existência do “sul” como representação da sensação de toda comunidade. Ao mesmo tempo, o forte impacto do abraço dos dois grandes personagens se desenrola em conjugação com essas enunciações emotivas.

Logo depois, a despedida que Antígona faz a todos é muito significativa:

(dos hombres vuelven a sujetar Lisandro. Antígona pasea su mirada sobre todos, como en una tácita despedida. Sale después, custodiada por el coro de hombres.)

Essa didascália mostra que Antígona despede-se com o poder de seu olhar, em silêncio, o que é já em si uma ação poética, mais carregada ainda do que qualquer discurso, contrastante com as falas muito longas e carregadas, em toda sua atuação.

5. ESPAÇO

A desigualdade de espaço ficcional entre as duas peças é patente: *Antígona Vélez* se desenrola sempre em espa-

ção aberto, no deserto dos pampas. *La pasión*, ao contrário, não conhece natureza, céu, luz solar, dia ou noite: Antígona está aprisionada a peça inteira, e toda a circulação espacial também, pois as ações só se passam em lugares fechados. A preciosidade da natureza simbolizada em *Vélez*, possibilitada pela atmosfera de um espaço aberto, é simetricamente inversa à artificialidade codificada de *La pasión*, enquadrada nos limites geométricos de um espaço fechado.

Existem basicamente três variações de espaço ficcional em *Vélez*: interior da estância denominada “La Postera”; o pampa, com a variação natural de dia, entardecer e noite; espaço mítico das Bruxas, de caráter mais atemporal e metafísico, podendo dar acesso à visão de todos os outros espaços.

Na peça de Sánchez, o corpo textual é mais fragmentado, o enredo abrange uma duração mais longa, há mais recursos técnicos e também há mais espaços. Estes são quatro:

- 1 o espetáculo luminotécnico que introduz os atos é puramente formado pelo significante cênico, explorando recursos de cenário;
- 2 a prisão de Antígona, no sótão, ligada a uma escada, representando o único canal de acesso à prisioneira subversiva;
- 3 a conversa de Creon e Pilar ocorre possivelmente em ambiente doméstico ou oficial, mas o texto não especifica;
- 4 salão da festa de recepção ao Monseñor e seu cortejo eclesiástico.

Em Sánchez, os espaços ficcional e o teatral estão mais próximos, mais misturados, pois é da intenção épica do autor deixar seus recursos de representação expostos e trabalhar sua materialidade. Portanto, a imaginação ficcional está mais presa ao próprio espaço concreto. Sua configuração espacial aprisiona, restringe a imaginação (o devaneio do espectador) e desenvolve a reflexão.

Logo, não é só Antígona-personagem que está presa nessa configuração: o espectador é também aprisionado em sua situação de destinatário da comunicação que se estabelece com o autor. Como Antígona frequentemente se dirige ao público enquanto comentarista das situações, o público percebe a cela da heroína não como o lugar delimitado, mas como o lugar privilegiado para a observação dos fatos.

Essa inversão de valores do estatuto de cada lugar se dá talvez porque a prisão, para a rebelde, não é um aposento que a restrinja. Na verdade, coloca-a numa posição de proteção: as quatro paredes da cela são murais contra o exercício de informações manipuladas e submissão generalizada. Resguardada contra os soníferos da liberdade aparente, ela pode, com seu olhar, atravessar as paredes do código atuante e agir, sabendo o que está efetuando. Essa autoproteção, catábase no interior da caverna-prisão, é um elemento colhido à própria Antígona sofocliana, ressaltado em Sánchez.

Antígona Vélez, diferentemente, não se resguarda, mas procura resguardar o irmão morto da exposição, a céu aber-

to, à noite do deserto. O desamparo de Ignacio é estar jogado e exposto na abertura absoluta do espaço, o que já se encontrava em Sófocles. Um corpo, em processo de desaparecimento, não pode estar à mostra.

A riqueza de elementos simbólicos, distribuídos em um espaço infinitamente aberto, como é o caso do deserto, estimula o espectador a produzir um devaneio. Também nesse sentido é pertinente afirmar um romantismo propriamente dramático nesta peça, onde a imaginação popular e o romance entre os dois jovens, mortos juntos atravessados pela mesma flecha, conjugam-se numa atmosfera sombria, tenebrosa, vampírica, bruxuleante, com locais ermos, inóspitos.

Os pássaros possuem a liberdade espacial absoluta para abusar da putrefação dos mortos. Portanto, o dinamismo de movimentação animal é, neste drama, desvalorizado, tanto na movimentação atmosférica dos pássaros quanto na movimentação terrestre do alazão. Os dois movimentos vertiginosos ferem o corpo humano: o cavalo oferece, a céu aberto, um espetáculo de morte, enquanto os pássaros oferecem um espetáculo de antropofagia.

Curiosamente, o símbolo do pássaro também aparece em *La pasión*, não de forma concreta, mas por associação. Antígona, presa nos braços de Creon, é comparada a um pássaro nas mãos de um homem. Em ambos os casos, o símbolo carrega um valor negativo. Mais exatamente, em *Vêlez*, os pássaros carnívoros são uma entidade animal malévola

(ativa). Em *La pasión* o pássaro é negado (passivo) em sua liberdade. Como diz Creon:

Desejaba que la fragilidad femenina escamoteara la fuerza heredada y flanquearas. Entonces, el parentesco hubiera sido menos doloroso. Pero eres mi raza y te debo un pequeño consejo¹³.

A fragilidade de uma mocinha, mesmo com toda juventude e vitalidade, não pode escapar de uma força masculina tirânica, nem de seus braços, nem de sua prisão, nem de sua execução. Aqui, ela é um pássaro enjaulado. Neste trecho, o aprisionamento de Antígona, o encarceramento feito por Creon atinge seu auge: ele a aprisiona com seu próprio corpo, com sua violência mais concreta, pura, real, íntima. As mãos de Creon, neste momento, sintetizam todos os aprisionamentos, as torturas, as intimidações e a força ditatorial do tirano: *manos carceleras*¹⁴. Até o texto, neste instante, só trabalha com a fala de Creon, executando um pequeno monólogo. Mesmo depois, ela responde com frases curtas, e ele a pressiona com fartas argumentações, porque não há espaço para Antígona se exprimir. A força corporal masculina corresponde ao poder da palavra e ao domínio completo do espaço dialógico.

Há um simbolismo tradicional que liga alvura e liberdade de um pássaro à beleza de uma mulher nobre, corajosa e jovem. Carlos Drummond de Andrade, no segundo dos

“Sonetos do pássaro”, já perguntava: “Batem as asas? Rosa aberta, a saia/ esculpe, no seu giro, o corpo leve”¹⁵. Antígona, representante da extrema-esquerda jovem, só voa no mundo da utopia, mas permanece encarcerada na realidade capitalista ditatorial.

Portanto, tanto o processo ativo como a morte de Vélez são expansivas, ao contrário da contenção da prisão e do fuzilamento de Pérez. A morte de Vélez é a explosão dramática de uma guerra no deserto; o fuzilamento de Pérez, uma implosão nos subterrâneos da ditadura.

6. TEMPO

Sobre esta categoria já expusemos a estrutura básica da relação ficção/história, mas sua complexidade propriamente textual ainda pode revelar mais elementos.

As duas peças, de acordo com a referência grega, situam a ação num momento de abuso de poder. Mas, ao contrário do enquadramento da maldição familiar dos Labdácidas, na peça de Sófocles, *La pasión* possui um passado e um futuro bem mais suportáveis do que o presente.

A ditadura de Creon matou o pai de Antígona e ainda vai cometer outras barbaridades, mas as palavras desta filha, expressando a causa a que ela se sacrifica, prometem a der-

rocada e a desmoralização do regime. Essa referência futura abrange um tempo maior do que o momento de duração da peça e, por assim dizer, a envolve.

O passado, todavia, não é motivo de nostalgia para Antígona, como o é para Aurora¹⁶. Sua mãe quer regressar ao passado como a um tempo eterno, de paz, que pode ser recomposto apenas pelo bom senso e pela ignorância voluntária dos acontecimentos políticos. Antígona praticamente não se dirige a nenhum tipo de anterioridade: vive seu momento com frieza, ceticismo e, ao mesmo tempo, consciência e intensidade. Esse é o efeito de quem sente a proximidade da morte, a energia heroica, profética, sobre-humana, de quem vem ao encontro de seu próprio fim, como também ocorre com Antígona Vélez.

A grande arma de Antígona Pérez, ao argumentar com Creon, se encontra nesta hipotética situação de um ditador destronado. O diálogo entre eles é preenchido com ameaças do que pode vir a acontecer. A contenda verbal é baseada no porvir, assim como o diálogo de Antígona com os visitantes. Ao contrário, o diálogo de Creon com Monseñor é marcado pela anacronia da analepse¹⁷, quando o ditador justifica o aprisionamento de Antígona, direcionando as informações ideologicamente para retirar da prisioneira qualquer razão e acentuar a posição de vítima do presidente e sua mulher. Essa inserção de tempos enuncivos¹⁸ caracteriza, nas entrelinhas, as próprias personagens: Antígona vive para a reno-

vação, Creon e Monseñor dependem de uma ligação simbólica com restos de estruturas do passado (absolutismo e Igreja) que dominam o presente.

Reduzindo a observação a uma oposição mais generalizada, Antígona representa a “vida”, as duas autoridades, a “morte”, conservam a vida com a morte. Antígona supera o passado, escolhe seu futuro e desmonta o futuro que outros lhe querem impor. Creon deforma a história do passado de acordo com seus interesses, teme o futuro e sufoca a vida presente com desconfiança e cálculo extremos.

Antígona Vélez, por outro lado, gosta de lembrar de seu passado com Lisandro, procura retirar dele toda sua carga afetiva¹⁹. A sedução romântica que integra os dois se desenrola através das lembranças de infância, especialmente num momento particular em que os dois tiveram uma cena amorosa, devido ao ferimento de Lisandro. Antígona Vélez também lembra voluntariamente do senso de justiça de seu pai²⁰. Ela é nostálgica, ao contrário de Antígona Pérez e da Antígona de Sófocles. Essa atitude combina com o momento histórico em que ela vive, já que a modernidade de *La pasión* não permite a ninguém olhar para trás, pois a tecnologia e o desenvolvimento estão sempre empurrando a sociedade para o futuro, e os meios de comunicação estão sempre reiterando o presente.

Mais importante do que esta constatação é a relação do período de duração da peça com as referências temporais

do enredo. Se *Lá pasión* começa com os corpos dos Tavárez já enterrados e escondidos, em *Vélez* a ordem dos acontecimentos acompanha mais ou menos a peça de referência. Como em Sófocles, há analepse do passado recente, para averiguar o enterramento, mas em *Vélez* tanto o enterramento quanto a investigação são alongados na narrativa.

As Brujas ocupam um plano diferente dos outros personagens: estão num espaço atemporal, podendo, por isso, realizar, em cada uma de suas aparições, uma prolepse das funções cardinais²¹ mais importantes: o enterro feito por Antígona e sua condenação. A antecipação desse desenlace serve para valorizar mais as catálises. O dramaturgo investe nos ornamentos simbólicos e poéticos. Logo, a despedida de Antígona é mais importante do que sua morte.

Mesmo assim, as profetisas não dão todos os detalhes, e o elemento surpresa, devido a essa imprecisão, torna-se preponderante: elas não predizem a morte dos apaixonados atingidos pela mesma flecha. Elas só pressagiam Antígona com um cavalo — a condenação confirmou a breve visão, mas não toda a extensão da tragédia. Além do mais, a morte do casal foi a abertura de uma guerra contra Don Facundo e o início de sua derrota. Desta forma, o dramaturgo conseguiu realçar a despedida de Antígona e surpreender no desenlace.

Esse espanto não ocorre em *La pasión*: a morte de Antígona Pérez não foi profetizada por nenhum ser sobrenatu-

ral nem por algum Tirésias. Tudo ocorre exatamente como se imagina. Talvez seu impacto se deva justamente a essa irreversibilidade temporal. No momento do fuzilamento, o que impressiona é sua frieza e simplicidade.

7. PRISÕES MODERNAS: ANULADORAS OU LIBERTADORAS

As diferentes temporalidades de produção, narração e leitura das três tragédias nos mostraram a raiz da singularidade de cada dramatização. A organização dos textos deixa clara a complexidade dialógica e a ressonância simbólica de *Vélez*, bem como a extensão retórica e cênica de *La Pasión*.

O espaço fechado de *La pasión* delimita toda uma relação receptiva bem distante do deserto de *Vélez*. Na categoria temporal, observa-se a concentração presentânea total de Antígona Pérez e a nostalgia de Antígona Vélez. Nas correspondências, encontram-se as diversas transposições de cada ente narrativo, enfim, em cada categoria analítica percebem-se tratamentos variados, por vezes opostos (como no espaço), na comparação de duas peças latino-americanas que partiram da mesma referência.

A oposição dos dois universos distintos que as peças representam decorre, sem dúvida, a cisão latinoamericana entre mundo rural (rural, com suas derivações cavaleirescas,

como em *Vélez*, ou colonial, com suas derivações coronelistas, como no nordeste brasileiro) e a combinação contraditória da industrialização descontrolada com o controle ditatorial, no século XX. Uma peça contém entrelaçamento de falas coletivas, alta carga poética de raiz simbólica natural, tempo e espaço em parte míticos, estrutura de poder pré-moderna, cuja tirania combatida é mais direta e pessoal. O espaço é o pampa aberto ao horizonte e a atmosfera do corpo insepulto é lúgubre, bruxuleante. A morte é predita e torna-se espetacular, sangrenta e explosiva, mais dramatizada ainda pelo contraste com a vitalidade do romance da heroína com Lisandro, por isso ela se permite ser nostálgica.

Pérez, ao contrário, é pragmática, não há nenhum romantismo ou passadismo. Passa toda a peça confinada, contida, encerrada, enclausurada na prisão, tolhida pelo poder ditatorial e patriarcal de Creon que, com força corporal e imposição da palavra, contribui para todo o conjunto que instila um clima opressivo ao espectador, restringe a imaginação porém convida ao exercício crítico. Em vez da rica linguagem simbólica de *Vélez*, Pérez se serve basicamente de recursos retóricos. A protagonista transborda de ironia, ceticismo, desconfiança e logística. O espaço fechado, o tipo de personagens e a estrutura dos monólogos e diálogos são artificiais, contudo, Antígona Pérez instrui o espectador para desmontar as informações manipuladas e se aloca num lugar privilegiado de interpretação, tanto no nível espacial quanto ideológico e hermenêutico. No final da peça sua vi-

são hipotética, profética, desmoraliza o regime antevendo o julgamento do ditador desastroso.

O que de fato salta à vista, no contraste das duas peças, é que elas incorporam os dois extremos opostos da tragédia grega, da forma como sua herança foi atualizada na história da América Latina. O que está em jogo na *Antígona* de Sófocles é a oposição entre leis familiares não escritas e Estado. Em *Vélez*, não há Estado, mas somente uma tirania e uma resistência no interior de uma sociedade sem civilidade, mas que mostra toda uma riqueza cultural que o trabalho poético-simbólico magnifica (operação que lembra o cosmos do sertão de Guimarães Rosa, no Brasil). A civilização escrita e toda sua divisão de trabalho social supostamente parece não ter chegado, o que não é verdade, mas aponta para como ela é relativa no meio de um ambiente cultural em que a modernidade não é tão forte quanto se supõe. Em *Pérez*, a ditadura representa a radicalização moderna da tirania clássica incorporada pelo Creonte de Sófocles. Nela, todo o universo cultural pré-moderno é eliminado e dá a impressão até de que nunca existiu.

Cada camada estrutural comprova tal fundo histórico-social típico dos extremos da modernização na América Latina: falta de cultura escrita ou eliminação da cultura pré-escrita. A retomada de uma tragédia grega, que é um produto histórico longínquo rigorosamente codificado, e que foi feita, nos dois casos, também com grande esmero,

demonstra um contraste entre avanço estético (por meio da dialética com o modelo clássico) e regressão social, avanço esse que é a melhor resistência feita contra a tirania. Essa dialética não ocorre em Sófocles, mas, de qualquer modo, há na tragédia grega o estado irreconciliado entre ritos dos antepassados e progresso; no contexto latino-americano, o progresso se alimenta da produção calculada de regresso. Essa é uma das razões de se ter proposto aqui uma análise estrutural, que só agora se permite refletir a fundo sobre suas implicações sociais: os deslocamentos formais dizem muito sobre a atualidade do mito, bem como sobre a especificidade do contexto. Se *Antígona* foi, segundo George Steiner, determinante para a Europa no século XIX e foi substituída pela predominância de *Édipo*, no século XX, sua luta contra a opressão tirânica passou a ser emblemática na América Latina, dado que Steiner simplesmente ignora.

Retomando a oposição entre a analogia (movida por correspondências simbólicas, mundivisão cósmica) e ironia (enfrentamento do nada) de Octavio Paz²², que caracteriza a poesia moderna do romantismo em diante, em *Vélez* predomina a analogia, em *Pérez*, a ironia. Na Europa, a analogia poética extrai seu material dos esoterismos e do medievalismo, na América Latina ela extrai do próprio ambiente social pré-moderno, que, na época de *Vélez*, era bem mais presente do que hoje.

A analogia e a ironia das peças são manifestações, na

linguagem, da garantia de uma posição do sujeito contrária à anulação da individualidade perpetrada por um sistema opressor. O detalhe essencial da prisão como lugar de proteção e distanciamento do aparato propagandístico em *Pérez* é muito significativo, pois, em grande parte, a prisão, se alguma vez foi de fato um espaço privilegiado de silêncio e reflexão, há muito deixou de ser na maioria dos países latino-americanos; logo, dentro ou fora do cárcere, estamos gravemente tolhidos pelo barulho. O caráter invasivo do bombardeio audiovisual de hoje mostra o quanto é difícil *encontrar espaço* para o desenvolvimento do indivíduo hoje, problema que já estava em andamento na época da ditadura. De qualquer forma, *Antígona Pérez*, nesse sentido, pode ser considerada um exemplo não só de martírio ficcional americano, mas de luta por um espaço para a formação da individualidade. Na época das ditaduras latino-americanas, a opressão podia estar associada a um presidente, que encarnaria o Creonte; desde dos anos 70 e 80, contudo, ela se serve do império dos meios de comunicação e já impregnou uma espécie de aprisionamento mútuo que os membros da sociedade fazem consigo mesmos e uns com os outros por causa dos aparelhos eletrônicos, e dificultam ou mesmo impedem a estabelecimento de um espaço livre para respirar, para pensar, para, lembrando dos estoicos, ocupar-se consigo mesmo.

Antígona é aquela que luta pelo direito de enterrar os mortos independentemente do último oposicionismo polí-

tico, representado na guerra pelo poder dos irmãos. No Brasil de hoje, há a moda de incitar oposições estanques (evangélicos versus homossexuais, polícia versus blackbloc, enfim, uma vulgarização da oposição entre direita e esquerda), impulsionada pela própria mídia, que vive da espetacularização dos conflitos. Logo, se sempre há conflitos sociais, há também uma espetacularização binarista deles, que é proposital e, longe de contribuir para um horizonte de negociação e resolução, quer mesmo reforçar um sufocamento recíproco. Uma Antígona latino-americana hoje precisaria lutar por um espaço de liberdade fora das prisões televisivas, monitoradas, assim como das arenas já instituídas de conflitos estampados, precisaria lutar contra o apagamento da autonomia: essa possibilidade tão delicada e frágil do iluminismo, da arte moderna, mas que tem raízes antigas, clássicas, que, frente à operação de anulação da subjetividade, que se dá no esquecimento da história em geral, carrega o potencial de rememorar os derrotados da história. Enquanto não se ouvir os gritos por justiça dos antepassados, pois seu fracasso não quer outra coisa senão a realização individual dos homens do presente, a atualidade continuará sendo assombrada por eles — nem o passado deixará esse presente tão tristemente agitado dormir, nem o presente deixará o seu passado de fato ser enterrado.²³

NOTAS

1 Este artigo se beneficiou de considerável ajuda de Carlinda Fragale Pate Nuñez, a quem muito agradeço, e é dedicado a ela.

2 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 50.

3 SÁNCHEZ, *La pasión según Antígona Pérez*, p.120-121.

4 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 55.

5 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 59.

6 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p.118.

7 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p.72.

8 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 43.

9 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 49.

10 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 70.

11 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 71.

12 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 73.

13 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 92.

14 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 92.

15 ANDRADE, *Poesia completa*, p. 425, poema do livro *A vida passada a limpo*.

16 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 25-26.

17 SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez*, p. 66-68.

18 FIORIN, *As astúcias da enunciação*, p.142-162.

19 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 64-65.

20 MARECHAL, *Antígona Vélez*, p. 49-50.

21 BARTHES, *Análise estrutural da narrativa*, p.19-61.

22 PAZ, *Filhos do barro*, p. 100-103.

23 Eduardo Guerreiro Brito Losso, Pós-doutor, Professor Adjunto da UFRRJ, dentro da linha da Teoria Crítica, publicou uma série de artigos sobre mística e ascese na literatura moderna, poesia brasileira, escola de Frankfurt e impactos das mídias e da indústria cultural. Organizou com Cornelia Sieber e Claudia Gronemann *Diferencia minoritaria en Latinoamérica*. Zürich: Georg Olms, 2008 e com Alberto Pucheu *O carnaval carioca de Mario de Andrade*, Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BARTHES, Roland, e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

FIET, Lowell A.. Luis Rafael Sánchez's *The passion of Antígona Pérez*: Puerto Rican Drama in North American Performance. Kansas: Latin American Theatre Review 10/1, 1976, pp. 97-101.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

MARECHAL, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Ediciones Citerea, 1965.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÓFLOCLES. ÉSQUILO. *Rei Édipo. Antigone. Prometeu Acorrentado (Tragédias gregas)*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SOPHOCLES. *Antigone*. Trad. Reginald Gibbons; Charles Segal. New York: Oxford University Press, 2003.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La Pasión según Antígona Pérez*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 1978.

STEINER, George. *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1991.

Resumo: O artigo apresenta uma análise estrutural comparativa de duas peças teatrais latino-americanas que reatualizam a *Antígona* de Sófocles: *Antígona Vélez* (1951), de Leopoldo Marechal (Argentina), e *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez (Porto Rico). A partir de dados formais, o artigo reflete sobre as condições do confronto do indivíduo com os novos tipos de tiranias modernas. Antígona não é só um mártir ficcional: é um exemplo de como encontrar espaço para o desenvolvimento da autonomia individual.

Palavras-chave: Antígona; mito e modernidade; autonomia; análise estrutural; teatro latino-americano

Abstract: The paper presents a comparative structural analysis of two Latin American plays that update Sophocles' *Antigone*: *Antígona Vélez* (1951): Leopoldo Marechal (Argentina) and *La pasión según Antígona Pérez* (1968), Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico). From formal data, the paper reflects on the conditions of confrontation of the individual with new types of modern tyrannies. Antigone is not only a fictional martyr: is an example of how to find space for the development of individual autonomy.

Key words: Antigone; myth and modernity; autonomy; structural analysis; Latin American theatre

A DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA COMO IMITAÇÃO DE UMA AÇÃO

Fernando Gazoni

I.

Para chegar à definição de tragédia, no capítulo 6 da Poética (segundo a paginação da edição Bekker, que adoto doravante para me referir aos trechos do *corpus* aristotélico, a definição de tragédia está em 1449 b24), Aristóteles estabelece seu gênero (ela é uma imitação, ou *mímēsis* — 1447 a16), e sua diferença específica é obtida por meio da análise de três critérios de diferenciação que a distinguem das outras artes miméticas (a epopeia, a comédia, o ditirambo, a aulética e a citarística) que compartilham com ela esse mesmo gênero. Os critérios de diferenciação são o meio em que se dá a imitação (*en hois*), o objeto imitado (*hā*) e o modo de imitação (*hōs*). Quanto ao meio, ele é analisado no capítulo 1. As artes miméticas diferenciam-se quanto ao meio de imitação

pelo “ritmo, pela palavra e pela harmonia, usados separadamente ou em conjunto” (1447 a22-23); quanto ao objeto imitado, abordado no capítulo 2, diferenciam-se porque, ao imitarem “pessoas em ação” (*práttontas* — 1448 a1), essas, por sua vez, serão necessariamente “virtuosas ou possuidoras de vícios” (*spoudaious ē phaulous* — 1448 a2), “melhores, piores ou iguais a nós” (1448 a4-5): essas diferenças distinguem, por exemplo, a tragédia da comédia (pois a primeira imita pessoas melhores que nós e a segunda, piores - 1448 a16-18), mas aproximam tragédia e epopeia (pois ambas imitam pessoas virtuosas - 1448 a25-27); quanto ao modo de imitação, diferenciam-se por usarem a narração (*appangélonta* — 1448 a21 — é o caso de Homero), ou por fazerem os atores “agir e atuarem” (*práttontas kai energóuntas* — 1448 a23 — é o caso das tragédias e comédias). Está, assim, preparada a cena para a definição de tragédia por *genus et differentiam*, por gênero e diferença específica.

Mas parece haver certo lapso metodológico no bem construído edifício aristotélico. Pois deveríamos esperar, de acordo com o tratamento dado ao objeto de imitação, no capítulo 2, que a tragédia fosse definida como imitação de pessoas virtuosas (eventualmente, imitação de pessoas melhores que nós). Em vez disso, a tragédia é definida como imitação de uma *ação* virtuosa. Há um ator inesperado na definição, ou ao menos um ator travestido, com uma cara familiar, mas não exatamente a que esperávamos. Aristóteles, no capítulo 2, fala de “pessoas em ação” (1448 a1 — o grego traz um par-

tício presente, *práttontas*, talvez mais fielmente traduzido como “pessoas que agem”), o que pressupõe o agente e a ação de maneira indiscriminada, mas, ao centrar-se no caráter do agente como critério de diferenciação, faz a balança pender para o lado do agente. É o caráter do agente representado o critério de diferenciação no capítulo 2. Por que, então, a definição de tragédia fala em imitação de uma *ação* virtuosa?

No que se segue, analiso (e rejeito) duas propostas de explicação para esse fato que eu chamo de “protagonização de ação em detrimento do agente”. 1. Aristóteles, ao protagonizar a ação, teria como objetivo colocar em relevo a primazia do enredo como parte principal da tragédia. Ora, o enredo é a ação uma composta de ações singulares que se seguem umas às outras por necessidade ou verossimilhança. A definição de tragédia como imitação de uma ação incorporaria no seu bojo a primazia do enredo. São principalmente considerações a respeito da metodologia aristotélica que me levam a rejeitar essa solução. 2. Aristóteles, ao protagonizar a ação, estaria apenas dando acolhimento ao fato de que a tragédia é levada à cena diante do público e, portanto, envolve a ação dos atores. Definir a tragédia como imitação de uma ação não seria nada mais que reconhecer o caráter cinético (digamos assim) de sua representação. Razões a respeito da doutrina aristotélica da definição por gênero e diferença específica me levam a rejeitar essa proposta.

Haveria, talvez, uma solução bastante acessível, à mão,

para o problema. É tese da ética aristotélica que a finalidade da vida, o bem supremo a ser alcançado, a felicidade humana, ou seja, a eudaimonia, reside antes na ação que em certo estado. A solução que proponho, entretanto, apesar de levar em consideração o caráter ético da ação aristotélica, não se fundamenta em alguma tese específica de sua ética. São duas as razões que me levam a proceder assim. Primeiro, o trecho da *Poética* em que se menciona explicitamente essa tese ética aristotélica, trecho que parece justificar a protagonização da ação, tem alguns problemas textuais. Kassel, em sua edição para a Oxford Classical Texts, chega mesmo a suprimir o trecho (1450 ar7-20). Mas o motivo mais importante é que me parece ser necessária certa cautela ao transpor conceitos da ética aristotélica para a *Poética*. Isso não significa rejeitar a presença desses conceitos na *Poética*, pelo contrário, eles abundam. Mas é necessário considerar em que medida é válido convocar teses da ética para justificar teses da *Poética*. Sim, é verdade que a eudaimonia é antes certa atividade que certo estado, mas a tragédia não é a representação dessa atividade eudaimônica, pelo contrário: ela não encena a virtude de Péricles, homem virtuoso, por exemplo, mas a desgraça de Édipo. Se conseguirmos justificar a protagonização da ação sem recorrer de maneira abusiva a teses da ética aristotélica, tanto melhor. Teremos respeitado a autonomia da *Poética* como tratado independente, sem recusar, entretanto, sua vinculação à ética.

II.

Parece haver certas dificuldades conceituais no entendimento da definição de tragédia como imitação de uma ação (*mímēsis práxeōs*) na *Poética* de Aristóteles (1449 b24-28). Primeiro, uma dificuldade lexical: o texto grego não diz exatamente ‘imitação de *uma* ação’, mas sim ‘imitação de ação’. É lícito traduzir por ‘imitação de uma ação’, já que o original traz ‘ação’ no singular, mas a tradução acrescenta certa nuance ao grego antigo. Quem lesse a tradução poderia, radicalizando a leitura, entender que se trata da imitação de uma única ação. Se esse fosse o propósito de Aristóteles, entretanto, ele poderia enfatizar que se trata de ação única. O grego antigo tem recursos para isso. Bastaria acrescentar o numeral ‘um’ (*miās*) para deixar clara a intenção de se referir a uma única ação. Não quero dizer, com isso, que podemos extrair da suposta omissão do numeral um sentido definitivo. É praxe, entre os comentadores de Aristóteles, lamentar certa falta de precisão no uso de certos termos de seu vocabulário, quanto mais na construção de certas frases. E a ausência do artigo indefinido no grego é um tópico sabidamente embaraçoso quando se trata de traduzir do grego clássico para o português. De qualquer forma, essa equivocada leitura rígida seria de pronto amolecida pela sequência do texto, logo após a definição, onde são várias as ocorrên-

cias de *ação* (*práxis*) no plural, ou de um termo cognato, *ato* ou *feito* (*prâgma*), em frases que deixam claro que não se trata, no caso da definição de tragédia, de supor que Aristóteles estaria restringindo a ação imitada a uma única ação¹. Além disso, no capítulo 8, que trata da unidade do enredo, Aristóteles é bastante claro ao opor a multiplicidade das ações esparsas realizadas por um único indivíduo, sem nexos causal entre elas, à unidade de ações que, seguindo-se umas às outras por necessidade ou verossimilhança, compõem uma ação única. O texto é bastante específico no uso do numeral *miãs*, em 1451 a32, para qualificar essa ação única². Homero é elogiado justamente por compor a Odisseia, não como um catálogo de todos os feitos de Ulisses, mas por meio de uma seleção de feitos com nexos causal entre eles, por oposição a poetas que tentam derivar a unidade de seus enredos por centrá-los em torno da figura de um único herói, sem que o relato dos feitos desse personagem escolhido perfizesse um enredo único. A unidade da ação deriva do nexos causal entre as ações que compõem o enredo.

Uma das possibilidades de se entender a definição da tragédia como imitação de uma *ação* é justamente supor que Aristóteles antecipa, na definição, a primazia do enredo sobre as restantes cinco partes da tragédia, caráter, pensamento, elocução, música e espetáculo. A unidade da ação é a unidade do enredo, e o enredo uno se compõe de várias ações que se seguem umas às outras por nexos de necessidade ou verossimilhança. Isso explicaria o uso do singular na

definição de tragédia como uma escolha prévia a ser detalhada na sequência do texto. Explicaria também a distância que separa o capítulo 2 da definição de tragédia dada no capítulo 6.

Na verdade, essa distância é um subtema dentro de um tema mais amplo. Até que ponto podemos sustentar que a definição de tragédia, ou, ainda mais, “a definição de sua essência”, como diz Aristóteles (1449 b23-24), “se engendra do que foi dito” (1449 b23)? A questão anima os comentaristas há tempos. Jacob Bernays, por exemplo, filólogo alemão do século XIX, que propôs e defendeu a interpretação da catarse em termos medicinais, sugeriu uma correção dos manuscritos de modo a tornar o texto aristotélico mais coerente. A sugestão de Bernays foi mantida na edição de Kassel, da Oxford Classical Texts, de 1965, mas foi objetada por Dupont-Roc e Lallot, na sua edição francesa, de 1980. Eudoro de Sousa, por sua vez, rejeita, com bons motivos, a meu ver, a solução desse dilema proposta por Else, que verteu da seguinte forma o trecho aristotélico: “Let us now discuss tragedy, picking out of what has been said the definition of its essential nature, *that was emerging in the course of its development*” (*apud* Eudoro de Sousa, 1998, p.163, grifos de Eudoro de Sousa). A tradução do particípio presente *ginómenon* (gino/menon), em 1449 b23 pelo gerúndio “*that was emerging*”, ainda mais quando completado pela expressão “*in the course of its development*”, marca nitidamente, do ponto de vista de Else, a insuficiência da discussão prévia

para sustentar a definição que ora se apresenta, ao mesmo tempo em que torna coerente o procedimento aristotélico ao propor que é nesse exato momento do texto que a definição irá se completar. Eudoro rejeita a tradução pouco usual de Else e sugere que a menção a trechos anteriores se refira a outras lições que Aristóteles teria proferido acerca da poesia (Eudoro de Sousa, 1998, p.163). Eudoro cita como elementos presentes na definição e não citados nos capítulos anteriores “linguagem ornamentada”, “espécies de ornamentos, distribuídas pelas diversas partes do drama”, “terror e piedade”, “purificação” e acrescenta “nada se encontra em páginas anteriores, que se lhe relacione” (Eudoro de Sousa, 1998, p.163)³. Surpreendentemente, entretanto, Eudoro encontra no capítulo 2, exatamente em 1448 a1, o trecho que sustenta a definição da tragédia como imitação de uma ação. Como vimos, porém, no capítulo 2 Aristóteles, ao tratar dos objetos de imitação, não menciona explicitamente ações (ou uma ação), mas “pessoas que agem”.

Pode-se argumentar que quando nos referimos a pessoas que agem está implícita a noção de ação (mais do que quando vertemos o particípio presente pelo substantivo “agentes”) e, portanto, não haveria problema algum em considerar o capítulo 2 como a origem da definição de tragédia como imitação de uma ação. Aristóteles, porém, tão logo menciona as “pessoas que agem” passa imediatamente a referir-se ao caráter delas, o caráter tomado como um atributo do sujeito. A distinção entre o caráter dos agentes fundamenta a dis-

tinção entre as diversas espécies miméticas, especialmente a distinção entre a comédia e a tragédia, mencionadas explicitamente ao final do capítulo (1448 a16 e seguintes), mas menciona-se também a épica, por meio de uma referência a Homero em 1448 a11. Não podemos esquecer que, dentro da teoria aristotélica da definição, essas distinções não são imotivadas, pelo contrário: elas cumprem o papel de diferença específica do gênero que as engloba. A distinção entre essas três espécies miméticas volta no capítulo 3, quando Aristóteles afirma que “por um lado, Sófocles é o mesmo imitador que Homero, pois ambos imitam pessoas nobres, por outro, ele é o mesmo imitador que Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e atuam” (1448 a25-28). Mesmo que não se possa descartar, na leitura do capítulo 2, uma referência à ação, é razoável sustentar que o peso do capítulo pende de modo notável para o agente.

Se se aceita essa leitura como razoável, ou seja, se se aceita, no espaço que medeia entre o capítulo 2 e a definição de tragédia no capítulo 6, a protagonização da ação em detrimento dos agentes como um problema, o que a explica? Como compreender essa primazia dada à ação como objeto da mímese se antes se configurava como objeto de imitação o agente dotado de seu caráter, primazia que resulta na eleição do enredo como a principal entre as partes que compõem a tragédia? Ora, talvez justamente isso. Aristóteles tem como tese que o enredo é o elemento principal da tragédia, sabe que a peripécia e o reconhecimento, que são

partes do enredo, são os dispositivos mais aptos a mover a alma dos espectadores, que um bom enredo é capaz de suscitar medo e piedade e levar à catarse dessas emoções (qualquer que seja o sentido que queiramos dar a essa célebre e controversa frase). E o enredo é a ação una que resulta da composição de ações menores encadeadas umas às outras por necessidade ou verossimilhança. Daí, a protagonização da ação em detrimento do caráter.

É uma explicação possível, mas incômoda, a meu ver. Estaríamos atribuindo a Aristóteles, em um tratado filosófico, que, portanto, está subordinado a um método de pesquisa até certo ponto rigoroso, uma postura *ad hoc*. Tendo de antemão a primazia do enredo como resultado, Aristóteles faz essa primazia deslizar sorradeira para dentro do texto sem prévio aviso. Claro, também a catarse entra no texto sem aviso prévio, mas não por um artifício *ad hoc*, pelo contrário: sua presença como elemento não explicado na definição é aberta, ostensiva, e requer esclarecimentos que, ao menos parece, estariam na parte do texto da *Poética* que não chegou até nós⁴.

Devemos ter em mente, também, o método que Aristóteles preconiza para seus tratados e do qual a *Poética* me parece um exemplo acabado. Não me refiro, aqui, à polêmica que viceja já há algum tempo em meio aos comentadores de Aristóteles entre alegar para seus tratados um método dialético ou um método científico. Meu ponto é mais sim-

ples e menos controverso, assim me parece. No livro I da *Ética Nicomaqueia*, no capítulo 4, no processo de uma investigação cujo objetivo é definir o que seja o Bem para o homem (um processo semelhante, portanto, à investigação cujo objetivo é definir a essência da tragédia), Aristóteles distingue o caminho que leva aos princípios da ciência em questão do caminho que procede desses princípios. Ora, a definição do objeto de que se ocupa o tratado (seja o Bem humano, no caso da *Ética Nicomaqueia*, seja a tragédia, no caso da *Poética*) é um princípio (no sentido de ser um fundamento) ao qual devemos ascender partindo do que é mais conhecido para nós (*tōn hēmîn gnōrímōn* — 1095 b4). Esse é o caminho que leva aos princípios da investigação: começar daquilo que é mais conhecido para nós em direção àquilo que é mais conhecido por natureza (a definição de Bem humano, ou de tragédia) e então — esse é o caminho que procede dos princípios — derivar da definição assim conquistada outras características do objeto investigado. No caso da *Ética Nicomaqueia*, a definição de Bem humano, ou eudaimonia, é alcançada, depois de uma investigação prévia, em 1098 a16-18 e dessa definição procede boa parte do restante do tratado^{5, 6}.

O método é preconizado também no início da *Física* (184 a16-24), em termos bastante semelhantes aos da *Ética Nicomaqueia*. Devemos começar daquilo que é mais conhecido para nós (a expressão, exceto pela declinação, é a mesma, *tà gnōrīma hēmīn* — 184 a18) em direção ao que é

mais conhecido por natureza. Na *Física*, porém, Aristóteles ilustra o método com um exemplo que me parece aplicar-se bem ao caso da *Poética*. Quando se trata de definir o que seja um círculo, o nome círculo inicialmente significa “certo todo de maneira não definida... mas sua definição o divide em seus elementos particulares” (184 b11-12). É justamente da definição de tragédia que Aristóteles extrai suas seis partes constituintes, enredo, caráter, pensamento, elocução, música e espetáculo.

Corroborar a hipótese de que o método exposto na *Física* e na *Ética Nicomaqueia* é o método da *Poética* o fato de que Aristóteles inicia o tratado afirmando “façamos da poética... começando, segundo a natureza, primeiro pelas coisas primeiras” (1447a8-13). “Começar pelas coisas primeiras”, frase que poderia ser tomada como um torneio verbal aristotélico, uma ênfase verborrágica, na verdade tem um sentido preciso: devemos começar por aquilo que é mais conhecido para nós e a expressão “segundo a natureza” marca o caráter franco desse início.

Não é essa, entretanto, a versão de muitos entre os intérpretes e tradutores da *Poética*. Segundo Eudoro de Sousa, que nesse ponto segue Rostagni, “a indagação (“*methodos*”) procede naturalmente do geral para o particular” (Eudoro de Sousa, 1998, p.149; cf. Rostagni, 1945, p.3, comentário *ad locum*). Dupont-Roc e Lallot veem aqui um Aristóteles naturalista: “Aplicando à poética o método de classificação do

naturalista (“seguindo a ordem natural”, 47 a12), Aristóteles, tratando a arte poética como gênero, distinguirá nela as espécies (*eidê*)” (Dupont-Roc e Lallot, 1980, p.143). É evidente que na sequência do texto Aristóteles vai estabelecer o gênero de que as diferentes espécies de poesia são partes (a epopeia, a tragédia, a comédia, o ditirambo, a aulética, a citarística): todas elas, como gênero, são imitações (*mimēseis* — 1447 a16), diferenciando-se umas das outras pelos três critérios que Aristóteles imediatamente arrola e sobre os quais ele passa a versar, no restante do capítulo 1 e nos capítulos 2 e 3. Elas se diferenciam pelos meios de imitação, pelos objetos imitados e pelo modo de imitação (1447 a16-18). Está em operação aqui, de maneira iniludível, a doutrina aristotélica da definição como *genus et differentiam*: a definição se dá quando estabelecemos o gênero e a diferença específica daquilo cuja definição se procura. Entretanto, à luz dos trechos metodológicos expostos na *Ética Nicomaqueia* e na *Física*, é apressada a conclusão de que a expressão aristotélica “façamos da poética... começando, segundo a natureza, primeiro pelas coisas primeiras” (1447a8-13) faça referência inequívoca ao caminho do geral para o particular implícito na doutrina da definição *per genus et differentiam*. Em outras ocorrências dessa expressão, ou de uma equivalente próxima, em outros tratados aristotélicos (veja-se, por exemplo, nas *Refutações Sofísticas*, 164 a22, ou na *Ética Eudêmia*, 1217 a18), nada do que se segue traz qualquer indício que se proceda do geral (gênero) para o particular (espécies). Isso me parece colo-

car problemas quanto à interpretação da frase citada como aludindo ao caminho do geral para o particular por meio da doutrina do gênero e diferença específica.

Mas devemos também nos perguntar em que sentido a menção a essas seis espécies imitativas e a classificação delas sob o gênero mímesis seria um fato “mais conhecido para nós”. Ora, Andrea Rotstein, em um artigo de 2004, afirma que “... the six branches of poetic art mentioned here *correspond to categories of competition at the major Athenian festivals, namely the City Dionisia and the Great Panathenaia*” (Rotstein, 2004, p.40, itálicos do original), e conclui:

...correspondence between all items in our passage and categories of competition at the internationally renowned fourth century Athenian Musical Contests suggests that the list simply names the most conspicuous examples of *mimesis*, those that were prominent enough to lay a foundation for the general concept of *mimesis*. (Rotstein, 2004, p.42)

A lista aristotélica das seis espécies miméticas mencionadas seria evidente para um cidadão ateniense do século

III.

O método aristotélico na *Poética* não é aleatório e casual,

Terceira Margem (online) – ANO XVII N. 27 /JAN.-JUL. 2013

A definição de tragédia..., F. GAZONI | p. 168-193

pelo contrário, ele tem razões de ser e fundamentos. A ele se alia a não menos fundamentada doutrina da definição por gênero e diferença específica. O ponto central desse método é a definição de tragédia, que os capítulos iniciais se esforçam para alcançar e de que decorrem os capítulos posteriores. A definição é o ponto nobre e seria estranho sustentar que a protagonização da ação em detrimento dos agentes se deve a uma conclusão prévia — a importância do enredo — que Aristóteles faz deslizar para a definição sem ter sustentado previamente sua primazia.

IV.

Por outro lado, há certa tendência entre os comentadores e estudiosos em ler a definição de tragédia como imitação de uma ação como alusiva ao fato de que, em se tratando da tragédia (igualmente da comédia), os personagens atuam em frente ao público. Essa seria a ação visada por Aristóteles quando ele define tragédia como imitação de uma ação. Butcher oferece um exemplo dessa leitura.

The primary reference of the drama has primary reference to that kind of action which, while springing from the inward power of will, manifests itself in external doing. The very word 'drama' indicates this idea. The verb (dra=n) from which the noun comes,

is the strongest of the words used to express the notion of *doing*; it marks an activity exhibited in outward and energetic form. In the drama the characters are not described, they enact their own story and so reveal themselves. We know them not from what we are told of them, but by their *performance* before our eyes.” (Butcher, 1951, p.335)⁷

Às vezes essa exterioridade da ação vem acompanhada não da referência ao verbo *drân* (dra=n), verbo que Aristóteles assimila ao uso que os atenienses fazem do verbo *práttein* (pra/ttein) (I448 b1-2), de onde deriva o substantivo *práxis* (pra/cij), mas de uma oposição entre o teatro grego, um teatro de ação, e o teatro shakespeariano, por exemplo, ou qualquer outro tipo de dramaturgia que dê expressão aos conflitos internos dos personagens. Veja-se esse exemplo citado por Filomena Hirata:

J. Jones, comentando em seu livro a importância da ação na *Poética*, concorda com Bremer ao afirmar que a tragédia para Aristóteles não é o mundo da interioridade, da divisão interna, da tentação e dos problemas da consciência, mas a *práxis* e suas partes constitutivas, tudo bem conectado. (Hirata, 2008, p.84)

Em ambos os casos deve-se notar a tentativa de vincular a *práxis* à exterioridade da ação. Mas isso tampouco explica a protagonização da ação na definição de tragédia. Aliás, assim me parece, deve-se evitar, como um equívoco grave,

qualquer tentativa de vincular a *práxis*, tal como ela aparece na definição de tragédia, à exterioridade da ação. Que na tragédia os personagens atuem diante do público, isso está contemplado no modo de imitação, e os modos de imitação, tratados no capítulo 3 da *Poética*, são dois: a narração (seja no caso em que o narrador se faz outra pessoa, seja no caso em que ele permanece ele próprio) ou a apresentação direta dos personagens atuando e em atividade. O modo de imitação distingue a epopeia da tragédia e da comédia e está referido explicitamente na definição de tragédia. A tragédia imita “por meio de pessoas que atuam, e não por meio de uma narração” (*drōntōn, kai ou di’apangelias* — 1449 b26-27). Quando Aristóteles define a tragédia como imitação de uma ação, ele com certeza não tem em mente o fato de que os atores se apresentam diante do público. Apresentar-se diante público diz respeito ao modo de imitação, definir a tragédia como imitação de uma ação diz respeito ao objeto de imitação. Igualá-los, ou mesmo aproximar um do outro, seria confundir dois critérios de diferenciação entre as artes mimética que Aristóteles tratou separadamente. As diferenças específicas, que definem, dentro de um mesmo gênero, cada espécie, são discretas e singulares, não podem ser aproximadas nem cumprem uma mesma função discriminatória em cada espécie considerada, senão seriam redundantes e, portanto, estranhas a uma definição que se quer econômica e capaz de captar a essência do *definiendum*.

v.

Se estou certo, então, não podemos considerar a protagonização de ação em detrimento dos agentes nem como resultado do reconhecimento por parte de Aristóteles da importância do enredo como elemento principal da tragédia nem como decorrente do fato de a tragédia apresentar os personagens diretamente ao público. Se o objeto de imitação deriva das considerações que Aristóteles apresenta no capítulo 2, como certamente é o caso, é necessário notar o alcance ético das observações aristotélicas. As “pessoas que agem” e que são objeto de imitação são imediatamente caracterizadas como “possuidoras de virtudes ou de vícios”. A ação a que Aristóteles se refere na definição de tragédia não é uma ação qualquer, não é apenas um movimento, ela carrega as marcas das observações éticas do capítulo 2. Trata-se de uma ação eticamente relevante praticada por um agente dotado de certo caráter moral. Isso não quer dizer necessariamente uma ação eticamente virtuosa, mas uma ação tal como é considerada a *práxis* aristotélica nos seus tratados éticos. A *práxis* aristotélica, é lugar comum dizê-lo, está interdita a animais e crianças, por exemplo. Determinado agente, dotado de certo caráter moral, ou seja, dotado de certas disposições morais, que são suas virtudes ou vícios, dotado também de certo querer, analisa as circunstância que

convocam sua ação, delibera e escolhe o que fazer. É essa a ação de que a tragédia é imitação, ou, ao menos, é essa a ação singular que, seguindo-se a outras ações singulares ou procedendo delas por critérios de necessidade ou verossimilhança, vai compor a ação una e completa que é o enredo.

Isso quer dizer, por exemplo, que Édipo, ao aparecer em frente a seu palácio para falar com os suplicantes, perfee uma ação, que foi resultado de sua análise das circunstâncias, de seu caráter e da decisão que ele tomou. Ele poderia ter enviado um mensageiro, como ele próprio afirma, mas quis vir pessoalmente, e isso mostra seu caráter zeloso e sua preocupação com seus súditos (mesmo que não se aceite sua palavras como verdadeiras, ainda assim fará parte de seu caráter *querer parecer zeloso*). Assim também foi uma *práxis* o envio de Creonte para indagar o oráculo, a convocação de Tirésias, etc... Todas essas ações são ações eticamente construídas, que apontam para um fim comum: livrar Tebas da peste. Isso significa que há um pano de fundo ético por trás de cada ação representada, há um agente dotado de certo caráter que analisa as circunstâncias e decide o que fazer.

Mas isso é suficiente para explicar a protagonização da ação em detrimento do caráter? Os próprios requisitos metodológicos aristotélicos somados aos requisitos de sua doutrina da definição como gênero e diferença específica, requisitos que eu enfatizei a fim de objetar outras soluções possíveis para o problema, não exigiriam que Aristóteles ex-

plicitasse essa solução que eu proponho nas suas considerações prévias a fim de pavimentar sem sustos o caminho que leva à definição? Sim, talvez se possa objetar isso a minha solução, mas acredito que essa objeção interdita menos minha proposta do que interditou as duas outras hipóteses. Primeiro, a *práxis*, sendo qualificada como nobre, ou virtuosa (*spoudaías* — 1449 b24) funciona perfeitamente bem como critério distintivo entre as artes miméticas e não se confunde com qualquer outro critério de diferenciação. Depois, tratar a ação na definição de tragédia como um termo carregado de significado ético respeita o caráter das observações aristotélicas no capítulo 2, observações igualmente carregadas de significado ético. O uso do particípio *práttontas* (1448 a1) supõe o agente e a ação. As observações aristotélicas, é verdade, centram-se no caráter do agente. Mas isso talvez se deva à feição propedêutica que podemos atribuir ao capítulo, no seguinte sentido: é mais fácil apreender as diferenças de caráter entre os indivíduos que as diferenças de caráter entre as ações. Citar agentes possuidores de virtude ou de vícios, no capítulo 2, é mais natural e cumpre sem grandes dificuldades a tarefa de diferenciar as espécies miméticas e esse é o propósito de Aristóteles ali. Ele explicita de maneira satisfatória as distinções necessárias sem interditar que a tragédia seja posteriormente definida como imitação de uma ação.

Podemos observar ainda, como argumento coadjuvante, que, após a definição ter sido alcançada, Aristóteles reto-

ma a distinção entre agentes e ações, mas acrescenta-lhe um pormenor. Em 1450 a 16, ele afirma que a “a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações e da vida”. Aqui não temos mais o particípio presente, traduzido pela perífrase “homens que agem” (*práttontas*, 1448 a1), mas apenas “homens” (*anthrōpōn*, 1450 a16). Tudo se passa como se Aristóteles estivesse agora apenas focalizando o homem, recusando, do particípio presente, sua ambivalência e livrando-o de sua canga verbal. Ao mesmo tempo, em movimento contrário, a ação é citada diretamente (*práxeōn*, 1448 a16), não aparece mais ligada, pelo particípio, ao agente que a realiza, mas à própria vida. Sendo imitação da vida, a tragédia é, antes de tudo, imitação de ações⁸.

1 Veja-se 1450 a5, 1450 a15, 1450 a20 (em um trecho que Kassel, na sua edição, retira do texto), 1450 a22, 1450 a33. Talvez se pudesse suspeitar dessas ocorrências no plural, uma vez que o trecho em 1450 a20 pode ser uma interpolação posterior, e em 1450 a5, a15 e a33 o plural aparece no sintagma ‘composição dos feitos’ (*synthesis ou systasis tōn pragmatōn*), referindo-se ao enredo, o que talvez levasse a suspeitar de uma formulação tradicional. Mas a passagem em 1450 a16 não deixa margem a dúvidas: *a tragédia é imitação, não de homens, mas de ações e da vida. Ações, aí, vem no plural. Veja-se também 1452 b1, ou, ainda, todo o capítulo 8.*

2 Veja-se também a presença do numeral em 1451 a16, a17, a18, a19, a21, a22, a28, a30, a31. Todo o capítulo 8 gira em torno de como essa multiplicidade de ações se faz uma ação única.

3 A tradução de Eudoro para a definição de tragédia é:

“É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (Eudoro de Sousa, 1998, p.110).

4 Na *Política* Aristóteles também menciona a catarse e afirma que vai explicar o termo nos livros *peri poiētikēs* (1341 b38-40), ou seja, nos livros *a respeito da poética*.

5 É notável observar que também a definição de eudaimonia tem um adendo que não foi explicitamente abordado na investigação que a precede, a exemplo da catarse no caso da tragédia. À definição “o Bem humano é uma atividade da alma segundo a virtude” segue-se “se são muitas as virtudes, o Bem humano será a atividade da alma segundo a virtude melhor e mais perfeita” (1098 a16-18). O adendo deu margem a uma extensa controvérsia, particularmente pujante da segunda metade do século XX, entre uma interpretação dominante e uma interpretação inclusiva da eudaimonia.

6 A definição de eudaimonia, ao fazer referência à virtude, indica uma investigação acerca da virtude como sequência natural do tratado e a definição de virtude, ao fazer referência à escolha deliberada (*proairesis*),

indica a investigação da escolha deliberada como sequência natural do tratado, etc...

7 A favor de Butcher deve-se notar que sua interpretação da presença do termo *práxis* na definição de tragédia não se esgota nessa observação. Logo na página seguinte, ele enfatiza o alcance ético da presença da *práxis* na definição da tragédia (Butcher, 1951, p.336)

8 Um resultado natural da tese exposta seria considerar também os poemas épicos como imitações de uma ação nobre. O resultado parece conflitar com o que se depreende do *Tractatus Coislinianus*, que coloca de um lado a épica, como um gênero narrativo (*tò mèn appangeltikòn*), e de outra a tragédia e a comédia, como pertencentes a outro gênero, caracterizado como *tò dè dramatikòn kai praktikòn* (dramático e prático) (Janko, 1984, p. 22-23).

REFRÊNCIAS

Obras de Aristóteles

ARISTOTELIS. *De Arte Poetica Liber*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Ruvolfvs Kassel. Oxford: Oxford University Press, 1965.

_____. *Ethica Eudemia*. Recenservnt brevique adnotatione critica instrvxervnt R.R. Walzer, J.M. Mingay. Prefatione avxit J.M. Mingay. Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____. *Ethica Nicomachea*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit I. Bywater. Oxford: Oxford University Press, 1979.

_____. *Physica*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit W.D. Ross. Oxford: Oxford University Press, 1950

Traduções e comentários da *Poética*

ARISTÓTELES. *Poetica*: introduzione, testo e commento di Augusto Rostagni. Trad. Augusto Rostagni. 2ª ed. rev. Torino: Chiantore, 1945.

_____. *Aristotle's theory of poetry and fine art*: translated with critical notes by S.H. Butcher and a new introduction by John Gassner. Trad. S.H. Butcher. 4th ed. New York: Dover publications, 1951.

_____. *La poétique*: texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Trad. Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998a.

Artigos e livros

HIRATA, F. A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 83-96, 2008

JANKO, Richard. *Aristotle on comedy — towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California Press, 1984.

ROTSTEIN, Andrea. Aristotle *Poetics* 1447 a 13-16 and musical contests. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphic*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GMBH, band 149, p. 39-42, 2004.

Resumo: O artigo analisa certas dificuldades conceituais ligadas à definição de tragédia, na *Poética* de Aristóteles, como imitação de uma ação. O que explica a distância entre o capítulo 2 do tratado, no qual Aristóteles se refere aos objetos de imitação como homens que agem, e a definição de tragédia, na qual o objeto de imitação é a própria ação? O artigo analisa e rejeita duas soluções possíveis e sugere que a protagonização da ação justifica-se se não perdermos de vista o caráter ético da ação trágica.

Palavras-chave: Aristóteles, *Poética*, ética, ação, caráter.

Abstract: This article examines some conceptual issues concerning the definition of tragedy, in Aristotle's *Poetics*, as imitation of an action. What explains the difference between the chapter 2 of the treatise, in which Aristotle mentions men in action as the object of imitation, and the definition of tragedy, in which the object of imitation is the action itself? The article examines (and rejects) two possible solutions and suggests that the action gets the main role due to the ethic character of tragic actions.

Keywords: Aristotle, *Poetics*, ethics, action, character.

VER ANTÍGONE¹ EM (QUASE) TODA MULHER: RUTH KLÜGER E EMMA ZUNZ²

Flavia Trocoli

Para Jorge Luiz, meu pai

*Antígone morre sem deixar descendentes,
exceto a voz contrária que continua a ressoar.*

Trajano Vieira

Ruth Klüger, aquela que escapou à catástrofe, é quem afirmará que “guiar pais cegos pelo deserto só é dado à filha de reis.” O dizer dessa mulher que, mesmo não podendo re-
zar o *kadish*, pôde realizar um trabalho de luto, também pelo pai e pelo irmão mortos pelos nazistas, me conduz ao cerne da proposta deste breve ensaio que, partindo de ao menos uma mulher que escapou de um puro desejo de morte, se ocupará de duas mulheres que não escaparam à catástrofe, são elas: Antígone de Sófocles e Emma Zunz de Jorge Luis

Borges. A primeira, heroína trágica, encontra a morte ao se posicionar contra o Bem da pólis, obstinada em direção ao encontro incestuoso com Polinices; a segunda, personagem borgiana inspirada em um caso verídico, operária, oferece seu corpo virgem em sacrifício para vingar (se) o pai e do pai, lugar da interseção entre prostituição, estupro, incesto e assassinato. Duas mulheres inflexíveis na escolha de levar até o fim um desejo de ultrapassamento, tão solitário quanto mortífero.

I. A ANTÍGONE DE LACAN E A VOZ CONTRÁRIA DE RUTH KLÜGER

Consta que há *Antígonas*⁴ e este tópico ocupa-se da Antígone de Lacan tal como delineada no seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960). É notável o fato de que, neste seminário, Lacan recorra tanto à literatura: para o mal, Sade; para a sublimação, o amor cortês; para o desejo puro, a tragédia de Antígone. Se a literatura é o inconsciente em ato, tanto o inconsciente quanto o ato são nomes para o desacordo, a disjunção, o não-idêntico, o não-ser. Isso que é a essência da tragédia. E da literatura. A lição em torno da função do belo, em que a questão-Antígone é introduzida, é ela própria uma lição liminar, ela encerra as lições agrupadas em torno dos paradoxos do gozo e, ao mesmo tempo, pre-

Terceira Margem (online) – ANO XVII N. 27 /JAN.-JUL. 2013

Ver Antígone em (quase) toda mulher..., F. TROCOLI | p. 194-212

para a entrada para as lições em torno da essência da tragédia, isto é, o comentário sobre Antígone propriamente dito. Destacar sua posição nesta estrutura já é enfatizar o campo semântico em que Lacan situa a questão: fronteira, limite, barreira, transposição.

Sabe-se que esse é o campo pelo qual transita a exposição de Freud sobre o mal-estar, afinal trata-se de pensar tanto nos limites impostos pelos ideais civilizatórios à vida instintual, à sexualidade e à agressão, quanto nos limites impostos à ideia de felicidade plena pela natureza, pelo corpo, pelo outro.⁵ Freud começa o texto de 1930 colocando em questão os limites do Eu. Trata-se, sim, de pensar o que Lacan faz com essa questão do limite e, por conseguinte, de sua transgressão. Ou ainda: trata-se da experiência de ler contigualmente as lições sobre Antígone e *O mal-estar na civilização*, e repensar o retorno de Lacan a Freud em seu passo além concernente à pulsão de morte e ao desejo.

A lição sobre a função do Belo está nesse limiar, ultrapassá-lo é adentrar na dimensão trágica, portanto, de encruzilhada, de escolha radical e de transposição de limite. Dimensão que Lacan quer trazer para o primeiro plano para pensar uma análise e o fim de uma análise. Em outras palavras, daí apreende-se uma primeira pergunta: quais os problemas colocados pelo paradoxo do gozo que compõem um limite que a bela imagem de Antígone ultrapassa?

Na lição em torno da pulsão de morte Lacan afirma que

o Belo está mais próximo do mal do que do bem. Assim, a reflexão sobre o Belo não é feita sem a discussão de sua relação com o Bem, para em seguida, pensar sua relação com o desejo de Antígone, e com a pulsão de morte, para que então, enfim, pudesse se dizer algo sobre o fim de análise e o desejo do analista. Lacan situa o bem como discurso da comunidade, do bem geral. Esta é a fantasia de Creonte para exercer a lei que tanto impede o sepultamento de Polínicês, quanto provoca o sepultamento de Antígone viva. Antígone ultrapassa a função do bem geral que regula a vida na pólis. E, segundo George Steiner, a fonte originária do dramático reside na própria linguagem e que “não é concebível qualquer unificação semelhante entre os mundos do discurso de Creonte e Antígona.” (Steiner 2008, pp.260-261)

Trajano Vieira, em sua tradução e introdução à peça de Sófocles, destaca o isolamento discursivo de cada personagem, assim, seria possível articular estilisticamente, a barreira do bem e seu ultrapassamento como fatos linguísticos, o dito acima de Steiner, quando se refere ao masculino e feminino, ao dito de Lacan, segundo o qual o belo está mais perto do mal do que do bem. “A questão do bem atém-se ao princípio do prazer e ao princípio de realidade.” (Lacan 1997, p.274) Outra volta do parafuso: do bem pode-se derivar o mal, “pois é claro que essa função do bem engendra uma dialética. Quero dizer que o poder de privar os outros de seus bens, eis uma laço fortíssimo de onde vai surgir o outro como tal. (Lacan 1997, p.279) Portanto, em sua dialética o

bem se abre para o campo do gozo. Em seu *Lautréamont et Sade*, publicado inicialmente em 1949, Maurice Blanchot afirma que o centro do mundo sádico é a exigência da soberania que se afirma através de uma absoluta negação. O homem sadiano se impõe pelo poder de destruir o outro. Pelo ato de destruição, ele reduz Deus e o mundo à nada. (Cf.: Blanchot 1963, p.243)

Considerando que Freud dedica uma parte de *O mal-estar na civilização* ao sadismo e ao masoquismo, é possível pensar na diferença entre o gozo sádico destruidor e o gozo trágico implicado no puro desejo de morte de Antígone. No sadismo, haveria a sobreposição de um gozo imaginário, em que se afirma a onipotência do eu em dispor do próximo como objeto de seu gozo. No gozo trágico, haveria um gozo real, mas advindo da determinação do significante, da herança incontornável dos Labdácias: Polinices é meu irmão, e o que é é. É o irmão e mais nada, Antígone é filha e mais nada, não será mulher, nem mãe.

É fundamental dizer que no limite do bem, a tragédia é impensável: “O desejo do homem de boa vontade é de fazer bem, de fazer o bem, e aquele que vem ao encontro de vocês é para encontrar-se bem, para se encontrar em concordância consigo mesmo, para ser idêntico a alguma norma.” (Lacan 1997, p. 288). É essa barreira transposta por todo herói trágico que, por excelência, não coincide consigo mesmo, é sempre ambíguo. A tradução de Trajano Vieira permite ler

essa ambiguidade na formulação poética. Trágica, Antígone faz uma escolha que nenhum bem motiva. Creonte, chefe que conduz a comunidade, está aí para visar o bem de todos. Antígona encarna um bem que não é o de todos. Está “na-finda-linha”. (Cf. Lacan 1997, p.330)

Desejo tornado visível: morte em vida, eis a imagem limite em torno da qual gira a peça. Intransponível, pois, para além do drama histórico que estaria em concordância com a lei da comunidade, ou seja, o que conta é o ser de Polínicês: “Ah! Irmão, vítima de núpcias adversas,/ com tua morte me tiraste a vida.” (Vieira 2009, p.73) Lacan bordeja esta imagem dizendo de uma iluminação violenta, o clarão da beleza. Beleza: cegamento essencial. Ilustração da pulsão de morte. No limite da destruição absoluta, o belo se mantém como barreira que interdita o desejo puro como desejo de morte. Lacan já dissera que a beleza é como a última barreira que interdita um horror fundamental. É só através dela que o desejo se faz visível e ao mesmo tempo ela, a beleza, barra a destruição absoluta.

O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista é uma advertência, nele, Patrick Guyomard lê o Seminário sobre *A ética da psicanálise* no só-depois do Seminário sobre *Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise*, quando já se pode discernir entre o puro desejo de morte de Antígona do desejo separador do analista. Advertida por Guyomard, retorno à questão do desejo puro como um puro desejo de

morte para situar a diferença entre a posição de Ruth Klüger e a de Antígone. Guyomard aponta os riscos de fazer coincidir o desejo puro com um sacrifício a um destino e a uma maldição da linhagem (ao contrário, a análise “historiciza o peso repetitivo de um destino”, nas palavras de Guyomard) e distinguir, assim, o desejo puro do desejo do fim de análise e do psicanalista. Destaco alguns fragmentos do Posfácio de Guyomard:

Por que chegou ele a uma posição que o fez dizer que é justamente pelo fato de o desejo de Antígona ser o desejo de morte que o desejo do analista não pode ser esse desejo? O desejo do analista é um desejo separador. É um desejo de diferença, [...]. Na tragédia de Sófocles, Antígona levanta a questão da sepultura, mas, através dela, levanta e instaura a questão da simbolização: Que é simbolizar? [...] Há outras maneiras de levantar a questão da simbolização além da sustentada por Antígona. Há outras maneiras de enterrar. Antígona pratica o rito sozinha, sem nenhum terceiro, embora, para os gregos, as mulheres não pudessem celebrar os ritos fúnebres. A tragédia de Antígona é uma tragédia da sepultura e da simbolização. [...] que é uma sepultura? Como separar o morto do vivo, o presente do passado? Como engatar o tempo histórico a partir do tempo do destino? (GUYOMARD, [1992] 1996, pp.99-100)

Como já o disse em outro lugar, é com sua vida que Antígone paga a sepultura de Polinices. Solitária e traída, Antígone “pratica o rito sozinha, sem nenhum terceiro”. Ruth

não. Neste ponto, é impossível não lembrar que o título no original é *Weiter Leben. Eine Jugend*⁶. Isto seria justamente: *Continuar a viver. Uma juventude*. Interpretaria o título original não como um a priori, a partir do qual se escreveria. Não. Ele é justamente um resto, tal como um “amor improvável”, da operação de simbolização, da escrita do livro.

Não esqueçamos que o livro pode ser pensado como resposta à interpelação dos fantasmas, cadáveres sem sepultura, o pai e o irmão: “Fala”. Em sua etimologia latina, nos deixa saber o Dicionário Houaiss, interpelar é “interromper, atrapalhar, importunar”. Na primeira página de sua autobiografia, Ruth Klüger se define como “Alguém que se põe em fuga não no instante em que fareja o perigo, mas quando começa a ficar nervosa. Pois a fuga era a melhor coisa, antes e ainda agora. Mais sobre isso daqui a pouco.” Na página final, lê-se: “Agora eles podem me deixar em paz e me poupar de seguir mudando de casa.” Em outras palavras, a interpelação do fantasma — “Fala” - interrompia o curso da vida, importunando, congelava a identificação com alguém que mudava, que fugia. Ao final, escrito o livro, Ruth é aquela que pode permanecer e o endereço novo é aquele para envio: Göttingen, Alemanha.

2. EMMA ZUNZ⁷, SACRIFÍCIO COMO VINGANÇA

No princípio, estava a carta, nela, Emma Zunz lê que o “o senhor Maier ingerira por engano um forte dose de Veronal e falecera no dia 3 do corrente no hospital de Bagé.” (Borges 2008, p.53). O que o remetente não sabia era que a destinatária era a “filha do morto.” À notícia segue-se, necessariamente nesta ordem, um mal-estar no estômago e nos joelhos, uma culpa cega, irrealidade, frio, medo, vontade de estar no dia seguinte, mas logo compreende que esta é uma vontade inútil, “porque a morte de seu pai era a única coisa que tinha acontecido no mundo e continuaria acontecendo infundavelmente.”⁸ E, assim, veremos no conto de Jorge Luis Borges, que guiar pais mortos pelo inferno não é dado apenas a filhas de reis.

Na escuridão, Emma chorou o “suicídio de Manuel Maier, que nos velhos dias felizes foi Emmanuel Zunz.” E entre as recordações lhe vêm, sem que isso jamais tivesse sido esquecido, as cartas anônimas sobre o “desfalque no caixa” e o juramento do pai em sua última noite de que o ladrão era Aaron Loewenthal, este que não sabia que ela sabia e, diz o narrador, que deste fato ínfimo Emma retirava “um sentimento de poder.” E, no intervalo de uma noite insone, Emma tem um plano perfeito. Antes do relato da execução, é preciso que o narrador diga:

Relatar com alguma fidelidade os fatos daquela tarde seria difícil e talvez impropriedade. Um dos atributos do inferno é a irrealidade, um atributo que parece mitigar seus terrores e talvez os agrave. [...] como recuperar aquele breve caos que hoje a memória de Emma Zunz repudia e confunde? (Borges, 2008, p.55)

A escrita de Borges o recupera como um poema, é difícil comentá-la porque sua economia é perfeita, nada sobra, nada falta, parafraseá-lo é perdê-lo em sua dimensão de enigma, e também porque: “Os fatos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado fica truncado do futuro, seja porque as partes que o formam não parecem consecutivas.” (Borges, 2008, p.56) Isso é dito justamente no momento seguinte à descrição da execução da primeira parte do plano, quando Emma segue para uma zona de prostituição e entrega seu corpo virgem a um marinheiro que não desperta nela nenhuma ternura, para que o horror não fosse atenuado. E, de fato, as partes não são consecutivas, elas se confundem, se sobrepõem, a cena com o marinheiro remete à Outra, sob a forma de um impossível de escapar, o narrador diz em primeira pessoa:

Tenho para mim que pensou uma vez e que naquele momento seu desesperado propósito correu perigo. Pensou (não pôde não pensar) que seu pai fizera com sua mãe a coisa horrível que agora lhe faziam. (Borges, 2008, p.56)

Ponto de vertigem em que uma cena manifesta cruza com uma cena latente, como o quer a provocativa tese sobre o conto de Ricardo Piglia.⁹ Aaron Loewenthal, o criminoso, algoz e vítima, condensa a figura do pai, Emmanuel Zunz, Emma Zunz ocupa o lugar da mãe, ela Emma, “vítima voluntária”, quando vinga seu pai e vinga-se de seu pai, ultrajada e assassina, sujeito e paciente da ação, delinea-se assim sua ambivalência trágica.

Executada a primeira parte de seu plano, Emma Zunz dirige-se à fábrica onde também mora Loewenthal, a caminho, ela repete agitada a sentença que Loewenthal deveria ouvir com o revólver apontado para ele, “forçando o miserável a confessar a miserável culpa e expondo o intrépido estratagema que permitiria à justiça de Deus triunfar sobre a justiça humana.” (Borges 2008, p.58) E a execução do plano não acontece conforme o planejado. Diante de Loewenthal, a própria causa para o crime — vingar o pai — é colocada em xeque pela urgência que Emma sente de castigar Loewenthal pela desonra sofrida. Três cenas se sobrepõem neste momento: a da prostituição com o marinheiro sueco, a do pensamento que o pai fizera com a mãe o mesmo que o marinheiro fazia com ela agora, e a da vingança simulada como legítima defesa do estupro por Loewenthal. Antes de dizer o motivo do crime a Loewenthal — qual era afinal? — Emma aperta o gatilho e só depois dos disparos:

“Emma deu início à acusação que tinha preparado (‘Vinguei meu pai e não poderão me castigar...’), mas não a acabou, porque o senhor Loewenthal já havia morrido. Nunca soube se ele chegou a compreender. [...] Depois pegou o telefone e repetiu o que repetiria tantas vezes, com estas e outras palavras: ‘Ocorreu uma coisa incrível... O senhor Loewenthal me fez vir a pretexto da greve... Abusou de mim, e o matei...’

Com efeito, a história era incrível, mas se impôs a todos, porque substancialmente era verdade. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro era também o ultraje que sofrera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios.” (Borges, 2008, p.59)

Neste desfecho, o narrador borgiano, diferentemente dos seus procedimentos usuais de indeterminação, coloca o leitor diante de uma separação entre o verdadeiro e o falso. Verdadeiro é o ultraje, aquilo que é falso, as circunstâncias, a hora e os nomes próprios, remete-nos às cenas sobrepostas em que Loewenthal condensaria o nome do marinheiro sueco e o nome do pai, em que a cena do estupro que não aconteceu condensaria a prostituição com o marinheiro sueco e a relação sexual entre o pai e a mãe. Se o conto moderno produz esse jogo de sobreposições e de indeterminações, ao mesmo tempo garante a determinação do sacrifício, da vingança e da verdade incontestáveis e relacionados à figura de Emma Zunz, vítima voluntária e portadora de um desejo mortífero.

3. ANTÍGONE, E DEPOIS EMMA ZUNZ

Se, do lado do narrador, a fidelidade ao relato do fato é “improcedente”, do lado da heroína, o desejo de vingança e o seu motivo é da ordem daquilo que não se pode não pensar, “porque a morte de seu pai era a única coisa que tinha acontecido no mundo e continuaria acontecendo infundavelmente.” E ela, Emma Zunz, como Antígone, continuaria sendo a filha ultrajada em toda e qualquer cena. Em sua Introdução à bela tradução que fez da tragédia sofocliana, *Antígone*, Trajano Vieira afirma que foi ao reler a peça e uma vez feita uma primeira introdução que se deteve nos versos 810-816 como detentores de uma importante chave de leitura para a peça. A interpretação se deslocaria de um conflito entre o público e o privado para a impossibilidade de transpor a lógica afetiva incestuosa. Desataca-se aí a sua indiferença pelo noivo Hemon com quem poderia ter fundado uma nova linhagem. A língua grega permite ao tradutor passar de “me casarei com o Aqueronte” para “me casarei no Aqueronte”, com meu irmão Polinices, cito a tradução de Trajano Vieira:

Hades, leito pan-nupcial,
Conduz-me viva

Às fímbrias do Aqueronte,
sem núpcias,
sem hino,
noiva no Aqueronte. (Vieira 2009, p.21)

Tanto na tragédia grega, quanto no conto moderno, ainda que por diferentes razões, os laços de sangue tornam-se hiperbólicos. (Cf. Steiner 2008, p.233) O laço de sangue torna-se destino, faz-se aí uma unidade entre o sangue e o sacrifício. Em uma cena, Emma está soldada à morte do pai, em outra ao lugar da mãe no ato sexual. O ódio e o ato de Emma condensam, assim, honra e desonra. Dessa fusão na dualidade, em Antígone, e da qual traço um paralelo para Emma Zunz afirma George Steiner: “Esta fusão na dualidade, concisamente representada na sintaxe de Antígona, perpetua, entre a monstruosidade e o êxtase, os indizíveis elementos que fazem a coesão das relações de parentesco na Casa de Laio.” (Steiner 2008, p. 235)

Com Ruth Klüger e Patrick Guyomard, pude delinear uma outra via, também estabelecida no trajeto de Lacan, para pensar o desejo do analista, não mais como um puro desejo, um desejo de morte, tal delineado no seminário sobre *A ética da psicanálise*, mas como um desejo separador, um desejo, porque não dizê-lo, que comporta um luto. Ao contrário disso, se Antígona cumpre os ritos fúnebres de Polínicos pagando com a própria vida, se Emma Zunz sacrifica seu corpo virginal e mata Loewenthal para vingar o pai e

vingar a mãe, vingando-se do pai, o que se lê é uma impossibilidade de alçar outra posição que não a aquela de filha - a chaga mais vulnerável que exige um ato de ultrapassamento e de morte:

Coro:

Tombaste
em teu avanço ao extremo da audácia
contra o altar alterneiro de *Dike*.
Pagas por crime paterno.

Antígone:

Tocas em minha chaga mais vulnerável,
no tríplice infortúnio de meu pai,
no revés tentacular dos ínclitos Labdácidas. (Vieira 2009, p.73)

Neste ponto, terão sido diferentes as circunstâncias, a hora, um ou dois nomes de família, mas de Antígone terá ressoado em Emma Zunz a extrema audácia de se fazer instrumento de justiça divina contra a justiça humana, de tomar para si o infortúnio e o revés de Emmanuel Zunz, e/ou de sua mãe, de ultrapassar todo bem, sem se deter diante do campo da destruição.¹⁰ Segue obstinada “a um extremo, que a solidão definida em relação ao próximo está longe de esgotar.” (Lacan 1997, p.330)

NOTAS

1 Mantereí a grafia do nome tal como estabelecida na tradução de Trajano Vieira.

2 Este título é uma homenagem ao belo livro de Barbara Cassin intitulado *Voir Hélène en toute femme. D'Homère à Lacan*.

3 O livro de Ruth Klüger, *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, foi trabalhado mais amplamente em meu ensaio intitulado: Entre quedas e buracos: a contingência, o não-todo e o não-idêntico na escrita de Ruth Klüger.

4 Refiro-me à obra de referência de George Steiner intitulada *Antígonas*.

5 Impossível não pensar no mal-estar segundo George Steiner: “Penso que só a um texto literário foi dado exprimir todas as principais constantes do conflito próprio da condição humana. São cinco essas constantes: o conflito entre os homens e as mulheres; entre os jovens e os velhos; entre os homens e (os) Deus (ES). Os conflitos suscitados por estes cinco planos não são negociáveis.” (Steiner 2008, p. 257)

6 Agradeço a Fabio Akcelrud Durão e a Frederico Figueiredo os esclarecimentos concernentes ao alemão que vieram acompanhados de importantes observações teóricas.

7 O conto pertence ao volume intitulado *O Aleph*, publicado pela primeira vez em 1949, e considerado o ponto mais alto da ficção borgiana.

8 Sobre isso a interessante leitura de Beatriz Sarlo que destaca o lugar de intérprete *em excesso* ocupado por Emma: “Ela transformará sua leitura dos fatos numa performance vingadora, movida por um sentimento cego.” (Sarlo 2005, p.119)

9 E mais adiante: “Como numa metáfora, como num sonho, Emma condensa as ações e os autores.” (Idem, p.121)

10 Neste ponto, minha leitura distingue-se da de Beatriz Sarlo que, comparando Emma a Electra, retira da ação da primeira a ressonância trágica que propomos aqui. (Cf. Sarlo 2005, p.123)

REFERÊNCIAS:

BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris, Éditions de Minuit, 1963.

BORGES, Jorge Luis. “Emma Zunz”. *Cuentos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2009.

“Emma Zunz”. *O Aleph*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras completas Volume 18*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUYOMARD, Patrick. *O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KLÜGER, Ruth. *Weiter Leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1992.

_____. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Tradução: Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

LACAN, Jacques. *A ética da psicanálise 1959-1960*. Texto estabelecido por Jacques-Alain-Miller. Versão brasileira: Antonio Quiñet. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEINER, George. *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

TROCOLI, Flavia. Entre quedas e buracos: a contingência, o não-todo e o não-idêntico na escrita de Ruth Klüger. In: *Trivium*:

Terceira Margem (online) – ANO XVII N. 27 /JAN.-JUL. 2013

Ver Antígone em (quase) toda mulher..., F. TROCOLI | p. 194-212

estudos interdisciplinas — ciência, tecnologia, religião. Ano II, edição II, 2010.

SARLO, Beatriz. Vingança e conhecimento. In: *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

VIEIRA, Trajano. *Antígone de Sófocles*. Tradução e Introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Resumo: Este ensaio propõe uma leitura das ressonâncias da tragédia *Antígone*, de Sófocles, tal como interpretada por Jacques Lacan, no relato autobiográfico de Ruth Klüger e na ação da personagem Emma Zunz, do conto homônimo de Jorge Luis Borges. Destaco e analiso, primeiro, a diferença entre um desejo de morte da personagem sofocliana e um luto efetuado pela sobrevivente da *Shoah* e, em seguida, a homologia entre Antígone e Emma Zunz em relação a um desejo mortífero e a uma impossibilidade de luto, isto é, de separação dos mortos.

Palavras-chave: Antígone; Jorge Luis Borges; Ruth Klüger; literatura e psicanálise.

Resumé: Cet essai propose une lecture des résonances de la tragédie d'Antigone, de Sophocle, tel qu'elle est interprétée par Jacques Lacan, dans le récit autobiographique de Ruth Klüger et dans l'action de Emma Zunz, personnage de la nouvelle homonyme de Jorge Luis Borges. La différence entre un désir de mort de Antigone et le deuil accompli de Klüger sera ici analyser, ainsi que l'homologie entre Antigone et Emma Zunz en ce qui concerne leur désir mortel et leur impossibilité de faire le deuil.

Mots-clés: Antigone, Jorge Luis Borges, Ruth Klüger, littérature et psychanalyse.

PETER SZONDI E AS VISÕES DO TRÁGICO NA MODERNIDADE¹

Markus Lasch

Uma das perguntas ou ideias centrais, que alentam o *Ensaio sobre o trágico* de Peter Szondi, é se as filosofias do trágico, que perpassam o pensamento alemão de 1795 a 1915, de Schelling a Scheler, teriam tomado o lugar da própria tragédia, uma forma literária que àquela altura tinha aparentemente chegado a seu ocaso. Na passagem em questão, para ilustrar a relação histórica que vincularia a práxis trágica dos séculos XVII e XVIII às teorias trágicas do século XIX, Szondi recorre à famosa metáfora hegeliana, no prefácio aos *Princípios da filosofia do direito*, segundo a qual a coruja de Minerva alça voo somente com o início do crepúsculo.²

Szondi não está só com a afirmação, ainda que em seu caso de alguma maneira indireta, do declínio da tragédia na modernidade. Exatamente no mesmo ano de 1961, data da publicação do *Ensaio sobre o trágico*, George Steiner constatou, por sua vez, *A morte da tragédia*, localizando o óbito

da forma em algum momento do século XVII. Já Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin são ainda bem mais restritivos quanto a presença e vitalidade da tragédia, cada um, evidentemente, por suas razões. Para Nietzsche, a tragédia conhece seu fim agônico com a obra de Eurípidés.³ E Benjamin afirma em seu livro sobre a *Origem do drama barroco alemão* não só que os palcos modernos não apresentam nenhuma tragédia que seja parecida à dos gregos, como também que “o grego, o decisivo confronto com a ordem demoníaca do mundo, confere à poesia trágica sua marca em termos de uma filosofia da história”.⁴

Para a verificação de sua hipótese, de que as filosofias do trágico teriam tomado o lugar da tragédia, Szondi examina dois pontos essenciais: se estas concepções do trágico teriam algo em comum, i.e., se compartilhariam um “momento estrutural”, e se a dita intersecção seria útil também com vistas à análise de tragédias. Na conjunção articular-se-ia a esperança no que diz respeito a um “conceito geral do trágico”.⁵

No entanto, o primeiro juízo que decorre da leitura dos doze textos, de Schelling a Scheler, é uma espécie de dialética negativa. Quanto mais o pensamento se aproxima àquilo que seria a essência do trágico, mais esta essência se mostra fugidia. Szondi usa de novo uma imagem de voo, desta vez a do Ícaro:

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragi-

cidade. Ela é como o voo do Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial a que deve sua elevação. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Onde uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento daquela dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, onde já não é definida pela própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico — ou então que não existe o trágico.⁶

Esta consequência, de que não existe o *trágico*, que não há algo como a essência do trágico, Szondi compartilha com Benjamin, cuja concepção de filosofia da história veta de antemão um conceito geral e atemporal do termo. Em um contexto radicalmente distinto, menos filosófico, mas antes poético-filológico, e com vistas às teorias da tragédia de *Lessing e Aristóteles*, Max Kommerell, outra fonte importante para Szondi, chega a conclusão parecida. Ao contrário do que esperamos de uma poética, em que as prescrições dadas devem decorrer supostamente de leis de composição fixas, Aristóteles fundamenta a sua definição a partir das afeições trágicas que seriam o fim da tragédia:

A definição da tragédia é efetuada segundo a afeição trágica; seu esquema é, de certa maneira, moldado a partir dessa afeição, que, no entanto, parece um segundo que só surge a partir dela [...] Aristóteles procede como sempre: ele faz o fim ser a

razão espiritual de uma coisa. [...] Esse procedimento, contudo, de explicar algo a partir de seu fim, ou de fazer da autorealização de uma essência conceitualmente, essencialmente e, em grau restrito, também temporalmente o começo desse algo, é característico da ontologia de Aristóteles, de maneira que se impõe uma aplicação de seu pensamento metafísico fundamental à singular definição da tragédia. [...]

O que decorre de uma tal comparação é, em resumo, isso: o esquema da tragédia e a catarse trágica estão, uma para outra, na relação de *δυναμις* (potencialidade) e *ενέργεια* (atualidade). A saber: a tragédia é *δυναμις*, a catarse *ενέργεια*. [...]

A tragédia é, pois, a disposição para o ato da catarse e, nesse sentido, metafisicamente, uma faculdade, não uma essência e tampouco uma forma — por mais que ela seja particularmente, enquanto forma trágica, forma.⁷

Embora Szondi rejeite, pois, a exemplo de Benjamin e Kommerell, o trágico como essência, ele não deixa de perseguir o seu momento unificador. Só que a estrutura compartilhada por todas as definições do trágico se lhe configura agora (apenas) um determinando modo ou uma maneira de concretização ou consumação.

Não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, a dizer o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da peripécia de algo em seu contrário, a partir da autocisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar,

algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior — seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença.⁸

Nota-se, pelas expressões “unidade dos opostos”, “peripécia de um em seu contrário” e “autocisão”, que esta definição ainda é tributária de Hegel — como o próprio Szondi, aliás, frisa em mais de um momento —, no entanto, tributária sem pressupor qualquer sistema hegeliano. Contudo, é exatamente nesse ponto que Hans-Dieter Gelfert, em seu estudo sobre a tragédia, critica uma espécie de pensamento vicioso por parte de Szondi. Na medida em que todas as teorias do trágico analisadas por Szondi teriam nascido na zona de irradiação do idealismo alemão, cuja figura de pensamento predileta seria justamente a dialética, não seria de se admirar que esta dialética retornasse também enquanto momento estrutural do trágico. Por outro lado, Szondi seria muito menos convincente na tentativa de evidenciar a referida estrutura dialética nas oito tragédias por ele analisadas.⁹

Cabe observar que o próprio Szondi antecipa de certa forma essa crítica ao ponderar que a significância do momento dialético para o trágico decorreria também do fato de ele ser apreensível onde não se fala ainda de uma filosofia do

trágico, mas sim de uma poética da tragédia: em Aristóteles, Lessing e Schiller.¹⁰ Além disso, Gelfert concede a estrutura dialética em pelo menos quatro das tragédias analisadas por Szondi — Édipo rei, de Sófocles; *Demétrio*, de Schiller; *A família Schroffenstein*, de Kleist e *Morte de Danton*, de Büchner —, dizendo ainda que Szondi teria achado a mesma estrutura também na *Antígona* de Sófocles. Contudo, a concessão é revogada no momento imediatamente seguinte. Se Szondi tivesse escolhido qualquer outra tragédia grega, diz Gelfert, como por exemplo *Ajax*, *As troianas* ou *Medeia*, a demonstração da estrutura dialética provavelmente não teria tido o mesmo êxito. Já sua interpretação de *Otelo* seria completamente equivocada. Nesse caso tratar-se-ia não de dialética, mas de um dualismo claro, característico de todas as tragédias shakespearianas.¹¹

Penso que, em muitos casos, pode-se chegar a uma leitura diferente da de Gelfert, e isso sem forçar a “elasticidade” dos conceitos dialética e dialético até o “esvaziamento total de sentido”, como ele diz. Mas o decisivo não me parece ser isso. Em última análise, os temas de Szondi e de Gelfert são distintos, já que o primeiro fala sobre o trágico e o segundo sobre a tragédia. A consciência histórica de Szondi, também nisso discípulo de Hegel, é absoluta e sensível em todos os momentos de seu ensaio que, programaticamente, abre com a frase: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico.”¹² Enquanto consciência histórica, ela tem de ser perfeitamente ciente

do perigo da projeção de concepções contemporâneas a épocas e objetos do passado. No entanto, é também uma consciência histórica que não pretende levar o historicismo às últimas consequências, na medida em que não quer “negar de antemão a validade da teoria do trágico, que domina a filosofia posterior a 1800, no caso de tragédias anteriores a essa teoria”.¹³ As tragédias anteriores, por sua vez, são conclamadas a corroborar a estrutura dialética do trágico, corroboração que, segundo Szondi, não é e não pretende ser prova ou demonstração. Em outras palavras: que tragédias importantes de diversas épocas possam ser analisadas pelo prisma da configuração dialética com proveito, aprofundando o seu sentido, é razão suficiente para assumir o dialético como aspecto estrutural importante de tragédia e trágico. Não há necessidade de que toda e qualquer tragédia possa ser subsumida ao princípio. Por outro lado, a configuração dialética mostra-se absolutamente plausível para a época moderna e o cruzamento possível de uma dialética do trágico, principalmente tal qual formulada por Simmel, formulação de que ainda se falará abaixo, com a dialética do esclarecimento parece-me demasiado relevante para que ambos os aspectos devessem ser rejeitados com base em objeções como as de Gelfert.

Para além da constatação no que refere à dialética, para retomar o raciocínio anterior, é possível observar, na citação de Szondi acima, diversos outros aspectos fundamentais que reiteradamente surgem quando se fala de tragédia ou trágico-

co. Em primeiro lugar, destruição e ruína são para Szondi elementos decisivos para a constituição do trágico. E não só para ele. A esmagadora maioria dos autores que tratam do assunto é relativamente unânime neste ponto. Steiner é um dos mais incisivos. Em determinadas passagens de seu livro ele até parece considerar destruição e ruína completas como critério absoluto para a ocorrência de tragédia. No que diz respeito à Szondi, cabe reter que a destruição não tem necessariamente de ser consumada, ou seja, ameaça e iminência de ruína também podem ter efeito trágico.

Um segundo ponto é a questão da grandeza, da nobreza, do valor daquilo que é livrado à ruína. No capítulo 13 da *Poética* de Aristóteles, a condição moralmente intermediária do herói ainda está em certa contradição com a distinção ou a quantidade restrita das estirpes que são passíveis de tratamento e sofrimento trágicos. A práxis posterior nas tragédias, porém, é bem mais tendenciosa neste sentido. Até o século XIX, mais precisamente até o *Woyzeck* de Büchner, o sofrimento trágico parece em larga escala prerrogativa funesta daqueles que ocupam um alto lugar na escala social. Se com Büchner acaba este consenso, as posições nas discussões em torno da questão no que consistiria então a grandeza e o valor, não só vão caracterizar as diversas concepções do trágico, mas também determinar as opiniões dos autores sobre a possibilidade da tragédia na modernidade.

O terceiro aspecto é a ferida que não cicatriza. Com efei-

to, as questões do valor e da incurabilidade condicionam-se mutuamente. Justamente porque algo valioso se perdeu, a fenda na carne é grande e a impossibilidade de bálsamo corrobora, por sua vez, o valor do perdido. Agora, se a ruína é mitigada, definha também a tragicidade. Ou a revogação diminui o valor do destruído e o trágico passa ao cômico, ou então a tragicidade é superada de antemão, numa postura humorística, irônica ou crente.

Contudo, essa proibição da mitigação é acompanhada por ou provoca dialeticamente a impressão global da tragédia e do trágico, que não é de forma alguma a de uma negatividade absoluta. Pelo contrário. O enaltecimento, a redenção, a nobilitação e a sublimação que a tragédia e o trágico proporcionam ao homem são outras constantes na observação do fenômeno. No que elas consistem, é controverso. E toda a tradição da discussão em torno do conceito aristotélico da *kátharsis* faz parte desta controvérsia. De qualquer modo, a questão, até que ponto destruição e ruína não podem ter a última palavra, parece já estar colocada quando se pergunta por tragédia e trágico. Pode-se ver nesse sentido também o final conciliatório de muitas tragédias ou então as espécies de epílogo que voltam a uma certa normalidade depois da catástrofe total.

Foi mencionado agora há pouco que Steiner tem, em última instância, a derrocada absoluta por critério decisivo no momento de se decidir se determinado drama pode ou não

ser considerado uma tragédia. Mesmo assim, o polo oposto positivo também aparece em diversas passagens de seu livro, como, por exemplo, no final do primeiro capítulo.

[...] acredito que toda noção realista de drama trágico tem de iniciar com o acontecimento da catástrofe. As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. Isso novamente é crucial. [...] A tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado. Jó obtém o dobro de mulas, como deve ser, pois Deus encenou através dele uma parábola de justiça. Édipo não recupera seus olhos ou seu cetro sobre Tebas.

É uma percepção terrível e dura da vida humana. Ainda assim, no excesso mesmo do seu sofrimento, encontra-se o clamor do homem por dignidade. Destituído de poder e alquebrado, um mendigo cego perambula às margens da cidade; ele assume uma nova grandeza. O homem enobrece com a maldade vingadora ou a injustiça dos deuses. Isso não o torna inocente, mas consagra-o como se tivesse passado pela chama. Desse modo, nos momentos finais da grande tragédia, seja ela grega, shakespeariana ou neoclássica, há uma fusão de dor e êxtase, de lamento pela queda do homem e de regozijo pela ressurreição de seu espírito.¹⁴

É notável que a interpretação de Szondi seja neste ponto bem mais cética, apesar de seu recurso explícito à Hegel. É verdade que o seu *Ensaio sobre o trágico* encobre este ceticismo num primeiro momento, pela sobriedade da expo-

sição e por fazer remontar o trágico conseqüentemente ao conceito lógico da dialética. Mas por outro lado, a relativa descrença transparece de forma inequívoca na definição citada há pouco: só indiretamente, na metáfora da ferida que não cicatriza, o valioso pode aparecer. Essa impressão é confirmada quando olhamos para as “Análises do trágico”, na segunda parte do livro:

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, só no final e quando muito dá lugar a uma outra: que é no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção.⁵

Observa-se que Szondi menciona neste trecho mais um importante traço de tragédia e trágico: o princípio ativo. “Trágico não é”, dirá ele um pouco mais adiante, “que os deuses proporcionem sorte terrível ao homem, mas que este terrível ocorre pela própria ação humana.” Szondi repete aqui quase *ipsis literis*, principalmente na primeira passagem, uma formulação de Georg Simmel em “O conceito e a tragédia da cultura”, formulação esta que pode ser considerada uma espécie de quintessência da percepção do trágico na modernidade:

Como uma fatalidade trágica [...] designamos [...] isso: que as forças aniquiladoras endereçadas a um ser têm origem nas camadas mais profundas desse mesmo ser; que com sua destruição cumpre-se um destino que é congênito e que é, por assim dizer, o desenvolvimento lógico justamente da estrutura com a qual o ser erigiu sua própria positividade.¹⁶

A ênfase da passagem de Szondi, porém, está certamente no “só no final e quando muito” da perspectiva do caminho da redenção. Se ele aventa, em sua exegese de *A vida é sonho* de Calderón, até a possibilidade de um término precoce do drama, no ponto em que o rei tem de entender que sua tentativa de salvar o reino foi justamente o que decretou a ruína, a anterior interpretação de Édipo rei aponta só muito indiretamente um teor positivo da tragédia: o reencontro do herói consigo mesmo, enquanto caminho interiorizado para o conhecimento. É um caminho, no entanto, em cujo final esperam os infortúnios de cegueira e banimento.

Antes de voltar à ideia central de Szondi que abre esse ensaio, cumpre passar por dois livros que aparentemente contradizem, em um ponto essencial, não só o estudioso alemão, mas também, como vimos, Nietzsche, Benjamin e Steiner: a noção da incompatibilidade de tragédia e modernidade.

Já pelo título, Raymond Williams acena com a sua tese, publicada, aliás, só cinco anos depois dos livros de Szondi e

Steiner e, de certa forma, uma resposta direta ao último: a de que existe uma *Tragédia moderna*. Como bom marxista, Williams recusa qualquer concepção ahistórica do fenômeno. Ou seja, não faz sentido falar numa essência da tragédia ou de querer analisar o objeto fora de seus determinados e específicos contextos culturais e sociais. O que caracteriza então a tragédia na modernidade, segundo Williams, é o seu cruzamento com a ideia da revolução. Desde a época da Revolução Francesa, a ideia da tragédia poderia ser vista “como uma resposta, de maneiras variadas, a uma cultura em mudança e movimentação conscientes”, e, mais do que isso, como uma resposta a violência e desordem sociais.¹⁷ Particular desta visão de Williams é que ela enxerga a presença de violência e desordem não só na crise, aquilo que comumente chamamos de revolução, e nas contradições e tensões sociais anteriores que levaram à crise, mas na ação e no processo como um todo, o que inclui as instituições e atos pós-revolucionários. Ou seja, a tragicidade da revolução consiste também no fato de que ela própria gera novas violência, desordem e contradição.

Observa-se, neste sentido, dois aspectos. Por um lado, temos também nesta descrição do trágico a presença do elemento dialético da peripécia de um em seu contrário, o que talvez pela questão do recurso a Hegel não surpreenda tanto. Mas por outro lado, esta visão de Williams difere também de qualquer posição marxista mais ortodoxa, que veria no estado pós-revolucionário a *Aufhebung* das contradições

sociais mais no sentido de uma revogação ou cessão e não no sentido de uma suprasunção ou conservação.

Uma das questões que se colocam na descrição do trágico de Williams é, sem dúvida, pelo elemento conservador. Por que se justificaria chamar as respostas a violência e desordem sociais de tragédias ou trágicas, já que cada época tem sua configuração específica do fenômeno? Williams é bem ciente do risco de assumir a crítica histórica em todas as suas consequências: “O resultado seria então uma crítica sofisticada e principalmente técnica: os sentidos não importam, mas podemos observar como são expressos, em arranjos de palavras específicos”. Ou seja, seria, em última instância, uma crítica de textos isolados, dissolvendo-se a noção de gênero. Nesse sentido, Williams não quer abrir mão da “concepção de tragédia como uma ideia”.¹⁸

O que daria então substância a essa ideia? A primeira e talvez a única resposta mais cabal do livro faz apelo ao âmbito linguístico. O fato de que chamamos violência, desordem, morte e injustiça comumente de trágicas, seria razão suficiente. Voltaremos a esse ponto logo mais.

Para além da continuidade da “tragédia” como palavra, Williams concede a possibilidade de outras continuidades. No entanto, as informações a respeito são escassas e bem mais vagas do que a insistência na continuidade linguística. Chama atenção também que a maioria dos indícios encontra-se no capítulo “Tragédia e ideias contemporâneas”,

gerando a dúvida se as características mencionadas diriam respeito à ideia de tragédia como um todo ou apenas à ideia contemporânea de tragédia. Seja como for, lê-se nesse capítulo que “o que é geral nas obras que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz, e a sua resolução”¹⁹, que “é evidente que há um vínculo entre tragédia e morte”²⁰, ou ainda que:

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. [...] Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.²¹

Ao leitor, evidentemente, colocam-se perguntas como: qual a especificidade da desordem para que ela se torne trágica? Qual o vínculo entre morte e tragédia ou qual morte é trágica (mesmo porque, em outra passagem, Williams diz que “tragédia [...] não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente”²²)? Ou ainda: qual o sujeito de “chamamos tragédia” e quem diz quais as tragédias importantes, principalmente tendo em vista que o livro de Williams é, antes de mais nada, uma crítica à tradição especializada no assunto?

Nesse contexto, não parece insignificante que Williams volte, no início do capítulo “A tragédia da revolução”, aos antigos conceitos aristotélicos de *eleos* e *phobos*.

A ideia da “completa redenção da humanidade” tem um prognóstico definitivo de resolução e ordem, mas no mundo real a sua perspectiva é inevitavelmente trágica. Ela nasce em meio ao terror e à piedade: na percepção de uma desordem radical na qual a humanidade de alguns homens é negada e que tem como consequência a negação da própria ideia de humanidade. Ela nasce do sofrimento verdadeiro de homens reais assim expostos e de todas as consequências desse sofrimento: degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor. [...]

E se ela é, consequentemente, trágica nas suas origens — na existência de uma desordem que não pode senão comover e envolver —, é igualmente trágica na sua ação, no sentido de que não é contra deuses ou coisas inanimadas que o seu ímpeto combate, nem contra meras instituições ou estruturas sociais, mas contra outros homens.²³

Abstraindo por um instante do fato de que, na segunda parte da citação, *phobos* é quase que sub-repticiamente transformado em “envolvimento”, percebe-se que Williams também insiste no momento dialético da autocisão, quer dizer, no que foi chamado mais acima de princípio ativo: o terrível não é proporcionado pelos deuses, mas pela própria ação do homem.

Agora, a mudança de *phobos* para “envolvimento” é tudo

menos insignificante e de forma alguma gratuita. Em seu já referido estudo, Max Kommerell observou que Aristóteles tem predileção por pares conceituais:

Aristóteles gosta de estabelecer vizinhanças conceituais ao unir pares de conceitos [...] por “e”, “ou”, “nem, nem”, “não, também não” e semelhantes, e mencionar os conceitos assim ligados poucas vezes sozinhos e com frequência unidos. [...] Cada um dos conceitos ligados é por si uma determinação; que eles são avizinados, é tido como pressuposto; mas, ao passo que aparecem, por uma espécie de costume do autor, habitualmente juntos, modificam-se sutilmente; eles perdem no trânsito mútuo a aspereza do diferenciado; ao que se dá forma é na verdade a sua vizinhança; e, ao invés da rigorosa univocidade conceitual, resulta uma esfera conceitual que é, sim, constituída por eles, mas que contém ainda mais: transições, âmbitos intermediários, possibilidades conceituais que não chegaram a diferenciar-se para a expressão linguística própria. [...] Trata-se de um meio, que não pode ser subestimado, para atribuir à pureza conceitual da linguagem conceitual filosófica um poder de designação mais do que conceitual (irracional, esférico), um meio que tem sua correspondência tanto em locuções proverbiais quanto em locuções poéticas.²⁴

Williams, na citação acima, também usa pares de conceitos. No primeiro parágrafo, terror e piedade aludem claramente a *phobos* e *eleos* da *Poética* aristotélica. Já no segundo parágrafo, esse par é aparentemente retomado por comover e envolver. Se com comover estamos ainda no campo se-

mântico de *eleos*, o termo envolver não deixa dúvida de que houve mudança. O par remete na verdade aos princípios de *movere* e *conciliare* da retórica. Ou seja, trata-se não só de um deslocamento de uma arte, em que as obras não se resumem a sua finalidade — ainda que Aristóteles defina a tragédia a partir de seu efeito catártico —, para uma arte absolutamente final, cujo objetivo consiste em convencer e levar os ouvintes à determinada decisão ou ação. Williams filia-se na passagem também a uma longa tradição de interpretação moral-religiosa do termo *eleos*, tributária de correntes filosóficas da Antiguidade tardia e, principalmente, do cristianismo, cujas noções de piedade, misericórdia e da concepção do ser humano como próximo eram muito provavelmente estranhas à percepção da Antiguidade clássica grega.

Não que isso não seja legítimo. Afinal, as controvérsias seculares acerca da catarse e de seus termos constituintes dão justamente conta da dificuldade ou impossibilidade de se remontar a estrutura emocional e espírito “genuinamente gregos”. Por outro lado, a evolução da tragédia, se não partilharmos os julgamentos absolutamente restritivos de Nietzsche e Benjamin, não parou no século V a.C. O ponto é outro, mas absolutamente crucial. Fichte observa na *Primeira introdução à doutrina da ciência* que a escolha da filosofia depende do homem. Isto vale certamente também para a filosofia do trágico. Depende da concepção de mundo do respectivo autor, como ele olha para o fenômeno e como entende cada um dos elementos constitutivos da tragédia.²⁵

Nesse sentido, posso reconhecer no herói do palco que sofre um “eu” que está ou poderia estar em situação comparável, ou antes um “tu” injustiçado que merece a minha compaixão. Também posso perceber o efeito das ações trágicas como paralisante e anestesiador ou como uma indignação identificada que me levaria à ação. Vale lembrar que Bertolt Brecht chega neste ponto a uma avaliação diametralmente oposta à de Raymond Williams, muito embora ambos tivessem concepções de mundo relativamente semelhantes. Enfim é também uma questão de concepção do mundo se vejo a situação dialética que Williams apresenta, de uma revolução que por sua vez produz sempre novas contradições e novas revoluções, como uma linha ascendente e progressiva rumo ao ponto de fuga de uma perfeição jamais atingível ou antes como um movimento circular, de eterno retorno de desordem, violência e morte.

Vê-se, pois, que tragédia e vida entrelaçam-se. E neste ponto, a contribuição ou crítica de Williams parece-me importante. Foi mencionado antes, que a sua noção de tragédia não exclui o sentido que atribuímos na linguagem comum à palavra “trágico”, muito pelo contrário. Nesse sentido, ele começa o seu livro com a seguinte afirmação:

Chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico. Este livro foi escrito a partir do ponto em que tais caminhos se cruzam numa vida

específica.²⁶

As concepções de Steiner e Szondi não poderiam ser mais diferentes, neste aspecto. *A morte da tragédia* abre com as frases: “Estamos entrando em um vasto terreno, difícil. Há marcos que devem ser mencionados desde o início. Todos os homens têm consciência da tragédia na vida. Mas a tragédia como uma forma de drama não é universal.”²⁷ Por sua vez, Szondi não só separa a poética da tragédia das filosofias do trágico, como também estas últimas de uma concepção pantrágica do mundo, segundo ele antes autobiográfica do que filosófica.

É certo que separar a tragédia na vida da tragédia como forma literária ou modo filosófico é útil e ajuda a ver algumas coisas com mais clareza. Mas não é menos certo que a vida dificilmente se deixa excluir quando se fala de tragédia e trágico. Vetada na entrada da frente, ela via de regra volta pela porta dos fundos, mesmo em textos como os de Szondi e Steiner. O primeiro pondera surpreendentemente, no trecho sobre a concepção trágica de Goethe, que este sentia não haver nascido para poeta trágico não por estranhamento, mas ao contrário por familiaridade para com o trágico. Somente o agravamento violento na tragédia, diz Szondi, teria prescindido da compreensão de Goethe, já que o poeta teria sentido o trágico profunda e dolorosamente na *vida real*.²⁸ Steiner, por sua vez, conclui o seu livro com uma

lembrança pessoal. Se no primeiro capítulo tragédia e vida encontram-se separados, no último as histórias sobre atrocidades cometidas na Segunda Guerra Mundial e a parábola ouvidas numa viagem de trem à Polônia são conclamadas para dar a evidência do fato de que Deus ter-se-ia retirado do mundo em meados do século XVII e que teria decretado com isso a morte da tragédia. Vale lembrar ainda, nesse contexto, que tanto o livro de Steiner quanto o livro de Williams têm origem na relação dos autores com a figura paterna. O primeiro observa nos “Agradecimentos”:

No entanto, esse ensaio pertence principalmente ao meu pai. As peças que aí discuto são aquelas que, em primeira mão, ele lera para mim e me levava a assisti-las. Se sou capaz de lidar com literatura em mais de um idioma, devo-o ao meu pai que, por princípio, recusava-se a reconhecer provincianismo em questões da mente. Sobretudo, ensinou-me pelo exemplo de sua própria vida, que a grande arte não está reservada ao especialista ou ao erudito profissional, mas que ela é melhor conhecida e amada por aqueles que vivem mais intensamente.²⁹

Williams, por sua vez, menciona no capítulo primeiro, “Tragédia e experiência”:

Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que

era, no entanto, um fato social e histórico determinado.³⁰

Se o livro de Williams pertence à série de retomadas das questões de tragédia e trágico em meados do século passado, sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, Christoph Menke formula sua asserção sobre *A atualidade da tragédia* no início do século XXI. As teses angulares do livro, desenvolvidas com sofisticação e minúcia ao longo do estudo em três partes, encontram-se dispostos já na nota preliminar.

O título sobre a atualidade da tragédia desdobra sua significação em três sentidos: que existiriam tragédias na atualidade, que a tragédia seria atual para nós e que a contemporaneidade seria um tempo de tragédias. O que refuta, em outras palavras, é a tese ou visão de que a modernidade seria a época depois da tragédia, ou, para usar a formulação de Schlegel, que a tragédia ter-se-ia tornado “antiquada” em nossos dias. Se a “atualidade” da tragédia é, para Menke, em primeiro lugar uma atualidade temporal e histórica, ela significa também e principalmente que o “teor de experiência” (*Erfahrungsgehalt*) da tragédia tem significado para o homem moderno e contemporâneo:

Esse teor de experiência da tragédia é a “ironia trágica” da práxis: a ação que visa sempre ser bem sucedida, gera por si só, e por isso necessariamente, seu falhanço, e, com isso, a infelicidade daquele que age. [...] Uma esperança “moderna” diz que, pelo pensamento autônomo, pelo despertar da subjetividade

autoconsciente e razoável para a maioria, a nossa práxis modificar-se-ia, até já se teria modificado, de modo a escapar ao poder da ironia trágica. O título referente à atualidade da tragédia afirma, ao contrário, que o poder da ironia trágica continua a vigorar.³¹

A razão para que a experiência da tragédia continue válida é, para Menke, não só o fato de que julgamos, mas como julgamos, em outras palavras: a normatividade da nossa práxis. Nesse sentido, Édipo é o herói trágico por excelência. Ao passo que (se) julga, ele define o seu destino. Édipo não consegue fazer com que seu julgamento torne-se sua própria ação, sobre a qual tenha poder. Ao contrário, seu julgamento adquire poder sobre ele. Como ele, porém, julgamos também nós. Na medida em que julgamos de uma maneira geral, quer dizer, na medida em que não podemos deixar de julgar, de tomar decisões, vivemos, segundo Menke, na atualidade da tragédia.³²

A primeira parte do livro de Menke trata, pois, da atualidade da tragédia relacionada ao excesso do julgamento. Na segunda parte do estudo, o filósofo alemão reflete sobre a possibilidade de suspensão do trágico pelo belo e de dissolução do trágico pelo jogo do teatro³³.

Enquanto representação de um destino trágico e tendo como consequência uma experiência trágica, a tragédia é uma forma de arte que provoca a seu público um singular desprazer. Contudo, o efeito da tragédia não se resume a

esse singular desprazer. Ao contrário, o destinatário da arte trágica submete-se sempre e novamente a ela na medida em que esta lhe provoca também um singular prazer. Esse prazer pode ser explicado em parte, e a tradição aristotélica o faz com seu multifacetado conceito da *catarse*, por um julgamento ético positivo: o desprazer provocado pela observação do sofrimento injusto da figura trágica gera prazer no próprio observador, prazer oriundo da experiência transformadora. Esse volver-se sobre si mesmo do público, porém, lembra Menke com David Hume, depende fundamentalmente da ficcionalidade dos acontecimentos. Consolamo-nos com o fato de que o sofrimento não é real, nem nosso. Nesse sentido, interpretar o prazer provocado pela tragédia como *catarse* pressupõe uma referência a seu modo de representação. Contudo, argumenta Hume, a referência ao modo de representação não pode ser definido apenas negativamente, enquanto consciência da ficcionalidade do representado, mas tem de ter caráter positivo: enquanto apreensão das qualidades poético-retóricas do representado.³⁴ O paradoxo da tragédia define-se assim como “simultaneidade de desprazer ‘metafísico’ (oriundo do trágico) e prazer estético (oriundo de sua representação na tragédia)” ou, em outras palavras, como caminho ou *peripécia* de um ao outro.³⁵

Para explicitar a referida *peripécia*, de desprazer a prazer, Menke postula dois modelos que ele chama, respectivamente, de “clássico” e “moderno”. O modelo clássico definiria o estético da tragédia como sendo a sua beleza e, portanto, a

oposição na tragédia como uma oposição entre o conhecimento do trágico e a contemplação do belo. Em outras palavras, a peripécia seria a suspensão do trágico pela observação de sua bela representação. O modelo moderno, por sua vez, entenderia o estético da tragédia não como belo, mas como jogo cênico. Ou seja, a esperança moderna — posterior à comédia romântica — seria que o teor de experiência trágico fosse ao mesmo tempo eludido e ultrapassado pelo jogo do teatro que o presentifica. Ambas as esperanças frustram-se, de acordo com Menke, e nisso está outro sentido da atualidade da tragédia. Não há caminho do trágico ao belo. À peripécia do trágico ao belo segue-se, sempre e necessariamente, um regresso ao trágico. Por outro lado, o jogo do teatro não tem apenas uma relação de exclusão para com a ironia trágica da ação, mas também de mútuo condicionamento: o jogo do teatro não dissolve a experiência do trágico, mas a (co-)origina, e isso apenas aparentemente de forma paradoxal.³⁶

As linhas acima já o delineiam. Para Menke, o teor de experiência trágico da tragédia só pode ter “atualidade histórica, na medida em que ganha atualidade estética na forma da tragédia”.³⁷ Em outras palavras: experiência trágica e forma estética encontram-se indissolúvelmente entrelaçadas. Nesse sentido, toda a terceira parte do livro, denominada “Tragédia do jogo”, é consagrada à discussão de dramas: por um lado *Hamlet*, de Shakespeare, por outro lado *Fim de partida*, *Philoktet*, e *Ithaka*, de Samuel Beckett, Heiner Müller

e Botho Strauß. De forma semelhante, Raymond Williams também dedica a segunda parte de seu estudo ao que ele chama de “literatura trágica moderna”. Ambos os autores coadunam neste aspecto com Szondi que observa no final da “Transição” de seu ensaio, entre a parte teórica referente à filosofia do trágico e as análises de tragédias: “Como o conceito do trágico eleva-se, para o seu infortúnio, da concretude dos problemas filosóficos à altura da abstração, ele tem de mergulhar no mais concreto das tragédias, caso deva de outro modo ser salvo. Esse mais concreto é a ação.”³⁸ Ou seja, se Szondi aventa no início do estudo que as filosofias do trágico poderiam ter tomado o lugar da poesia trágica, a estrutura dialética encontrada evidencia que o trágico só ganha substância, dialeticamente, na recuperação da concretude das tragédias. Em suma, os três autores condicionam atualidade e pertinência de conceito e experiência trágicas direta ou indiretamente a vitalidade e atualidade da tragédia em tempos modernos e/ ou contemporâneos.

Não obstante, gostaria de aderir, no que se segue, à ideia primeira de Szondi, argumentando em prol da manutenção e da relevância do conceito do trágico em relativa independência à tragédia. Em primeiro lugar, o declínio da tragédia enquanto práxis parece-me de certa evidência nos dias atuais. Observe-se apenas quantas tragédias são escritas, quantas editadas, quantas em cartaz e por quantos visitadas quando encenadas. Nesse sentido, as ocorrências de tragédias e de dramas de caráter trágico a partir do século XIX parecem

mais um canto do cisne da forma literária que se agudiza nos dias atuais do que atestar a vitalidade da tragédia nas épocas moderna e contemporânea. E, se Menke arrola três exemplos de tragédia ao longo de quase cem anos, é possível responder a ele com toda uma série de exemplos contrários dentro de um único tema literário, independentemente da questão de que a terceira parte de seu livro tem evidentemente caráter mais ilustrativo, exemplar do que exaustivo.

Mencionou-se acima a suposta dificuldade de Goethe no que diz respeito ao gênero trágico. A verbalização desta dificuldade pode ser verificada em uma longa série de observações do poeta, nas correspondências com Schiller e Carl Friedrich Zelter, assim como em depoimentos a Friedrich von Müller e Johann Peter Eckermann. Por outro lado, Goethe não só arruma uma maneira de conciliar a sua natureza conciliadora com o gênero, através de uma interpretação particular do conceito da *kátharsis*, no *Suplemento à poética de Aristóteles*, como também mantém para a sua obra principal, o *Fausto*, a denominação de tragédia, tanto para a primeira, quanto para a segunda parte (enquanto que *Tasso*, por exemplo, passa de *Tragödie* a *Trauerspiel* e depois a *Ein Schauspiel*). Finalmente, Goethe consegue terminar, em um esforço hercúleo, poucos meses antes de sua morte, o que durante muito tempo parecia interminável. Os três fatos parecem não só dar razão a Szondi, quando ele fala de familiaridade ao invés de estranhamento para com o trágico, como também apontar para um outro aspecto.

Durante o século XIX até o início do século XX, surgem na literatura em língua alemã diversas paródias, contrafações e outras tentativas fáusticas epigônicas, como os textos de Franz Grillparzer, Christian Dietrich Grabbe, Nikolaus Lenau e Heinrich Heine. Porém, nenhuma destas obras pode medir-se apenas aproximadamente com o original goetheano. Seria possível creditar o fenômeno a uma influência descomunal de um autor decisivo no âmbito de uma literatura nacional. Porém, na primeira metade do século XX, as experiências de Fernando Pessoa e Paul Valéry mostram, que a sorte no ambiente românico aparentemente não era melhor. Tanto o poeta português, quanto o francês lutaram com afincos e durante muito tempo pela realização de uma tragédia fáustica. O “Dossier *Mon Faust*”, bem como os fragmentos recolhidos na arca pessoana dão conta desta luta. Neste ponto, se não se quiser atribuir os relativos fracassos do *Fausto* de Pessoa e do *Mon Faust* de Valéry à suposta falta de talento dramático de dois poetas essencialmente líricos, abre-se margem para uma interpretação alternativa: a de que, na modernidade, e ainda mais no início do século XX, pode haver dificuldades objetivas com o gênero. Ou, em outras palavras, que com a vida literária de Goethe termina também uma época e inicia-se um novo capítulo na história das formas literárias.

Agora, que a tragédia esteja atualmente em baixa, não significa necessariamente a sua morte definitiva. A história desde o século V a. C. grego tem mostrado que a vitalidade

da tragédia sempre se restringiu a momentos relativamente curtos e esparsos no tempo. No entanto, estes momentos de força concentrada tiveram irradiação suficiente para que a tradição trágica não se perdesse por completo e que pudesse ser reatada em momento posterior. Sem querer fazer as vezes de um profeta em questões de historiografia literária, é neste momento difícil de imaginar como uma possível revitalização futura da tragédia pudesse passar ao largo da obra de Georg Büchner, em especial de seu *Woyzeck*, um autor que curiosamente não é mencionado nem por Williams, nem por Menke. Seja como for, o que quero frisar, apontando para a “morte relativa” da tragédia, é que a independência do conceito do trágico da vitalidade da tragédia pode evidentemente ser apenas relativa. Se a morte da tragédia for definitiva, chegará o momento em que também o conceito do trágico perderá a sua pertinência, perderá o seu sentido. Nisso tem que se dar razão a Menke. No entanto, há de se observar também que, embora Menke insista na importância *sine qua non* da atualidade estética da tragédia, para que se possa pensar em atualidade histórica da mesma, e sustente que essa atualidade não pode ser assegurada só pelo texto, que ela depende fundamentalmente de sua representação no jogo do teatro, sua discussão dos dramas, na terceira parte, não se pode realizar se não a partir dos textos. Nesse sentido, a atualidade estética é inalcançável ou irrecuperável (*uneinholbar*) para o pensamento teórico. Ou seja, todos, até mesmo Menke, operamos de alguma forma com o conceito

do trágico, mais do que com a atualidade da tragédia.

Além disso, dois dos pensamentos mais vigorosos do séc. XX, o de Sigmund Freud e o de T. W. Adorno, não podem, a meu ver, prescindir da noção de trágico tal qual formulada por Simmel e citada acima: que as forças aniquiladoras endereçadas a um ser têm origem nas camadas mais profundas desse mesmo ser e que com a destruição cumpre-se um destino congênito que é o desenvolvimento lógico justamente da estrutura com a qual o ser erigiu sua própria positividade. São pensamentos que, por mais críticos, céticos, negativos sejam ou tornem-se, por mais que saibam ou reconheçam que “o eu não é dono na própria casa”³⁹, que não é ele e suas pulsões eróticas que guiam ao longo do tempo, mas sim uma força surda e aniquiladora, que “não há jamais um documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um da barbárie”⁴⁰ e que não há esclarecimento que não conte-nha em si o regresso a velhas e novas formas de dominação, não querem abrir mão de pensamento iluminista e cultura, não querem abrir mão de um mínimo de positividade. Nesse sentido, querer conservar o conceito do trágico, apesar das evidências da derrocada atual da tragédia, não equivale, como suspeita Menke em referência a Arthur C. Danto, a uma des emancipação da arte em prol de filosofia e psicanálise, equivale à esperança, oriunda da leitura e da fruição de tragédias, de que, embora “só no final e quando muito”, “é no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção”.⁴¹

NOTAS

- 1 Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada na “V Jornada de Literatura alemã: Literatura e crítica” que se realizou em setembro de 2010 na Universidade de São Paulo.
- 2 Cf. SZONDI, *Schriften I*, p. 152 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 24.
- 3 Cf. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, p. 75-76.
- 4 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I.1., p. 288. As traduções dos trechos citados são em geral de minha autoria, salvo nos casos em que se cita a partir de tradução publicada.
- 5 Cf. SZONDI, *Schriften I*, p. 153 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 25 (tradução modificada).
- 6 SZONDI, *Schriften I*, pp. 200-201 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 77 (tradução modificada).
- 7 KOMMERELL, *Lessing und Aristóteles*, pp. 58-60.
- 8 SZONDI, *Schriften I*, p. 209 e *Ensaio sobre o trágico*, pp. 84-85 (tradução modificada).
- 9 Cf. GELFERT, *Die Tragödie*, p. 10.
- 10 Cf. SZONDI, *Schriften I*, pp. 205-208 e *Ensaio sobre o trágico*, pp. 82-84.
- 11 Cf. GELFERT, *Die Tragödie*, pp. 10-11.
- 12 SZONDI, *Schriften I*, p. 151 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 23.
- 13 SZONDI, *Schriften I*, p. 152 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 24.
- 14 STEINER, *A morte da tragédia*, pp. 4-5.
- 15 SZONDI, *Schriften I*, p. 213 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 89 (tradução modificada).
- 16 SIMMEL, *Philosophische Kultur*, p. 263.
- 17 Cf. WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 90.
- 18 Idem, *ibidem*, p. 87.
- 19 Idem, *ibidem*, p. 78.
- 20 Idem, *ibidem*, p. 82.
- 21 Idem, *ibidem*, p. 79.
- 22 Idem, *ibidem*, p. 30.
- 23 Idem, *ibidem*, p. 107 (tradução modificada).
- 24 KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles*, p. 97.

- 25 E, conseqüentemente, também se traduz *eleos* por compaixão ou piedade e *phobos* por horror, terror, medo ou temor.
- 26 WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 29.
- 27 STEINER, *A morte da tragédia*, p. 1.
- 28 SZONDI, *Schriften I*, p. 178 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 32. Grifo meu.
- 29 STEINER, *A morte da tragédia*, pp. XI-XII.
- 30 WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 29.
- 31 MENKE, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 7.
- 32 Cf. idem, *ibidem*, pp. 7-8.
- 33 Na seqüência, usa-se “jogo do teatro” para o alemão *Spiel des Theaters* e “jogo cênico” para *theatrales Spiel*.
- 34 HUME, “Of Tragedy”, p. 219, apud MENKE, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 107. Argumentação semelhante, de que “prazer” e “dor” são sensações ou ideias independentes e positivas, i. e., que não podem ser definidas ou explicadas pela diminuição ou ausência do contrário (prazer não é diminuição ou ausência de dor e vice versa), encontramos em Edmund Burke, cujo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* foi publicado em 1757, apenas três anos após a coletânea de ensaios de David Hume.
- 35 MENKE, *Die Gegenwart der Trgödie*, pp. 107-108.
- 36 Cf. Idem, *ibidem*, pp. 8, 108 e 110-157.
- 37 Idem, *ibidem*, p. 8.
- 38 SZONDI, *Schriften I*, p. 210 e *Ensaio sobre o trágico* p. 85 (tradução modificada).
- 39 FREUD, *Gesammelte Werke XII*, p. 12.
- 40 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften I.2*, p. 696.
- 41 SZONDI, *Schriften I*, p. 213 e *Ensaio sobre o trágico* p. 89 (tradução modificada).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (Gesammelte Schriften I.1).

_____. *Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (Gesammelte Schriften I.2).

BURKE, Edmund. *Vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1989.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre: Und Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*. Hamburg: Felix Meiner, 1954.

FREUD, Sigmund. *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999. (Gesammelte Werke XII).

FRICK, Werner (Ed.). *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Kultur*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.

GELFERT, Hans-Dieter. *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.

HEGEL, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Leipzig: Felix Meiner, 1911.

KOMMERELL, Max. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1984.

MENKE, Christoph. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*. München: dtv; Berlin: Walter de Gruyter, 1988. (Kritische Studienausgabe 1).

SANDER, Volkmar (Ed.). *Tragik und Tragödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

SEEK, Gustav Adolf. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000.

SIMMEL, Georg. “Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, in: *Philosophische Kultur*. Leipzig: Alfred Kröner, 1923, pp. 223-253.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. (Schriften I).

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview Press, 2006.

_____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Resumo: Partindo de uma das perguntas centrais do *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, — se as filosofias do trágico, que perpassam o pensamento alemão de 1795 a 1915, de Schelling a Scheler, teriam tomado o lugar da própria tragédia — e articulando essa ideia com outros textos sobre tragédia e trágico, como os de George Steiner, Raymond Williams e Christoph Menke, o artigo discute a pertinência da manutenção do conceito do trágico para se pensar os tempos moderno e contemporâneo.

Palavras-chave: tragédia; trágico; Peter Szondi; modernidade

Abstract: Starting from one of the main points of Peter Szondi's *An Essay on the Tragic* — whether the philosophies of the tragic, which are proper to nineteenth-century German philosophy, from Schelling to Scheler, take the place of tragic poetry — and articulating this idea with other texts about tragedy and the tragic, such as the essays of George Steiner, Raymond Williams and Christoph Menke, this article discusses the pertinence of maintaining the concept of the tragic to reflect on modern and contemporary times.

Key words: tragedy; the tragic; Peter Szondi; modernity

A FILOSOFIA ROMÂNTICA DO TRÁGICO, OU A MODER- NA IRONIA DE *HAMLET*

Pedro Duarte

Se o teatro trágico nasceu na antiguidade e a filosofia trágica só na modernidade, o homem trágico nasce a qualquer momento. É que teatro e filosofia são formas: uma de arte e a outra de pensamento. Por sua vez, o homem, como mera vida, é acontecimento bruto, alma¹. O teatro grego fez do homem trágico um herói poético e a filosofia alemã, cerca de dois mil anos após isso, constituiria uma ontologia histórica a partir dele. Tanto um quanto outra deram forma à experiência — ou à fantasia — do que seria este homem trágico, isto é, um tipo de homem bastante específico e determinado, embora nem teatro nem filosofia estivessem comprometidos com o retrato fiel de um sujeito empiricamente existente de fato. O homem trágico interessava como tipo. Ganhando forma refletida na cultura, ele poderia revelar aspectos fundantes da humanidade grega e moderna, ambas etapas decisivas da civilização ocidental. Em outras palavras,

o personagem, ainda que particular no enredo, estava vocacionado à representação do ser universal.

Nesse sentido, a condição de possibilidade da moderna filosofia do trágico — que ganhou expressão desde o final do século XVIII, com autores como Schiller, Schelling, Schlegel, Hölderlin, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche — já tinha sido adiantada durante o pensamento grego, contemporâneo das tragédias, através de Aristóteles. Ele assinalou o quinhão filosófico da poesia trágica ao distingui-la da historiografia: esta se refere ao particular, ao que ocorreu com um homem, um povo, numa situação; aquela refere-se ao universal, pois, ao narrar o que aconteceu com alguém, revela uma certa condição geral do humano, “ainda que dê nomes às suas personagens”². Embora Sófocles individualize seu personagem ao chamá-lo de Édipo, o que ele passa tem um significado mais amplo, diferente do efeito de retratos históricos. Não surpreende, portanto, que Édipo, o maior dos heróis trágicos, tenha tido o seu nome transformado em adjetivo. Desde ao menos a popularização das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, dizemos que uma situação é tipicamente edípica. Passando de substantivo a um adjetivo, o nome do personagem de Sófocles designava, assim, algo universal, e não particular.

Nas considerações poéticas aristotélicas, entretanto, as tragédias são analisadas a partir de sua composição formal, em uma abordagem mais empírica e até prescritiva em al-

guns momentos, ficando a sua dimensão filosófica apenas timidamente indicada. Em certo sentido, não se pode falar do trágico na Grécia antiga, mas só de tragédia, pois não se desenvolveu ali uma reflexão ontológica sobre o ser trágico, e sim uma descrição da estrutura e dos efeitos dos enredos das tragédias. “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”³, já assinalou o crítico Peter Szondi, em uma passagem célebre. Mais ainda, ele diagnostica que, em geral, a estética moderna ficou presa aos ensinamentos do pensador grego, com constatações voltadas à aplicação na própria poesia, sem ter a autonomia de uma reflexão independente e cujo valor estaria em si mesma. Nesse contexto, destacou-se — como uma “ilha”, na opinião de Szondi — a filosofia do trágico, porque escapava dessa zona de influência tradicional aristotélica. Só aqui a tragédia deixou de ser avaliada com o enfoque retroativo sobre si, dando asas para os voos especulativos acerca de vida e morte, liberdade e necessidade, homem e mundo, cultura e natureza, ser e nada. Empregando a terminologia de Jacques Taminiaux, a tragédia passa a ser vista como “documento ontológico”⁴ na era moderna, e mesmo assim só graças a alguns filósofos. Eis porque, assim como aconteceu com o nome de Édipo, a própria tragédia transformou-se de substantivo em adjetivo, e então nós passamos a falar de um situação trágica, ou de um homem trágico.

Nesse sentido, embora o homem trágico nasça a qualquer momento, a faculdade de identifica-lo enquanto tal é

historicamente determinada. E aponta, cronologicamente, talvez para algo bem recente: não para os antigos, e sim para os modernos. Os antigos conheceram a tragédia, só os modernos conheceram o trágico. Na poética aristotélica, o que encontramos, por isso, é uma análise de personagens, não de homens. Personagens que, aliás, não são trágicos devido às suas características intrínsecas, às suas qualidades. Embora ambos tenham caráter elevado, os heróis das tragédias são diferentes dos heróis da epopeia. Os feitos de Aquiles resultam da sua força e coragem. Já os feitos de Édipo resultam mais da trama em que ele se viu envolvido. Suas ações costumam ser reações. Elas é que incitam a sua tragédia, mais do que o seu ser interior. O personagem se torna o que ele é por suas ações, e não o contrário, ou seja, não são suas ações que derivam de seu ser. Por isso, ainda segundo a abordagem aristotélica, os tragediógrafos escolhiam o perfil dos seus protagonistas a partir das ações que eles deveriam desempenhar, ao invés de fazerem estas derivarem daquele. Édipo será construído como um curioso pois, para a trama funcionar, ele precisa agir querendo saber mais do que deveria.

De todo jeito, o personagem da tragédia grega tornou-se o protótipo para o que, na filosofia moderna, passaria a figurar como um homem trágico. Os dois são marcados, ainda que de formas distintas, pelo extraordinário — seja das suas ações, seja do seu ser mesmo. Embora a composição formal das tragédias exponha uma beleza equilibrada do enredo e

de seus elementos, conforme diagnosticara Aristóteles, ela guarda em si algo mais: o vigor sublime daquilo que, escapando a toda medida, desequilibra e aterroriza. Raro em seu advento, o personagem trágico, tipificado pela poesia, e o homem trágico, pela filosofia, são não só o extremo do ser, mas o ser do extremo em todo o homem. O horror e a atração, que desde os primórdios são despertados em nós por este tipo, vêm da falta de equilíbrio medido. Homens do mundo que somos, sentimos, paradoxalmente, horror pela atração e atração pelo horror diante do extraordinário, daquilo que excede a razoabilidade cotidiana, que transcende o nosso morno meio-termo habitual.

Se este “homem do mundo vive nas nuances, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio”, como observou Maurice Blanchot, é precisamente deste seu lugar que ele sente atração e horror pelo diferente de si, ou seja, por aquele “homem trágico que vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em sua oposição”⁵. O razoável homem mundano, entre medo e admiração, encanta-se com o seu outro, com sua alteridade. Sublinhe-se, aqui, o “seu”, e não apenas o “outro”, pois o poder da representação trágica é expor o mais alheio ao homem mundano que, porém, o habita. É o outro que também mora nele, nem que seja virtualmente. É o estranho que é familiar. É, enfim, a sua própria alteridade, vista como o avesso de si.

Seja como for, a possibilidade contemporânea de falar — como fez Blanchot — de um homem trágico, e não mais só de um personagem trágico, foi aberta principalmente pela filosofia moderna, que investigou a ideia mesma do trágico, para além da procura de decifrar a composição formal das tragédias e de seus heróis. Essa virada histórica — bem assinalada, como já vimos, por Peter Szondi — foi detalhada por Roberto Machado, ao investigar o nascimento do trágico. Se Nietzsche escrevera acerca do “nascimento da tragédia” na Grécia antiga, aqui o objetivo era, segundo a paráfrase reveladora, apontar o “nascimento do trágico” — ocorrido só na época moderna — e contar sua história⁶. São consideradas seis etapas: a representação da liberdade, em Schiller; a intuição estética, em Schelling; a manifestação sensível da ideia, em Hegel; o afastamento do divino, em Hölderlin; a negação da vontade, em Schopenhauer; e a representação do dionisíaco, em Nietzsche — ponto culminante de toda essa rica e complexa história.

Eu gostaria de indicar, neste ensaio, uma etapa a mais dessa narrativa. Na virada do século XVIII para o XIX, além dos autores citados, outros também constituíram uma filosofia do trágico — como Friedrich Schlegel, na origem do Romantismo alemão. Era o chamado Romantismo de Iena, posto que o grupo de pensadores que o formou reuniu-se especialmente nesta cidade e gestou, ali, um movimento fundador da filosofia da arte — como mostrei em meu livro *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*⁷. Por ora,

pretendo tirar consequências daquele trabalho para esboçar o que seria uma filosofia do trágico romântica, ao menos em traços iniciais, presentes sobretudo na leitura de *Hamlet* como uma tragédia filosófica e na valorização de seu autor, Shakespeare.

Se o espírito trágico quebra a medida equilibrada, o Romantismo o honra de um modo específico. E não é pelo excesso emocional de lágrimas e sentimentos, conforme vulgarmente o conhecemos, mas pelo excesso de pensamento. Surpreendentemente, se procurássemos os pioneiros assaltos românticos, “não seria a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio” que encontraríamos, “mas, bem ao contrário, a paixão de pensar e a exigência quase abstrata colocada pela poesia de refletir e de realizar-se por meio da sua reflexão”, escreveu Blanchot, concluindo que “o Romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento”⁸. Friedrich Schlegel e o grupo de Iena, com seus fragmentos poderosos publicados coletivamente na revista *Athenaeum*, foram responsáveis pela origem de um romantismo cuja marca não foi o sentimentalismo que, depois, definiu o perfil de outras vertentes românticas pelo mundo. O que os caracteriza é, antes, a importação apaixonada da reflexão filosófica para a arte.

Em suma, a paixão romântica foi pelo pensamento e seu pensar foi apaixonado. “Poesia e filosofia devem ser unificadas”, afirmou imperativamente Friedrich Schlegel. O im-

pulso poético de que parte toda e qualquer forma de arte devia ser acompanhando pela filosofia. O artista teria mesmo de filosofar sobre a arte, na medida em que ela não é um mero instinto emocional, ou natural, mas artifício que requer o pensamento para se formar. O Romantismo trouxe a reflexão — típica da filosofia — para o centro da criação — típica da arte. Isso viria a ser a marca histórica da estética moderna até o século XX, e foi por isso que Charles Baudelaire chegou a comentar que, “quem diz Romantismo, diz arte moderna”¹⁰. Segundo Schlegel, essa marca teria sido expressa, de maneira pioneira e lapidar, no teatro de William Shakespeare, e especialmente em *Hamlet*. Nesta peça, da virada do século XVI para o XVII, já encontraríamos um emblema do trágico moderno, tal como ele foi compreendido romanticamente.

De todos faz covardes a consciência.
Desta arte o natural frescor de nossa
resolução definha sob a máscara
do pensamento, e empresas momentosas
se desviam da meta diante dessas
reflexões, e até o nome de ação perdem.¹¹

Essas palavras, tiradas do mais famoso solilóquio da história do teatro, expõem a autoconsciência reflexiva que Hamlet, o personagem, tem da peça em que está inserido. Mais até: é como se Hamlet enunciasse a sua dificuldade de ser

um protagonista trágico. O motivo é a sua própria consciência, que, fazendo dele um covarde, o impediria de agir com a confiança e a resolução características do herói trágico tradicional. Hamlet hesita a todo tempo, cogita, pondera. Faz solilóquios. Pensa, e por isso mesmo tem dificuldade para agir. Internaliza subjetivamente suas considerações possíveis sobre a vingança que gostaria de perpetrar pela morte de seu pai e, com isso, vê-se em apuros para consumá-la. Nós acompanhamos, na peça, menos o que Hamlet faz do que as suas reflexões sobre o que fazer. Desde que o fantasma do pai falecido surge e acusa o tio de Hamlet de ser o seu assassínio, o filho não acredita completamente na surpreendente aparição espectral, embora tampouco consiga esquecê-la. Ele só suspeita. Não crê e nem descrê totalmente na transcendência. Vive sob a égide da dúvida — ser ou não ser, eis a questão.

Friedrich Schlegel comentou que, no caráter de Hamlet, tudo “é concentrado no entendimento; a força ativa, entretanto, é completamente destruída”, já que “sua mente puxa a si mesma em diferentes direções como se estivesse em uma máquina de tortura”. Hamlet vivia a dilaceração do homem moderno: “máximo de desespero”, “dissonância colossal” e “desarmonia sem solução, que são o objeto atual da tragédia filosófica”¹². O gênio de Shakespeare teria deixado, em sua peça, uma tragédia de tipo novo, chamada por Schlegel de tragédia filosófica. Essa denominação desloca a obra da tradição teatral, em que ela seria exclusivamente inserida, para

situá-la também na tradição da filosofia. É que a trama de Hamlet se passa mais na sua cabeça do que fora dela, é mais subjetiva do que objetiva. Lendo o texto dramático, ou até assistindo sua encenação, quem guia as nossas atenções é o pensamento de Hamlet, tanto quanto ou até mais que as suas ações. Isso, por si só, já quebraria a condição tradicional aristotélica para uma boa tragédia, a saber, que ela seja baseada na imitação de ação. Mas, além disso, Hamlet parece saber dessa situação, e por isso insinua, em seu solilóquio, um problema para si não só como príncipe (na chave realista), mas como personagem (na chave cênica).

O extraordinário de Hamlet não é principalmente seu poder de agir, mas sim seu poder de pensar. É como se ele tomasse consciência do que é uma tragédia, e talvez de que está em uma. Mas, justamente ao fazê-lo, perde uma inocência ignorante necessária para agir resolutamente. Édipo destacara-se como o único mortal a decifrar o enigma da esfinge, mas nunca suspeitou que estivesse numa peça, e por isso podia agir depois sem temores. Hamlet, conforme diz o conhecido ditado, “para e pensa”, constituindo assim um obstáculo dramático para a peça de que é protagonista. Só que ele mesmo o percebe. Se há uma crise de identidade de Hamlet, sua origem está em ele ter uma extraordinária consciência de si enquanto personagem, o que, contudo, imediatamente o tornou alguém incapaz de interpretá-lo como deveria tradicionalmente. Dessa perspectiva, sua eventual loucura soa até muito compreensível. Bem antes de

seis personagens ficarem à procura de um autor, na famosa peça de Luigi Pirandello³, existiu um personagem que já estava à procura de si mesmo, desesperadamente à procura de si mesmo.

Nesse sentido, aliás, Hamlet às vezes assemelha-se mais a um personagem típico dos romances do que dos dramas trágicos. Pois em romances é que conhecemos através dos pensamentos internos do personagem quem ele é, enquanto nos dramas deveríamos fazê-lo através das ações e dos diálogos. Hamlet revela-se a nós, especialmente, em seus monólogos. Em tom confessional, apresenta temores e angústias, como a principal, que versa sobre o suicídio. Diante dos absurdos do mundo e das mentiras da sociedade, cujo microcosmo é o podre Reino da Dinamarca, Hamlet não sabe se vale a pena continuar a viver, ou se é melhor dar cabo de sua existência. Ser ou não ser. Eis a questão. Ficamos sabendo dela, repare-se, através do solilóquio, e não de um diálogo ou de uma ação. Isso seria natural, caso se estivesse diante de um romance, com o movimento introspectivo. Numa peça, porém, este momento soa como uma interrupção lírica do tradicional fluxo da ação dramática, que quebra sua prezada unidade conforme foi entendida pela poética aristotélica e caudatárias, como o Classicismo de Nicolas Boileau⁴. O Romantismo, por sua vez, opôs-se a essa tradição classicista, considerando que a interrupção reflexiva dos personagens não era um defeito do drama shakespeariano, mas sim um elemento da sua genialidade histórica, posto que “o roman-

ce tinge toda a poesia moderna”¹⁵, segundo as palavras de Schlegel. *Hamlet* seria uma tragédia tingida da tinta específica de sua época: a reflexividade — elemento estranho aos antigos, mas comum aos modernos, tanto que sustenta o gênero do romance. “O drama tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare”, conclui Schlegel, “é o verdadeiro fundamento do romance”¹⁶. *Hamlet* ficaria entre o trágico Édipo de Sófocles e o romanesco *Dom Quixote* de Cervantes.

Os pensadores românticos chamaram essa interrupção reflexiva das obras de arte de ironia, na medida em que esta figura retórica envolve a autoconsciência do discurso sobre si mesmo. Ninguém pode ser irônico e ingênuo ao mesmo tempo, pois a ironia só ocorre quando temos consciência sobre o que dizemos, a ponto de poder até brincar com isso. Referindo-se a si enquanto texto que é, o *Dom Quixote*, por exemplo, expunha seu caráter ficcional, ao invés de escondê-lo. Doroteia, personagem da trama, comenta que “falta pouco ao nosso hospedeiro para fazer a segunda parte de *Dom Quixote*”¹⁷. Foram passagens assim que, segundo os românticos, implementaram descontinuidade irônica à continuidade narrativa, expondo o caráter de obra da obra. Reflexivamente, Cervantes, que parecia oferecer a ficção como realidade, explicitava a realidade da ficção. Schlegel apontou por isso, em sua obra, “espirituosidade fantástica e uma pródiga abundância de audaciosa invenção”¹⁸. Ironias assim também eram praticadas por Laurence Sterne, em *Tristram*

Shandy, e Diderot, em *Jacques, o fatalista*. No Brasil, é o que fez Machado de Assis, tão marcado por Sterne. Esse artifício, de caráter moderno, faz a obra mostrar que sabe que é obra, como a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, sugeria.

Cabe frisar, entretanto, que tragédias antigas também tinham um tipo de reflexão assim. Na antiguidade, os comentários do coro e do corifeu para o público, inclusive no gênero cômico, davam a ver a consciência da obra sobre o que se passava no enredo por ela apresentado. Era o que se chamava de parábase, soando quase como uma observação do autor acerca da trama e dos personagens. Foi o próprio Schlegel quem chegou, certa vez, a definir a ironia, através de uma referência à antiguidade grega, como “parábase permanente”¹⁹. Só que, como se vê, há uma mudança aqui: a parábase, antes apenas um momento específico da obra clássica, usada como tropo retórico, tornava-se permanente na obra moderna, pois o seu sentido fica todo submetido à ironia. E há mais ainda.

Na época clássica, a interrupção reflexiva, pela qual a obra de arte volta-se sobre si mesma, foi colocada em um ponto exterior aos personagens, o que os deixava seguros na sua totalidade isolada, sem que se dessem conta da tragédia da qual participavam. No caso de *Hamlet*, para regressar ao nosso caso emblemático, é quase como se ele tivesse se tornado o coro de si mesmo²⁰. Hegel, em seus *Cursos de estética*, afirma que o drama moderno eliminara a distinção entre

coro e diálogo, crucial no drama antigo, pois o “que era expressado pelo coro nos antigos é colocado mais na boca dos personagens agentes mesmos”²¹. Só que aí nada mais continua como antes, pois aquele que deveria agir sem que soubesse de seu destino parece suspeitar da sina que o persegue, de que está, enfim, vivendo dentro de uma peça trágica. O drama ameaça tornar-se drama do drama.

O efeito da ironia, segundo os românticos, era essa dobra, na qual o drama pensa a si mesmo. Nas obras em que sentimos “o divino sopro da ironia”, diz Schlegel, “vive uma bufonaria realmente transcendental”²². Bufão é o bobo da corte que se apresentava nos palácios e, enquanto aparentemente elogiava o rei, destilava ironicamente críticas ao governo. No caso da arte, porém, a bufonaria não é simplesmente isso. É transcendental.

O termo foi emprestado da filosofia. “Chamo de transcendental todo conhecimento que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de conhecê-los”, afirma Immanuel Kant com o seu projeto crítico no final do século XVIII²³. Se Schlegel o tivesse parafraseado, diria: chamo de transcendental toda poesia que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de poetizá-los. Kant não queria apenas conhecer, mas conhecer o que é conhecer. O mesmo valeria para a poesia, segundo Schlegel, e por isso ela passou a ser “poesia da poesia”²⁴, ou seja, uma poesia que quer conhecer o que ela mesma é.

Não por acaso, Hamlet encena uma peça cujo enredo teria correspondências com os fatos que o espectro do pai revelara, para poder então observar as reações do tio, que supostamente denunciariam sua culpa ou inocência. Recorre Hamlet ao pouco provável âmbito da arte para procurar a verdade, e não à ciência, como tradicionalmente seria de se esperar. Ironicamente, Shakespeare colocara a arte dentro da arte. Destacava-se, nele, “a mais profunda e mais compreensiva filosofia poética”. Refletia sobre a arte ao fazê-la, abolindo qualquer ingenuidade, mas a tal ponto que extraía de seu protagonista o que garantiria a peremptória certeza clássica. Enquanto o herói antigo agia por convicção, o herói moderno hesita por reflexão. É que a ironia transcendental de um drama que já se anuncia como drama do drama o atinge em cheio, pois ela não está mais restrita ao coro exterior à trama. Hamlet é a vítima heroica da ironia da obra que ele protagoniza.

Hamlet — o príncipe e, segundo minha hipótese aqui, também o personagem — já abria a história moderna que contemplou também a dúvida de Descartes acerca do nosso acesso à verdade e a crítica de Kant quanto à possibilidade de conhecermos as coisas tal como elas são em si mesmas. Era a tragédia filosófica de que falou Schlegel: estávamos apartados da verdade absoluta, situada agora fora de nosso alcance. Tal como Hamlet, o homem moderno não sabe mais o que é a verdade, o ser. O filósofo Schelling — no que talvez seja o mais importante texto já escrito da perspectiva

de uma filosofia do trágico, a décima de suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* — afirmou, por isso, que este homem vive no “exílio do absoluto”²⁵. Entre o eu e o mundo, o pensamento e a ação, o homem e a natureza, o sujeito e o objeto, o entendimento e a intuição, eis que emergia a dolorosa distância em que os primeiros românticos se insauraram.

Schelling chegou a integrar o grupo romântico de Iena capitaneado por Schlegel, ainda que somente de passagem. Para todos eles, estaríamos modernamente exilados do absoluto, expulsos daquela unificação plena graças à qual o indivíduo sente-se parte do cosmo, encaixado nele e encontrando aí sua verdade. Como o Hamlet, de Shakespeare, o homem moderno perdeu essa segurança, é um deslocado ontologicamente no mundo e eticamente na sociedade. Não sabe o que fazer, ou como agir. O que resta a ele é refletir sobre essa cisão. Isso explica a estética moderna não se ater só à invenção de tragédias a partir de modelos antigos, como fizera o Classicismo na França com Racine e Corneille, mas criar além disso, como fizeram o Romantismo e o Idealismo alemães, uma filosofia do trágico, cuja finalidade não era nem sequer a análise empírica das tragédias gregas, e sim a reflexão, a partir delas, sobre o ser e a história. Explica também, é claro, que essa filosofia do trágico tenha tido mais afinidade com as tragédias inglesas shakespearianas do que com as tragédias francesas classicistas. É que Shakespeare já era filosofia, ainda que em forma de drama. Era tragédia

filosófica.

Seria preciso ainda, entretanto, distinguir entre a filosofia do trágico idealista e a romântica. Embora próximas, elas são bem distintas. É que o Idealismo, com Schelling mas sobretudo com Hegel, enxergou na tragédia o modelo para o pensamento dialético: a colisão de contrários — liberdade e submissão, privado e público, vontade e destino — seria apresentada apenas para, esteticamente, promover uma harmonia final, restaurando o equilíbrio perdido. Conforme orienta a dialética, a tese e a antítese se chocariam para a produção de um terceiro termo, a síntese. Os opostos seriam superados pelo progresso trágico em três atos, carregando até a solução final. Embora o jovem Schelling (escritor das *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* em 1795) hesite em abraçar a dialética, já em 1800 (com o *Sistema do idealismo transcendental*) ele acredita que, pela arte, “todas as contradições são suprimidas”²⁶. Eis o que faz a dialética: ela dissolve as contradições. Segundo Hegel, é por isso que, em *Antígona*, a heroína homônima deve ser aniquilada, objetivamente, através de sua morte, assim como, em *Édipo em Colono*, o protagonista é exilado e deve expiar, cego e em isolamento, pelo que fez em *Édipo Rei*. Em ambos os casos, o sacrifício é redentor, e não em primeiro lugar para os indivíduos, e sim para que a ordem total seja recuperada. Em outras palavras, se Antígona opõe-se à lei da cidade, ao querer enterrar seu irmão banido, e Creonte opõe-se à lei da família, por proibi-la de fazê-lo, os dois terão que morrer, pois só assim

a unidade harmoniosa será garantida. Se a colisão é o que move as tragédias, concebe Hegel, “o fim, ao contrário, será alcançado quando a solução da discórdia e da intriga tiver ocorrido”²⁷.

Embora predominante, a interpretação dialética da tragédia, criada por Schelling e Hegel, não foi a única que marcou o nascimento da moderna filosofia do trágico. Isso a tal ponto que talvez devêssemos falar de filosofias do trágico, no plural. É conhecido, por exemplo, o singular caso de Hölderlin. Embora tenha inicialmente contribuído para a abordagem dialética das tragédias junto a seus amigos de seminário Schelling e Hegel, ele tardiamente “pôde se livrar, ou se distinguir desse esquema especulativo e da lógica da dialética”²⁸, segundo Philippe Lacoue-Labarthe. Basicamente, essa distinção residiu em que Hölderlin abriu mão da síntese final a que o pensamento dialético se destina, ao interpretar, antes, que “o significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo”²⁹. É a manutenção do paradoxo, e não a solução dialética das contradições, o que constitui o sentido da tragédia, aqui. Por isso, Hölderlin, apropriando-se da doutrina aristotélica do efeito catártico da tragédia, postula “que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada”³⁰, ao fazer suas observações sobre *Édipo*. Ora, é como se Hölderlin se distanciasse da sanha especulativa e unificadora do saber absoluto de Hegel, o seu contemporâneo, aproximando-se mais da prudência crítica e separadora do conhecimento transcendental

de Kant, o seu antepassado — e a partir daí concebesse o sentido da tragédia. Sua situação, nessa metafísica no limiar de seu acabamento, seria de “crescente estranheza”³¹, conforme observou Jean-François Courtine.

Teríamos, portanto, duas diferentes interpretações do sentido da tragédia, a partir das quais se fundam duas distintas filosofias do trágico: a lógica-dialética, de Schelling e Hegel; e a poética, de Hölderlin — para empregar a nomenclatura sugerida por Virgínia Figueiredo³². Só que há mais. É possível identificar pelo menos uma outra interpretação da tragédia durante o nascimento da filosofia do trágico, conforme anunciei. Ela estaria mais próxima de Hölderlin que de Hegel, do paradoxo que da dialética, da poesia que da lógica. Mas, tampouco se confundiria com ele. Essa terceira posição é a do Romantismo de Iena, e em particular de Friedrich Schlegel. Para ela, o sentido da tragédia é irônico e reflexivo (daí a relevância do coro antigo, que oferecia ao drama a autoconsciência que se tornaria típica somente na época moderna, adentrando os próprios personagens, como Hamlet). O nexos entre tragédia e ironia reside em que, “para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível”³³, conforme observa D. C. Muecke. O caráter irônico da situação metafísica — ou ontológica — do homem, portanto, não deixa de ser também trágico, pois o destina a perseguir um objetivo impossível, sem que a sua liberdade possa nada

além de aceitar, românticamente, essa tarefa inglória.

Ironia é a “alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento”³⁴, pensou Schlegel. Tanto a autocriação como o auto-aniquilamento estão presentes na dialética de Hegel. São o “sim” e o “não”. Entretanto, aqui está a diferença: enquanto na dialética a alternância entre criação e destruição estava destinada a encontrar o seu acabamento na síntese entre tese e antítese, já na ironia essa alternância é constante, ou seja, ela não dá lugar senão a seu próprio desdobramento, que jamais encontra conciliação final, seja na história, seja na linguagem. Ficamos oscilando entre o sim e o não, a tese e a antítese, o finito e o infinito, a ordem e o caos, a ficção e a realidade, o enredo e a obra, a obra e a arte, a vida e a morte. Nos termos ainda de Friedrich Schlegel, a ironia “contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado”³⁵. Repare-se que o conflito é tido por Schlegel como insolúvel, isto é, sem solução ou, para empregar o vocabulário de Hegel, sem síntese. O sentido absoluto incondicionado da verdade não se explicita totalmente jamais para o homem sempre condicionado por sua história e por sua linguagem, por seu mundo e por suas palavras. Isso é o que, para os românticos, as tragédias mostram — um conflito insolúvel, não um limite bem estabelecido e nem uma síntese fulgurante, ou seja, nem uma posição kantiana e nem uma hegeliana.

Nessa medida, distinguir a ironia da dialética é impor-

tante, mas não suficiente. É preciso, especialmente, entender que a ironia não foi apenas a antecâmara romântica da dialética de Hegel, que viria historicamente adiante. Nisso, discordo da interpretação de Peter Szondi em seu ensaio sobre ironia romântica, pois, para ele, na história intelectual, poder-se-ia dizer que Schlegel prepara o caminho para a dialética hegeliana³⁶. Segundo tal interpretação, a ironia seria o modo pelo qual o Romantismo suportara a sua própria incapacidade de, através da ação, superar os conflitos de sua época presente e alcançar uma reconciliação futura — precisamente o que a dialética faria. Minha discordância está em que, para Schlegel, a ironia encerra em si mesma, tragicamente, a manutenção, pela reflexão, dos contrários. Essa espécie de paralisação impede que daí se forje a dialética. Ou seja, compreender dialeticamente a ironia, como se ela fosse uma etapa preparatória para a síntese futura, é traí-la neste mesmo instante e suprimir a sua força própria — além de perder a chance de, ao invés, captar ironicamente a dialética. Szondi pressupõe que a ironia é momentânea, temporária. Só que, para os românticos, ela seria permanente. Foi outro autor do século XX, Paul de Man, quem melhor capturou o conceito ironia que os primeiros românticos praticaram, ao apontar que ela não permitia fim nem totalidade³⁷. Ela se repete, ela volta, ela insiste. Ela bloqueia a dialética, não a prepara. Impede uma significação completa do mundo, insiste em sua precariedade.

Se a filosofia na virada do século XVIII para o XIX de-

bruçou-se sobre o sentido da tragédia antiga, o Romantismo pensou especialmente a tragédia moderna do sentido, através da ironia. E o fez tendo por base os dramas de William Shakespeare, sobretudo *Hamlet*. Pois ali ficava evidente que — mesmo sem sentido final e absoluto, sem verdade plena e sintética — uma grande obra de arte poderia nascer. Shakespeare não insistira em escrever tragédias como as antigas, conforme fizeram Racine e Corneille. Isso, contudo, não porque tivesse superado as contradições do seu tempo, e sim por refletir sobre elas. Ele produziu o melhor teatro da época moderna porque incorporou, na forma mesma da dramaturgia, sua historicidade particular. Ironicamente, fez Hamlet refletir sobre a falta de ação que ameaçava a unidade dramática clássica e encenar uma peça dentro da peça que protagonizava. Refletida como num espelho, a arte tornava-se arte da arte.

Escusado dizer que tudo isso ocorreu de maneira implícita no teatro elisabetano. Hamlet, ao fim, conseguirá agir, a despeito de todas as hesitações prévias e ponderações — a tragédia se completa como tal. Shakespeare não é Tchekhov e o século XVII não é o XIX. Não ainda. Mas, como deixar de perceber ali o germe do que faria a personagem Nina, de *A gaviota*, reclamar com Kostia — sobre a peça que ele encena dentro da citada peça de Tchekhov — “sua peça tem pouca ação, ela é pura declamação”³⁸? Não se pode deixar de percebê-lo³⁹. Quando faltou ação, Shakespeare obrigou Hamlet à declamação, à reflexão. Isso, surpreendentemente

para a tradição classicista, não resultou apenas em “farsas monstruosas”⁴⁰, como certa vez acusou Voltaire. Pelo contrário. Como mostrou Pedro Süsskind, os pré-românticos e os românticos alemães foram pioneiros, na crítica, ao reconhecer o valor moderno de Shakespeare, indicando que o que pareciam erros da perspectiva classicista eram, na verdade, acertos de um gênio original⁴¹. Foi a partir da filosofia romântica do trágico, portanto, que Shakespeare consolidou-se criticamente no lugar de principal teatrólogo moderno, ao mesmo tempo que, por causa disso, deixava-se sentir, ainda de modo tímido, o que muito tempo depois resultaria na falência da ação como princípio estruturante do gênero dramático e, por isso, no que George Steiner veio a chamar de “morte da tragédia”⁴². Mas esta já seria uma outra estória.

NOTAS

- 1 Georg Lukács, *Die Seele und die Formen* (Darmstadt e Neuwied, Luchterhand, 1971).
- 2 Aristóteles, “Poética”, in *Ética a Nicômaco; Poética* (São Paulo, Nova Cultural, 1991), p. 256.
- 3 Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico* (Rio de Janeiro, Zahar, 2004).
- 4 Jacques Tamianux, *Le théâtre des philosophes* (Grenoble, Jérôme Milton, 1995), p. 6.
- 5 Maurice Blanchot, “O pensamento trágico”, in *A conversa infinita 2: a experiência limite* (São Paulo, Escuta, 2007), p. 30.
- 6 Roberto Machado, *O nascimento do trágico* (Rio de Janeiro, Zahar, 2006).
- 7 Pedro Duarte, *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Rio de Janeiro, Zahar, 2011).
- 8 Maurice Blanchot, “O Athenaeum”, in *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmento* (São Paulo, Escuta, 2010), p. 104.
- 9 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 38.
- 10 Charles Baudelaire, “Salão de 1846”, in *Prosa e poesia* (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995), p. 675.
- 11 William Shakespeare, “Hamlet”, in *Tragédias: teatro completo*, (Rio de Janeiro, Agir, 2008), p. 572.
- 12 F. Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (Munique, Carl Hanser Verlag, 1970), p.144-5.
- 13 Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (Lisboa, Edições Cotovia, 2009).
- 14 Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979).
- 15 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 70.
- 16 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 67.
- 17 Miguel de Cervantes, *Dom Quijote de la Mancha* (Madri, Real Academia Española, 2004), p.324.
- 18 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 42.
- 19 Friedrich Schlegel, “Philosophische Lehrjahre (1796-1806)”, in *Kri-*

tische Ausgabe — *band 18* (Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1962), p. 85.

20 Devo esta formulação à amiga Ana Wambier, em grupo de estudos orientado por Marcela Oliveira sobre o drama moderno.

21 G. W. F. Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo, Edusp, 2004), p. 214.

22 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 26.

23 Immanuel Kant, *Crítica da razão pura* (São Paulo, Abril Cultural, 1980), p. 33. Tradução modificada a partir de J. Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia* (São Paulo, Loyola, 2000), p. 2918.

24 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 89.

25 F. Schelling, “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”, in *Escritos filosóficos* (São Paulo, Abril Cultural, 1973), p. 184.

26 Friedrich Schelling, “Trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*”, in Rodrigo Duarte (org.), *O belo autônomo* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997), p.137

27 G. W. F. Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo, Edusp, 2004), p. 211.

28 Philippe Lacoue-Labarthe, “A cesura do especulativo”, in *A imitação dos modernos* (São Paulo, Paz e Terra, 2000), p. 184.

29 Friedrich Hölderlin, “O significado da tragédia”, in *Reflexões* (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994), p. 63.

30 Friedrich Hölderlin, *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona* (Rio de Janeiro, Zahar, 2008), p. 78.

31 Jean-François Courtine, “A situação de Hölderlin no limiar do idealismo alemão”, in *A tragédia e o tempo da história* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 39.

32 Virginia Figueiredo, “A permanência do trágico”, in Douglas Garcia Alves Júnior (org.), *Os destinos do trágico* (Belo Horizonte, Autêntica; FUMEC, 2007), p. 52.

33 D. C. Muecke, *Ironia e o irônico* (São Paulo, Perspectiva, 1995), p. 39.

34 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 54.

35 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Ilumin-

ras, 1997), p. 37.

36 Peter Szondi, “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie mit einem Beilage über Tiecks Komödien”, in Gustav Adolf Mohrluder et al, *Ironie als literarisches Phänomen* (Koeln, Kiepenheuer & Witsch, 1973).

37 Paul de Man, “The Concept of Irony”, in *Aesthetic Ideology* (Minnesota, University of Minnesota Press, 2002).

38 Anton Tchekhov, *A gaivota / O tio Vânia* (São Paulo, Veredas, 2007), p. 14.

39 Marcela Oliveira, *Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama* (Rio de Janeiro, Tese PUC-Rio, 2014), p. 127.

40 Voltaire, “Cartas inglesas”, in *Os pensadores*, (São Paulo, Abril Cultural, 1973) p. 39.

41 Pedro Sússekind, *Shakespeare: o gênio original* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008).

42 George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo, Perspectiva, 2006).

Resumo: Este artigo apresenta a participação romântica no moderno nascimento de uma filosofia do trágico, destacando o valor da ironia como auto-reflexividade da arte nesse contexto e a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, enquanto seu exemplo mais emblemático.

Palavras-chave: Romantismo; trágico; ironia; reflexão; *Hamlet*.

Abstract: This article presents the romantic role in the modern birth of a philosophy of tragedy, highlighting the value of irony as self-reflexivity of art in this context, and the play *Hamlet*, by William Shakespeare, as its most emblematic example.

Key-words: Romanticism; tragic; irony; reflection; *Hamlet*.

O CORPO DE FILOCTETES E O CONHECIMENTO TRÁGICO

Ricardo Pinto de Souza (Teoria Literária — UFRJ)

O CORPO DE FILOCTETES

A dor de Filoctetes, em sua confusão entre corpo e espírito — dor de ter sido traído pelos companheiros de armas, dor por estar agonizando com uma ferida incurável — é a marca de uma espécie de fantasma sobre a construção do sujeito que surge na peça de Sófocles. Pois Filoctetes é, em sua representação — na constante declaração do êxtase da sua ferida, da dor que o lança seu olhar para a terra procurando a morte e ao mesmo tempo para o céu em alguma identidade com o sagrado — a figura de um ser humano corporal, do mortal distante do divino e que, no entanto, à sua revelia, ainda precisa desempenhar um papel no drama cósmico. Este homem que se faz humano no corpo ferido e devastado é um modelo possível para entendermos a distância que ainda existe entre Sófocles e o platonismo. Filoctetes representa acima de tudo seu corpo, sua dor corporal, um ser

humano enquanto ser corporal, de carne e nervos.

A dor que sente não é superável, e tão poderosa que faz com que o herói a demonstre mesmo publicamente, para sua vergonha e humilhação. E este ser humano frágil é o humano de Sófocles. Como o velho Édipo, como o Hércules agonizante de *As Traquínias*, o sofrimento de Filoctetes é uma via para a construção do conhecimento sobre o humano. Conhecimento através da dor física, do limite do corpo, do entendimento que a grandeza moral humana ainda é um nada em comparação com estas forças devastadoras e absolutas que agem sobre o homem, um *daímon* que se manifesta no próprio corpo, um destino que se presentifica no envelhecimento, na dor, na fome, no desejo. A grandeza de Sófocles está em entender que estas forças devastadoras são a própria humanidade, e aqui pela primeira vez nós podemos pensar de fato em uma *condição humana* para além da mortalidade e da rendição ao divino. Pois tanto destino quanto morte, dor e decadência, são, na visão grega tradicional, limites humanos, pontos em que o humano toca o divino, seu *non plus ultra*. Esta é a humana condição em um sentido mais direto e antigo — a da dignidade, da *moira* humana, do lugar do homem na ordem das coisas, em oposição aos animais, aos deuses, aos rios e bosques. O que Sófocles põe no palco é algo distinto disto: no sofrimento de Filoctetes, na velhice de Édipo, no shakespeariano abraço de Hêmon a Antígona há desejo e dor, decadência e agonia, mas, acima de tudo, uma segunda natureza humana — a experiência. O

sofrimento é aprendido, e, ao ser condição da experiência, é a própria condição humana.

Se o herói trágico em Ésquilo tem algo de morto-vivo, do sofredor humilhado que ressurge para ressuscitar seu discurso e seu direito, como quem dissesse “eu que estou morto agora vos digo o que sou, minhas razões e motivos”, em Sófocles temos uma complicação disto. Pois diferente de Dario, Orestes ou Prometeu, não basta a este morto-vivo, a este estrangeiro conterrâneo ou qualquer outra tensa conformação criatural que o herói assuma, dar conta da sua presença. É preciso que ela seja concreta para além de um discurso e uma narrativa e refira um segundo plano, já não o inacessível do destino, este sempre presente em toda tragédia, mas o inacessível da interioridade humana, sua alma. O herói trágico em Sófocles é aquele que se diz, diz sua história e direito, como em Ésquilo, mas, mais que isso, diz sua alma em seu rumor estranho e profundo. E, na falta de uma técnica artística consolidada para apresentar este segundo plano do herói, é no sofrimento do corpo que ele é representado, como um espírito que se faz carne. Talvez aí, nesta alma-corpo que sofre de Sófocles, tenhamos um dos momentos fundamentais da história da cultura, pois é esta técnica de representação, tão distinta da dor moral característica de Ésquilo e Eurípides, que temos o germe do *espírito se fez carne*. Não se trata apenas de uma extensibilidade da alma, das metáforas que comparam corpo e espírito, como *meu coração se enche de luz*, ou *minha cabeça está pesada*, isto

tudo já previsto em Parmênides e Heráclito, e formando o mosaico da longa transição da visão antiga para a visão nova. Em Sófocles temos uma alma que é corpo, que está em consonância com o corpo, com a carne humana: quando uma sofre outra sofre, o sentido e o destino de uma é o destino de outra. São os heróis agonizantes de Sófocles que permitem a Nancy escrever sobre o substrato da teologia e do pensamento a partir do cristianismo:

(...) A outra [versão], a mesma, indiscerníveis e distintas, emparelhadas como no amor. “O” corpo terá sempre estado no limite destas duas versões, lá onde elas se tocam e simultaneamente se repelem. O corpo — a sua verdade — terá sido sempre o intervalo de dois *sentidos* — cujos intervalos da direita e da esquerda, do alto e do baixo ... não fazem mais do que se exprimir entre si reciprocamente.

A outra versão da *vinda* chama-se encarnação. Se digo *verbum caro factum est (logos sarx egeneto)* estou num certo sentido afirmar que *caro* constitui a glória e a verdadeira vinda de *verbum*. Mas estou igualmente a afirmar, num sentido completamente diferente, que *verbum (logos)* constitui a verdadeira presença e o sentido de *caro (sarx)*. E se, *num certo sentido* (uma vez mais), estas duas versões se pertencem mutuamente, e se “encarnação” nomeia ambas e em conjunto, *num outro sentido ainda*, no entanto, elas excluem-se. (NANCY, 2000, p. 64)

A alma é representada na corporeidade, e a corporeidade-alma no sofrimento. O que vamos fazer a seguir é explo-

rar especulativamente a maneira que esta iluminação foi possível a Sófocles, pois este tipo de representação, embora já antecipado pela cultura grega, especialmente através da ideia de extensibilidade da alma, é bastante específico de Sófocles. Nossa hipótese é que um corpo que representa a alma e um sofrimento que torna este corpo concreto surgem de problemas específicos do palco grego, por um lado da relação do texto trágico com a tradição épica e, por outro, de certos limites físicos da cena.

Bruno Snell se refere ao problema principal de leitura da épica grega: a sensibilidade e a visão de mundo grega é radicalmente diferente da nossa (SNELL, 2009). Não é que na épica não haja um princípio de individuação ou um sentimento de corporeidade, mas ainda não se concebe um corpo como um todo orgânico conforme entendemos. O corpo é acima de tudo a ação específica do corpo sobre a realidade. O corpo é a perna que corre, a pele que recebe a armadura ou a que é rompida pela lança, não há um “olhar”, mas antes uma expressão dos olhos que tem certa intensidade ou mansidão. E a alma, cuja figuração é sempre construída em relação a um corpo, acompanha este corpo grego composto de partes atuantes que se sobrepõem mais do que se conformam. Nas palavras de Snell:

Se quisermos com os conceitos de “órgão” e de “função” determinar a concepção que Homero tem da alma, iremos de encontro a dificuldades terminológicas, contra as quais se cho-

cam todos aqueles que querem definir as particularidades de uma língua estrangeira com os termos da sua própria. Se digo: o *thymós* é um órgão da alma, é o órgão do movimento da alma, recorro a frase que contém uma *contradictio in adiecto*, visto que, segundo nossas concepções, as ideias de alma e de órgão não podem combinar. Se quisesse falar com maior precisão, eu teria de dizer: o que chamamos de alma, é, na concepção do homem homérico, um conjunto de três entidades que ele interpreta por analogia com os órgãos físicos. (SNELL, 2009, p. 16)

Poderíamos, utilizando uma imagem de Snell, dizer que o sujeito está lá, mas não foi ainda descoberto, e isto de uma maneira bem complicada: este sujeito não pode ser descoberto como uma ilha é descoberta, ele ainda não está presente. Por outro lado, não podemos supor (ou ao menos não podemos conceber) uma diferença tão radical em relação a outros humanos que faça com que algo como uma consciência corporal, como a sensação de um corpo que limita minha identidade em relação ao resto do mundo esteja completamente ausente. Assim, é através de analogias que este corpo e esta alma são primeiro representados. No progresso da literatura grega aos poucos vai se desenhando um corpo orgânico — não os seios da Helena homérica, mas a Helena simulacro de Eurípides —, em seguida uma alma análoga a um corpo, uma identidade que é também um todo orgânico e não a manifestação dos “órgãos” do espírito, e, finalmente, uma essência autônoma. Então, este é um plano

contra o qual a literatura trágica se põe: a materialidade e ao mesmo tempo a limitação do corpo e da alma homéricos; pois, embora o texto trágico tenha antes de si vários séculos de literatura que prepararam tanto o corpo quanto a alma, o modelo básico de seu discurso é a épica, por conta da dependência da tragédia em relação ao mito. Esta dependência é específica da tragédia, e vem da necessidade de concentrar seu discurso e a ação representada em um pequeno espaço de tempo. Enquanto Homero pode desenvolver sua narrativa ao longo de muitos versos e horas, iluminando e ressaltando certas passagens, construindo os antecedentes do que narra, o texto trágico depende das duas ou três horas em que a peça individual da tetralogia deve ser apresentada. O único tema é o mito não por uma obrigação religiosa — o que não explicaria uma peça como *Os Persas* —, mas porque no mito há a possibilidade de concentrar a narrativa em um momento mais intenso. Os antecedentes biográficos são fornecidos fora do próprio texto trágico, o que permite que ele concentre sua fabulação naqueles momentos mais intensos de uma biografia, quando a vida do herói, ou os valores contra os quais o herói está se confrontando, surjam sob uma luz mais intensa. Isso, no entanto, se é uma solução, por permitir à tragédia ser arte de intensidade e de tensão, é também um problema, pois o texto que serve de modelo à tragédia é contrário ao tensionamento. Auerbach, no primeiro capítulo de *Mimesis*, “A cicatriz de Ulisses” (AUERBACH, 1998), entende isto como um problema de sobreposição de planos:

a épica representa a fábula em um único plano, faltando a ela aquilo que é essencial à tragédia, um segundo plano, psicológico, em que a ação dos personagens ganha um outro sentido. Mas para o surgimento deste segundo plano é necessário uma lacuna, um silêncio, um não-dito, a que a épica é avessa. Auerbach se refere a esta necessidade de Homero preencher todas as lacunas através de digressões, de idas e voltas narrativas, como “efeito retardador”, seguindo uma discussão de Goethe e Schiller:

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta [o da cicatriz de Ulisses na *Odisseia*], mas sobre o “elemento retardador” na poesia homérica em geral, opunham-no diretamente ao princípio da “tensão” — termo esse não propriamente utilizado, mas claramente aludido, quando o processo retardador é posto, como processo épico propriamente dito, ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O elemento retardador, o “avançar e retroceder” mediante interpolações, também a mim, parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao impulso tenso para uma meta. Mas a verdadeira causa de impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado. (AUERBACH, 1998, p. 3).

É esta característica da literatura homérica, a compulsão em dizer tudo, mais do que uma ausência de tensão, des-

cartada por Auerbach, que impede a existência de um segundo plano psicológico. Em Homero tudo é dito, nele “há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas” (AUERBACH, 1998, p. 4). Mas é nestas profundezas que há a possibilidade de uma alma, e é do silêncio parcial sobre elas que surge um segundo plano, explorado pela literatura trágica. Este é o silêncio do deus, mas é também, e cada vez mais, o silêncio ou a irrepresentabilidade da interioridade do personagem trágico.

Então o texto trágico tem como ponto de partida uma épica em que a tensão entre dois planos de significado está ausente. A tarefa do tragediógrafo é tornar presente este segundo plano, especialmente após Ésquilo, quando esta profundidade da alma humana não era ainda uma questão tão direta quanto para Sófocles e Eurípides. Como então representar esse segundo plano? A resposta mais direta é através do discurso. E pensemos que a descrição, para um público que é formado pela audição da épica, não será um recurso pobre. Obviamente no teatro não temos a possibilidade de um narrador, que daria conta da construção deste plano de fundo psicológico em outras modalidades de narrativa. Ele surge, às vezes, na figura do mensageiro, que torna presente a ação que ocorreu fora do palco, e os personagens podem expressar aquilo que sentem, como muitas vezes o fazem.

Mas, insistimos, a representação das emoções diretamente através do discurso não dá conta da riqueza e da profundidade da alma, do homem interior que está presente no trágico. Em um teatro moderno, a expressão dos atores dá conta disso: as sutis contrações do corpo e da face do ator, o micro-gestual que tenta tornar presente o movimento da alma. Mas em um teatro de máscaras, que precisa de gestos largos porque se dá diante de um público de milhares de pessoas, esta é uma impossibilidade.

Outro complicador é a estrutura do palco trágico. O *logêion*, o estrado de madeira sobre o qual ficavam os atores, separando-os tanto do coro quanto do fundo da cena, era um espaço longo e estreito. Além disso ao atores individuais utilizavam tamancos altos, o que provavelmente limitava seus movimentos. Isso impediria a ação em dois planos físicos ou qualquer movimentação mais dinâmica. Esta movimentação, o passeio pelo palco do ator, é um elemento importante na representação de qualquer personagem no teatro moderno. No caso do teatro grego este tipo de construção do espaço cênico ficaria limitado ao Coro no espaço abaixo do *logêion*, onde ocorria o balé. Provavelmente os gregos utilizavam, como no teatro No e no Kabuki japoneses, uma gramática gestual, utilizando o movimento dos membros e os adereços cênicos como uma figuração daquilo que se passava dentro do personagem. Esta seria uma maneira possível de representar as emoções no palco para além do discurso.

Peter Arnott em *Public and performance in greek theatre* (ARNOTT, 1989) relaciona o gestual do teatro grego com o da oratória. Seu argumento é que atores e oradores partilhavam algumas técnicas, o que permitia que a profissão dos primeiros fosse um bom preparatório para a dos segundos. Em ambos os casos, a arte gestual está ligada à ideia de *hypokrisis*, a performance ou a ação de tornar as ideias mais intensas ao ouvinte. De fato, a oratória pública — a apresentação pública de um problema, a argumentação polêmica, a defesa ou ataque a uma decisão — e o teatro são inseparáveis, e é razoável que a arte de um campo tenha alimentado a de outro. Segundo Arnott

We can deduce something of the actual gestures used by Greek orators. Once again, Aeschines is valuable. His speeches, crammed with personal invective, describe the behaviour of his opponents. He tells us that it was a typical gesture of Demosthenes to put his hand to his forehead. This was also a common gesture of the stage. Elsewhere, Aeschines describes his rival as ‘twirling around’. This suggests an animated delivery [*hypokrisis*], and lively physical accompaniment. From Demosthenes speech against Theokrines, it appears that it was perfectly in order for the defendant to throw himself at his opponent’s feet, a theatrical touch still permissible in the lawcourts. (ARNOTT, 1989, p.54)

O problema de entender que o sentimento, para além do discurso, é representado por um gestual tão vivo é o esforço

de imaginar o teatro trágico grego como uma arte expressionista. Necessariamente não havia a sofisticação gestual do teatro No, voltado para um público extremamente cultivado e representado de forma intimista. Mas, imaginar um expressionismo cênico grego, com gestos fortes e melodramáticos, é criar um contraste entre esta ostensiva exuberância e a sutileza do texto de Sófocles, por exemplo, ou a grandeza do discurso de Ésquilo. Por outro lado, combinaria bem com o teatro de Eurípides.

Um outro caminho encontrado por Sófocles foi representar a alma pelo corpo, tornar a alma presente através daquilo que nela toca o corpo, ou seja, a dor. Os abraços de Sófocles — Orestes e Electra que se abraçam no reencontro, Édipo que abraça Antígona e Ismene em Colono, o abraço relatado pelo mensageiro entre Antígona morta e Hêmon, Neoptolemo carregando Filoctetes — são uma das dimensões da importância do corpo para a arte de Sófocles. O toque traduz uma intensidade do encontro de corpos que o verbo não daria conta. O toque é uma maneira de estabelecer uma igualdade e uma aliança em um nível mais profundo do que o discurso, pois, se as palavras em Sófocles podem ser vãs e terem às vezes o sentido contrário do que dizem, o toque é o gesto certo que restabelece uma certa ordem em um mundo confuso. Toca-se o igual, através do toque minha identidade se confunde com a do outro. E nessa confusão o corpo projeta uma sombra que é o espírito. Através do corpo chega-se à alma e ao sentido de uma determinada experiência, como

na recusa de Édipo em tocar Teseu após o herói ter salvado suas filhas em *Édipo em Colono* (vv 1132-38):

Mas o que falo? Como a mim, sem sorte,
alguém, livre da nódoa da desgraça,
permitirá que o toque? Eu mesmo não
posso aceitar: só quem provou ruína
igual a minha dela participa.
Saudações, à distância! No futuro,
zela por mim, como hoje o fazes, justo!
(SÓFOCLES, 2005, p. 91)

A outra maneira, mais rica e de grande importância para a cultura mais tarde, é tornar o corpo como aquilo que é indizível, e, tornando-o indizível, impedindo que o discurso tome posse totalmente da dor que é tornada presente, apontar para um outro silêncio, o da alma. O sofrimento da ferida de Filoctetes é muito mais concreto que a dor moral que sente por ter sido traído, ao menos é mais representável. Mas, na sua representação, é também aquela dor moral que está presente. Da mesma maneira, a velhice de Édipo é simples de ser tornada presente, e em seu corpo alquebrado e cego, muito mais fácil e intenso em sua mera presença no palco do que um comentário de Édipo. O corpo devastado é a maneira de se obter dois efeitos. Primeiro, obter um corpo mais presente, de maior intensidade, do que o corpo saudável. O contraste lógico em *Filoctetes* é entre o corpo

do efebo Néoptolemo, saudável e cheio de vigor, e o corpo devastado do arqueiro. Mas é o corpo de Filoctetes que fica mais presente em sua devastação, não porque a doença seja algo mais atraente que a saúde, nem mesmo em termos de fabulação, mas porque cenicamente ela é mais representável.

É assim que o silêncio da interioridade de Electra, sua alegria silenciada no reencontro com Orestes, se relaciona ao despudor do sofrimento corporal de Filoctetes. Talvez em Sófocles tenhamos já um sensível dotado de transcendência, de um corpo que é ele mesmo alma, em uma inversão de atributos. Há em suas peças um corpo que fala e uma alma que silencia.

Isto não é sem consequência, pois esta alma silenciosa em Sófocles, mesmo que surgida de uma necessidade cênica, por uma espécie de incapacidade de representar uma alma, torna-se um campo vazio de sentido a ser invadido pelo discurso do corpo. Filoctetes, Édipo, Antígona, Ajax, todos eles são dotados de um *ethos*, de um núcleo duro que os motiva e os obriga a agir da maneira que agem. Mas este *ethos* não permite, ao contrário de em Eurípidés, a descrição, não permite o registro de seu movimento e sutil transfiguração. Seu caráter está acima de sua capacidade de decisão. E, no entanto, se move... Pois ainda que Sófocles não possa, ou não queira, representar o drama interior, ele ocorre — ocorre para a sensibilidade do público, que cada vez mais se afasta da visão monolítica e sagrada da vida, ocorre para a

ação trágica — já não o campo amplo do ódio, da maldição, da revolta e da necessidade divina, de uma ordem tirânica e titânica, como em *Ésquilo*. As fábulas de Sófocles que nos restaram são desgraças individuais, sofrimentos de indivíduos que se vêm diante do horror de si próprios, dos pequenos gestos que cometeram e que tiveram consequências catastróficas. Pensemos no que Édipo fez de fato — matou um homem, deitou com uma mulher, engendrou filhos — como isso produz um miasma? Pensemos em Dejanira, que simplesmente planeja recuperar o marido e mata o próprio Hércules, em Odisseu, que simplesmente quer um prêmio interessante, as armas de Aquiles, e em uma cadeia de eventos que não planeja nem deseja produz o fim de *Ájax*.

O que produz este excesso monstruoso, que torna o gesto cotidiano de um vivente em algo horrível, é o deus — é na distância entre o divino e o humano que há espaço para a desproporção entre um gesto mínimo e uma catástrofe, como uma borboleta que cause um furacão do outro lado do mundo. Mas além do deus há o homem, a consciência humana. O que faz com que um gesto menor torne-se cataclísmico é o conjunto de ações coordenado pelo deus, mas a medida do cataclismo, aquilo que o torna sublime, digamos, é a consciência do homem que o sofre. Esta consciência que em Sófocles silencia, que não sabe ou não pode dizer, seja porque a medida humana é pequena demais para o que ocorre, seja porque o autor não sabe ainda representar esta consciência que pode abarcar a infinita profundidade do mal

sofrido, seja porque, e é aqui que há uma possível grandeza incomparável do Sófocles autor, do nome Sófocles, porque neste silêncio que não deve ser preenchido indevidamente por qualquer coisa, por gestos ou palavras, é que está a única representação adequada da grandeza do sofrimento. Representação inadequada, incerta, que falseia a descrição — pois aquilo que preenche o discurso devido da alma é o lamento concreto do corpo. E eis que a alma se torna concreta, torna-se, ela também, corpo.

O problema da possibilidade de representação é constante em qualquer arte de palco, e segue a uma lógica própria, relacionada tanto aos recursos cênicos de uma cultura quanto às suas idiossincrasias. A lógica que torna o corpo de Filoctetes mais presente que o corpo de Neoptolemo, uma lógica cênica, de presença de palco, é a mesma que obriga que os momentos mais vigorosos da tragédia ocorram fora de cena. Vemos o cadáver de Agamêmnon, ouvimos os gritos de morte de Clitemnestra, somos informados que Ájax se suicidou ou que Astiânax foi sacrificado, mas não vemos os assassinatos e suicídios. Talvez devamos no deter um pouco mais sobre o sentido da ação exterior ao palco na tragédia.

Podemos conceber uma razão prática para isso: a representação de um assassinato ou de uma luta corporal poderia ter efeitos devastadores sobre um plateia tão numerosa quanto a do teatro ateniense, e as consequências de milhares de pessoas excitadas a este ponto seria difícil de prever. Ou-

tra possibilidade se refere a um pudor diante da morte em um ritual religioso, como era a tragédia. As mortes e vinganças na tragédia têm uma dimensão sacrificial para além da simples peripécia do drama, e esta dimensão obrigaria a um certo recolhimento em sua representação. Isto não vetaria a presença do cadáver ou do sangue dentro do palco, mas impediria a representação do próprio sacrifício. Outra hipótese é que os limites do palco grego não dariam conta de representar a fuga e o movimento vigoroso que uma luta pressupõe.

A possibilidade mais interessante para nosso trabalho é pensar que o interdito à representação do sacrifício vem de uma certa lógica espacial e antropológica do mundo grego. Mike Wiles, se referindo à organização do palco grego, aponta para o quanto a *skênê*, a parede ou tela que dividia o palco entre o que a plateia via e o invisível, meio que delimitando o espaço da ilusão. Segundo Wiles

In the internal relationship of acting area to auditorium, we can discern a historical shift upon the introduction of the *skênê* or façade. Initially there was no stage wall, and the audience gathered around a dancing space, which did not in any way purport to mirror reality. Such a performance would be termed by Ubersfeld as *ludus* (festive enactment) rather than *mimesis* (imitation of reality) within an acting space which approximates to her 'platform' model. The *skênê* created a hidden off-stage area and the consequent illusion that the visible action extended where the audience could not see it. (WILES, 1997,

A separação entre o palco e o bastidor da *skênê* servia essencialmente para dar aos atores um espaço para se trocarem, além de abrigar os mecanismos como guindastes, escadas e cordas que seriam utilizados nos momentos mais cênicos do espetáculo. Mas para além de sua função direta, ele acabava provocando a extensão do palco. Com a *skênê* a ação podia se estender para espaços internos, geralmente os palácios, ou uma gruta, no caso de Filoctetes, que fugiam à visão do público. Neste espaço fechado o silêncio da representação ganhava uma dimensão nova, já não era um silêncio sem consequências, silêncio da ausência de conteúdo, de algo que não interessa ao drama, mas, ao contrário, era uma não-representação que se estendia ao espaço circunscrito do propriamente representado no palco. Era por trás da fachada dos bastidores que ocorriam os assassinatos e suicídios, roubando da plateia o momento mais intenso da representação. Arnott relaciona isto a um traço da cultura grega, a extrema publicidade de vida, em que o espaço privado estava relacionado às emoções negativas. Segundo Arnott

In the Greek variant of this combination, certain local societal associations appear. Greek society was, primarily, an open-air society. Meetings, assemblies, courts, tribunals, business dealings, and religious ceremonies commonly took place outdoors, in the full light of the sun. Greek slept on their roofs (as they

still tend to do) and carried on a good deal of their private life in the streets. Conversely, indoors is often tainted with furtiveness and suspicion. What cannot be openly seen is potentially dangerous.

This feeling washes over the plays. What is good, honest, and open tends to happen outside; what is sly, furtive, and malicious, inside. In *Agamemnon* the palace is a place of festering evil, that the king enters to meet his doom. In *Antigone* the heroine, seeking conversation with her sister, leads Ismene ‘outside the courtyard’, rather than, as we would, to some private and protected place indoors. In *Medea*, the house is a demonic place from which Medea’s voice is first heard threatening and which ultimately sucks her children inside to their destruction. (ARNOTT, 1989, p. 133)

O silêncio cênico é o que prepara a representação deste outro silêncio, o da alma, e nos dois casos o não representado serve mais como uma caixa amplificadora do que como um abafador.

Os lamentos de Filoctetes ao longo da peça, seus ais e seu corpo devastado, sua fome, seu cansaço, sua agonia, são aquilo que torna seu corpo mais presente. Mas este corpo sofrido, como o do Édipo velho e como o do Hércules de *As traquínicas*, é também corpo de êxtase. É nele que tanto a razão do espírito humano, sua profundidade afetiva e, finalmente, a relação do homem com o deus podem ser representados. É em um momento de lucidez durante sua agonia que Hércules ata o destino de seu filho Hilo, ao exigir que

se case com Iole e incendeie seu corpo para destruí-lo. No sofrimento do corpo, na manifestação do poder divino sobre o corpo, é que aparece de forma clara a natureza do divino, sua crueldade e inclemência. E esta crueldade deve ser ouvida, deve ser vista e aceita. É este talvez o sentido da fala final de Hilo (vv. 1265-1278), quando faz o comentário sobre as desgraças que ocorreram em sua casa:

E que vós sabeis de toda a inclemência dos deuses no decorrer destes fatos. Eles, que geraram e são chamados, pois assistem impassíveis a tamanhos sofrimentos. Os do futuro, ninguém consegue os divisar, os do presente, deploráveis são para nós, e vergonhosos quanto aos deuses. Mas os mais penosos são os que se apresentam ao homem que esta desgraça suporta. (SÓFOCLES, 1996, p. 78).

O fechamento da peça “mas, em tudo isto, nada que não seja obra de Zeus” (vv. 1277-78), não é simplesmente a afirmação conformada de um fato da vida por Hilo. Como em *Electra*, o que está presente nesta afirmação da natureza do deus, é o problema da esperança de felicidade humana, que o deus destrói de forma injusta.

O que pode nos iluminar para pensarmos as consequências da representação da dor corporal no palco é pensarmos o estatuto desta dor. A obra clássica de Elaine Scarry, *The body in pain* (SCARRY, 1985), talvez seja uma boa referência para nosso questionamento. A tese central de Scarry é

de que no sofrimento corporal há uma dialética identitária em que o mundo (a cultura, a alma, a experiência), através da dor, é separado e destruído do corpo que sofre. O corpo que sofre é meu corpo, mas não sou eu, esta dor que abriço é exterior a mim, e mesmo assim faz com que aquilo que sou, todo o arcabouço de experiência que forma minha identidade, se confunda com a dor. Nos termos de Scarry, a voz do corpo, no grito de dor, no gemido, no pulsar da dor, cala a voz do espírito. Sua preocupação principal é entender o estatuto da tortura e da guerra, de que forma a relação de poder entre vítima e algoz, que se dá sobre o corpo mas também sobre a linguagem, cria o mecanismo de subjugação da vítima. Assim, a dor não existe em uma dimensão puramente física, mas projeta sobre a identidade primeiro a separação entre corpo e alma e, em seguida, a destruição desta alma, a destruição do mundo a que ela se liga. É daí que a experiência da dor física é essencialmente uma experiência de solidão absoluta, em que o espírito é desligado de todo seu referencial. Solidão que se constrói através da linguagem: a dor é incomunicável, ela torna a linguagem insuficiente. Mas, ao mesmo tempo, é na dor que a linguagem brilha e pode surgir com mais força. Nas palavras de Scarry

To witness the moment when pain causes a reversion to the pre-language of cries and groans is to witness the destruction of language, but conversely, to be present when a person moves up out of that pre-language and projects the facts of sentience

into speech is almost to have been permitted to be present at the birth of language itself. (SCARRY, 1985, p. 6)

Filoctetes, junto de *Gritos e sussurros*, de Bergman, são apresentados como os dois maiores modelos de representação da dor, modelos ficcionais para a dialética entre corpo e alma que Scarry está pensando. Os vários ais de Filoctetes, que ele intercala com imprecações e momentos de lucidez, são exatamente a medida desta dor corporal — que comunica ao mesmo tempo que destrói a alma. O mundo roubado de quem sofre põe a vítima em uma solidão absoluta, e nesta solidão está a condição humana. Por outro lado, é a solidão da dor que obriga a vítima a transcender sua experiência normal e ganhar uma nova perspectiva, a compreensão da dimensão divina. Na passagem em que Filoctetes é carregado por Neoptolemo (vv 812-820) após obrigar o jovem a jurar que não o deixaria sozinho, vemos a simultânea solidão e transcendência da dor:

FI Aonde... agora... me... onde?

NE Aonde? O que dizes?

FI Acima.

NE Surtas? Por que mirar o círculo celeste?

FI Deixa-me, deixa-me!

NE Deixar-te onde?

FI Apenas deixa-me!

NE Afirmo que é impossível.

FI Um simples toque teu me arruína.

NE Se estás mais lúcido, te soltarei.
FI Ó Géia-Terra, engole quem morreu!
A chaga tira o chão do pé! Vertigem!
(SÓFOCLES, 2009, pp. 99-100)

A agonia do herói faz com que ele procure o deus, faz com que o perceba, na verdade. Mas perceber o deus é perceber sua distância e sua crueldade, e na compreensão desta natureza, ser jogado em uma solidão ainda mais absoluta do que a anterior. Pois aquilo que o deus fala não é a linguagem do mundo, da cultura e da experiência, mas a silenciosa linguagem do corpo, do sofrimento e da impossibilidade de tocar os outros. É uma conclusão nitidamente distinta do martírio cristão, em que o deus se faz presente no silêncio da dor. Karl Reinhardt explica isso por uma espécie de lucidez titânica de Sófocles, que consegue aceitar o deus mesmo que seu sentido seja o sofrimento, mesmo que o papel que esta divindade reserve ao homem seja o lugar negativo do sofrimento e da injustiça. Segundo Reinhardt:

Também a conclusão de *Filoctetes* é um *ecce*, mas não um *ecce* da coincidência devastadora do homem com a vontade dos deuses, tal como em *Édipo rei*, porém um *ecce* de separação absurda do andamento do mundo. O conflito entre a verdade divina e a aparência humana, *aletheia* e *doxa* — expresso de modo filosófico segundo Parmênides — do qual estava saturado o *Édipo rei*, dá lugar no *Filoctetes* à relação dolorosa entre a “parte” e o “todo”, no sentido conferido por Heráclito. Pois de modo

diverso de Eurípides e Shakespeare, o poeta aqui não está do lado do que se liberta, mas do lado dos deuses que regem o mundo. (REINHARDT, 2007, p. 216)

A leitura que Reinhardt faz de Sófocles é baseada nos temas de Hölderlin do afastamento do deus e da estrutura *excêntrica*, como centros de gravidade que se repelem e atraem, da relação entre o homem e divino. Assim, embora possamos aceitar que devido à tradição e à visão de mundo grega o divino seja aceito e respeitado, não conseguimos ver em Sófocles uma adesão tão imediata ao sentido deste deus. É verdade que em *Filoctetes* e *Édipo em Colono* há uma espécie de recompensa pelo sofrimento dos heróis, no caso de Filoctetes a recuperação de sua honra e de seu corpo, prometida pelos olímpicos através de Hércules, no caso de Édipo sua ascensão ao fim da peça, quando desaparece “tragado” pelo deus em vez de simplesmente morrer. Mas gostaríamos de defender que o sentido da tragédia não reside na resolução do conflito: nem aniquilamento nem conciliação são a meta do trágico, antes este está no tensionamento e na transfiguração de valores. Desta perspectiva, o *deus ex machina* da aparição de Héracles não apaga os sofrimento nem o abandono de Filoctetes. E o absoluto em que ele parece querer se dissipar, seu retorno ao centro, ao círculo celeste, é impossível sem a consciência do mal sofrido.

Esta consciência do mal em Ésquilo é aceitação da soberania divina, mas em Sófocles acreditamos que se dê algo

bastante diferente, talvez pelo estatuto do corpo em suas peças. A manifestação do deus sobre o homem é através das forças devastadoras do corpo: o tempo, a fome, o desejo, a dor. O deus em Sófocles é aquele que tortura o homem, que o castiga de forma injusta por um crime que não foi cometido, e que no entanto exige do homem arrependimento e responsabilidade. O castigo é como a relação entre os dois polos se estabelece, e esta é a linguagem do deus. Linguagem que é também a linguagem da tortura. Édipo, nem Dejanira, nem Hércules, nem Filoctetes são culpados de absolutamente nada. No caso de Filoctetes esta inocência é absoluta. Como Jó, ele é aquele que sofre de maneira arbitrária. Mas, seguindo uma lógica de justiça divina, ele deve ser culpado de alguma coisa, já que está sendo castigado. E esta é exatamente a lógica da tortura segundo Scarry:

Torture, then, to return for a moment to the starting point, consist of a primary physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation. The verbal act, in turn, consists of two parts, “the question” and “the answer”, each with conventional connotations that wholly falsify it. “The question” is mistakenly understood to be “the motive”; “the answer” is mistakenly understood to be betrayal ... The one is absolution of responsibility; the other is a confessing of responsibility, the two together turn the moral reality of torture upside down. (SCARRY, 1985, p.35)

Quando Scarry diz que a resposta do torturado é uma

traição, ela se refere tanto ao fato do torturado estar “traindo” um companheiro quando fornece uma resposta ao interrogatório — daí a ideia de culpabilidade do interrogado — quanto ao fato de, ao atender à exigência do interrogador de uma confissão, a vítima reconhece a justiça de sua pergunta. A lógica da tortura é uma falsificação da verdade da situação, mas está longe de ser algo leviano. Há uma dimensão teológica neste tipo de relação entre verdade e sofrimento, que é representada nas peças de Sófocles, e isto por uma coincidência de necessidade cênica e das transformações espirituais de sua época. O que esta coincidência produz é aquilo que poderíamos chamar de conhecimento trágico.

CONHECIMENTO TRÁGICO

As confissões de Édipo podem ser consideradas o tipo de destruição a que Elaine Scarry se refere falando da tortura? Pois há uma dimensão de traição no ato de confessar — a dor do Édipo velho o obriga a confessar aos anciãos sua história, e nisso se desarma e se trai. A história de si, que tão ciosamente protege, é guardada por uma razão concreta: o temor de que sua impureza motive sua morte ou expulsão por outros. Quando Édipo confessa se abandona a uma solidão absoluta, em que mesmo o último umbral, a possibilidade de uma aparência mínima de normalidade,

foi rompido. Mas é esta ruptura que permite sua redenção: é reconstruindo lucidamente sua história — afirmando o conhecimento de sua experiência, a de um indivíduo que sobrevive ao horror — que Édipo adquire de novo presença entre os homens. Sua fábula continua terrível, mas após o sofrimento de uma vida, o velho pode dizer que não foi “agente ciente”, e que não errou (vv. 258-74).

Para que serve a fama e o belo nome,
se o que resulta é vão? Atenas (dizem)
é uma pólis divino-devotíssima.
Só ela abriga o forasteiro aflito,
só ela sabe como defende-lo.
Não sou merecedor do benefício?
Desalojado, agora me banis?
Meu nome atemoriza? Nem meus atos
amedrontam, nem meu corpo.
Os atos padeci, não cometi,
se posso mencionar meus genitores,
que fomentam o atual pavor. Bem sei.
Nada macula minha natureza:
reagi ao que sofri. Acaso fui
agente ciente? Quem me diz que errei?
Cheguei aonde cheguei nada sabendo;
sofri, por quem sabendo, me arruinou.
(SÓFOCLES, 2005, p. 39)

Édipo se declara inocente, imputa a culpa a seus agressores. No caso, a referência é ao episódio do encontro com Laio, quando o cortejo do pai o ataca. Mas, considerando a

ambiguidade do discurso de Sófocles, estes agressores podem ser também os deuses, a quem, como o pai, trata de confrontar agora.

O mundo se desfaz, o mundo se refaz — o sofrimento é uma das maneiras do conhecimento. Daí o poder de sugestão que a catarse tem sobre a mente ocidental, tão grande que obscurece seu sentido original, médico e religioso, de expurgo. Para que as emoções excessivas sejam expurgadas é preciso que sejam primeiro animadas, para que se possa superar o sofrimento — e, na tragédia, mais que isso, a própria morte —, é preciso sofrer. E devemos entender este aprendizado pela dor não da maneira pragmática que a civilização moderna se acostumou a pensar: a experiência do sofrimento não se constrói como um acúmulo, como em alguma espécie de relação econômica com a vida, como se tanto trabalho/sofrimento gerasse tanto dinheiro/experiência. O conhecimento trágico se refere a algo mais essencial, à intuição de que, ao sofrer — e em Sófocles estamos falando de sofrimento concreto, corporal — tocamos o limite do negativo da morte, e assim conseguimos vislumbrar alguma coisa nova, talvez a outra metade inacessível da condição humana, a que diz respeito apenas aos deuses. É assim também que lemos a fala de Filoctetes, buscando a terra e o céu ao mesmo tempo.

Pensemos que o torturado mais célebre do ciclo trágico grego, o Prometeu de Ésquilo, em momento nenhum chega

a conhecer algo novo, talvez porque possua presciência, mas também porque, ao contrário de Édipo, não se entrega totalmente ao negativo em que foi capturado. Prometeu não confessa, apenas relata o que aconteceu consigo. E relatar não é confessar: a confissão implica em uma aceitação do sofrimento, uma rendição ao destino que Prometeu recusa. Embora sua experiência já aponte para aquilo que estamos chamando de conhecimento trágico, será apenas com Sófocles e Eurípidés que teremos isto bem elaborado. Pois ao deus de Ésquilo é devida apenas obediência. Qualquer outra relação, que permitisse experimentar o divino como algo palpável, como um campo a ser conquistado, é vetada. Quando Sófocles representa a alma pelo corpo uma forma é encontrada, e esta forma, embora tenha surgido de razões práticas cênicas, participa também de uma nova visão. Para representar a parte divina do humano foi necessário utilizar o corpo, e para representar um corpo de forma mais intensa foi necessário atá-lo ao sofrimento. Isto projeta a experiência humana em um campo infernal, em que o sentido da vida, tanto do lado da experiência imanente e concreta da vida quanto do lado da intuição do divino é marcado pelo mal.

O deus de Ésquilo é a dura justiça necessária. Em Sófocles, no entanto, temos uma leitura notadamente distinta da relação do homem com o deus. Os personagens de Sófocles são essencialmente torturados pelo destino. Ele parece dramatizar o jogo de poder que se constrói entre torturado

e vítima: a voz do corpo aponta para o silêncio do sentido, tanto o sentido cósmico do papel do homem na ordem das coisas quanto do sentido moral da razão do sofrimento. Se a manifestação do deus, mais que a soberania divina esquiliana, é o personalíssimo infringir sofrimento a um indivíduo, então estamos em um universo em que o mal faz parte de uma certa ordem de manutenção da vida. Ao contrário de Jó, personagem quase trágico, o herói de Sófocles não aceita pacificamente a manifestação divina. O deus existe e exerce seu poder, mas este poder não tem base moral. Quando em Colono Édipo declara sua inocência, obtida mais através da própria consciência, de uma avaliação lúcida de seus atos, e não de um dom divino, de uma epifania ou de uma purificação — é Édipo que se autopurifica e declara inocente, não o ritual — estamos a um passo da autonomia humana. O que ocorre com Édipo é a consciência de que o divino partilha do mal, que a natureza do deus, ou a própria natureza, destrói a felicidade humana. A fronteira da mortalidade ainda vige, mas o conhecimento trágico é exatamente o processo espiritual pelo qual esta fronteira começa a ser devassada. A nova fronteira, baseada não simplesmente no reconhecimento do divino, mas no desejo de conhecer sua natureza, está sendo desenhada na tragédia. E esta natureza em seu efeito sobre o homem, o mal divino que é a força do tempo, da biologia, do frágil tecido do homem, não é justa e não corresponde à dignidade desta alma e pensamento que estão cada vez mais presentes na visão grega, preparando o surgimento da

metafísica. Se a relação entre o homem e deus na tragédia é comparável àquela entre vítima e torturador, poderemos entender como a representação da alma pelo corpo é simultaneamente processo de encarnação e de espiritualização: ele dá uma forma corporal à alma e a liga indissolúvelmente a um corpo, mas paralelamente estabelece a diferença abismal entre alma e corpo, pois no mais agudo da dor ainda há algo que resiste à dissolução, e este algo brilha com mais força exatamente quando a voz do corpo agonizante obriga a voz da alma a se calar. Nas palavras de Scarry:

For what the process of torture does is to split the human being into two, to make emphatic the ever present, but, except in the extremity of sickness and death, only latent distinction between a self and a body, between a “me” and “my body”... (...) [torture is like death] for in death the body is emphatically present while that more elusive part represented by the voice is so alarmingly absent that heavens are created to explain its whereabouts. (SCARRY, 1985, p.49)

É como se os personagens de Sófocles tivessem, através do sofrimento, um vislumbre da estrutura “mitológica” em que o poder da tortura (e do divino sobre o homem) se baseia: o castigo é motivado, o sofrimento é merecido, o interrogador é inocente, quem confessa é culpado. Neste vislumbre o herói trágico percebe o limite de realidade da relação entre homem e deus. A conclusão possível, que só

se manifesta no vazio absoluto do divino em Eurípides, é que a relação entre homem e divino é uma falsificação. A verdade desta relação supõe a rendição do homem, mas à época da Atenas clássica ela está baseada também na assunção da justiça dos deuses. Mas, e é isto o que a inocência de Édipo implica, de que serve um deus injusto? Os personagens de Sófocles são aqueles que se confrontam com esse problema. Seu prêmio é conquistado por conta própria: o conhecimento de que o ser humano é frágil, mas que nesta fragilidade existe grandeza heroica, a grandeza de retornar a um lugar onde a agonia não seja o sentido unívoco do sofrido, enfim, uma consciência de si — de sua indestrutibilidade, digamos, e nisto Ésquilo já contribui. Este ir ao inferno e retornar, tocar o mal e a morte e ainda assim permanecer, é um tema constante de toda cultura grega, em Hércules, Orfeu, Odisseu. A novidade trágica é imaginar que mesmo o corpo humano devastado, ou seja, o corpo do homem real em oposição do corpo do mito arcaico, é capaz deste feito. E aqui temos a semente espiritual da liberdade de pensamento e da ambição ilimitada da razão humana que levará à filosofia. Talvez este seja o sentido das máscaras de Górgonas que decoravam os teatros: conhece-te a ti mesmo: conhece-nos. E retorna.

REFERÊNCIAS

ARNOTT, Peter. *Public and performance in greek theatre*. New York: Routledge, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford UnP, 1985.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. *As traquíñas*. trad. Maria do Céu Z. Fialho. Brasília: EdUNB, 1996.

_____. *Édipo em Colono*. trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Filoctetes*. trad. Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2009.

WILES, Mike. *Tragedy in Athens: performance stage and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge UnP, 1997.

Resumo: Este artigo trata especulativamente da representação do corpo em agonia de Filoctetes na peça homônima de Sófocles. Defende-se a hipótese de que a representação cênica deste corpo doloroso, que tem como traço essencial o fato de impedir e destruir, pela representação da dor, o discurso, prepara e possibilita posteriormente a representação do outro corpo também silencioso, não-empírico, do espírito.

Palavras-chave: Sófocles; Filoctetes; Alma; Agonia; Conhecimento Trágico

Abstract: This paper studies the scenic representation of Philoctetes' agonizing body in the Sophoclean play. It is proposed the hypothesis that in the representation of this painful body, which is essentially a body that prevents and destroys language through the mimesis of pain, will make possible in a later stage the representation of another body, also speechless besides non-empirical, the soul.

Keywords: Sophocles; Philoctetes; Soul; Agony; Tragic Knowledge

ENTREVISTA COM JOSEPH FRANK

Giuliana Teixeira de Almeida

No dia 10 de outubro de 2012, saí apressada do labiríntico prédio Dwinelle Hall, na Universidade de Berkeley, rumo à estação da Shattuck Avenue e, após duas horas transcorridas entre o Bart, o Caltrain e mais um ônibus local, adentrei a alameda das palmeiras que corta o grandioso campus de Stanford, em Palo Alto. Tinha um compromisso agendado para as 3 horas da tarde e fui comer qualquer coisa para passar o tempo, já que eu estava adiantada. O belo céu azul, tão característico do norte da Califórnia, e os jardins impecáveis do campus da universidade não foram suficientes para capturar a minha atenção, pois eu só pensava no que me aguardava: a entrevista com Joseph Frank. Afinal, ele era a causa daquilo tudo. Há exatos 2 anos e 3 meses eu vinha me debruçando sobre a monumental biografia em cinco volumes do escritor russo Fiódor Dostoiévski, que eu optara por analisar como tema de mestrado¹. O estágio de pesquisa nos Estados Unidos – financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP) –, que naquela ocasião já adentrava o quinto mês, também havia sido delineado para

que eu me aproximasse mais ainda daquela grande obra e de tudo o que a envolvia: a eslavística norte-americana e sua recepção no ambiente acadêmico dos EUA. E, em alguns minutos, eu estaria frente a frente com Joseph Frank, o próprio!

Cheguei à residência dos Frank e a reconheci de imediato por causa do elevador para cadeira de rodas na entrada. Eu já sabia por meio de Elif Batuman (a autora do engraçadíssimo livro “Os Possessos”)² que o meu entrevistado necessitava desse recurso para se locomover. Fui recebida pela simpática Marguerite, esposa de Frank, e aceitei um pedaço de torta de frutas vermelhas com cidra (hábitos franceses, provavelmente cultivados por Marguerite) enquanto aguardava o biógrafo de Dostoiévski. Sorridente, Frank adentrou o recinto e se prontificou de bom grado a responder as minhas perguntas. A comunicação foi um tanto truncada, pois Frank não me escutava bem e eu, por causa do nervosismo e da minha indefectível timidez, não conseguia falar em voz alta. Marguerite foi fundamental como intérprete das minhas questões e como tradutora simultânea do meu inglês carregado de sotaque para o inglês na entonação sob medida para os ouvidos de Frank.

Impressionou-me a boa memória do biógrafo de Dostoiévski, que na ocasião já havia completado 94 anos. Ao final da entrevista, entabulamos uma conversa sobre os intelectuais brasileiros e ele puxou da memória o nome Schwarz (o

Roberto), que ele havia conhecido há muitos anos em um seminário numa universidade norte-americana. Também se recordou de uma novela brasileira que havia assistido em Portugal, que tratava de um conflito envolvendo pescadores e que o impressionara por causa do pendor esquerdista da trama — essa, por sua vez, eu não consegui identificar, pois acredito que se tratasse de uma novela da década de 1970 ou 1980, portanto muito distante de alguém que, como eu, tinha 25 anos em 2012.

Agradei ao casal e me despedi, carregando no meu tablet a entrevista que pode ter sido uma das últimas concedidas pelo intelectual norte-americano, pois Frank faleceu poucos meses depois, em fevereiro de 2013. Se não foi a última, foi sem dúvida a última coletada por uma brasileira, que, lutando contra a insegurança e o nervosismo, ficou durante um par de horas inesquecíveis frente a frente com o “senhor Dostoiévski”.

Giuliana Almeida (G. A.) — *Você leu muitas biografias sobre a vida de Dostoiévski antes de escrever a sua própria, como podemos ver nas suas citações: Mochulsky, Orest Miller e Strakovǎ, só para mencionar alguns nomes. Eu gostaria de saber se você também leu antes de escrever sua obra um pouco de crítica e teoria do gênero biográfico.*

Joseph Frank (J. F.) — Não, eu realmente não li. Eu não comecei pela crítica de outras biografias, eu estava interessado

em Dostoiévski, esta era a minha grande preocupação, portanto eu me interessei por qualquer um que tivesse escrito sobre Dostoiévski, mas não pelo problema da biografia em si mesma.

G. A. — *A ausência de discussão crítica sobre a biografia tem relação com a complexidade e a dificuldade intrínseca ao gênero: é um gênero na encruzilhada entre as ciências humanas e a literatura; o biógrafo tem uma importância crucial, pois ele está, fundamentalmente, interferindo através da seleção e organização do material coletado; o envolvimento do biógrafo com o sujeito biografado, que necessariamente se dá em certa medida, é uma ameaça constante ao compromisso com a objetividade etc. Quais foram os desafios que esse gênero espinhoso colocou para o senhor?*

J. F. — Bom, o mais importante para mim foi que... eu não quis fazer a biografia tão pessoal, eu não quis me preocupar com a sua vida pessoal... o que eu fiz em relação à sua vida pessoal: eu incluí na minha biografia, mas o que para mim foi mais instigante foi que eu me interessei pela história da cultura latino-americana em relação à biografia de Dostoiévski, e eu encontrei algumas pessoas, eu encontrei Alejo Carpentier que escreveu sobre isso, eu encontrei outros escritores, outros escritores latino-americanos que também se debruçaram sobre Dostoiévski, e eu me preocupei com ele [Dostoiévski] através daquele ponto de vista.

Marguerite Frank (M. F.) — Carlos Fuentes.

J. F. — Sim, Carlos Fuentes, que realmente se mobilizou

pela publicação dos meus livros pela *Fondo de Cultura Económica*.

G. A. — *Eu li muitas resenhas sobre a sua biografia e vi que seus colegas ressaltam que o senhor é um humanista “raro”, que sempre considera cuidadosamente o ponto de vista do outro. Eu acredito que essas características influenciaram positivamente os excelentes resultados que o senhor atingiu na sua biografia, uma vez que se trata de um gênero que não depende apenas de trabalho intelectual, mas também de sensibilidade e empatia. Qual é a sua opinião sobre isso?*

J. F. — Eu concordo completamente com isso. Com certeza a biografia não é apenas sobre formação intelectual, mas também sobre personalidade, apesar de que eu penso que personalidade – essa é a minha opinião – tem sido exagerada na literatura sobre Dostoiévski, então eu a coloquei como pano de fundo do meu próprio trabalho, ao invés de focá-la como o ponto de partida, o começo de tudo.

M. F. — Não em psicologia, mas no contexto cultural.

J. F. — No contexto cultural, sim.

G. A. — *Eu li muitas entrevistas sobre o seu trabalho e alguns especialistas afirmam que em partes da sua biografia o senhor “pode ter se equivocado para o lado da generosidade” (GLEASON, 1996, p. 325)⁴, que o senhor “não consegue se desvencilhar da sua simpatia por seu biografado enquanto pessoa e pensador” (ROSENSHIELD, 2006, p. 305)⁵. Como você responderia a essas observações?*

J. F. — Bom, a razão para isso é que... me parece que a visão

de Dostoiévski, na crítica europeia e ocidental de forma geral, como se pode ver, tende atualmente, após todos o terem exaltado no começo, a encará-lo agora como se ele tivesse esgotado a simpatia de todos, e muitas pessoas hoje o criticam duramente por seus pontos de vista.

M. F. — Por causa da sua ideologia.

J. F. — Sim.

G. A. — *Como todos nós sabemos, Dostoiévski foi um pensador complexo. Um bom exemplo é o seu antissemitismo feroz. Relacionado a isso, um crítico escreveu que “olhar para a vida através da obra pode (ainda que não necessariamente) acabar por investir a vida não somente com a lógica, mas com as qualidades enobrecedoras da obra — outra forma de ‘normalização’ que nega sem confrontar o argumento [...] que precisamente porque o pensamento de Dostoiévski era emocional e mitológico, o que gerou a grande arte pode perfeitamente ter sido vulgar e chauvinista no contexto da expressão não artística” (FANGER, 1985, p. 331)⁶. O que você responderia a esses críticos que pensam que você não foi longe o bastante na exposição das controversas ideias políticas do escritor russo, elevando o homem Dostoiévski ao mesmo nível do artista Dostoiévski?*

J. F. — Ele próprio sempre foi muito preocupado com a relação do que ele escreveu [o homem Dostoiévski] com o trabalho do autor [o artista Dostoiévski] e eu tentei recuperar isso no que escrevi sobre o assunto nos meus livros. Penso que eu tentei olhar para o trabalho em relação à vida da forma como eu disse anteriormente, acredito que

eu consegui me diferenciar da estreiteza de outros críticos, que analisaram o trabalho de Dostoiévski relacionando-o exclusivamente à sua vida.

G. A. — *Você estava dialogando com os eslavistas ou com os críticos norte-americanos da metade do século XX preocupados em definir o cânone literário moderno a partir do estudo dos grandes romances de Dostoiévski e Tolstói (por exemplo: Lionel Trilling, Irving Howe, R. P. Blackmur, Edmund Wilson, René Welleck)?*

J. F. — Sim, eu fiz isso em alguns casos, sim, eu não dei uma resposta geral, mas muitas vezes eu mencionei algumas ideias de determinado crítico e tentei respondê-las ou rejeitá-las... Eu tentei aproveitá-las com vistas à melhor forma de explicar o trabalho quando as mencionei, então para dar um exemplo escolherei Blackmure, que era meu amigo. Eu concordo com muito do que ele escreveu no início da sua carreira, mas depois, no final da vida, ele escreveu coisas com as quais eu não concordei, então eu o critiquei.

M. F. — Os escritos dele sobre Dostoiévski, certo?

J. F. — Sim, ele escreveu alguns artigos. Os primeiros artigos que ele escreveu foram muito bons e ele criou uma nova linha interpretativa na crítica norte-americana especializada em Dostoiévski, mas depois ele mudou de ideia e eu não concordei com o que ele publicou.

M. F. — Sua preocupação eram os críticos contemporâneos, os críticos europeus ou os eslavistas?

J. F. — Minha preocupação eram os críticos contemporâneos,

sendo que a maioria deles não dominava o russo, então isso causou sérios problemas para eles, e uma das razões que me fizeram aprender o russo foi para evitar certos erros nos quais eu penso que outros críticos incorreram pela insuficiência de informação sobre o contexto cultural russo e a língua russa, principalmente porque, se você interpreta uma passagem que foi originalmente escrita em russo, você precisa saber exatamente o que cada palavra significa e como as frases foram construídas, e eu me voltei para isso cedo, recorrentemente, e pude perceber que é o caso que você realmente precisa saber sobre o que eles estavam falando em russo se você pretende entender as opiniões que eles expuseram, certo?

M. F. — Claro, também o contexto russo.

J. F. — Sim, o contexto russo.

G. A. — *No seu terceiro volume, Os Efeitos da Libertação, analisando as notas de Dostoiévski que começam com a pergunta “Eu vou algum dia ver Macha novamente?”⁸, você assinalou que nesse documento constam as ideias de Dostoiévski sobre imortalidade, a centralidade de Cristo e o significado da vida. Mas quando você descreve como ele chegou a essas conclusões, parece que se tratou antes do resultado de um processo intelectual e racional do que de uma profissão de fé, apesar de o próprio Dostoiévski ter reiterado o poder da fé sobre a razão. Então, eu gostaria de saber o seguinte: na sua opinião, o quanto Dostoiévski estava convencido sobre as suas próprias crenças religiosas, que ele procurava reafirmar o tempo todo? Em outras palavras, é possível*

dizer que Dostoiévski não estava 100% certo de suas próprias ideias?

J. F. — Bom, ele pensou muito sobre isso, e minha conclusão é... o que eu coloquei, o que eu escrevi, o que acredito que fiz, foi que ele estava sempre se debatendo com o problema da imortalidade e da existência ou não de Deus, e ele estava sempre enfrentando a questão, ele nunca realmente convenceu a si mesmo de qualquer resposta, não é possível encontrar alguma resposta nos seus próprios escritos íntimos, mas às vezes, nos seus escritos para o público, ele afirma a existência de Deus e a forma como isso determina tudo mais que acontece no mundo, é uma das questões da sua obra que eu penso que nunca foi solucionada.

G. A. — *Para terminar, eu gostaria de ressaltar que a sua biografia é muito admirada no Brasil e que todos os cinco volumes foram traduzidos para o português pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). Você tem algum palpito sobre o porquê dessa recepção tão favorável em um país como o Brasil?*

M. F. — Porque é ótima! [Risos]

J. F. — Bom, por uma razão... eu penso que foi muito bem escrita [risos]. Outra coisa, eu penso que eu abordei as questões principais que preocupam a todos os que leem Dostoiévski e tentei tomar uma posição que, se por um lado não pode reconciliar todas as opiniões sobre ele, por outro ao menos deu reconhecimento a muitas opiniões, e nas quais ele próprio [Dostoiévski] se reconhecia, ele nunca foi um escritor simples, sempre foi muito difícil desvendar os seus

pensamentos em geral, suas posições acerca de questões metafísicas, filosóficas etc. E essa é a maneira que eu encontrei para responder ao que você me perguntou.

NOTAS

1 A dissertação de mestrado intitulada “Pelo Prisma Biográfico: Joseph Frank e Dostoiévski” já se encontra disponível no banco de teses da Universidade de São Paulo.

2 BATUMAN, ELIF, *Os Possessos*, São Paulo: Leya, 2012.

3 Kostantin Mochulsky (grafia em inglês) é autor da importante biografia “Dostoevsky, His Life and Work”, escrita durante o período soviético; Orest Miller e Nikolai Strákhov são os autores da primeira biografia de Dostoiévski, que foi publicada em 1883 com autorização da família do escritor.

4 Abbott Gleason, *The Russian Review*, vol. 55, n. 2, Apr. 1996, p. 325-326

5 Gary Rosenshield, *The Russian Review*, vol. 65, n. 2, Apr. 2006, p. 304-305

6 Donald Fanger, *The Russian Review*, vol. 44, n. 3, Jul. 1985, p. 331-333

7 A principal agenda da crítica norte-americana da metade do século XX consistia na definição do cânone literário moderno. Na busca pelos traços do modernismo, muitos se depararam com os grandes romances russos do século XIX (“*Tolstoevsky*”) e os identificaram como obras canônicas. Estas, no entanto, foram lidas na chave do modernismo europeu e as suas especificidades russas foram praticamente ignoradas. Críticos como Lionel Trilling, Irving Howe, R. P. Blackmur analisaram as obras dos romancistas russos independentemente da literatura produzida pelos eslavistas, algum deles inclusive (Trilling e Blackmur) se debruçaram sobre esses romances sem o domínio da língua russa.

8 FRANK, Joseph, *Dostoiévski: Os Efeitos da Libertação 1860-1865*. São Paulo: Edusp, 2002 p. 410

SOBRE OS COLABORADORES

Agatha Bacelar é bacharel em Letras Português-Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Letras Clássicas pela mesma instituição, título obtido com a dissertação *A Liminalidade trágica em Ajax, de Sófocles*, sob orientação de Nely Maria Pessanha. Como doutoranda em ‘Histoire et civilizations’ na École des Hautes Études en Sciences Sociales, é membro da equipe “ANHIMA” (Anthropologie et Histoire des Mondes Anciens, URM 8210), desenvolvendo, sob a orientação de Claude Calame, sua tese intitulada *Tragoidiai: des chants pour guérir? Représentations de la maladie dans les tragédies de Sophocle*. Desde 2012, é Professora Assistente de Grego no Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas — Instituto de Letras — Universidade de Brasília. É membro pesquisador do Rhetor — Grupo de Estudos sobre Retórica e Oratória Grega (UnB), no qual desenvolve o projeto *Tragédia e oratória na Atenas clássica: interfaces, confluências e delimitações*, e, ainda, vice-coordenadora no Núcleo de Estudos Clássicos (NEC/CEAM) da UnB para o biênio de 2014-2015. Publicações: *Les maladies d’Ajax ? A propos d’un pluriel dans l’Ajax de Sophocle*. In: BONA, Edoardo & CURNIS, Michele (a cura di). *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2008, p. 129-140; Um ato de culto à arte poética: o Hino ao banho de Pallas, de Calímaco. Tradução e comentário. *Caliope*, v. 17, 2007, p. 119-137; As medidas de um conceito: ocorrências de *hybris* no Ajax de Sófocles. *Clássica* v. 19.2, 2006, p. 234-244.

e-mail: agathabacelar@unb.br

Fernando Gazoni (Doutor) é professor Adjunto A1 de Língua e Literatura Gregas do Departamento de Letras da EFLCH (Campus Guarulhos) da Universidade Federal de São Paulo — UNIFESP. É formado em Engenharia Eletrônica (Escola Politécnica — USP) e Latim (Bacharelado — FFLCH — USP). Fez seu Mestrado (com a Dissertação *A Poética de Aristóteles — tradução e comentários*, disponível para download no endereço seguinte endereço: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-o8o12o08-1o1252/publico/TESE_FERNANDO_MACIEL_GAZONI.pdf) bem como seu Doutorado (com a Tese *Felicidade controversa: volição, prescrição e lógica na eudaimonia aristotélica*, disponível para download no seguinte endereço: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09112012-120942/publico/2012_FernandoMacielGazoni.pdf) na área Filosofia Antiga, ambos no Departamento de Filosofia da FFLCH — USP, sob orientação do Prof. Marco Zingano. É pesquisador do GEPEMAC (Grupo de estudos e pesquisas multidisciplinares nas artes do canto) do Departamento da Música da ECA — USP, onde desenvolve pesquisa sobre a recitação homérica na antiguidade clássica e do Projeto de Pesquisa FAPESP 2099/16877-3 — A filosofia grega clássica — Platão, Aristóteles e sua influência na antiguidade, onde desenvolve pesquisa sobre a poética antiga. Suas principais publicações são:

Artigo: Método analítico e método dialético na *Poética* de Aristóteles. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 53-59, 2008.

Capítulo de livro: O caráter falacioso de EN I.2. In: *Filosofia antiga e medieval — Encontro Nacional Anpof — Textos*. Organização Marcelo Carvalho e Vinícius Figueiredo. São Paulo: ANPOF, 2013. p. 175-182.

e-mail: fegazoni@gmail.com

Flavia Trocoli é Professora do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É doutora em Teoria e História Literária (2004) e pós-doutora (2007) pelo IEL/UNICAMP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Comparada e Literatura e Psicanálise. É membro-fundador do Centro de Pesquisas Outrarte: psicanálise entre ciência e arte, no IEL/UNICAMP. É autora de *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, 2014, e coorganizadora de *Um retorno a Freud*, 2008, e *Teoria Literária e suas fronteiras*, 2014.

e-mail: flavia.trocoli@gmail.com

Giuliana Teixeira de Almeida nasceu em 5 de novembro de 1986 na cidade de São Paulo. cursou bacharelado e licenciatura em história na Universidade de São Paulo. Iniciou sua atividade acadêmica com uma pesquisa na área de história social sobre Cinema Novo e Ditadura na Imprensa Alternativa (jornal Opinião), sob orientação de Marcos Napolitano. Por causa da paixão pela literatura russa, mudou o foco da pesquisa acadêmica e ingressou no mestrado no departamento de Letras Orientais, no Programa de Literatura e Cultura Russa. Sob orientação de Bruno Gomide, defendeu em 2013 a dissertação de mestrado intitulada *Pelo Prisma Biográfico: Joseph Frank e Dostoiévski*. A pesquisa foi financiada pela FAPESP, mesma agência que viabilizou financeiramente um estágio de pesquisa de seis meses na Universidade de Berkeley, na Califórnia, sob orientação de Irina Paperno. Durante este estágio de pesquisa conseguiu entrevistar Joseph Frank em outubro de 2012.

e-mail: giuliana.almeida@usp.br

Jean-Luc Nancy é professor de filosofia na Universidade de Estrasburgo. Um dos grandes nomes da filosofia contemporânea, tem extensa obra, ressaltando-se os volumes que escreveu com Philippe Lacoue-Labarthe, como *O absoluto literário*, *O mito nazi*, *A imitação dos modernos*, entre vários outros. Individualmente, pode-se destacar *Ego sum*, 1979; *La communauté désœuvrée*, 1983; *L'oubli de la philosophie*, 1986; *Corpus*, 1992; *L'Intrus*, 2000; *Noli me tangere*, 2003; *L'Équivalence des catastrophes*, 2012.

João Camillo Penna é professor de literatura comparada e teoria literária na UFRJ. Autor de artigos na área de crítica da violência, de um livro de poesias, *Parador* (poesia, Móbile editorial, 2011), e de *Escritos da sobrevivência* (ensaios, 7Letras, 2013). Participa como tradutor e revisor do volume de ensaios de Jean-Luc Nancy *Demanda. Literatura e filosofia*. (EdUFSC, 2014, no prelo)

e-mail: jcamillopenna@gmail.com.

Joseph Frank nasceu em 6 de outubro de 1918, em Nova York. Frank não teve um diploma de bacharel e a sua trajetória rumo ao mainstream da crítica literária foi mais do que singular. Ele frequentou aulas na New York University, mas as mortes seguidas do seu padrasto e da sua mãe acarretaram problemas financeiros que o obrigaram a mudar de estado. Em Wisconsin Frank pode novamente frequentar a universidade, pois na University of Wisconsin havia um acadêmico simpático aos estudantes judeus desprovidos de recursos para os estudos, mas ele novamente não concluiu o curso, pois um emprego editorial em Washinton no Bureau of National Affairs falou mais alto para um jovem com pouco dinheiro no bolso. Na década de 1940 ele publicou en-

saios de crítica literária em revistas especializadas, dentre os quais “Spatial Form in Modern Literature”, um clássico instantâneo que sedimentou a sua carreira como crítico literário. Na década de 1950 ele foi estudar em Paris com uma bolsa Fulbright e ao retornar aos EUA foi aceito pelo Committee on Social Thought at the University of Chicago, onde foi titulado PhD. Frank lecionou na University of Minnesota and Rutgers, Princeton e em Stanford. Não bastasse esse percurso pouco convencional do início da atividade profissional, Frank ainda conseguiu na meia idade mudar todo o curso da sua carreira acadêmica, se aventurar em um novo e complexo idioma, aprender a história cultural da Rússia e se dedicar a um empreendimento ambicioso, tornando-se ao fim da tarefa um dos maiores especialistas em Dostoiévski na criteriosa academia norte-americana e um dos seus principais biógrafos. Casou-se com Marguerite Straus, que também participa dessa entrevista, em 1953. Faleceu em 27 de fevereiro de 2013 em decorrência de falência pulmonar.

Markus Lasch é Professor Adjunto da Universidade Federal de São Paulo. Graduou-se em Letras (1994) e Linguística (1993) pela Universidade Estadual de Campinas e obteve mestrado em Teoria e História Literária pela mesma instituição (1997). É doutor em Literatura Geral e Comparada pela Universidade Livre de Berlim (2005) e fez estágio de pós-doutorado novamente pela Universidade Estadual de Campinas. Atua predominantemente nos campos de Teoria Literária e Literatura Comparada, notadamente das literaturas em língua alemã e portuguesa. Seus enfoques de pesquisa envolvem a relação entre literatura e psicanálise, questões de sujeito e de subjetividade, tragédia e trágico, a literatura de internato, a representação da violência e do outsider na literatura, bem como a literatura e(m) fontes primárias (manuscritos autógrafos e demais documentos encontráveis em arquivos,

espólios etc.)

e-mail: marklasch@gmail.com

Patricia Elizabeth Easterling é *fellow* da Academia Britânica para Humanidades e Ciências Sociais e do *Newham College*, primeira mulher em 450 anos a receber a prestigiosa cátedra de Professor Régio de Grego da Universidade de Cambridge (de 1994 até sua aposentadoria, em 2001), especialista na obra de Sófocles e organizadora de *The Cambridge History of Classical Literature* (com E. J. Kenney) e *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Livros: *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge, 1982; *Greek Religion and Society*, ed. com J. V. Muir, 1984; *The Cambridge History of Classical Literature*, ed. com E. J. Kenney, 1994; *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. , 1997; *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, ed. com Edith Hall, 2002

Pedro Duarte é Mestre e Doutor em Filosofia pela PUC-Rio, onde atualmente é Professor na Graduação, na Pós-Graduação e na Especialização em Arte e Filosofia. É Professor Colaborador do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da UFF. Foi Professor Visitante nas universidades Brown (EUA) e Södertörns (Suécia). É autor do livro *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar). Prepara agora *A palavra modernista*, a ser publicado na coleção Modernismo+90 (Casa da Palavra). Ênfase de pesquisa em Estética, Filosofia Contemporânea, Cultura Brasileira e História da Filosofia. É membro dos grupos de trabalho em Estética e em Heidegger na ANPOF.

e-mail: p.d.andrade@gmail.com

Ricardo Pinto de Souza é professor de Teoria Literária na Fa-

culdade de Letras da UFRJ, onde leciona também no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Coordena o Laboratório de Edição (<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/labedicao.html>), além de editar a Revista Terceira Margem (<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/labedicao.html>), periódico mantido pelo Programa. É autor dos livros *A-mar-o-mar* (2002, poemas), *Culturas* (2007, poemas), *Bestiário* (2008, prosa) e *A presença da forma trágica* (2014, ensaios, no prelo). Sua pesquisa trata da recepção da tragédia grega na modernidade e de sua influência na reflexão estética.

e-mail: ricardo.pintodesouza@gmail.com

CHAMADA DE ARTIGOS PARA OS PRÓXIMOS DOSSIÊS

Submissões via e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Escrever “SUBMISSÃO” no campo assunto

Ano XVIII, N. 29, jan.-jun. 2014

DOSSIÊ KAFKA, UM POETA DA PROSA MIÚDA

Organizadores: Flavia Trocoli (UFRJ) e Alberto Pucheu (UFRJ)

Há, em Kafka, múltiplos modos de escrita — contos, novelas, romances, aforismos, diários, cartas - que se desdobram ainda em fragmentos, esboços, narrativas de sonhos, projetos, apontamentos circunstanciais, descrições de processos de escrita, tornando a entrada do leitor nesse conjunto de textos sempre parcial, problemática e, conseqüentemente, estratégica. Portanto, nesse número da Revista Terceira Margem, convidamos os leitores de Kafka a percorrer um caminho menos frequentado da obra (e da crítica), aqueles textos que Kafka chamou de sua “prosa miúda”, e a pensar as estratégias que esses textos impelem a forjar. De modo que tal leitura nos conduza ao cerne de sua escrita, em seu caráter, também não-unívoco, de resíduo, enigma, ardil e silêncio.

prazo para envio de artigos: 15 de dezembro de 2013

Terceira Margem (online) – ANO XVII N. 27 /JAN.-JUL. 2013

DOSSIÊ DRAMATURGIA, TEATRO E SOCIEDADE

Organizadora: Priscila Matsunaga (UFRJ)

No prefácio à 3ª edição de *Literatura e sociedade*, Antonio Candido ressalta que os estudos ali reunidos procuraram “focalizar vários níveis da correlação entre literatura e sociedade”. Utilizando o plano traçado pelo crítico, este número pretende congrega contribuições sobre a literatura dramática e o espetáculo teatral, privilegiando estudos que buscam “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura” e “como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce”. Do primeiro ponto, serão contempladas reflexões que buscam problematizar as alterações cênicas e textuais advindas do processo social; do segundo ponto, os ensaios terão como ponto de reflexão privilegiada as modelações e expedientes que remetem a funções sociais e políticas extra-teatrais. As reflexões buscarão iluminar os procedimentos do fenômeno teatral, privilegiando ensaios que enfrentem a interpenetração, teórica e analítica, quanto ao fazer artístico e processo social.

Prazo para envio de artigos: 15 de janeiro de 2015.

DOSSIÊ SIEGFRID KRACAUER

Editora convidada: Danielle Corpas (UFRJ)

O dossiê acolhe artigos sobre o pensamento de Siegfried Kracauer, nos diversos campos em que atuou o “intelectual nômade”. As contribuições para a crítica e a teoria do cinema e da cultura de massa, as formas de seu peculiar ensaísmo, a produção como romancista, a discussão da historiografia, a recepção de escritores como Proust e Kafka, as relações de sua obra com as de contemporâneos como György Lukács, George Simmel, Walter Benjamin e Theodor Adorno, entre outros, são alguns dos tópicos de maior interesse.

Prazo para envio de artigos: 15 de janeiro de 2015

COLABORADORES DESTE NÚMERO

Agatha Bacelar

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Fernando Gazoni

Flavia Trocoli Xavier da Silva

Giuliana Teixeira de Almeida

Jean-Luc Nancy

João Camillo de Oliveira Penna

Joseph Frank

Markus Lasch

Patricia Elizabeth Easterling

Pedro Duarte

Ricardo Pinto de Souza