

COLEÇÃO FILOSOFIA E TRADIÇÃO

ESTUDOS CLÁSSICOS

III

CINEMA, LITERATURA, TEATRO E ARTE

GABRIELE CORNELLI
GILMÁRIO GUERREIRO DA COSTA

(Página deixada propositadamente em branco)

COLEÇÃO FILOSOFIA E TRADIÇÃO

ESTUDOS CLÁSSICOS

III

CINEMA, LITERATURA, TEATRO E ARTE

Brasília, 2014

Esclarecimento

A UNESCO mantém, no cerne de suas prioridades, a promoção da igualdade de gênero, em todas as suas atividades e ações. Devido à especificidade da língua portuguesa, adotam-se nesta publicação, os termos no gênero masculino, para facilitar a leitura, considerando as inúmeras menções ao longo do texto. Assim, embora alguns termos sejam grafados no masculino, eles referem-se igualmente ao gênero feminino.

Os autores são responsáveis pela escolha e pela apresentação dos fatos contidos neste livro, bem como pelas opiniões nele expressas, que não são necessariamente as da UNESCO, nem comprometem a Organização. As indicações de nomes e a apresentação do material ao longo deste livro não implicam a manifestação de qualquer opinião por parte da UNESCO a respeito da condição jurídica de qualquer país, território, cidade, região ou de suas autoridades, tampouco da delimitação de suas fronteiras ou limites.

COLEÇÃO FILOSOFIA E TRADIÇÃO

ESTUDOS CLÁSSICOS

III

CINEMA, LITERATURA, TEATRO E ARTE

Gabriele Cornelli
Gilmário Guerreiro da Costa
(Orgs.)



Organização
das Nações Unidas
para a Educação,
a Ciência e a Cultura



Cátedra Unesco Archai:
sobre as origens do
pensamento ocidental – UnB
Estabelecida em 2011

archai
AS ORIGENS DO PENSAMENTO OCCIDENTAL



Universidade de Brasília



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Publicado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), pela Imprensa da Universidade de Coimbra e pela Cátedra UNESCO Archai.

Esta publicação é fruto de uma parceria entre a Representação da UNESCO no Brasil e a Imprensa da Universidade de Coimbra, pela Cátedra UNESCO Archai e Annablume Editora.

© Cátedra UNESCO Archai 2014. Todos os direitos reservados.

Revisão técnica: Setor de Ciências Humanas e Sociais da Representação da UNESCO no Brasil

Revisão: Unidade de Publicações da Representação da UNESCO no Brasil e Cátedra UNESCO Archai

Projeto gráfico: Unidade de Comunicação Visual da Representação da UNESCO no Brasil

Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte / organizado por Gabriele Cornelli e Gilmário Guerreiro da Costa. – Brasília: Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. 176 p. – (Coleção filosofia e tradição; 3).

Incl. Bibl.

ISBN: 978-989-26-0914-0

ISBN Digital: 978-989-26-0915-7

1. Filosofia cultural 2. Ensino de filosofia 3. Filosofia da história 4. Estudos culturais
5. Cultura ocidental 6. Cinema 7. Literatura 8. Drama 9. Artes I. Cornelli, Gabriele (Org.)
II. Costa, Gilmário Guerreiro da (Org.) III. Cátedra UNESCO Archai IV. UNESCO
V. Universidade de Coimbra

DOI do Volume: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7>

UNESCO
Representação no Brasil
Ed. CNPq/IBICT/UNESCO, 9º andar
70070-912 – Brasília/DF – Brasil
Tel.: (55 61) 2106-3500
Fax: (55 61) 2106-3967
Site: www.unesco.org/brasil
E-mail: brasil@unesco.org
facebook.com/unesco brasil
twitter: @unesco brasil

Cátedra UNESCO
Archai IH/FIL – Campus
Caixa Postal 4496
70910-900
Brasília/DF
Annablume Editora
Rua M.M.D.C., 217
Butantã – São Paulo/SP
05510-021
Site: www.annablume.com.br

Imprensa da Universidade
de Coimbra (IUC)
Rua da Ilha, 1
3000-214
Coimbra, Portugal
Site: www.uc.pt/imprensa_uc

Coleção filosofia e tradição

A coleção "Filosofia e tradição" é um reflexo das atividades da Cátedra UNESCO Archai, que, desde 2001, promove investigações, organiza seminários e elabora publicações com o intuito de estabelecer uma metodologia de trabalho e constituir um espaço interdisciplinar de reflexão filosófica sobre as origens do pensamento ocidental. O objetivo fundamental consiste em compreender, com base em uma perspectiva cultural, a nossa tradição, isto é, de onde viemos, para que possamos compreender nossos caminhos presentes e desejos futuros. Nesse sentido, visando a uma apreensão rigorosa do processo de formação da filosofia e, de modo mais amplo, do pensamento ocidental, os problemas que orientam as pesquisas da Cátedra UNESCO Archai são de ordem histórica, ética e política. Trata-se de uma reação ao mal-estar experimentado com a forma excessivamente presentista de se contar a história desse processo de formação, forma que pensa a filosofia como um saber *estranque*, independente das condições históricas que permitiram o surgimento desse tipo de discurso. A proposta de trabalho historiográfico-filosófico da Cátedra procura, portanto, lançar um olhar diferente sobre os primórdios do pensamento ocidental, em busca de novos caminhos de interpretação éticos, políticos, artísticos, culturais e religiosos. Este trabalho dedica-se, em particular, a enraizar o "nascimento da filosofia" na cultura antiga, e se contrapõe às lições de uma historiografia filosófica racionalista que, anacronicamente, projeta sobre o contexto grego valores e procedimentos de uma razão instrumental estranha às múltiplas e tolerantes formas do *lógos* antigo. A questão é politicamente relevante,

em virtude da influência que ainda mantém essa “narrativa” das origens do pensamento sobre a compreensão da atual *epistême* ocidental. De fato, na tentativa de justificar sua pretensão à verdade absoluta e universal da *cultura dos vencedores*, a ciência e as culturas ocidentais servem-se de um *mito das origens*, fundamentado nessa mesma visão presentista e asséptica da filosofia clássica. Esse mito, aliás, utiliza a diversidade da cultura ocidental em contraposição – e não em diálogo – com as outras culturas e visões de mundo que a globalização aproximou de maneira mais forte nos últimos anos. O que esta coleção deseja, portanto, é realizar um olhar sobre o passado, sobre as origens do pensamento ocidental, que se revela extremamente atual e contemporâneo.

Gabriele Cornelli
Editor da coleção filosofia e tradição

Sumário

Apresentação	9
Parte I: profa. dra. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho	
Literatura grega e cinema	15
Capítulo I : Considerações sobre a produção de emoções na recepção da literatura grega antiga no cinema	17
Parte II: prof. dr. Gilmário Guerreiro da Costa	
Recepção da Antiguidade na literatura brasileira contemporânea	31
Capítulo II: Literatura comparada – alguns caminhos de investigação	33
Capítulo III: Ensaio sobre hospitalidade e recepção em Guimarães Rosa	61
Capítulo IV: Aforismos e abismos – fragmentação e tragicidade no “Grande sertão: veredas”	71
Parte III: prof. dr. Marcus Mota	
Teatro antigo	85
Capítulo V: Teatro grego – novas perspectivas	87
Capítulo VI: “Sete contra Tebas” – tradução	107
Capítulo VII: Estudos clássicos e recepção – interfaces de estudos teatrais e Antiguidade Greco-latina	155
Parte IV: profa. dra. Vera Pugliese	
Arte antiga	161
Capítulo VIII: A arte clássica na historiografia da arte	163

(Página deixada propositadamente em branco)

Apresentação

Prof. dr. Gabriele Cornelli¹

Prof. dr. Gilmário Guerreiro da Costa²

Com a presente publicação, chegamos ao término da trilogia dedicada aos estudos clássicos, construída pelos textos principais das aulas do Curso de Especialização em Estudos Clássicos, oferecido pela Cátedra UNESCO Archai³ e pelo Núcleo de Estudos Clássicos da Universidade de Brasília (NEC/CEAM). Como foi recorrente nos volumes anteriores, também aqui sobressaem estudos de acentuado teor interdisciplinar, algo indispensável ao bom encaminhamento de pesquisas nessa área.

A presente obra compõe-se de quatro partes. Na primeira, a profa. dra. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), detém-se em um tema de crescente interesse nos estudos clássicos, o das relações entre literatura grega e cinema. Sua reflexão enfoca o papel das emoções nesse âmbito de pesquisa. Inicia com esclarecimentos acerca da peculiaridade do material; no curso de especialização, era uma peça na articulação com as cenas de filmes, daí que sua publicação separada daquele contexto exija a atenção diligente dos leitores. Faz-se mister encarecer, em especial, a impossibilidade de que apenas da leitura do artigo se obtenha alguma sorte de experiência estética, franqueada tão somente para quem deseja (re)visitar as obras cinematográficas tão cuidadosa e sensivelmente analisadas pela autora.

O material que nos oferece interessa ainda por duas outras razões. Primeiramente, por estimular a reflexão sobre o estatuto ontológico da imagem, em diálogo atento às críticas platônicas ao teatro, por um lado, e à perspectiva aristotélica, acolhedora

1. Universidade de Brasília, coordenador da Cátedra UNESCO-Archai, presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e da *International Plato Society*.

2. Universidade Católica de Brasília (UCB) e pós-doutorando na Universidade de Brasília (Cátedra UNESCO-Archai) e na Universidade de Coimbra (bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES).

3. Disponível em: <www.archai.unb.br>.

do elemento *verdadeiro nas obras de ficção*. Em segundo lugar, encontramos um itinerário de pesquisas futuras generosamente esboçado no texto, centrado na figura de Electra, à qual é impossível ser indiferente – o leitor testa, na própria imaginação, as peças para a montagem de trabalhos futuros. Um quadro sobremodo proveitoso de exercícios comparativos de recepção descerra-se aos nossos olhos. Somente podemos ansiosamente aguardar os resultados desse convite à leitura, à reflexão e ao cinema.

A segunda parte foi escrita pelo prof. dr. Gilmário Guerreiro da Costa, da Universidade Católica de Brasília (UCB) e da Universidade de Brasília (UnB). Seu tema é a recepção da Antiguidade na literatura brasileira contemporânea, com o foco voltado para a análise do romance “Grande sertão: veredas”, de Guimarães Rosa. Antes, porém, pareceu-lhe necessário esclarecer o(s) uso(s) do conceito de *recepção*, razão pela qual se ocupou de certos aspectos da literatura comparada, um campo especialmente fecundo para esse tipo de indagação. Esse caminho inicial pontua os matizes políticos, em sentido amplo, dos exercícios comparativos. Se o destaque recai no conceito de influência, finda por conceder maior relevo a uma cultura em detrimento de outra, assim estabelecendo certa assimetria capaz de legitimar discursos de dominação entre “influenciador” e “influenciado”. No entanto, quando sublinha os planos de diferenças entre as obras, abre uma via fértil ao diálogo e à tolerância. Há, além disso, outra dificuldade em conduzirmos tais exercícios fundamentados no estabelecimento de teias de influências: escapa-nos o essencial, que é o modo peculiar pelo qual determinada obra ousou dialogar com a tradição, revivificando-a e atualizando-a. René Wellek sintetiza com notável economia o problema: “as obras literárias não são documentos, são monumentos” (WELLEK, 1994b, p. 132). Nada mais simples, nada mais verdadeiro. O capítulo segue seu itinerário com o exame de alternativas consistentes para o problema da influência. Lança o olhar sobre os conceitos de dialogismo, intertextualidade e recepção – este conforme foi elaborado pela estética da recepção.

Realizada essa etapa, procede-se então ao estudo do “Grande sertão: veredas”, que se inicia com um ensaio sobre a hospitalidade e recepção em Guimarães Rosa. Aqui, discute-se o teor da contemporaneidade do escritor mineiro. O cerne da explicação constrói-se em diálogo com Giorgio Agamben, o qual, com notável lucidez, surpreende seus leitores ao sustentar ser contemporâneo não quem se afina com sua época, mas sim aqueles que divisam as mais diversas dissimetrias e dissonâncias.

Na formulação de Agamben, o contemporâneo é um *inatural*. Assim, é precisamente a capacidade de conceder forma às margens dos discursos triunfalistas de sua época o que marca o itinerário de Rosa, revelador das luzes e das sombras, seja da condição humana, seja da nossa brasilidade. Coerente com esse projeto, de vincar também no cerne da linguagem um exercício de hospitalidade, é que se desenvolve a recepção da Antiguidade Clássica nesse romance, inicialmente atento a aspectos provindos das epopeias homéricas e do ceticismo. Cuidado ainda maior será dedicado à análise dos traços trágicos do romance, seguindo, no quarto capítulo, uma via atenta à fragmentação da linguagem como gesto ele mesmo trágico. Além disso, detém-se em temas afins à tragédia grega, sobretudo o julgamento de Zé Bebelo e o amor de Diadorim. São, assim, esforços de estudos comparativos nos quais a Antiguidade Clássica é acolhida, com hospitalidade sertaneja, ao mesmo tempo em que se vê subvertida pelas novas questões com que a obra transforma a *origem*, dessa forma revivificando a tradição com a qual dialogou.

A terceira parte nos introduz em alguns problemas da recepção do teatro grego antigo. Escreveu-a o prof. dr. Marcos Mota, da UnB, que aliou uma longa experiência acadêmica com a de diretor de teatro, para oferecer um quadro rico do tema. Inicia com o exame das questões mais atuais acerca do drama grego, detendo-se nos descompassos – e mesmo atritos – entre os estudos da Antiguidade e os estudos teatrais. Em que pesem as dificuldades do caminho, afigura-se-lhe importante propugnarmos por vias de comunicação entre esses campos de investigação, cujos impasses recebem do autor sugestões convincentes para sua superação. Podem-se avançar diversas explicações para essas diferenças e, não raro, animosidades entre essas áreas, entre as quais se sublinha a opção por critérios positivistas de investigação, que dominariam por certo tempo as pesquisas sobre a Antiguidade a partir do século XIX. Diferentemente, emancipados da filosofia, no século XX, os estudos teatrais seguirão um percurso bastante distinto do otimismo positivista, do qual decorria, amiúde, uma frequente sacralização dos textos da Antiguidade. A antinomia se estabelece: de um lado, investigações voltadas para o estabelecimento e a interpretação de textos; por outro lado, esforços diversos concentrados nas condições de produção de uma *performance* cênica.

No entanto, semelhante cisão seria inultrapassável? O autor o nega com firmeza, apresentando para isso argumentação consistente. Mediante uma análise criteriosa, apresenta razões bastantes para desconfiarmos de quaisquer generalizações acerca do teatro grego antigo, as quais frequentemente se fazem às expensas do grande

vácuo de informações a respeito desse período. Não apenas dispomos de reduzida porcentagem das obras atribuídas aos grandes tragediógrafos gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), mas de uma quantidade ínfima do que foi produzido ao longo dos 130 anos iniciais de consolidação dos festivais trágicos em Atenas. Esses são motivos que instruem a prudência perante generalizações apressadas. Como sugere o autor, talvez seja o caso mesmo de assumirmos a *descontinuidade* como instância metodológica mais responsável. Tais questões se articulam com o crescente interesse sobre a importância hermenêutica das *performances* contemporâneas das peças do teatro trágico antigo. Com a necessária desconfiança crítica quanto a um suposto “texto original”, cada representação tem o condão de renovar sempre outra vez os textos trágicos. Toda essa argumentação evidencia o quanto os estudos clássicos e teatrais podem se retroalimentar de forma legítima e rica.

O prof. M. Mota nos oferece ainda dois outros textos. Um deles é uma tradução que fez da peça “Sete contra Tebas”, de Ésquilo, antecedida por uma introdução na qual esclarece alguns pressupostos do seu trabalho. Distingue-se um texto fluido, sem notas excessivas, por meio do qual se resiste a tomar os estudos clássicos como sinônimo de uma “erudição empedernida”, conforme ele mesmo o diz. É um gesto generoso, que aproxima o texto dos seus leitores, condizente com um gênero que era marcado pela participação popular em Atenas. Por fim, o último artigo analisa as mudanças ocorridas na relação entre filologia e representação teatral. A partir da década de 1960, o antagonismo que por muito tempo as opôs foi cedendo lugar a uma integração, sob vários aspectos, profícua para ambas as instâncias; isso fornece o anteparo necessário para os excessos e as limitações das experiências anteriores, ora fundamentadas em uma idealização de um passado fixo, ora extremadas em uma celebração subjetivista de encenações desenvolvidas ao capricho de cada diretor. Com isso, um caminho fértil de investigação e *performance* se desenvolveu a partir de semelhante liame, entre o rigor filológico e as demandas contemporâneas da cena.

Da arte antiga ocupa-se a última parte, escrita pela profa. dra. Vera Pugliese, da UnB. Seu ponto de partida é a presença fulcral da arte antiga nos diversos esforços de se constituir uma historiografia da arte no Ocidente. De Plínio, o Velho, aos renascentistas, familiarizamo-nos com um modo estimulante de organizar as diversas etapas e os múltiplos planos desse longo processo. Longe de acolher uma perspectiva descritiva e pretensamente cumulativa de fatos, são os pressupostos que sustentam os ensaios de escrita da história da arte que se sobressaem ao longo

do artigo. Semelhante escolha oferece aos leitores a vantagem de acompanhar a forma como se constrói determinada historiografia, em vez de apresentá-la concluída, ao mesmo tempo em que se desdobram perfis do universo greco-romano, caros às diversas narrativas da história da arte ocidental. Essa é uma tarefa sobremaneira virtuosa de exibir conteúdos e o modo como se organizam precisamente tais conteúdos.

Tomemos, por exemplo, a análise da escultura grega. Nela predomina, sobretudo em seu período clássico, uma medida racional guiada pela busca de grande economia de recursos, por meio dos quais se busca obter o máximo de resultados, além da proporção cuidadosa entre as diversas partes das estátuas, cujo segmento áureo espelharia a ordem racional inscrita no macrocosmo. A forma como diversos autores se apropriaram desses elementos, no esforço de construir uma história da arte, é objeto de análise da profa. Pugliese, que começa com Vasari. Aqui se sublinham os traços biográficos que tinham em vista uma espécie de celebração dos grandes feitos de artistas famosos, de acentuado teor humanista. Também deixaram profunda influência em gêneros artísticos (sobretudo o retrato) e em esboços de uma história do estilo. As limitações dessa proposta foram assinaladas por Winckelmann, o qual buscou superá-las mediante a construção de um método que se pretendia mais rigoroso, assentado em uma estilística cuidadosa. Pecava, no entanto, pelo modelo tomado à biologia, em um esquema linear de infância-maturidade-decadência, com a *maturidade* coincidindo com o *clássico*; por outro lado, todos os estilos que lhe eram de algum modo avessos recebiam a pecha de *anticlássicos* e *decadentes*. Os problemas de semelhante formulação não escaparam a diversos autores, os quais propugnaram pela escrita de uma história da arte em moldes diferentes. Apesar disso, a autora indica, em um arremate provocativo, o quanto ainda nos movemos, no aprendizado e na avaliação da história da arte, por elementos afins à proposta de Vasari e de Winckelmann.

Esperamos que, a exemplo dos volumes anteriores, este também demonstre ser uma fonte ao mesmo tempo acadêmica e prazerosa de estudos de aspectos da cultura clássica, em um diálogo atento com as mais diversas disciplinas.

Boa leitura.

(Página deixada propositadamente em branco)

P A R T E



Literatura grega e cinema

Prof. dra. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

(Página deixada propositadamente em branco)

Considerações sobre a produção de emoções na recepção da literatura grega antiga no cinema*

Embora este texto, como grande parte dos textos, tenha sido elaborado para ser lido, o fato de seu propósito ter sido o de auxiliar no aprofundamento de algumas questões apresentadas na vídeo-aula da disciplina de literatura e cinema do Curso de Especialização em Estudos Clássicos, faz dele, naturalmente, um texto com algumas peculiaridades. Eu o redigi com o título “Literatura grega e cinema: o prazer da vingança – questões éticas e estéticas no mito de Electra”, de tal maneira que ele deveria ser lido como, digamos, um complemento para o leitor ver ou rever os filmes citados – ou pelo menos algumas cenas – a partir de uma perspectiva determinada, a saber, a da produção de certas *emoções* por meio de filmes que *adaptaram* – por ora, uso o termo em um sentido bem amplo – temas da literatura grega, épica e dramática. Pela inclusão de *links* para filmes e excertos de filmes, vantagem que o texto *online* nos permite, a leitura e a compreensão do texto e dos problemas nele apresentados ganhou outra dimensão, que naturalmente se perde no texto em papel. Com certeza, mesmo que eu descrevesse cuidadosamente cada uma das cenas incluídas, o leitor não teria a experiência estética proporcionada pela linguagem audiovisual. Infelizmente, nem do recurso da inclusão de algumas fotografias posso

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_1

4. Não se trata, aqui, apenas da dificuldade de obtenção de autorização para o uso de imagens, mas também do hiato entre a apreciação e a compreensão de certos problemas e temas, por meio da imagem estática e da imagem em movimento. Em outro texto, no qual passei pelo mesmo problema (COELHO, 2007a, p. 114-133), é possível ver como a imagem estática torna-se apenas uma ilustração de alguns aspectos (figurino e cenário) relativos ao filme.

lançar mão, dadas as dificuldades de reprodução de imagens.⁴ Que este texto seja visto, assim, como algo incompleto, mas que, ao mesmo tempo, constitua um estímulo para o leitor (re)ver e refletir sobre filmes que tratam do tema apresentado acima. Alerta, ainda, que, como em uma aula, algumas ideias foram lançadas para provocar a reflexão e o debate, realizados posteriormente, por meio dos fóruns de discussão; o texto deveria, também, tentar cativar o leitor e estimular seu desejo pelo saber, a partir – em uma perspectiva aristotélica (conforme *Metafísica I*, 1) – do prazer que decorre do estímulo causado pela visão. Como afirma Aristóteles, essa sensação é a que melhor nos faz conhecer as coisas, e esse valor atribuído à visão e aos objetos perceptíveis pelo nosso olhar não é de menor importância, em uma investigação que envolve as relações entre cinema e filosofia. Voltaremos a isso mais tarde. Por ora, tratemos de outro assunto, de caráter, em parte, metodológico.

No âmbito da recepção da literatura por meio de filmes, a reflexão filosófica, na esfera da ética e da estética, se inicia com o problema de aproximar duas artes que são aparentemente bem distintas: o *teatro grego antigo* – na verdade, a literatura dramática relativa a ele – e o *cinema*. Tão distantes no tempo, a distância entre elas foi aumentada, em parte por um preconceito de que o teatro grego era algo “clássico”, em um dos sentidos que esse termo ganhou ao longo da história, como algo diferente – e até oposto – ao que é popular, comercial, banal, “cultura de massa”, atributos dados ao cinema quando surgiu – e ainda hoje. Se pensarmos na ideia de *banalização da obra cinematográfica*, de perda da sua “aura”, de sua singularidade – aquele momento único experimentado no teatro, de ver uma peça, com atores de carne e osso, embora os personagens sempre sejam uma ficção –, devido ao poder da reprodutibilidade técnica, o surgimento do cinema teve, realmente, todas as características de uma “falsa arte”, que era direcionada a um grande número de pessoas para iludi-las, como se estivessem presas na caverna platônica.

Se um dos critérios mais importantes para distanciar o teatro do cinema, de forma a valorizar a singularidade do primeiro, foi a possibilidade de iludir um grupo numeroso, temos de nos despir do preconceito de que o teatro clássico era algo que se fazia como se estivéssemos em um palco italiano, de acesso limitado. Lembremo-nos do próprio “Banquete” de Platão, no qual, ao explicar que não quis conversar com o dramaturgo Agatão, Sócrates lembra que, no dia anterior, havia um número muito grande de pessoas em torno dele: “30 mil gregos testemunharam a sabedoria do poeta”, no palco em honra a Dioniso (175e). Se a passagem é interessante para nos mostrar que aquilo que atualmente chamamos de “teatro clássico” era uma arte dirigida ao grande público, e, em certo sentido, bem popular,

ela, por outro lado, indica um pressuposto importante da filosofia platônica e que teve muita influência na (des)valorização do cinema como a “sétima arte”: o da *arte que manipula e excita emoções* que devem ser controladas na cidade. O tema também aparece no diálogo “Górgias”, em que o poeta Cinésias é criticado por “deleitar a turba de espectadores” (502a), similarmente à poesia trágica, equivalente à *demagogia* e, portanto à *retórica* (502c-e). O argumento reverberaria nos séculos XIX e XX, a favor de uma defesa do texto em relação à imagem enfeitiçante das telas, e muitos intelectuais, dentre os quais helenistas e filósofos, veriam os filmes como obras inferiores em relação aos “textos dramáticos clássicos” – renegando a própria arte dramática popular que originou tais textos –, nos quais as adaptações eram baseadas ou inspiradas.

Sobre esse tema, ainda que não vá explorá-lo aqui, é importante estarmos atentos quando tratamos das ligações – perigosas – entre texto e imagem.⁵ Quando o cinema surgiu, muitos intelectuais e formadores de opinião viram naquela invenção um novo mundo da caverna. Na verdade, ainda no fim do século XX, temos nomes de peso, como José Saramago, que desconfiam, com restrições e críticas, da sétima arte: o cinema é a concretização do perigoso e ilusório mundo da caverna.⁶ Como disse, não pretendo analisar a “alegoria”/imagem da caverna, apresentada por Platão na “República” (VII, 514a-529b). Pretendo, apenas brevemente, lembrar a importância de aspectos éticos, epistemológicos e estéticos dessa poderosa e perene imagem – e do próprio estatuto da *imagem* em Platão – no contexto da proposta política e pedagógica platônica, destacando que, paradoxalmente, é muito curioso Platão ter lançado mão justamente de uma *imagem*; notemos que o filósofo não utilizou os termos *mito* ou *alegoria*, mas *eikón*, para descrever essa situação a que nós estaríamos, digamos, condicionados.⁷ Leiamos a famosa passagem do Livro VII da “República”:

Gláucon – Um quadro [*eikóna*] estranho [*átoton*] e estranhos prisioneiros [*atópos*].

Sócrates – Assemelham-se a nós [*homíous hemín*]. E, para começar, achas que, numa tal condição, eles tenham alguma vez visto, de si mesmos e de seus companheiros, mais do que as sombras [*skiás*] projetadas pelo fogo na parede da caverna que lhes fica defronte? (515a)

5. Sobre esse assunto, sugiro leituras como: GOLDER, 1996 e WINKLER, 2009.

6. Veja-se a entrevista que ele concedeu no belo documentário brasileiro “Janela da alma” (J. Jardim e W. Carvalho, 2001).

7. Em outras passagens e também em outros diálogos, Platão utiliza o termo *mito*, e ele tem importância significativa na persuasão de seus ouvintes. Lembremo-nos, por exemplo, do Mito de Er (*República X*, 613a-621d), para a defesa de que a alma é imortal (621c). Literalmente, ele diz que poderemos nos salvar “se persuadidos por ele [pelo mito] [*ân peithómetha autôí*]”. Sobre o tema, recomendo: COELHO, 2011b.

De qualquer modo – afirmei –, pessoas nessas condições não pensavam que a realidade [τὸ ἀληθές] fosse senão a sombra [σκιάς] dos objetos [fabricados] [...] o deslumbramento impedi-los-ia de fixar os objetos cujas sombras via [σκιάς ἡεώρα] outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs [ἡεώρα φλυαρίας], ao passo que agora estava mais perto da realidade [τοῦ ὄντος] e via de verdade [orthóteron blépoi], voltado para objetos mais reais [mállon ónta]? E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objetos [pariόνton] que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era [apokrínesthai hóti éstin]? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objetos vistos outrora eram mais reais [alethéstera] do que os que agora lhe mostravam?

Muito mais – afirmou.

Portanto, se alguém o forçasse a olhar para a própria luz [pròs autò tò phôs anagkázoi autón blépei], doer-lhe-iam os olhos e voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objetos para os quais podia olhar, e julgaria ainda que estes eram na verdade mais nítidos [toi onti saphéstera] do que os que lhe mostravam? (PLATÃO, 1983, 515c-e).

Naturalmente, há muitos temas filosóficos em questão nessa passagem. Interessante, apenas, realçar a *permanência de uma imagem (eikón)* para criticar a própria produção de imagens. Curiosamente, a caverna, de Platão a Batman, seja de modo literal ou metafórico, será objeto de reflexão, também no cinema, quando esse, em uma linguagem metafílmica, pensa a si próprio. Lembremo-nos de filmes paradigmáticos, como “Fahrenheit 451” (F. Truffaut, 1966) e “O conformista” (B. Bertolucci, 1970), com suas referências explícitas à “República” e à caverna – sendo eles mesmos alegorias da caverna –, ou produções que trazem a imagem da caverna como símbolo da condição e prisão humanas, e interrogam sobre uma possível saída da caverna – um além ou aquém, onde haveria luz/bem/conhecimento: “O cavaleiro das trevas” (C. Nolan, 2008), “Blade runner” (R. Scott, 1982), “O vingador do futuro” (P. Verhoeven, 1990), “Matrix” (A. Wachowski e L. Wachowski, 1999), “O show de Truman” (P. Weir, 1998), “Europa” (L. von Trier, 1991), “O sétimo selo” (I. Bergman, 1959), “Limite” (M. Peixoto, 1931), “Solaris” (A. Tarkovsky, 1972), “O pátio” (G. Rocha, 1959), “Um olhar a cada dia” (T. Angelopoulos, 1995), “Dogville” (L. von Trier, 2003) ou “Dente canino” (Y. Lanthimos, 2009).

Nesse contexto, também encontramos indicações explícitas de diretores de cinema e escritores em seu diálogo com a tradição clássica. Destaco dois casos interessantes, que devem nos estimular a pensar sobre o tema e sobre questões correlatas: o do diretor baiano Glauber Rocha e o do poeta pernambucano Manuel Bandeira. No primeiro caso, leiamos com atenção o trecho de uma carta de Glauber a Paulo Emílio Salles Gomes, crítico e criador da Cinemateca Brasileira, datada de agosto de 1974, ao retornar de uma viagem a Cuba. Após falar do seu projeto de adaptar a “Anábasis” e a “Ciropédia” de Xenofonte, o diretor afirma:

De que se trata exatamente tudo isto que lhe conto? Para mim, trata-se de recomeçar o cinema das paredes limpas da caverna iluminada, e nada melhor do que começar do começo como se diria no sertão: recomeçar além da casca histórica e ir caçar os mitos nos seus currais – ninguém me escapa, Teseus ou Perseus, porque Medusas e Minotauros são barra leve para Antônio das Mortes (ROCHA, 1997).

O segundo trecho, de Bandeira, mostra seu otimismo com o cinema falado, para trazer de volta os mitos e ressignificá-los no seu poder e perenidade. Em uma crônica de 11 de agosto de 1929, ao comentar sobre o surgimento do cinema falado e a primeira exibição no Rio de Janeiro, o entusiasmo do poeta se revela na possibilidade de trazer Édipo aos espectadores e dar vida ao teatro como nunca se deu antes:

[é uma] nova fonte de emoção [...] Muitas coisas velhas poderão ganhar novo interesse, graças aos processos mais adequados do novo meio de expressão artística. Assim, por exemplo, as histórias em que entra o elemento sobrenatural. [...] Se há uma aproximação maior do teatro, será o teatro como nunca se pôde fazer [...] Estou pensando nas tragédias gregas. Os antigos davam-lhe um caráter sobre-humano pelo uso de máscaras e coturnos enormes. Pois bem, a voz do cinema falado é uma voz de tragédia grega, e no cinema as trilogias de Sófocles atingiriam o máximo do caráter heroico e divino. As imprecisões de Édipo incestuoso e cego, apanhado de perto pela objetiva, ultrapassariam em horror tudo o que se fez até agora (BANDEIRA, 2008, p. 223-226).

Voltando aos comentários dos filósofos gregos antigos e à investigação sobre o estatuto da imagem na aquisição de conhecimento, bem como sobre a tradição

iconoclasta por parte de alguns autores que trataram do cinema e suas potencialidades ou seus efeitos danosos de atirar as emoções, lembremos que se, por um lado, Platão criticava nos espetáculos teatrais (*Rep.* 604d) o estímulo à produção de emoções como terror, inveja, piedade etc., Aristóteles via de modo bem diferente o papel da poesia e seu valor na cidade e na formação do cidadão. Como sabemos, Aristóteles parece não apenas valorizar o teatro, ao aproximar a poesia da filosofia (*Poética*, IX), mas realiza uma análise muito mais positiva do estudo das emoções, com base em uma perspectiva em que confere peso e valor à retórica, bem diferentes da incisiva crítica platônica – no “Fedro” e no “Górgias”.

Se voltarmos ao Livro II da “Retórica” de Aristóteles, veremos, ali, um excelente estudo sobre as emoções – com destaque para a sua inserção no contexto social da estrutura da *pólis* grega – que devem ser conhecidas pelo orador e por qualquer um que desejar produzir tais emoções nos seus espectadores.⁸ A leitura desse texto é de suma importância para os que desejam compreender melhor os pressupostos éticos e os esquemas retóricos que norteiam a atuação de vários personagens da literatura grega, bem como de alguns teóricos do cinema que retomam conceitos aristotélicos para tratar de temas da espetatorialidade (PLANTINGA; SMITH, 1999).⁹ Se pensarmos nos argumentos de vários filmes e peças, um elemento constante é a motivação das ações ser desencadeada para recolocar as coisas em uma ordem da qual elas não deveriam ter saído. O *que* ou *quem* estabeleceu essa ordem (*kósmos*) não importa, mas o fim (*télos*) que dirige as ações é norteado por esse restabelecimento de um estado de coisas; como isso se estrutura na narrativa – se é linear ou não – também não importa. Pensemos em um texto fundante da narrativa ficcional ocidental, a “Ilíada”: ela se inicia com um problema já existente, e o poeta invoca a musa para cantar a ira de Aquiles (cólera ou raiva, em grego *métis* ou *orgé*).¹⁰ Por que a cólera é um bom tema? Em parte, porque ela produz vingança, e a vingança é um bom motor para fazer a história avançar. A felicidade não move o fio da narrativa, e o final feliz é um dos indícios de como funciona esse mecanismo de construção de uma trama (enredo).

8. Uma ótima tradução e introdução ao tema pode ser encontrada em: ARISTÓTELES, 2000.

9. Penso, aqui, principalmente nos teóricos cognitivistas do cinema.

10. No verso de abertura da “Ilíada”, encontramos *métis*. Por ora, não nos interessam as diferenças de sentido e do contexto na utilização da cada um dos termos.

Lembremos a definição aristotélica de *emoção* (ou *paixão*) e, em especial, da *ira* ou *cólera*:

As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudanças nas pessoas [...], fazem variar seus julgamentos, e são seguidas de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. *Cólera* [*orgé*]: seja, então, a cólera um desejo [*órexís*], acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando este desprezo não é merecido. [...] a toda cólera se segue certo prazer, proveniente da esperança de vingar-se (*Retórica* II, 1378a, 19-22; 1378a, 30-32, b1-2).

Nesse sentido, retomemos o tema da *cólera*, para pensarmos em uma personagem muito interessante da mitologia grega e que foi objeto de muitas peças na Antiguidade: Electra. Como já escrevi em outro contexto, tratando das agruras da filha de Clitemnestra pela perspectiva dos três maiores dramaturgos do período clássico grego:

podemos dizer que as peças tratam do desejo [*órexís*], acompanhado de tristeza, que Electra apresenta de vingar-se de manifesto desprezo não merecido, que ela, seu irmão Orestes e seu pai Agamêmnon sofreram. Sua raiva [*orgé*] é acompanhada do prazer, proveniente da esperança de vingar-se, raiva e prazer que, por sua vez, o espectador é levado a sentir, seja no teatro grego antigo, no teatro moderno ou no cinema (COELHO, 2014).

Naturalmente, é pertinente perguntarmos se o que causava raiva em uma moça do século V a.C. é o mesmo que causa raiva em uma personagem do século XX, caso a história seja transposta para o tempo presente, no caso de filmes que reescrevem o mito no contexto contemporâneo, como “Vagas estrelas da Ursa”, de Luchino Visconti, ou “Mal nascida”, de João Canijo. Recordemos, aliás, que as adaptações cinematográficas não se apoiaram única e exclusivamente nos textos antigos, mas também nos textos, dramáticos ou não, produzidos na modernidade. Assim, no cinema, Electra reaparecerá, tanto a partir da adaptação direta dos tragediógrafos gregos, como da releitura dos contemporâneos. Em todas essas obras, nós temos, em maior ou menor grau, a questão pessoal da vingança por um crime familiar fortemente inserida no contexto de lutas políticas e de guerras. A lista de peças e filmes, a seguir, fornece uma ideia do material que pode ser visto, lido e comparado pelo estudioso das relações entre cinema, literatura e teatro, no caso da recepção do mito de Electra no século XX:

- “Mourning becomes Electra” (1931), peça de Eugene O’Neill;
- “Électre” (1937), peça de Jean Giraudoux;
- “Family reunion” (1939), peça de T.S. Eliot;
- “As moscas” (1943), peça de Jean-Paul Sartre;
- “Mourning becomes Electra” (1947), filme de Dudley Nichols;
- “Électre ou la chute des masques” (1954), peça de Marguerite Yourcenar;
- “Szerelmem, Elektra”, (1958), peça de László Gyurkó;
- “Elektra” (1962), filme e roteiro de Michael Cacoyannis;
- “Szerelmem, Elektra” (1974), filme e roteiro de Miklós Jancsó, baseado em Gyurkó;
- “A viagem dos comediantes” (1975), filme e roteiro de Theo Angelopoulos;
- “Vagas estrelas da ursa” (1965), filme e roteiro de Luchino Visconti;
- “Appunti per un’ Orestiade africana” (1970), filme e roteiro de Pier Paolo Pasolini;
- “Secret défense” (1998), filme e roteiro de Jacques Rivette;
- “Mal nascida” (2008), filme e roteiro de João Canijo.

Em relação à representação de Electra pelos principais dramaturgos e cineastas do século XX, lembremo-nos de um caso interessante: “Persona” (1966), de Ingmar Bergman.¹¹ O filme não é uma adaptação da tragédia grega; trata, sim, da interação de uma enfermeira, Alma (Bibi Andersson), com uma atriz de teatro, Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), que está há três meses internada, após ter parado de falar durante a apresentação de uma peça, justamente “Electra”. No filme, enquanto isso é explicado à enfermeira, é mostrada a cena da atriz interrompendo a atuação no palco e um gesto indicando o silêncio; no final do filme, a imagem da encenação voltará a aparecer. Apesar de serem cenas muito breves, é significativo que Bergman tenha escolhido fazer referência a Electra para marcar o silêncio – e a revolta – de sua personagem, que se recusa a interagir com o mundo e a demonstrar qualquer tipo de emoção. Por fim, vale notar que também Pasolini, ao buscar pessoas entre a população nativa que pudessem representar sua adaptação da trilogia de Ésquilo no continente africano, expressou sua dificuldade em encontrar uma moça que pudesse transmitir, pela face, as emoções de dor e raiva que são características da irmã de Orestes. Se lembrarmos que, na tragédia grega, eram usadas máscaras, e

11. Algumas das ideias apresentadas, aqui, estão desenvolvidas em: COELHO, 2014.

homens faziam também os papéis femininos, veremos, aqui, uma diferença importante entre o expediente utilizado no palco antigo – a força da palavra – ao ser encenada uma peça e o uso de faces expressivas, capturadas pela lente da câmera no cinema. Se estamos falando das mesmas emoções, como raiva e ódio, certamente a forma como somos educados para identificá-las e reagir a expressões delas pode mudar com a cultura ou com a época, e isso deve ser considerado ao tratarmos de adaptações de textos antigos para o cinema. Se o objetivo do texto grego, como afirmou Cacoyannis, é comover, e se, para atender ao texto original e ao público atual, o diretor deve eliminar a distância entre ambos, entramos em um universo delicado, de conhecimento do que o autor antigo pretendia e de conhecimento sobre o teatro grego, bem como sobre a linguagem do cinema e a possibilidade de tradução intermediária (MacKINNON, 1986, p. 79). Isso também é requerido dos estudiosos dessas adaptações e transposições. Se não é nosso objetivo, aqui, alongarmo-nos nessa questão mais delicada, ficam, porém, as indicações de certos problemas metodológicos com os quais teremos de nos preocupar ao estudarmos a adaptação de textos clássicos para o cinema.

Algo que devemos observar, por exemplo, é que, mesmo filmes sobre mitos, e não sobre acontecimentos e personagens históricos – como “300” (Z. Snyder, 2007) ou “Alexandre” (O. Stone, 2004) –, refletem aspectos tanto do momento que pretendem retratar, como do momento histórico em que foram realizados – no caso, a oposição entre Ocidente e Oriente, para os filmes citados acima –, além de, naturalmente, ficcionalizar personagens históricos, mitificando essas figuras e heroizando-as, a fim de atender a agendas políticas dos diretores e produtores.¹²

Por outro lado, narrativas míticas são frequentemente utilizadas para lidar com situações políticas, no seguinte sentido: caso haja censura, o diretor usa o mito como uma alegoria para, distanciando-se da referência imediata, poder falar de temas como opressão, injustiça, tirania etc. É oportuno vermos como o mito de Electra foi utilizado no cinema, por certos diretores, com o intuito de denunciar determinados regimes políticos: Cacoyannis, em sua versão, criticava o contexto político da ditadura dos coronéis na Grécia¹³; Jancsó, diretor húngaro, em seu “Szerelmem, Elektra”, utiliza o mito, adaptando-o com elementos da cultura da Hungria, como alegoria da luta pela liberdade contra a tirania. Encontramos a mesma ênfase política em Angelopoulos, que situou Electra no ambiente de ditadura e repressão da Grécia,

12. Sobre o tema, remeto a Rosenstone (2010), para uma abordagem mais geral, e a Coelho (2013) e Coelho (2011a), para uma análise pontual de dois filmes sobre o mito de Helena.

13. Ver: BAKOGIANNI, 2008.

em seu filme “A viagem dos comediantes”. Outros diretores enfatizaram diferentes aspectos do mito, mais psicológicos ou sociais, como Luchino Visconti ou João Canijo, que, recentemente, adaptou Electra para o cinema, e que tem uma hipótese bastante peculiar sobre a recepção dessa personagem na modernidade.¹⁴

Aproveitando os recursos que temos atualmente na *web*, que permite o acesso democrático a obras que anteriormente estavam disponíveis apenas em algumas cinematecas no mundo, sugiro ao leitor assistir a alguns filmes e realizar uma análise cuidadosa de determinadas cenas, observando as soluções encontradas pelos diretores para representar a dor e a ira da filha de Agamêmnon. Segue abaixo a lista desses filmes, e, de forma esquemática, alguns temas que o leitor/espectador pode discutir com base neles:

- “Electra” (de 1962, filme com roteiro de Michael Cacoyannis¹⁵). Observemos como, nos primeiros minutos, não há diálogo algum, e é utilizado o *close-up* para dirigir a atenção do espectador à expressão facial de cada personagem. Vejamos, ainda, que a jovem Electra tem, nesse prólogo, características também de sua irmã Cassandra, tal qual é representada nas tragédias gregas – uma adivinha e concubina trazida pelo pai de Electra para Argos. Isso pode ser interpretado como um modo de reforçar a culpabilidade de sua mãe, Clitemnestra, pois Agamêmnon não pode ser acusado de trazer uma concubina para o palácio, assim como um recurso para não enfatizar a existência de uma conexão com os deuses; com isso, deixa-se de lado, em um filme dirigido a um público certamente distante dos deuses gregos e de suas idiossincrasias, o tema das relações complexas entre deuses e homens na tragédia grega. Mais à frente, chamo atenção para a cena¹⁶ da revolta de Electra, devido ao desprezo com que foram tratados seu pai e ela mesma, dada em casamento a um camponês, algo ultrajante para uma princesa de nobre estirpe, como era o seu caso.
- “Beloved Electra” (“Szerelmem, Elektra”, de 1974, filme e roteiro de Miklós Jancsó¹⁷). Veja-se o cenário escolhido e, apesar do tom político, o cuidado estético com a coreografia e a utilização de elementos da cultura local, para reforçar aspectos de identidade do povo húngaro. Orestes é chamado “o libertador” e faz de Electra um símbolo, mais do que uma personagem mítica, da luta revolucionária, dizendo

14. Ele considera Hamlet uma Electra moderna. Sobre esse tema, veja-se o artigo publicado na revista “Clássica” (n. 27, 2013), no dossiê sobre recepção da literatura e teatro gregos no cinema e no teatro modernos, organizado por mim. Em relação ao interesse de Canijo nessa personagem, lembremos, também, que ele encenou uma peça intitulada “Persona”. Nela, o filme de Bergman é exibido como parte integrante, na parede de fundo do palco, e as atrizes realizam os mesmos gestos das cenas projetadas.

15. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8X5xi6B2SeE>>.

16. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQqP5e_8Xvl>.

17. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=g3LHPNr24Fg>>.

que, enquanto e onde houver injustiça, ela surgirá, e terminando o filme com as palavras “abençoado seu nome, revolução” e com uma dança coral liderada pelos dois personagens, que saem de cena em um helicóptero vermelho. Destacamos aqui o contraste entre os longos planos-sequência e o *close-up* com olhares que se dirigem para a câmera, conferindo ao espectador a sensação de maior envolvimento, e mesmo maior empatia, com os revezes sofridos pelos protagonistas.

- “Appunti per un’ Orestíade africana” (1970, registro de cenas para um filme não realizado de Pier Paolo Pasolini), do qual temos apenas algumas tomadas que duram cerca de uma hora, e nas quais o diretor mostra as locações e a busca de pessoas, entre habitantes de algumas regiões africanas, que pudessem representar os personagens da trilogia grega. Chamo atenção para a cena¹⁸ em que Pasolini mostra a capital de Uganda, Kampala, tomando o lugar de Atenas, e o templo de Apolo sendo substituído, metaforicamente, pela Universidade de Dar es Salaam (Tanzânia). Observemos como Pasolini relê o texto de Ésquilo – que, aliás, ele traduziu – na perspectiva de uma reapropriação de um tempo mítico para o momento histórico do século XX, mas, ao mesmo tempo, reconstitui, por exemplo, a cena da oferenda no túmulo de Agamêmnon, por meio da prática de rituais de comunidades africanas.
- “Mal nascida” (2008, filme e roteiro de João Canijo¹⁹). Pelo *trailer* do filme, podemos ver a transposição, para o interior de um vilarejo português, no século XX, da história de Electra. Inovadora, aqui, como já disse antes, é a relação incestuosa entre Orestes e Electra, bem como a construção de uma Clitemnestra muito mais simpática ao espectador, na medida em que suas razões para matar o marido são devidas ao comportamento inadequado deste para com a filha mais velha – que representaria Ifigênia. Os *close-ups* nas cenas finais, em que filha, filho e mãe se confrontam, mostra o uso cuidadoso desse dispositivo do cinema para *expressar* emoções como a piedade, o terror e a raiva, que movem o desejo de vingança.²⁰

O prazer da vingança. Ironicamente, não deixa de ser curioso que o cinema, a TV e a democrática e popular internet – por meio de *sites*, como o Projeto Perseus, e de arquivos de imagens, como o Beazley e o YouTube –, essa grande *ágora* virtual, constituam os recursos que permitem o acesso a tantas produções audiovisuais e que, justamente por meio deles, possamos divulgar os textos e imagens clássicas,

18. Entre 43 e 51 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tjcx8Mhtoxc>>.

19. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nC69S-DCSoM>>.

20. Sobre o trabalho desse diretor, relativamente desconhecido do público brasileiro, e sua releitura das tragédias gregas, veja-se a entrevista disponível em: <<http://www.ruadebaixo.com/joao-canijo.html>>.

bem como sua recepção na arte cinematográfica. No caso do cinema, sem a obrigação de fidelidade ao – suposto – texto original, os filmes mostram quão presente e significativo é o nosso diálogo com temas e problemas da cultura grega. O caso particular das adaptações do mito de Electra, e o breve comentário que teci sobre cada um dos filmes mais importantes, são um bom exemplo para realizarmos a análise e a interpretação das adaptações – com seu maior ou menor grau de liberdade em relação aos textos-fonte. Nesse sentido, creio ser apropriado terminar estas minhas considerações com as palavras do professor Oliver Taplin, sobre a permanência dos “clássicos”, justamente por meio do comentário sobre um mito que trata do poder do olhar e da imagem/visão:

A música de Orfeu é o poder da civilização grega – a sua arte, pensamento e literatura –, um poder que ainda consegue cativar a mente, e pode talvez até dar algum sentido ao mundo animal e ao mundo inanimado. Este poder órfico pode vencer a morte: a Grécia Antiga, embora faça parte do passado, ainda está presente, ainda está viva. Mas nós não podemos andar com o relógio para trás, não podemos fazer a Grécia Antiga voltar a acontecer. E não devíamos querer fazê-lo. Temos de ir pela luz do archote – ou pela da televisão – até a Grécia Antiga e, tendo experimentado o mundo dos mortos, temos depois de retornar ao mundo contemporâneo. Não podemos evitar olhar para trás e perder o corpo de Eurídice. Tê-la-emos visto, mas não reencarnado (TAPLIN, 1990, p. 100).²¹

Com estas considerações sobre velhos problemas por meio de um novo campo – o da obra cinematográfica –, ainda que, pelas limitações do texto impresso, parte de nosso objeto tenha ficado, digamos, “fora de campo”, podemos argumentar, com maior propriedade, também em favor da pertinência de pensar a relação entre a literatura, o cinema e os estudos clássicos, como *lugar* de construção da memória e chave para a compreensão e fruição estética de obras artísticas contemporâneas. Isso se dá tanto em sua autonomia estética – pois ninguém necessita conhecer literatura grega para assistir a tais filmes –, como em sua possibilidade de produzir um diálogo de mão dupla, em que o presente ecoa o passado e, por outro lado, ajuda-nos a compreender como reconstruímos e iluminamos esse mesmo passado.

21. Sobre os temas de Orfeu e o papel do olhar e da visão no cinema, como sugestões de leitura, indico os seguintes textos: COELHO, 2008; COELHO, 2009; COELHO, 2007b.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKOGIANNI, Anastasia. All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in Modern Greece. *BICS*, n. 51, p. 119-167, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. O cinema falado faz sucesso no Rio. In: Guimarães. P. C. (Org.). *Manuel Bandeira, crônicas inéditas*. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 223-226.
- COELHO, Maria Cecília M. N. Electra em close-up, por Luchino Visconti. In: JUNQUEIRA, R. (Org.). *Teatro, cinema e literatura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014. (no prelo).
- COELHO, Maria Cecília M. N. A vida privada de Helena de Troia nos loucos anos 20 em Hollywood. *Classica* n. 26, p. 191-223, 2013.
- COELHO, Maria Cecília M. N. A Helena de Manfred Noa. *Archai*: n. 7, p. 115-121, 2011a.
- COELHO, Maria Cecília M. N. Considerações sobre ontologia, retórica, imagem e verossimilhança em Platão. *Discurso*, n. 41, p. 185-222, 2011b.
- COELHO, Maria Cecília M. N. A odisseia do olhar de Angelopoulos. In: CORSEUIL, A. (et al.). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: EdUFSC, 2009. p. 141-172
- COELHO, Maria Cecília M. N. Entre a história e o mito: Orfeu na América, segundo Sidney Lumet. *ArtCultura*, n. 10, p. 221-325, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/3234/2409>>.
- COELHO, Maria Cecília M. N. Estéticas da fome e da abundância: saboreando imagens do cinema brasileiro. In: CORNELLI, Gabriele; MIRANDA, Danilo (Org.). *Cultura e alimentação: saberes alimentares e sabores culturais*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007a. p. 114-133.
- COELHO, Maria Cecília M. N. Revendo a grande cidade, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. *Estudos de cinema da Socine*. São Paulo: Annablume, 2007b. p. 45-51. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=mELIP4mqfdgC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- GOLDER, Herbert. Geek tragedy?: or, why I'd rather go to the movies. *Arion*, v. 1, n. 4, p. 175-209, 1996.

MACKINNON, Kenneth. *Greek tragedy into film*. New Jersey: Fairleigh Dickinson UP, 1986. p. 79.

PLATÃO. *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg (Eds.). *Passionate views: film, cognition and emotion*. Johns Hopkins UP, 1999.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes: os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

TAPLIN, O. *Fogo grego*. Lisboa: Gradiva, 1990. p. 100.

WINKLER, Martin. *Cinema and classical texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

P A R T E



A recepção da
Antiguidade na
literatura brasileira
contemporânea

Prof. dr. Gilmário Guerreiro da Costa
Universidade Católica de Brasília (UCB) e
Universidade de Brasília (UnB)

(Página deixada propositadamente em branco)

Literatura comparada: alguns caminhos de investigação*

Aproximações iniciais

Um estudo acerca da recepção da Antiguidade na literatura brasileira contemporânea apoia-se recorrentemente em métodos comparativos. Há três razões para isso: a) a historicidade dessa articulação, esclarecendo a maneira peculiar de as obras se relacionarem com o seu contexto; b) a visada nas transformações sofridas por alguns temas ao longo da história da literatura; e c) o teor da relação entre literatura e filosofia. Todo esse percurso pode se beneficiar dos estudos em *literatura comparada*, seja pelos resultados fecundos que tem oferecido, seja também por seus percalços. A sua apreciação crítica lança luz considerável nos ensaios presentes nesta parte desta obra, e oferece suporte metodológico consistente.

Em uma primeira definição, ainda imprecisa, a literatura comparada estuda produções literárias de diferentes nações. Aproxima, embora sem vencê-las inteiramente, as distâncias espacial e temporal. Dedicar-se parte desse esforço ao exame das semelhanças, mas também à análise e à interpretação das diferenças observadas entre as obras. Em grande medida, esses estudos retiram as literaturas nacionais de seu pretenso isolamento, que se nos afigura falso e danoso. Podemos demonstrar sua falsidade quando notamos inexistir literatura que tenha se

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_2

desenvolvido sem o diálogo com produções artísticas de outros povos. O teor desse diálogo não precisa ser feliz e amigável; não raro manifesta tensão. Ainda assim, revela-se crucial para a sedimentação de uma cultura literária. Como se não bastasse, semelhante isolamento é também danoso, e isso ao menos por dois motivos: caso se efetive, conduz a um inevitável empobrecimento da produção literária; ou pode ser ainda artimanha ideológica pregada por nacionalismos exacerbados, ocasião em que a afirmação da autossuficiência da produção nacional amiúde ocorre simultaneamente ao fortalecimento de um espírito belicoso.

O *comparativismo* contribui, além disso, para uma visão mais ampla da atividade literária. Esforça-se por analisar os planos múltiplos a partir dos quais um autor elabora a sua escrita. Conscientemente ou não, para a obra literária concorrem extratos diversos e variados da sociedade, política, história, técnicas literárias, estilos etc. Caberia, então, desmontar qualquer tentativa de estudo do texto literário como unidade indivisa. Trata-se, antes, de um objeto construído em níveis e perspectivas diversos. Dessas considerações, pode-se derivar certa perspectiva política inerente à literatura comparada: "literatura comparada e política entrelaçam-se desde as suas origens" (NITRINI, 2010, p. 16).

A formação das nações, na Modernidade, foi um gesto duplamente unificador. Internamente, impôs uma língua e uma identidade, a despeito de variedades regionais não raro significativas. Externamente, marcou o espaço geográfico e político que as distinguia umas das outras. Um argumento apresentado em favor desses artifícios sublinha sua importância no esforço de assegurar a sobrevivência da identidade de povos, o que seria difícil de outro modo. Internamente, ao garantir espaço de comunicação entre regiões, línguas e culturas diferentes. Externamente, ao exigir o respeito à soberania nacional. Apesar disso, esses projetos nacionais arriscam-se a autorizar abusos, ocasionando guerras, imperialismos, genocídios etc. Também conheceriam uma face não menos preocupante, a da dominação cultural.

A prática comparativa, em suas diversas faces (política, sociológica, literária) nunca passa impune diante dessas questões. É sempre *política*, consciente ou inconscientemente. Se optar pelo estudo de influências, concederá relevo a uma cultura, sustentando desse modo pressupostos de dominação. Diferentemente, quando estabelece, na comparação, o diálogo entre os objetos em estudo, contribui para uma perspectiva de matiz mais crítico e tolerante.

O trabalho de leitura e de avaliação das obras literárias fundamenta-se incessantemente na lide comparativa, ainda que seus contornos iniciais sejam ainda pouco consistentes.

A recepção realizada não é obtível mediante a oferta de uma neutralidade absoluta, mas a partir das condições inerentes ao leitor. Seus pressupostos oferecem os primeiros fios de interpretação e conjecturas em torno do valor dos textos com que se depara (STEINER, 2001). Mesmo a apreciação da originalidade manifesta-se na análise da relação cambiante entre os autores. Por isso, não pode se presumir absoluta:

O conceito do 'novo', como sugere Ezra Pound, é comparativo em sua lógica e em sua essência. Novo em relação a quê? Não existem 'singularidades absolutas', nem mesmo no que há de mais revolucionário (STEINER, 2001, p. 151).

Sempre houve encenações mais empíricas de comparativismo. Contudo, essa prática consolida-se como disciplina acadêmica tão somente no século XIX. Nesse contexto, emerge um procedimento tomado de empréstimo das ciências naturais, que viam na comparação um método validador de hipóteses. A essa explicação é mister acrescentar a *visão cosmopolita* desse período, consubstanciada em espíritos tão diferentes quanto Johann Wolfgang von Goethe, Madame de Staël e Charles Sainte-Beuve. Goethe, por exemplo, supunha descerrar-se um horizonte em que a literatura se revelava progressivamente internacional, cosmopolita, a *Weltliteratur*. Seja pelos meios de comunicação que possibilitam um maior diálogo entre as culturas, seja pela própria temática, o fato é que se sentia encorajado para semelhante diagnóstico. Marx e Engels retomariam o problema no "Manifesto comunista", embora sob a perspectiva da transformação de todos os elementos da cultura em mercadoria, lançando-as no movimento da circulação capitalista (MARX; ENGELS, 1996).

Em seus procedimentos metodológicos iniciais, o comparativismo literário buscou robustecer analítica e empiricamente a noção de *influência*, cujo uso emerge em um momento de intenso nacionalismo, e não raro revelou processos ideológicos a camuflar jogos diversos de poder e subjugação. Conquanto não deixasse de mostrar importância, sobretudo pelo pioneirismo, foi sujeito a críticas severas na década de 50 do século passado, no âmbito de um processo de lutas contra os mais variados tipos de colonialismo que ainda dominavam diversas nações, sobretudo na África. A desconfiança era justa e obrigou a uma reconsideração dos conceitos na disciplina, embora não a invalidasse com a imposição de um isolamento cultural nada legítimo, tampouco proveitoso.

Um esforço de refutação contundente das bases desse exercício tradicional foi levado a termo por René Wellek. Esse teórico criticou sem reservas os estudos de fontes e influências, por se servirem de relações causais estreitas, as quais deixavam

passar ao largo o essencial: a maneira pela qual um elemento se insere em determinada obra, assumindo assim uma configuração peculiar. Coerente com semelhante diagnóstico, Welck afirma que residiria no retorno à atividade da crítica as vias mais fecundas de exercício comparativo (WELLEK, 1994a). Parece-lhe não haver dificuldade no reconhecimento da importância da literatura comparada, sobretudo por auxiliar na superação do isolamento das literaturas nacionais (WELLEK, 1994a, p. 109). No entanto, o avanço nessas pesquisas encontra-se prejudicado pelo método voltado aos estudos de fontes e influências:

Eles acumularam uma enorme gama de paralelos, semelhanças, e, algumas vezes, identidades, mas raramente se perguntaram o que estas relações devem mostrar, exceto, possivelmente, o fato de que um escritor conheceu ou leu um outro escritor. Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura (WELLEK, 1994a, p. 111).

Realizado o diagnóstico das razões da crise da literatura comparada, Welck se empenha, então, por apresentar uma delimitação conceitual e metodológica mais consoante com as necessidades prementes da disciplina. A seu ver, convém defini-la por sua *perspectiva* e *espírito*, algo mais consistente do que recortar de modo artificial uma área específica, dentro da história, voltada para os estudos comparativos. Ele caracteriza tal perspectiva como *internacional*: qualquer literatura seria assim estudada – como unidade de criação e experiência literária. Não se subordina, destarte, a fronteiras étnicas, linguísticas ou políticas, nem se limita a contatos históricos reais – ou seja, podem ser comparadas obras não factualmente relacionadas. Além disso, existe a exigência do trabalho da *crítica*, por inexistir neutralidade nos estudos literários: cumpre esclarecermos os nossos pressupostos (WELLEK, 1994b). Por fim, sublinha-se a necessária consideração estética das obras literárias, haja vista não configurarem um simples documento de época: “as obras literárias não são documentos, são monumentos” (WELLEK, 1994b, p. 132).

Em um ensaio provocativo, René Étiemble também ofereceu uma importante contribuição para esse debate, ao indagar pelas possibilidades de um exercício comparativo que resista ao chauvinismo e ao provincianismo (ÉTIEMBLE, 1994, p. 191). Ambos são injustificáveis perante o intercâmbio milenar cultural da

humanidade. Qualquer tentativa de submissão da literatura comparada ao foco de um país ou língua merece ser denunciada como ato discricionário:

A primeira tarefa dos comparatistas agora, dentre todas as que se impõem, é renunciar a todo tipo de chauvinismo e provincianismo, reconhecendo, enfim, que a civilização humana, onde os valores se intercambiam há milênios, não pode ser compreendida nem apreciada sem que se faça constante referência a essas trocas, cuja complexidade impede a quem quer que seja de ordenar a nossa disciplina em função de uma língua ou de um país, privilegiando-o dentre os demais (ÉTIEMBLE, 1994, p. 194).

Certamente, é desaconselhável uma desnacionalização completa dos estudos literários. Entretanto, submetê-los ao alvedrio dos interesses políticos, disfarçados de considerações regionais, merece resistência crítica. Um pouco adiante, Étiemble apresenta duas sentenças que, segundo lhe parece, resumem o credo de todos os comparatistas: afirmação, de extrato marxista, da interdependência universal das nações e da literatura universal; e sentimento de pertença à humanidade, para além de vínculos estritamente nacionais (ÉTIEMBLE, 1994, p. 194). Em que pese certo teor idealista dessa asseveração, ela nos interessa pelo destaque posto agora nas *diferenças* entre as literaturas nacionais e as suas obras. Nesse sentido, o gesto humanista e político afim a esses estudos não se realiza mediante o exercício nivelador e linear da influência, mas pela via ativa da *incorporação* e da *produtividade textuais*.

O conceito de *influência*, pelos motivos acima analisados, sobretudo em sua configuração mais estática, resultou insatisfatório. Caminhos alternativos se apresentaram, deles sobressaindo as noções de *dialogismo* e de *intertextualidade*.

1. Problematização da unidade textual: dialogismo e polifonia

Mikhail Bakhtin foi um dos mais ricos e provocativos estudiosos de literatura do século passado. Inicialmente envolvido nas pesquisas dos formalistas russos, afastou-se do grupo, motivado pela insuficiência das análises então propostas. Em grande medida, parecia-lhe insuficiente ocupar-se tão somente da análise da configuração imanente das obras. Sua compreensão mais profunda apenas se franquearia no caso de focar as razões do vínculo entre *texto* e *contexto*. À análise microscópica não deveria faltar exame das *condições sócio-históricas* da produção artística.

Para tornar efetiva essa operação, Bakhtin aprimorou instrumentos metodológicos e conceitos diversos, entre os quais ressaem o *dialogismo* e a *polifonia*, dos quais resulta o questionamento da unidade e da identidade textuais. A sofisticação e a profundidade das análises que então se sucedem desbordam os limites da análise literária, testemunhando notável zelo filosófico (NITRINI, 2000, p. 159). À estabilidade do ser e da substância, bem como sua veiculação monológica, o dialogismo insiste na mobilidade e na interpelação recorrente da alteridade no *si mesmo* das obras. Tais pressupostos modificam a concepção de palavra literária, na qual, agora, *inexiste sentido fixo*. Movimenta um diálogo recorrente entre *escritas variadas*: do escritor, do destinatário, do contexto. Também se intensificam as relações entre texto e contexto: *história* e *sociedade* também se leem como textualidade. O escritor, por seu turno, lê-os, e, ao reescrevê-los, neles se insere.

Bakhtin entrevê em Dostoiévski um projeto de *questionamento da autoria*, por força da sua focalização polifônica. Observa-se agora uma sorte de independência nos personagens, que resistem a ser meros autômatos nas mãos do narrador (BAKHTIN, 1997, p. 3). Os seus heróis não são mudos, simples objetos nas mãos do autor; ao invés, dispõem de notável liberdade. Não se reificam, tampouco subsistem como simples intermediários das opiniões do autor. O escritor russo teria criado, dessa maneira, o *gênero romanesco polifônico*. Foi mesmo seu propósito o de superar as formas tradicionais do romance: “a tarefa de construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente do romance monológico (homofônico)” (BAKHTIN, 1997, p. 6).

Em contraste com o *dialogismo*, a *dialética* seria acentuadamente *monológica*, razão pela qual a sua relação com o romance dostoiévskiano resulta equivocada. A dialética consigna uma sorte de *monólogo filosófico*! Entretanto, as hipóteses idealistas, no intuito de compreender os romances desse escritor russo, não seriam menos equivocadas, pois o seu mundo destaca-se pelo *pluralismo*. A imagem que mais propriamente lhe faria justiça seria a *Igreja*, a congregar justos e pecadores. Pareceria também, ao crítico russo, correta a comparação com o mundo dialógico da “Divina comédia”:

talvez possamos evocar a imagem do mundo de Dante, onde a multiplicidade de planos se transfere para a eternidade, onde há impenitentes e arrependidos, condenados e salvos. Esse é um tipo de imagem ao estilo do próprio Dostoiévski, ou melhor, de sua ideologia, ao passo que a imagem do espírito uno lhe é profundamente estranha (BAKHTIN, 1997, p. 27).

As contradições presentes na época de Dostoiévski viabilizaram o seu romance, no teor polifônico que o embalou, haja vista haver tecido, na substância das obras, os antagonismos sociais, sem lhes conceder qualquer reconciliação artística apressada. Dessa forma, pretende-se afirmar que, embora tenha propiciado a tais conflitos o sabor da própria vivência, isso de modo algum significou a convergência dos personagens para os planos monológicos do autor:

as contradições objetivas de época determinaram a obra de Dostoiévski, não no plano da erradicação individual dessas contradições como forças coexistentes, simultâneas (é verdade que de um ângulo de visão aprofundado pela vivência pessoal) (BAKHTIN, 1997, p. 28).

O alcance interpretativo de semelhante reflexão melhor se aquilata se a articulamos com outros elementos importantes dessa teorização acerca do romance: a *polifonia* e a *carnavalização*, estreitamente articulados com o conceito de *dialogismo*. Eles oferecem uma visão do romance como espaço de *democratização* do literário, instância na qual as várias vozes latentes no corpo da sociedade alcançam a sua expressão, o que resultou obstado pelo aspecto monológico dos gêneros literários anteriores. Sendo a linguagem *ideológica* por excelência, essas várias vozes se confrontarão no âmbito de suas motivações mais íntimas.

A *carnavalização*, como instância constitutiva do romance, encena um espaço privilegiado, no qual as suas várias vozes podem se expressar. No seu "mundo às avessas", o discurso dos múltiplos segmentos sociais alcança *status* semelhante. O próprio caráter irônico e desmistificador do movimento favorece esse fenômeno. Absorvida na tessitura do romance desde as origens do gênero, a *carnavalização instaura o dialogismo*, em que o discurso de outrem assume a mesma legitimidade do discurso "oficial". Parte considerável desse processo instaura-se devido ao *caráter plurilinguístico* evidenciado no romance. Segundo Bakhtin, trata-se precisamente do "discurso de outrem na linguagem de outrem" (BAKHTIN, 1993b, p. 127). Por conseguinte, no romance, o embate ideológico assume aspecto sobremaneira visível, sendo a distorção semântica operada pela *ideologia* na concepção de mundo dos personagens, observável nas entrelinhas do seu dialogismo interno.

A *polifonia romanesca* configura-se mediante a articulação de procedimentos linguísticos: é um gênero pluriestilístico, plurilíngue e polivocal. Sendo um lugar onde a politonalidade artística efetua-se profusamente, o romance apresenta diversas unidades estilísticas, que advêm em grande parte da absorção, muitas vezes

“antropofágica”, que empreendera de outros gêneros anteriores. Além disso, em virtude do seu já mencionado processo de democratização da linguagem, confluirão para o romance os mais variados *níveis linguísticos*, desde o oficial até aqueles outros marginalizados. Finalmente, o *caráter multifacetado da realidade social* também se distingue no romance, mediante as várias vozes que nele interagem e se enfrentam, conformando um processo assaz complexo.

Bakhtin arrola cinco unidades estilísticas que considera fundamentais no romance:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*);
3. Estilizações de diversas formas de narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados (BAKHTIN, 1993b, p. 74).

Considerando essa variedade estilística, observam-se as vias pelas quais o romance procura fugir do autoritarismo ideológico do discurso estilisticamente monológico. Semelhante pluriestilismo advém precisamente do universo multifacetado da realidade social, um vetor não suficientemente analisado pela estilística tradicional; quando buscou estudar o gênero, manteve-se encerrada em pesquisas imanentes, sem consideração bastante pelos estratos sociais transcendentais aos textos. Não concebeu o discurso romanesco no seu contexto social e ideologizado; antes, separou-o desse liame originário, perdendo assim a visão da totalidade estilística dessas obras:

A estilística tradicional desconhece este tipo de combinação de linguagens e de estilos que formam uma unidade superior. Ela não sabe abordar o diálogo social específico das linguagens do romance (BAKHTIN, 1993b, p. 75).

Em grande medida, as categorias de análise desenvolvidas pela estilística tradicional não lograram êxito no estudo do fenômeno romanesco, por tomarem como base gêneros literários marcados por uma unidade estilística. Seria recomendável, por esse motivo, o abandono dessas categorias em busca de outras tais que lidem

adequadamente com o pluriestilismo romanesco, se não quisermos cair na insensatez de retirar ao romance a sua legitimidade como gênero literário:

O romance é um gênero literário. O discurso romanesco é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual do discurso poético. Na base desta concepção estão algumas premissas limitadoras. Esta mesma concepção no processo da sua formação histórica, de Aristóteles aos nossos dias, orientou-se para gêneros 'oficiais' definidos e esteve ligada a certas tendências históricas da vida verbal e ideológica. Por este motivo, toda uma série de fenômenos permaneceu fora de sua perspectiva (BAKHTIN, 1993b, p. 80).

Ademais, as limitações dos procedimentos da estilística tradicional decorriam do seu contexto histórico e ideológico de surgimento, marcado pelas forças de unificação das línguas nacionais europeias, resultantes do processo mais amplo de surgimento das nações unificadas, desde as primeiras monarquias nacionais, a portuguesa e a espanhola, até a unificação alemã e italiana. Todo esse quadro influenciou de tal forma a abordagem linguística tradicional que, se por um lado, timbrou-a para o estudo dos gêneros poéticos monoestilísticos, por outro, incapacitou-a para alcançar a novidade estilística do romance.

As forças históricas e ideológicas que direcionaram as investigações linguísticas tradicionais as impediram de reconhecer não apenas a novidade estilística do romance, mas também o seu caráter plurilíngue. Testemunha-se assim um equívoco considerável, pois esse elemento revelou-se decisivo na configuração especificamente literária do gênero:

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem [...] criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar *artisticidade em prosa* que encontrou sua expressão mais completa e profunda no romance (BAKHTIN, 1993b, p. 85).

O cenário social é um palco de lutas, intercâmbios, interações e vivências, em que os grupos sociais entram nas mais variadas relações. Também são numerosas as ideologias veiculadas nesse cenário. Não apenas uma relação de dominação, de imposição ideológica, de uma classe sobre a outra; o processo é muito mais sutil. Há, não poucas vezes, uma interação dialética entre esses vários grupos, um relacionamento complexo, no qual os níveis de influência se espalham em todas as

direções, sendo difícil, muitas vezes, determinar em que sentido se dirigem. Esse processo dinâmico e conflituoso desenrola-se nos fios do romance, no qual o dialogismo segreda um *índice social* permeado de lutas e de múltiplas deturpações ideológicas.

Por certo, um processo de tal dinamismo e complexidade se perde inteiramente quando são aplicadas à análise do romance as categorias de uma poética pura, que não percebe os mecanismos sociais que se movem, em uma intensa mescla de ruído e silêncio no interior da narrativa. Não temos, assim, dificuldade em conceder razão a Bakhtin quanto à crítica que endereça às pretensões de semelhante tipo de investigação:

Se a ideia de uma linguagem poética pura, fora do uso comum, fora da História, uma linguagem dos deuses, nasce no terreno da poesia como uma filosofia utópica dos seus gêneros, então está próxima da prosa literária a ideia de uma existência viva e historicamente concreta das linguagens. A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo (BAKHTIN, 1993b, p. 133).

Finalizamos a análise da polifonia romanesca com o seu último componente: o *teor plurivocal*. Novamente, voltamos à comparação do discurso romanesco com os vários níveis de estratificação presentes na sociedade, pois essas vozes plurais materializam-se em diversas instâncias narrativas. Não haveria, aqui, uma voz a sobrepujar as demais. A própria voz do narrador emerge relativizada, por suas convicções e motivações de matiz socioideológica, o que bem se evidencia nos três enunciados formulados por Bakhtin para descrever o tipo de sujeito a se pronunciar no romance:

1. No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. [...]
2. O sujeito que fala no romance é um homem eminentemente social, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social [...].
3. O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo, e suas palavras são sempre um ideograma (BAKHTIN, 1993b, p. 135).

No romance, engendra-se, destarte, uma *triade polifônica*, por intermédio dos seus elementos: pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Em seu nascedouro, o romance constituiu-se com todos esses fios compositivos provindos, sobretudo, da *carnevalização*. Em seu estudo sobre Rabelais, o crítico russo teceu preciosas observações acerca do *carneval*, detendo-se especialmente em suas manifestações na Idade Média, passíveis de serem agrupadas em três grandes categorias:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim e em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares etc.) (BAKHTIN, 1993a, p. 4).

Entre as marcas principais dessas festas, sublinharemos, para fins do nosso estudo, o seu papel de *dessacralização* e de *subversão* da “ordem oficial” do mundo. Nelas, não haveria um discurso ou um grupo privilegiado, na medida em que todos participavam em pé de igualdade desse “mundo às avessas”. O próprio exercício da *coroação bufa* expressa a resistência à hierarquização da linguagem e das relações sociais, o que contrasta rigorosamente com o discurso oficial político e religioso:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1993a, p. 4-5).

O caráter fecundo e bem articulado dessa teoria não a isentou de críticas. Flávio Kothe, por exemplo, sustenta haver, na análise bakhtiniana, considerável exagero na defesa do dialogismo. Sua existência não poderia ser atestada apenas mediante a presença ficcional de diversos personagens que exibem concepções de mundo aparentemente discordantes entre si. Antes, o dialogismo no romance pode mesmo, ao invés, mascarar um *monologismo* muito mais rígido do que o supostamente existente em outros gêneros:

Que usar o 'dialogismo' seja um modo inteligente de fazer uma obra ainda mais monológica e que uma obra pretensamente monológica acabe funcionando 'dialogicamente', não passa propriamente pela cabeça de Bakhtin (KOTHE, 1981, p. 214).

De fato, a observação atenta ao estatuto do narrador em alguns romances pode revelar como semelhante recurso se desenvolve de maneira problemática, pois, em que pesem as várias vozes com o poder da palavra, a voz do narrador ainda se apresentaria hegemônica.

É ainda mais contundente o juízo de Kothe acerca da análise bakhtiniana do carnaval. Para ele, parece haver escapado ao crítico russo uma compreensão mais sistêmica desse movimento – ele é regulado por leis internas, não é exatamente um mundo *anômico*, “às avessas”:

o carnaval se torna tão importante quanto o resto do ano, e ele não considera o fato de que os membros da classe dominante têm mais razão e condições para carnavalizar do que o povo: o carnaval não é privilégio do povo. Ao contrário do que Bakhtin afirma, o carnaval não é a suspensão das leis da vida oficial, mas elas estão presentes nele: a euforia carnavalesca decorre do jogo dialético entre essas normas e a violação delas num estado de suspensão. O carnaval não é mera suspensão de normas: ele também tem as suas normas, também é sistemático (KOTHE, 1981, p. 216).

Essas são críticas percucientes e formuladas com bastante precisão, suscetíveis de corrigir a unilateralidade de algumas posições bakhtinianas, mas não inviabilizam esse *corpus* explicativo do romance; podem mesmo indicar vias para alargar sobremaneira o alcance da teoria. As pesquisas do crítico russo reforçam instrumentos ainda adequados à análise comparativa, sobretudo no empenho por superar a linearidade e a insuficiência crítica dos estudos comparados tradicionais. Ademais, de algum modo devemos precisamente a essa investigação os fios para a elaboração de um conceito fecundo no comparativismo: o de *intertextualidade*.

2. Intertextualidade e produção literária

Julia Kristeva foi quem ofereceu uma primeira formulação consistente do conceito de *intertextualidade*, em um estudo acerca do dialogismo bakhtiniano, que publicou em 1967. Nele, esforçou-se por demonstrar o caráter ilusório da pretensa autonomia do texto literário. Não mais se falava em dívida e dependência, mas em *reescrita* dos

textos. Doravante, revestem-se de especial interesse as perguntas relacionadas ao motivo que levou um autor a reler e reescrever outro mais antigo, bem como aos novos sentidos decorrentes dessa experiência.

Muitos poetas salientaram a importância da influência poética de uma maneira positiva, como material imprescindível à composição dos seus textos. T. S. Eliot, por exemplo, criticava a originalidade absoluta como sendo desprovida de valor; Paul Valéry, por sua vez, dizia ser inevitável a recorrência da volta ao passado; Joseph Brodsky anotava: “quanto mais rico, mais endividado”. Servindo-nos de uma imagem de John Hillis Miller, quanto maior o número de hóspedes, mais rico o hospedeiro (MILLER, 1995). Deriva-se dessas considerações a apresentação mais matizada de valores, tais como *propriedade* e *original*: “a questão da propriedade e da originalidade se relativiza” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Essas investigações tomaram novo alento com as análises criativas e arrojadas de Harold Bloom. Em “A angústia da influência”, ele escreve: “A Influência Poética é o sentimento – espantoso, torturante, arrebatador – da presença de outros poetas nas profundezas do solipsista quase perfeito, ou poeta forte em potencial” (BLOOM, 1991, p. 57). Essa passagem relaciona-se a duas asseverações fundamentais. Primeiramente, uma crítica ao *solipsismo*, na medida em que o eu unificado resulta insuficiente para a compreensão do fenômeno da influência e da intertextualidade poéticas. Além disso, os outros poetas fazem com que a existência autônoma do eu criador seja problematizada, não se sabendo até onde aqueles produziram este poeta, e este, aqueles.

Hillis Miller compara esse jogo intertextual a um hóspede que assassinasse os seus convidados, um anfitrião forçosamente cruel, sendo esta, porém, a única possibilidade de que sobreviva:

O texto anterior é, ao mesmo tempo, a base do novo e algo que o novo poema tem de aniquilar pela própria incorporação, transformando-o numa insubstancialidade fantasmagórica, de modo que o novo poema possa realizar sua tarefa possível-impossível de tornar-se a sua própria base. O novo poema necessita dos textos antigos e ao mesmo tempo deve destruí-los. É parasítico em relação a eles, alimentando-se sem a menor cerimônia da sua substância, e é ao mesmo tempo o hospedeiro sinistro, que os abate ao convidá-los para ir à sua casa, assim como o Cavaleiro Verde convida Gawain (MILLER, 1995, p. 20).

Semelhante rede intertextual torna problemática a ideia de um *sujeito monádico*, fenômeno especialmente observável em Percy B. Shelley, segundo Hillis Miller: para o poeta inglês confluem a Bíblia, Virgílio, Dante, Spenser, Milton, Rousseau, Wordsworth e outros. Shelley, por outro lado, sobrevive em poetas posteriores, entre eles Hardy e Yeats, que levam consigo todos aqueles textos mencionados, embora reinterpretados conforme foram incorporados e expropriados por Shelley. É o dilema bloomiano da *angústia da influência*, a *antropofagia* oswaldiana – o crítico Miller também como parasita e hospedeiro de outros críticos, a presença da intertextualidade também na literatura comparada.

Caminhos promissores de investigação acerca desse problema se oferecem com o conceito de intertextualidade. É, nesse sentido, relevante a contribuição de Julia Kristeva, que impulsiona o estudo literário a ver o texto e os liames que estabelece com os escritores anteriores, os contemporâneos, as outras artes, a história, a sociedade, a política: "*le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre*" (KRISTEVA, 1974, p. 59). Em termos bakhtinianos, é todo um *mosaico* que nele se lê: "*tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*" (KRISTEVA, 1969, p. 85). A autora não teme retirar uma consequência ousada dessa afirmação, qual seja, o abalo da noção de uma *subjetividade* senhora do processo de construção dos significados: "*a la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se li au moins, comme double*" (KRISTEVA, 1969, p. 85). A intertextualidade problematiza e confronta, destarte, noções tradicionais de fontes e influências. É a asserção não agressiva de um texto em relação aos anteriores o que se sublinha agora (NITRINI, 2010), o modo como inscreve o seu traço de revivificar a tradição em linhas ativas por excelência.

Difícil não se sentir incitado a se envolver com esse horizonte de pesquisas. Entretanto, divisam-se aqui problemas consideráveis. Primeiramente, substituir a noção de *sujeito* pela de *intersubjetividade* é não apenas temerário, mas também ilusório. Desestabiliza-se uma noção clássica de *sujeito*, monolítico e pleno senhor de si; que isso signifique a sua abolição é um passo pouco ou nada convincente. Além disso, apropriar-se de uma análise com tal amplitude pode conduzir à impossibilidade metodológica. Uma coisa é intuir o núcleo vivo das relações entre texto e contexto; outra, bem diferente, é presumir que seja exequível. A necessidade de um foco mais apurado revela-se, assim, incontornável.

Côncio dessas dificuldades, Laurent Jenny buscou oferecer reparos apropriados à questão. Sua argumentação inicial busca confirmar a relação íntima entre as obras

literárias, mesmo no caso de produções que se afirmam pela negação a certos gêneros discursivos: "*même si une oeuvre se définit comme n'ayant aucun trait commun avec les genres existants, loin de nier sa sensibilité au contexte culturel, elle en fait l'aveu par cette négation même*" (JENNY, 1976, p. 257). Resulta algo prejudicada a inteligibilidade dos estudos literários se nos limitamos à análise individual das obras, tomadas em um isolamento sobremodo artificial. A articulação intertextual, nesses termos, não se prende tão somente ao repertório da crítica e dos leitores, pois incide na própria estrutura dos textos: "*il arrive aussi que non seulement l'intertextualité conditionne l'usage du code, mais encore soit explicitement présente au niveau du contenu formel de l'oeuvre*" (JENNY, 1976, p. 257). Como o próprio título do artigo insinua, deparamo-nos com uma espécie de "estratégia da forma" na lide intertextual das produções literárias. O termo *estratégia* é especialmente feliz, por colocar ênfase no trabalho ativo desse diálogo, em vez da dívida passiva inscrita nos estudos tradicionais de fontes e influências: "*le regard intertextuel est donc un regard critique et c'est ce qui le définit*" (JENNY, 1976, p. 260).

Decerto, Kristeva nos oferece noção consideravelmente mais ampla de *texto*: "*la notion de texte est sérieusement élargie chez elle*" (JENNY, 1976, p. 261). Não obstante, sua análise apresenta contornos discutíveis, sobretudo no abandono do estudo das *fontes*. Sua feição operacional e sua exequibilidade fundamentam-se precisamente em uma tessitura fina entre um texto determinado e os demais, com que trava diálogo: "*l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens*" (JENNY, 1976, p. 262). A visada em um texto organizador das redes intertextuais, com o qual estabeleceu diálogo, é condição indispensável para a eficácia metodológica dessas pesquisas. Descrevê-lo a partir de relações que se estabelecem em ritmo desenfreado, sem o controle de um sujeito, tornado ele mesmo texto, constitui um enredo subversivo apenas na aparência; na verdade, mais se avizinharia de um vetor anárquico algo contraproducente.

Assim, podemos nos aproximar de um núcleo analítico dotado de maior poder de elucidação estrutural e de desdobramento hermenêutico. Será necessário indagar pela peculiaridade da incorporação de materiais tomados de obras anteriores, mais especificamente, sua *fonte* e o tipo de *transformação* sofrida na obra em estudo (JENNY, 1976, p. 271). O arremate seria realizado com o esquadramento dos novos sentidos que emergem dessa estratégia intertextual, desse modo, modificando-se indelevelmente o sentido das relações entre fontes e influências. Em vez de *dívida*, insiste-se agora na *produtividade* textual. Contudo, não convém

abandonar-se por completo o recurso às fontes, sob o risco de se pagar, ironicamente, com um temor reverencial o pretenso enfrentamento da tradição. É necessário, assim, tomar a sério a intertextualidade, inserindo-a no cerne mesmo da própria teoria, o que significa a retomada, agora em nível mais crítico, de elementos dos estudos comparativistas tradicionais.

Em um texto fecundo em sugestões interpretativas, “Kafka e seus precursores”, Jorge Luis Borges recoloca, em nível ainda mais problemático, a questão da *influência*: “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98). O escritor parece conceber *o tempo no horizonte da heresia*: em vez da linearidade de uma narrativa, encontra-se a *quebra*, a fratura interpretativa, que exige *outra* narrativa da história. As obras do passado não nos interessam apenas como fonte de um novo autor, mas também devido aos novos contornos franqueados à leitura, por força das sugestões desse novo autor. Com isso, a tradição mantém-se viva à força de não se mover em linha reta: longe de ser algo definido e sacrossanto, distingue-se por sua construção permanente.

3. Recepção e leitura

Um modo apropriado de investigação dessas questões concerne a como se leem obras literárias ao longo da história. É uma faceta peculiar aos estudos comparados, que ocupa a cena a partir da segunda metade do século XX, sobretudo graças ao empenho de pesquisadores em torno do grupo da chamada *estética da recepção*. Entre os seus nomes mais representativos, sobressaem Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Jauss assina o texto que é considerado uma espécie de manifesto da escola: “A história da literatura como provocação à ciência literária” (“Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”). O prelúdio crítico evidencia alguns dos seus principais objetivos, em especial o exame das razões do descrédito alcançado pela disciplina de história da literatura. A seu ver, seriam os próprios historiadores da literatura, em grande medida, os responsáveis por semelhante situação, preocupados que estavam com relacionar de forma mecânica autores e obras. Gervinus, por exemplo, desenvolve uma investigação limitada para acomodar escritores e obras em uma sucessão histórica. Sua pesquisa finda por não alcançar precisamente a historicidade almejada (JAUSS, 1976, p. 134).

Esses aspectos são mais bem esclarecidos mediante uma visada nas *sete teses* de Jauss. A *primeira* afirma o *caráter eminentemente histórico da literatura e seus processos de atualização*. As obras literárias não formam um sistema fechado em si, situação em que, ao leitor, caberia tão somente o trabalho de reconhecimento das relações entre forma e tema. Diferentemente, submetem-se a constantes processos de *atualização*, os quais propiciam a revitalização das obras, o que será mais bem explicado nas três últimas teses. Além disso, a história dessas obras está repleta de exemplos desse exercício criativo dos leitores (JAUSS, 1976).

A *segunda tese* lida com um tema caro à hermenêutica, o do *horizonte de expectativas*, que se refere ao ambiente cultural de um grupo de leitores em um determinado momento histórico. Ele nasce “*de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico*” (JAUSS, 1976, p. 169). Assim, o *valor estético*, o *juízo* e a *norma* – para utilizar os termos de um importante teórico, Jan Mukarovsky – de um texto literário não pertencem a uma suposta estrutura transcendente à história. Antes, é o horizonte de expectativas o responsável pelos sucessivos julgamentos recebidos pela obra, em um movimento dinâmico que experimenta profundas transformações, sobretudo quando ela consegue romper justamente com o horizonte dos seus leitores e iniciar a sua subversão, transformando-o e fundando novas bases responsáveis pelo julgamento das obras posteriores. Destarte, o juízo, a norma e o valor estético pertencem à sociedade, como asseverava Mukarovsky, e ao horizonte de expectativas de seus leitores, não à obra tomada isoladamente.

Não poderíamos deixar de mencionar o quanto a herança hermenêutica de Jauss se faz presente nesse nível, especialmente no tocante à impossibilidade de o homem se livrar de todas as suas “*filiações*” históricas e pré-compreensivas: “*não existe esse ser humano em estado neutro que de repente faz uma proposição assertórica predicativa. [...] O ser humano sempre falou dentro de uma história determinada*” (STEIN, 1996, p. 17). Esse “*ser humano em estado neutro*” também inexistiria em qualquer consideração de matiz estético; quaisquer formulações, mesmo as mais belas e aparentemente atemporais, moveram-se no interior de um horizonte prévio que lhes auxiliou na sua concretização de sentido.

A *terceira tese* diz respeito à *mudança de horizontes*, com a qual se pode investigar a distância estética entre o horizonte de expectativas e a obra. Segundo Jauss, o grau de teor artístico de uma obra varia com o aumento ou com a diminuição da distância estética por ela provocada. Com o fito de melhor esclarecer essa ideia, o autor

apresenta uma análise contrastiva entre “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, e “Fanny”, de Barbey de Aureville, Duas obras pertencentes à escola realista e que tratavam do ciúme. “Fanny”, à época de sua publicação, obteve êxito editorial superior a “Madame Bovary”. A explicação para isso residiria, segundo Jauss, na mudança na tessitura formal presente no romance de Flaubert. Quando a obra deste tornou-se mais bem compreendida e alcançou êxito mundial, “Fanny”, que apresentava aspectos comuns e conhecidos do público, desceu ao esquecimento; a sua distância estética, se comparada à outra narrativa, era muito menor. Aqui, podemos observar com mais nitidez o caráter da relação entre o horizonte da obra e o do leitor, em uma correspondência assaz dinâmica, que vai do julgamento inicial em conformidade com o horizonte do leitor à posterior modificação deste pela obra, caso ela apresente uma distância estética tal que possibilite semelhante inversão.

A quarta tese tem como escopo a *reconstrução do horizonte de expectativas original*. A obra nasce em resposta às perguntas de sua época, mas também lança outras aos períodos ulteriores. A retomada daquele horizonte permitirá “*formular unas preguntas a las que el texto dio una respuesta y con ello, deducir cómo pudo ver y entender el lector la obra*” (JAUSS, 1976, p. 181). Evitaremos, com esse procedimento, o aprisionamento histórico a que o marxismo ortodoxo submetera a arte literária: esta não é meramente o resultado de uma complexa rede de forças históricas, mas acolhe todas as concretizações de sentido a que foi sujeita ao longo de suas atualizações. O “Spleen II”, de Baudelaire, por exemplo, não se configura apenas como fruto de determinadas forças históricas; também atravessa recepções as mais diversas, desde as profundamente incomodadas pela mudança de horizontes que ocasionou, até as recepções de Théophile Gautier, Walter Benjamin, Laurent Jenny, do próprio Jauss etc.

Este tópico merece alguns comentários adicionais, porquanto o autor publicou, em 1980, um ensaio no qual buscava analisar o poema “Spleen II”, de Baudelaire, com base em procedimentos metodológicos atinentes à estética da recepção. Para isso, distinguem-se três horizontes de leitura: o compreensivo, o interpretativo e o aplicativo. Ao *compreensivo*, relaciona-se a primeira leitura, enquanto ao *interpretativo*, as leituras posteriores, retrospectivas; finalmente, é *aplicativo* o horizonte da leitura histórica, que é precisamente o que nos interessa no momento. Ela se divide em duas etapas: a *reconstrução do horizonte de expectativas original* e a *história da recepção da obra*. Com o horizonte de expectativas de seus leitores, avalia-se o impacto produzido pela obra de Baudelaire. O romantismo ainda repercutia intensamente, com a sua idealização da natureza e a lírica algo ingênua, pretendendo exhibir, em

seus poemas, um sujeito unificado, não cindido. A moral burguesa, por seu turno, enraizava-se progressivamente na sociedade francesa da época:

uma análise pormenorizada do horizonte de expectativas e do efeito provocativo de 'Fleurs du mal' permitiria reconstruir as normas estéticas e morais com as quais Baudelaire rompeu de uma maneira tal, que evidentemente feriu dolorosamente a sociedade burguesa do 2º Império na sua satisfação consigo mesma e abalou profundamente sua fé no progresso (JAUSS, 1983, p. 335-336).

Semelhante reconstrução permitiu a Jauss aquilatar a distância estética existente entre a obra do poeta francês em relação ao horizonte dos seus leitores. Posteriormente, a história das sucessivas recepções demonstraria o quanto essa poesia havia alterado o horizonte que lhe fora inicialmente hostil.

As três últimas teses evidenciam um pouco mais os contornos da *metodologia* utilizada pelo crítico alemão. A quinta diz respeito à *história dos efeitos*, da sucessão histórica a que se submeteu a obra, salientando-se a feição fluida de conceitos tal como o de *novo*, pois os mais variados textos podem ser atualizados em época posteriores, de modo a adquirir um estatuto de novidade. Jauss criticara a forma como a história positivista havia enfrentado esse problema, concebendo a obra como se fosse um fato objetivo. Diferentemente, dever-se-ia tomá-la como acontecimento (JAUSS, 1976), com diversas possibilidades de atualização. Por esse motivo, o autor afirma: "el horizonte pretérito de forma antigua y nueva, problema y solución solamente vuelve a ser reconocible en su ulterior mediación, en el horizonte actual de la obra recibida" (JAUSS, 1976, p. 192). Procede, então, à análise da recepção do poema "Spleen II". Essas concretizações de sentido fornecem elementos para a tese de ser o *novo* não propriamente uma categoria estética e estática, mas sim histórica. Não estaria preso a uma tessitura formal do texto, nem a um pano de fundo socioeconômico, na medida em que pode vencer os limites da época, dirigindo seu apelo e sua provocação a outras conjunturas. Enseja todo um processo de atualização, do qual se divisam sentidos que escaparam aos seus leitores contemporâneos. É bastante elucidativo, a esse respeito, o exemplo das relações entre a lírica de Mallarmé e o barroco de Góngora: aquela traz consigo o rejuvenescimento deste, ao atualizá-lo, torná-lo *novo*.

Na *penúltima tese*, expõe-se a ideia de se relacionar as diversas obras contemporâneas entre si, com vistas a se analisar as suas semelhanças e diferenças,

buscando, dessa maneira, uma *dimensão sincrônica* que permita “*dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas de relaciones en la literatura de un momento histórico*” (JAUSS, 1976, p. 195). Além disso, também é mister articular essas obras contemporâneas com as suas predecessoras, orientando a pesquisa de forma a que seja capaz de investigar a proximidade estrutural e temática entre elas, bem como os seus níveis de ruptura.

Por último, Jauss examina algumas das *principais provocações da sua estética contra a ciência literária* e, em especial, a estética marxista. Ressaltando a função social da literatura, assevera que ela pré-forma a compreensão de mundo de seus leitores. Essa função

sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social (JAUSS, 1976, p. 201).

Destarte, contrariamente aos resultados de uma análise marxista mais ortodoxa, que pontua reiteradas vezes a literatura como mero reflexo da produção material de infraestrutura, Jauss sustenta a possibilidade de se inverter a relação, assegurando assim “*la función eminentemente social, formadora de sociedad, de la literatura*” (JAUSS, 1976, p. 202).

Não obstante a sua capacidade de elucidação dos interstícios da história da literatura, todo esse construto jaussiano padece de excessivo otimismo. Falta-lhe a necessária desconfiança com respeito aos riscos de a tradição ser tomada de assalto pelo conservadorismo, em uma aliança entre cultura e barbárie que não faltou a um pensador lúcido como Walter Benjamin (1984). Um exame acurado da sociedade de consumo pode mesmo suscitar a suspeita de que os leitores se movimentam, por vezes, em busca precisamente da menor distância estética possível. Nesse sentido, o alcance efetivo das investigações de Jauss exige uma análise diligente.

Vale mencionar ainda um texto escrito por Jauss, agora acerca do prazer estético, intitulado “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aisthesis e katharsis*” (JAUSS, 2011). Inicialmente, ele realiza um retrospecto dos principais teóricos que trataram do tema, fazendo-os dialogar entre si para, em seguida, apresentar a sua própria perspectiva. É nessa parte que nos concentraremos.

A ação humana, na atividade estética, move-se sob três funções: *poiesis, aisthesis e katharsis*. A primeira, relaciona-se à “obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS,

2011, p. 100). A *aisthesis*, por sua vez, configura a recepção prazerosa, a visão renovada e intensificada. Com relação à *katharsis*, refere-se à transformação libertadora do automatismo do cotidiano:

Designa-se por *katharsis*, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique (JAUSS, 2011, p. 101).

Essas três funções encontram-se em um intercâmbio dinâmico, sobrepondo-se e relacionando-se recorrentemente entre si. Um bom exemplo, o qual permite entrever liames intertextuais, o autor nos fornece quando sublinha o momento em que a *aisthesis* pode se tornar *poiesis*, quando o leitor, consciente da suposta incompletude do objeto estético, pode “sair de sua atitude contemplativa e converter-se em cocriador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado” (JAUSS, 2011, p. 103).

O texto encerra-se com uma citação luminosa de Goethe: “há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (JAUSS, 2011, p. 103). O ato de ler reveste-se, assim, de notável complexidade. Longe de ser mera decodificação de textos, assumem-se os riscos da participação criativa no processo de leitura. Por isso, é sob a experiência do prazer estético que a dicotomia do *gozo* e do *julgamento* tem possibilidades mais consistentes de ser superada. A leitura perde a inocência, mas reivindica agora o direito à *criação*. Não se contenta com ser o duplo inferior do mundo dos textos: pretende, agora, interpelá-los e recriá-los sob o signo das exigências mais altas de sua própria época.

4. O jogo da representação e a representação do jogo: um diálogo com Iser

Muito contribui à presente discussão uma análise do ensaio “O jogo do texto”, de Wolfgang Iser (2002), pois avança consideravelmente no que tange a diversos temas da estética da recepção. Ele sustenta o entrelaçamento de autor, texto e leitor, por via de uma relação e processo *em andamento*, em uma cumplicidade que lhes permite chegar a algo antes inexistente: “é sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (ISER, 2002, p. 105).

Iser não hesita em retirar consequências ousadas desses pressupostos, entre as quais se destaca o questionamento da noção tradicional de *representação*, resultando obstada a referência a uma realidade pré-dada. Uma reorientação da mimese será necessária, a partir de uma releitura moderna de Aristóteles. Em vez de *adequação*, o destaque agora reside na busca por tornar perceptíveis formas constitutivas da natureza, o que o autor chama de *elucidação*, à qual combina o ato de *complementação*, por cujo intermédio se intenta propor o arremate ao que a natureza deixou incompleto, em uma *atividade performativa* por excelência:

Desde o advento do mundo moderno, há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado. O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto (ISER, 2002, p. 105).

Postos tais elementos, avança-se a tese: existe um vínculo íntimo entre *jogo* e *representação*, resultante das mudanças modernas operadas na noção de *mimese*, ou, em outros termos, o *jogo da representação* e a *representação do jogo*:

O presente ensaio é uma tentativa de dispor o conceito de jogo sobre a representação, enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual. [...] Ele permite que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final (ISER, 2002, p. 107).

No jogo entre autor e leitor, evidencia-se uma visada na leitura como *imaginação* e *interpretação*. Mais especificamente, dimensiona-se uma transgressão da referência e da representação, haja vista ser o texto de ficção lido não como duplo do mundo, mas como *encenação, jogo*: “assim, o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. [...] tudo é tão só de ser considerado como se fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo” (ISER, 2002, p. 107). Em uma distinção notavelmente sutil, Iser assevera ser a descrição sempre diferente do objeto que se descreve, ou seja, o texto implica sempre diferença com respeito ao que pretende representar: “o mundo repetido no texto é obviamente diferente daquele a que se refere, quando nada porque, como repetição, deve diferir de sua existência extratextual [...] nenhuma descrição

pode ser aquilo que descreve” (ISER, 2002, p. 107). As diferenças a que alude essa passagem relacionam-se à observação de que a atitude natural do leitor é colocada entre parênteses, uma herança da fenomenologia que serve de base para o questionamento do realismo e do naturalismo. As ilações que nos permite retirar dizem respeito a consequências políticas de relevo, sobretudo no que tange à diferença e à confrontação da ideologia da realidade uniforme e representável sem resíduos, assim se resistindo a seduções autoritárias diversas: “os níveis de diferença são bastante distintos, mas todos eles constituem o espaço vazio do texto, que põe o jogo em movimento” (ISER, 2002, p. 108). Existe, destarte, um movimento político nessa reconstrução crítica da mimese, ou, mais rigorosamente, modos possíveis de se ler politicamente os textos: a desconfiança com respeito ao encontro de significados não residuais, tais como nos diversos procedimentos políticos cujo pragmatismo sustenta ser, por via nada inocente, a desistência do encontro dessas significações não residuais; ou, como escreve o autor: “em suma, o jogo preserva a diferença que procura erradicar” (ISER, 2002, p. 109). Não havendo uma instância prévia de sentido à qual remeter com segurança o texto, seu significado configura-se mediante a inserção de um suplemento, que enseja a conformação de uma cena afim à multiplicidade interpretativa, na qual se desestabilizam espaço e tempo do autor, do texto e do leitor (ISER, 2002). Estes três relacionam-se a partir de três níveis: estrutural, funcional e interpretativo.

O *nível estrutural* remete aos *espaços* do texto. Em um dos momentos mais profícuos do ensaio, Iser apresenta o conceito de *significante fraturado*, por cujo intermédio se modelam a fratura e frustração referenciais. Seu uso figurativo tem indicação ficcional fundamentado em uma estrutura de *como se*, em um arranjo estrutural e figurativo que evidencia a cumplicidade, por vezes tensa, mas recorrente, entre autor e leitor na cena do texto:

O *significante*, portanto, denota algo, mas, ao mesmo tempo, nega seu uso denotativo, sem que abandone o que designava na primeira instância. Se o *significante* significa algo e simultaneamente indica que não significa aquilo, funciona como um análogo para a figuração de algo mais que ajuda a esboçar. [...] algo ausente é dotado de presença (ISER, 2002, p. 110).

O *significante fraturado* funciona, assim, como figura de um paradoxo: sua presença amolda os fios de algo ausente, de uma denotação que não se pode rematar perfeitamente, sob pena de oferecer o desengano de um sucesso aparente. Um pouco

adiante, em uma formulação feliz, o autor arremata: “o significante fraturado – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto, mas engendrada por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível” (ISER, 2002, p. 110).

Ainda no âmbito estrutural, Iser sublinha o papel desempenhado pelo *esquema*. Em diálogo com Piaget, esclarece ser semelhante mecanismo o resultado de um esforço para diminuir a distância entre nós e o mundo. As convenções da arte bem exemplificam tal procedimento: “as convenções da arte não são senão conjuntos de tais esquemas, que facilmente se prestam a novos usos, sobretudo quando tenham sido separados do mundo de objetos” (ISER, 2002, p. 111). Torna-se jogo quando a assimilação modela o objeto a partir dos interesses e das necessidades do sujeito, em um ofício que desestabiliza os padrões habituais de concerto com a representação. O esquema então se radicaliza, forcejando por “representar o irrepresentável” (ISER, 2002, p. 112). Combinando *significante fraturado* e *esquema*, Iser julga ser possível oferecer uma explicação satisfatória para o cerne das significações inovadoras, abertas pelo texto no entrelace de autor e leitor. A estrutura, destarte, consigna a expressão dos limites e das áreas livres para a leitura.

É o *nível funcional* o segundo no qual se entrelaçam autor, texto e leitor. Aqui, subverte-se a representação e não se atestam perdas ou ganhos, mas sim uma *transformação fundadora de novas possibilidades de ler e existir*: “em consequência, aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém” (ISER, 2002, p. 115). O texto encena um jogo complexo com o leitor, do qual espera uma *performance* que pouco ou nada tem em comum com a mera decifração. Nessa articulação lúdica dos signos, a leitura se reinventa, subvertendo um dualismo estanque entre sujeito e objeto, o qual, se por um lado, oferece certas vantagens cognitivas, por outro lado, oculta o plano múltiplo de mobilidade dessa interpenetração de texto e leitor, na qual nunca se é tão somente si mesmo. Nesse itinerário, a *interpretação* tece um suplemento sempre residual, em um diálogo que nunca é arbitrário, mas tampouco o desfecho dos elos de significação do texto. O desenlace de todo esse movimento lúdico articula três elementos: o *semântico*, concernente a um desejo de compreensão, de familiarização com o mundo; a *experiência*, obtida mediante a abertura ao não familiar; e o *prazer*, deleite advindo do exercício inaudito das nossas faculdades e sentidos.

No *terceiro nível*, o da *interpretação*, o jogo do texto satisfaz a uma dupla necessidade: *epistemológica*, visto que está em jogo *negar* “realidades” extratextuais, permitindo,

assim, repensar-se o mundo a que o texto concedeu presença e ausência; e *antropológica*, pois encenamos a posse do que nos é amiúde recusado, devido à precariedade ontológica do mundo no qual estamos imersos, em uma inestimável contribuição à defesa da importância da literatura:

Por nos conceder ter a ausência como presença, o jogo se converte em um meio pelo qual podemos nos estender a nós mesmos. Essa extensão é um traço básico e sempre fascinante da literatura. Inevitavelmente, se põe a questão porque dela necessitamos. A resposta a essa pergunta poderia ser o ponto de partida para uma antropologia literária (ISER, 2002, p. 118).

Cabem, no entanto, reservas a esse otimismo teleológico dos textos a modificarem um sujeito livre e disposto a se deixar provocar pela operação de leitura. Talvez semelhante percurso proveja sugestões para uma análise da *leitura como sintoma*, em que os leitores resistem, mediante o silêncio ou mesmo a exacerbação da crítica, à sedução movida pelos fios de um texto. Parece-nos que tal estratégia de análise necessita unir, ao conceito de *significante fraturado*, o de *fracasso teleológico*, um operador que permitiria a um crítico radicalizar sua vocação à suspeita e à desconfiança. Um processo ambíguo, por um lado, a acenar utopicamente para a possibilidade da emancipação e, por outro lado, a alegoria dos obstáculos à consecução precisamente desse pressentimento utópico. Constitui ainda um misto de esperança e suspeita diante da sua realização no palco da história – eventos que, longe de se oporem, em grande medida se retroalimentam, no esforço de fazer avançar sem concessões a tarefa da resistência ao automatismo da leitura e, em nível mais amplo, da reificação do homem.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 2.ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnb, 1993a.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. 3.ed. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993b.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. Trad. Sérgio Molina et al. São Paulo: Globo, 1999.
- ÉTIEMBLE, René. Crise da literatura comparada. Trad. Lúcia Sá Rebelo. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança do horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v.2. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. *Poétique: revue de théorie et d'analyses littéraires*. Paris, n. 27, p. 257-281, 1976.
- KOTHE, Flávio René. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez Editora/Autores Associados, 1981.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Trad. Maria Lúcia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- MILLER, John Hillis. *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3.ed. São Paulo: EdUSP, 2010. (Acadêmica, 16).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre hermenêutica*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 1996.

STEINER, George. O que é literatura comparada? In: STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. Trad. Marta de Senna. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.

(Página deixada propositadamente em branco)

Ensaio sobre hospitalidade e recepção em Guimarães Rosa*

1.

A obra de João Guimarães Rosa insere-se no âmbito da literatura brasileira contemporânea – assim a consigna, sem reparo, uma periodização desafiada a caracterizar a produção literária nacional desde a segunda metade do século XX. Entretanto, o que entendemos com semelhante *contemporaneidade*? Sua definição lexical e cronológica responde apenas em parte ao seu significado mais profundo: relaciona-se àquilo que é atual. Dizemos de um artista que nos é contemporâneo, se pertence à nossa época. Esse esforço de explicar o termo deixa escapar o essencial: o modo sinuoso e desviante com que se articula com o presente. Giorgio Agamben buscou avançar na compreensão desse tema. *Contemporâneo* seria agora, paradoxalmente, o autor que *não coincide* com o seu tempo: “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este. [...] é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Sua feição delinea-se muito mais por um ato de vontade crítica do que por uma circunscrição cronológica: ele é um *anacrônico*, “mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_3

Tal deslocamento sublinha a inaturalidade da sua posição, devido ao foco do olhar. Ele vê não as luzes, mas as *sombras* de sua época: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Um pouco adiante, acrescenta: “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Em imagem algo benjaminiana, inclusive na textura da frase, lê-se: “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). O ato de vontade necessário para isso explica amiúde a escassez do contemporâneo: ele lê a história e os contornos do seu tempo a contrapelo de todo discurso triunfalista.

Na literatura brasileira do século XX, poucas obras merecem tanto a caracterização de *contemporânea* quanto o romance “Grande sertão: veredas”, de Guimarães Rosa. As luzes e as sombras da condição humana, em geral, e da nossa brasilidade, em particular, nela repontam em diversos momentos, tudo isso tecido com arte rara: invenção linguística, prosa poética, apuro na construção do enredo, técnica narrativa arrojada, o encanto e a vivacidade das histórias narradas, e a proeza de fazer dialogar indagações filosóficas de contornos universais com expressões típicas da cultura popular brasileira.

Semelhante diálogo entre o *local* e o *cosmopolita* evidencia-se em um trabalho paciente de *revisitação das origens da literatura e da filosofia ocidentais*. Por um lado, esse gesto sublinha um reconhecimento da pertença a uma tradição viva e doadora de sentido. Por outro lado, a criatividade do escritor demonstra o quanto o retorno transforma as próprias origens, das quais extraiu o significado de parte substancial da sua obra. Trata-se, portanto, de um movimento em linha dupla: *do moderno às origens, e destas àquele*, o que demonstra o caráter insatisfatório, tanto da pretensa precedência estática da origem, quanto da autossuficiência inovadora do moderno.

É, nesse sentido, um caso eloquente de entrelaçamento da radicalidade vanguardista de um romance com o diálogo necessário com a própria tradição, da qual ora se afasta, ora se aproxima. Ou mesmo, o quanto seus planos de ruptura, em vez de atestar o distanciamento dessas fontes, delas se aproximam em nível mais profundo: abrindo vias inovadoras no próprio corpo da tradição, divisando-lhe o caráter múltiplo da origem.

2.

Em um ensaio percuciente, Olgária Matos analisa e interpreta elementos peculiares à concepção de linguagem presentes na obra de Guimarães Rosa. A autora divisa, nesses textos, toda uma filosofia da linguagem (MATOS, 2009). Sustenta haver neles um gesto de acolhida de línguas estrangeiras, com o intuito de prover meios para uma melhor compreensão do idioma pátrio. Recorrentemente, a autora faz menção à narrativa de Babel, com o fito de sublinhar o fato de que as diferenças entre as línguas, longe de serem obstáculos a superar, segredam uma riqueza a ser preservada, com o trabalho de uma tradução que aproxima e distancia, no *diá-logo* que enseja. Com isso, redimensiona as relações entre o *nacional* e o *cosmopolita*, ao evidenciar o caráter profícuo do diálogo intenso entre essas duas instâncias. Não se trata de simples tolerância, pois isso ainda revelaria uma presunção de superioridade de quem *tolera* o diferente. Antes, é a imagem da *hospitalidade* como *doação incondicional* ao outro.

Essa articulação estilística e composicional tem ressonâncias políticas e éticas. No primeiro caso, por se subtrair a todo ato de afirmação nacionalista que seja feito às expensas da suposta superioridade de uma cultura sobre as outras. Em termos éticos, ensina o quanto o ensimesmamento conduz não à compreensão do sujeito, mas a um narcisismo extremado que, ao visualizar no outro tão somente o seu próprio reflexo, paradoxalmente perde os contornos mais distintivos de si mesmo, apenas franqueados a quem se arrisca ao olhar efetivo da alteridade.

Vê-se, destarte, o quanto a filosofia da linguagem de Guimarães Rosa tece uma complexa rede de relações entre *tradução*, *política* e *ética*. Em todo esse esforço, nota-se um compromisso para salvar a cultura e o homem do que os aprisiona e os reifica. No limite, existe a busca por uma fraternidade universal, com a esperança de que torne a habitar o mundo dos homens – supondo-se que já o tenha feito, em algum momento da história.

Especialmente reveladora dessa hospitalidade é a estratégia de *recepção da Antiguidade Clássica* nesse romance, em especial a presença de *topoi* homéricos e a articulação de um inusitado ceticismo sertanejo vazado em timbres socráticos, que estudaremos nas seções que se seguem, bem como os seus elementos trágicos, objetos de estudo do próximo capítulo. Essas são vias possíveis de leitura desse *clássico contemporâneo* da literatura brasileira.

3.

Em suas camadas intertextuais, o romance rosiano urde a revisitação das *epopeias homéricas*. Segue, a esse respeito, um duplo procedimento: celebra, em tonalidade épica, as conquistas e os valores dos jagunços, erguidos à condição de guerreiros investidos de *areté*, e constrói, em meio ao sertão, cenas semelhantes às que se desdobram no espaço do mar, na “*Ilíada*” e na “*Odisseia*”.

Não basta, ao escritor mineiro, uma descrição verossímil de seus personagens. Parece-lhe igualmente importante exceder quadros fixos, em busca de significações simultaneamente afins aos elementos locais do espaço que a narrativa mira, mas também transcende. Trata-se de *revitalizar a tradição*, ao lhe imprimir cores regionais, e de relacionar a peculiaridade da circunscrição regional dos personagens a um projeto humano de corte universal. Os *valores* com que se entretecem as figuras de muitos jagunços têm o condão de garantir efetividade a esse percurso: coragem, honradez, força, inteligência, astúcia. São qualidades doadoras de *fama*, objeto de desejo para esses homens, tanto quanto o era para Aquiles, por exemplo.

Além desses valores, também o *espaço* no romance guarda clivagens homéricas. O *sertão* se diz de muitas maneiras. Seu quadro figurativo é suficientemente rico para acolher em seu cadinho experimentações variadas. Não raro, guarda estreita analogia com o *mar*, sobretudo por sua imensidão e os riscos da travessia. Uma análise intertextual desse espaço, mediante a comparação do mar de Homero com o sertão de Rosa, provê meios para uma melhor compreensão do perfil dos seus heróis, obsedados pela *areté* do seu grupo social.

É, assim, recorrente a revisitação de Homero no “*Grande sertão: veredas*”, ou ainda: os motivos da hospitalidade concedida pelo escritor mineiro ao poeta grego, em seu desejo de uma interlocução atenta que respeita as diferenças, mas não se furta ao esforço de construir o tempo e o espaço do diálogo *na* e *pela* distância, o qual se movimenta em complexa espiral. O autor marca, com vestígios universais (*cosmos*), o sertão, ao mesmo tempo em que tinge de cores locais (*pólis*) esses traços que hospeda em sua obra.

4.

O *ceticismo* forjou uma tradição bastante heterogênea no início do pensamento filosófico-científico ocidental. Diferentemente do platonismo, desconheceu a figura de um mestre fundador. Os seus contornos já eram observáveis nos pré-socráticos,

sobretudo no mobilismo de Heráclito de Éfeso.²² Tipicamente afeito à paixão pela dúvida, o ceticismo conheceu em Pirro de Elis (360-270 a.C.) sua face mais radical, que recusava qualquer possibilidade de o ser humano se acercar do conhecimento (HESSEN, 1999, p. 32). Recai-mos, assim, em um relativismo cuja radicalidade é esmaecida pela autocontradição que enceta, pois, se não há verdade, a mesma frase, “não existe verdade”, também se torna assaz problemática. Esta não é uma postura menos paralisante do que a do dogmatismo mais inflexível. Semelhante relativismo sobreviveu, em uma reviravolta irônica, na fase cética da Academia platônica, com Arcesilau e Carnéades, no século III a.C.

Caberia a Sexto Empírico, nos séculos II e III da nossa era, romper a *resignação* que resulta de um relativismo desenfreado e conduzir a paixão cética ao âmbito da busca, da investigação – *skepsis* (BAILLY, 2000, p. 1758) – que a dúvida impulsionaria:

aqueles que afirmam ter descoberto a verdade são os ‘dogmáticos’, assim como são chamados especialmente Aristóteles, por exemplo, Epicuro, os estoicos e alguns outros. Clitômaco, Carnéades e outros acadêmicos consideram a verdade inapreensível, e os céticos continuam buscando (SEXTO EMPÍRICO, I.1, 1997, p. 115).

O cenário moderno conhece uma regionalização dessa proposta. Dimensiona tonalidades diversas, do ceticismo provisoriamente metódico de Descartes, ao metafísico de Hume, por exemplo. A estes, antecipa-se o ceticismo ético de Montaigne: “*il n’y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu’on m’en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n’est pas de son usage*” (MONTAIGNE, 1967, p. 99).²³ Não temos qualquer base, para além da opinião, para julgar os costumes dos povos. Assim, a regionalização do ceticismo moderno seria, sobretudo, bifronte: *epistemológica* e *ética*:

é importante distinguir duas facetas no ceticismo. Uma é de natureza epistemológica: expressa a repugnância dos céticos a qualquer tipo de *sistema teórico*, explicativo, especialmente o que se pretende exaustivo. A outra faceta é de natureza ético-psicológica. Se os sistemas teóricos já não são aceitos,

22. Lembremo-nos do célebre fragmento: “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Dispersa-se e reúne-se; avança e se retira” (BORNHEIM, 1993. p. 41, fragmento 91). No entanto, por ora, basta notarmos que o apontamento de um relativismo, ainda que nuançado, em Heráclito, está longe de alcançar qualquer consenso entre especialistas do gênero.

23. Tradução: “acho que não há nessa nação nada de bárbaro e de selvagem, pelo que me contaram, a não ser porque cada qual chama de barbárie aquilo que não é de seu costume” (MONTAIGNE, 2000, p. 307).

menos ainda o serão os *sistemas de crença*, especialmente abraçados com entusiasmo e zelo. Esses sistemas geram certeza e segurança (SANTOS, 1995, p. 124).

Em ambos os casos, encontra-se a defesa da impossibilidade de assentarmos a descrição do mundo e das crenças em sistemas definitivos. Isso resvala, não raro, em uma incômoda angústia advinda da insegurança que a acompanha. É nesse âmbito que o diálogo com o sertanejo Riobaldo desperta interesse. Em “Grande sertão: veredas”, os aforismos amiúde apresentam mais perguntas do que respostas, uma notável contribuição literária à história do ceticismo. Por outro lado, abandona-se a desconfiança de a literatura, no caso a grega, sobretudo no teatro e na lírica, já haver se antecipado às incertezas que o ceticismo modularia.

Riobaldo realiza um exercício de vigilância do espírito: os seus aforismos são um modo de *pensar contra si mesmo*. A *epoché*, que amiúde realiza, ocorre não porque a verdade rigorosa se ausenta, muito menos por aspirar à construção do caminho da certeza. O problema revela-se bem diferente: é que Riobaldo descobre um *descompasso* – são-nos oferecidas mais respostas do que perguntas. Por isso, procura diminuir a assimetria com seus aforismos.

Em um dos momentos recorrentes de ignorância dissimulada²⁴, em que se enfeixam tendências cétricas e socráticas, ele afirma: “eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 1994, p. 16). As duas frases são contrastivas: o que escasseia na primeira, na última sobeja: certeza, em um caso, dúvidas, no outro. A inversão sintática, tão ao gosto de Rosa, prega suas peças na primeira frase, tornando-a ambígua: em vez de dizer “eu quase não sei nada”, desloca o advérbio *nada*, ampliando as ressonâncias semânticas do termo. Tanto lemos que o narrador sabe de muito pouca coisa, mesmo quase nada; mas sua ignorância pode também conter preocupações metafísicas, acerca do *nada*, preocupações já anunciadas na abertura do romance, e de que ele, “um sertanejo de poucas luzes”, se comparado ao seu interlocutor, muito desconhece. No fundo, ele sabe possuir uma rara riqueza, a da *desconfiança*.

As dúvidas fazem-no estranhar a *si mesmo*, a suspeita de ser esse *si* uma trapaça da linguagem: “o que sou?” (ROSA, 1994, p. 16). Como não o sabe ao certo, suas escolhas surgem sempre sob a face da hesitação: “qual o caminho certo da gente?” (ROSA, 1994, p. 65). Apenas interrogações, sem se divisar qualquer resposta. Afinal de contas, “a vida não é entendível” (ROSA, 1994, p. 94).

24. Posição irônica por excelência, e por etimologia: *eironeia* (Cf. BAILLY, 2000. p. 596).

Ao enfatizar o aspecto mediador entre a cultura letrada e a dos sertanejos, cujo índice é a ação de professor que Riobaldo exercera, o crítico Willi Bolle nota o quão relativos – e irônicos – revelam-se os elogios que o sertanejo endereça ao saber doutoral do seu interlocutor. A rigor, é a *dúvida* a paixão de Riobaldo:

o que procura o personagem-narrador não é o saber em si, mas a essência da aprendizagem: uma sapiência de vida, em que se trabalha com ignorâncias, dúvidas, perguntas, e se luta o tempo todo com o desconhecido, o ainda-não-saber (BOLLE, 2001, p. 224).

As dúvidas que perpassam os aforismos de Riobaldo articulam uma visão complexa de mundo, eivado de um interminável movimento de interpenetração de contrários:

Obra eminentemente desconstrutora de toda visão monolítica do real [...] Nesse universo, fluido, pantanoso, e marcado justamente pela coexistência de opostos em constante tensão, toda versão única e excludente de algo é desautorizada pela própria necessidade de conviver com outras que muitas vezes a contradizem, e a dúvida se instala, fazendo da narrativa um grande laboratório, uma teia de reflexão (COUTINHO, 2001, p. 37).

Lastros substancialistas e de identidade não encontram apoio. O texto não o concede nem ao se referir pretensamente ao mundo, tampouco nas observações que o narrador desfia. Não fornece tal apoio quando se dirige ao mundo, entre outros motivos, porque nele tudo se mistura: “este mundo é muito misturado” (ROSA, 1994, p. 144). Sendo assim, qualquer tentativa de repousar na segurança de definições levanta suspeita. Ao dizermos “isto é o mundo”, excluímos muito do que ele efetivamente é, por força das “misturas”. As definições, nesse sentido, revelam-se sobremaneira paradoxais, pois o pressuposto de demonstrar se esvaziaria sob a inanidade do demonstrado, ao *não mostrar* nada, realmente.

O narrador também desliza para além de quaisquer apontamentos substancialistas, animado por um incoercível ceticismo: “vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (ROSA, 1994, p. 264). O uso do advérbio *mais* surpreende pela modificação figurativa do oximoro, pois não consigna uma situação de soma, mas de perda. Desse modo, a construção textual vai paulatinamente derruindo contornos substancialistas e de identidade.

A dúvida incita destarte a autorreflexão. Além disso, também encena o fracasso da linguagem, pois não nos possibilita colher ao ser sua face *verdadeira*; verdadeira,

porque não raro lhe é atribuída configuração estável. A narrativa torna-se, assim, *ausência*, não tem lugar. Desloca-se com frequência para outros textos possíveis, dimensionando os *abismos da escrita*, a falta de um fundamento que lhe garanta estabilidade. Nelly Novaes Coelho percebe o quanto Riobaldo, imerso em dúvidas e dilemas insolúveis, seria o reverso do homem oitocentista ainda revestido de “certezas sólidas”: “é o ‘homem da dúvida’ (não mais o das ‘certezas’ do século XIX) aquele que assoma ao plano da narrativa, revelando-se através de uma ambiguidade desconcertante” (COELHO, 1991, p. 261). São dúvidas que lhe retiram da circunscrição regional e o lançam nas angústias do homem do século XX, inserindo “Grande sertão” no prosaetônio da melhor prosa modernista:

As dúvidas de Riobaldo não são de jagunço especificamente. Os conflitos de Riobaldo são os conflitos do homem ocidental na primeira metade do século XX. ‘Grande sertão: veredas’ pertence à linhagem de que são representantes ‘O castelo’ de Kafka, o ‘Ulisses’ de Joyce, ‘A montanha’ de Thomas Mann [...] (SCHÜLER, 1991, p. 364).

O ceticismo ensaiado por Montaigne aqui se divisa em momentos, mas é perpassado por uma angústia e por um desencanto próprios do século passado.

Em um ponto, porém, o ceticismo parece enfraquecer-se: na possível *circularidade* do romance. A narrativa aparenta iniciar-se e terminar no mesmo lugar, com Riobaldo a falar de sua vida ao interlocutor não nomeado. Contudo, tal impressão mais simula do que revela respostas. É certo que, em diversos momentos, retornamos ao lugar onde o narrador está a contar a história. Quando se dirige ao interlocutor, é a esse lugar inicial que nos conduz. No entanto, essa circularidade antes se assemelha a um embuste. Tanto o tempo como o espaço são sedimentados e deslocados. A cada retorno, não ensejamos necessariamente uma soma: pode ser o caso de *sabermos menos* do que acreditávamos anteriormente. É o momento em que se oferece generosamente uma sabedoria rara. Talvez caiba a esse itinerário a imagem do *labirinto*. Porém, há uma diferença: a saída é o lugar por onde se entrara, *espécie de alegoria da morte*, presença barroca insuspeita no texto; a finitude verte na leitura: “tempo é a vida da morte: imperfeição” (ROSA, 1994, p. 372). A circularidade se rende diante de mais uma tentativa ironicamente fracassada de esconjuro da perda, um gesto cúmplice de resistência à indiferença.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o *Homo Ludens*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).
- COUTINHO, Eduardo F. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em "Grande sertão: veredas". In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria T. Abelha. *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, PUC Minas, 2001.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Trad. João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MATOS, Olgária. Guimarães Rosa e a filosofia da linguagem: xenofilia e hospitalidade. In: MATOS, Olgária. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaio, livro I*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- MONTAIGNE, Michel. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- ROSA, Guimarães. Grande sertão: veredas. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SANTOS, Francisco de Araújo. Notas sobre: ceticismo, melancolia e ironia. In: DE BONI, Luís A. (Org.). *Finitude e transcendência: Festschrift em homenagem a Ernildo Stein*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SCHÜLER, Donaldo. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).
- SEXTO EMPÍRICO. Hipotiposes pirrônicas, livro I. Trad. Danilo Marcondes. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 115-122, set. 1997.

(Página deixada propositadamente em branco)

Aforismos e abismos: fragmentação e tragicidade no “Grande sertão: veredas”*

“Só outro silêncio.
O senhor sabe o que o silêncio é?
É a gente mesmo, demais”.
(Guimarães Rosa,
“Grande sertão: veredas”)

1.

É recorrente, no romance “Grande sertão: veredas”, de João Guimarães Rosa, a retomada de frases em momentos e movimentos variados, a configurar, amiúde, motes da narrativa, tais como “viver é muito perigoso”. Também retornam nesse jogo textual construções frasais com radicalidade temática e formal, que ocupam lugares e não lugares, e cuja explicação nem sempre se nos dá imediatamente. Nossa hipótese é a de se tratar de *aforismos*, que desempenham uma função complexa na economia do romance. Revelam, na perda, a instância compositiva paradoxal, lavrada em tragicidade, pois se esforçam por conceder forma precisamente àquilo que nos escapou, que se ausentou. Uma luta contra a indiferença da perda, mas modulada pelo gesto desmedido de apreender o

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_4

inapreensível, limite inultrapassável da escrita.

Analisaremos as tensões dessa tessitura na primeira parte do nosso artigo. Em seguida, nossa investigação enfoca o entrelaçamento desse construto textual com temas afins ao trágico, dispostos ao longo da narrativa, sobretudo o julgamento de Zé Bebelo e o amor entre Riobaldo e Diadorim. Dessa maneira, a *recepção do trágico* em Guimarães Rosa se desdobra em um duplo procedimento: articula temas peculiares à tragédia grega com questões e perplexidades afins ao contexto regional que seu romance configura; e entrelaça, na própria construção do enredo e da linguagem, os paradoxos da tragédia. O caminho que então se abre permite entrever, no cerne da obra rosiana, uma contribuição fecunda, não apenas para o diálogo com a tragédia como gênero, mas também para o estudo do trágico como tal.

2.

Aforismos são escritos conhecidos pela brevidade de sua formulação. Isso nos incita a compará-los com enunciados de formato semelhante, tais como as sentenças, os provérbios, as máximas etc. Marcar a diferença entre eles é um exercício difícil. Um crítico contemporâneo, Pierre Missac, ofereceu algumas indicações importantes para divisar algo da especificidade desse tipo textual. Ele sugere dois aspectos: o aforismo provém de uma construção de contorno predominantemente *artístico*; além disso, diferencia-se pelo caráter mais *abstrato*, que se contrapõe ao traço preceptivo recorrente nos outros escritos, sobretudo os provérbios (MISSAC, 1974, p. 373). O caráter potencialmente artístico do aforismo melhor se observa com a apresentação de seus outros caracteres: a *vocação poética* e a *configuração de um minitexto*. Algo de seu ritmo e das figuras com as quais é tantas vezes construído indicia uma necessária cumplicidade poética (MISSAC, 1974, p. 378). Tais escritos se nos afiguram como *ruínas de poemas passados*, ou *esboços de poemas futuros*, a transfigurar o presente e a identidade textuais.

Ambos os aspectos auxiliam no melhor entendimento da especificidade do aforismo. Certamente, o estudo seria enriquecido pelo acompanhamento das vicissitudes históricas do gênero, dos moralistas franceses – seriam aforismos as máximas de La Rochefoucauld? – e Lichtenberg, passando pelo romantismo de Jena e Friedrich Nietzsche, e chegando a Ludwig Wittgenstein. Neste artigo, no entanto, podemos nos ocupar tão somente dos contornos dessa prática no romance de Guimarães Rosa.

Certa astúcia da escrita rosiana insinua-se na feitura de discursos de um sertanejo ficcional de Minas Gerais, que retoma e transfigura um gênero de escrita inicialmente cultivado na alta cultura francesa e alemã. As observações de Pierre Missac, há pouco referidas, permitem-nos visualizar a complexidade da questão,

pois desdobram problemas múltiplos e complexos, os quais a leitura de “Grande sertão: veredas” bem evidencia. Podemos, assim, sumariá-los: Riobaldo forja textos aforísticos que não excluem o tom proverbial. É intrigante semelhante mistura, em que a mestria do aforismo não suplanta a força do provérbio. Walter Benjamin demonstrou o quanto os provérbios cumprem uma função crucial na narrativa tradicional (BENJAMIN, 1994, p. 200). Os genuínos narradores sabem utilizá-los, mas, no romance de Rosa, a própria noção de *uso* é problematizada pela feição nada instrumental de que se reveste o enredo, por força da exploração poética da linguagem, bem como da teimosia cética que o modula. De onde proviria semelhante contradição? Arriscamo-nos a uma dupla resposta:

- a) O narrador estaria construindo, em nível microestrutural, o conflito que se estende ao cosmos. É uma espécie de recriação do mundo a partir do *fiat* narrativo em sua componente mais elementar, a das frases. A mística do sertão parece confirmá-lo. Teríamos, assim, o delineamento das bordas ou estilhas da criação do mundo, no horizonte da criação poética.
- b) Os aforismos seriam ruínas de um ofício outrora vivo. É um gesto ambigualmente melancólico – celebra as exéquias do narrador e do objeto perdido, mas, ao lamentá-los, sua escrita já se apresenta como substituta.

O diálogo entre a observação de Missac – de serem os aforismos minitextos – e o romance rosiano confirmaria a desmontagem da origem como evento textual. Isso permite a necessária perspectivação da narrativa, inscrita na estratificação e na heterogeneidade dos planos. Parece, assim, radicalizar-se a resistência à identidade textual. Nisso, a alegoria do *texto infinito* auxiliaria na superação lúdica da melancolia: é a perda do seu estranho fator de construção. A reserva crítica se desenha, no aforismo rosiano, como alegoria de uma janela a nos conduzir a uma leitura do mundo e da história, no horizonte da escrita. Pelo muito que perdemos, alguns ganhos ainda poderíamos celebrar.

Também vale, nos aforismos rosianos, o lastro artístico notado por Missac. Eles atestam alguns dos *intervalos poéticos* da narrativa, afins às mais ousadas experimentações de uma prosa poética, cuja diretriz, em grande medida, inicia-se com o poeta Charles Baudelaire. Os traços e ritmos inerentes à prosa e à poesia sugerem contornos problemáticos em Rosa, com fronteiras indiscerníveis entre si, resultantes de um artesanato textual, que termina por evidenciar os caracteres incertos da própria linguagem poética, em sentido amplo. Em semelhante universo, a mera contraposição entre poesia e prosa resultaria, assim, improficua (XISTO, 1991, p. 115).

Nota-se o tratamento poético da prosa rosiana nos níveis mais elementares, nas palavras, e, por vezes, em fonemas. Emir Rodríguez Monegal sublinhou o quanto, nesses textos, *cada palavra* se recobre de especial importância (MONEGAL, 1991, p. 55). A peculiaridade do tratamento conferido à linguagem, então, atribui a “Grande sertão: veredas” a exigência de que os leitores atentem aos diversos estratos textuais, bem como às múltiplas ressonâncias das palavras (SCHÜLER, 1991, p. 364).

Curt Meyer-Classon já observou, de modo percuciente, que a construção textual do romance rosiano “revela e esboça o mundo em frases lacônicas, em *aperçus*, em imagens expressivas” (ROSA, 2003, p. 152). Nas “frases lacônicas”, entre as quais se divisam, segundo nos parece, aforismos, lemos o mundo sob o gesto duplo do *revelar* e do *esboçar*. A justaposição desses dois verbos tem o mérito de evitar o compromisso com o realismo, sob vários aspectos inapropriado ao estudo de Guimarães Rosa. Além disso, permite enfatizar o esforço para desfazer o *mundo* da mistificação do dado, e conduzi-lo aos planos do *construído* e do *por construir*.

Tal problema é crucial à análise e à compreensão da escrita fragmentária, em sentido amplo. Aqui, as fronteiras entre prosa e poesia se misturam, índice do *outro lugar* a ser habitado pela linguagem poética, que a simples referência à prosa como fator distintivo é insuficiente. Ela *acrescentaria* um elemento: o *problema da perda*, que lhe efetiva a construção. Sustentamos que, a princípio, a *perda* é uma instância paradoxalmente constituinte da escrita fragmentária. Contudo, também seria vital à linguagem poética em sentido mais amplo, o que fugiria ao escopo do nosso trabalho. Pode mesmo ser um modo de evidenciar as fissuras que compõem todo o discurso humano, amiúde recalçadas. Em nível de maior abstração, a perda aludiria a uma espécie de ferida ontológica, trágica e insuperável. A *origem* é, nesse sentido, uma pausa de descanso na persistência da perda.

3.

São discerníveis camadas trágicas diversas no romance rosiano. Evidenciam-se especialmente na lide com a escrita fragmentária, da qual emergem paradoxos e desencontros, nessa busca de se conceder inteligibilidade ao passado, esforço dificultado pelas demandas da ação e da finitude que lhe seguem no encalço. A escrita testemunha um esforço em salvar o passado, ao abrigo não apenas do esquecimento, mas também da dispersão: “a encenação romanesca torna-se assim a passagem das neblinas e vertentes do viver para a forma significativa da representação” (ROSENFELD, 2006, p. 352). A liberdade nasce, assim, da *narrativa* e da *memória*, não da ação propriamente dita, marcada que é pela finitude e pela precariedade.

Semelhante projeto, não obstante, necessita renunciar à totalidade, acolhendo o jogo precário do *fragmento*. Tal recurso insere, na resistência ao discurso triunfalista, as suas possibilidades mais efetivas de se assenhorear minimamente do caos dos eventos passados. Não enseja uma estrutura de compensação da falha; antes, instaura a *finitude*. A *forma-fragmento* elabora essa estranha sorte de síntese: a representação ferida de um ensaio de ação fracassada. O texto configura-se, então, como metáfora – *metáfora trágica da liberdade*. Além disso, revisita um repertório de temas peculiares à tragédia grega, dos quais busca extrair o núcleo trágico da sua indagação acerca da condição humana. Um deles relaciona-se à questão do *juízo*.

Em um estudo sobre as formas e o sentido das tensões e ambiguidades na tragédia grega, Jean-Pierre Vernant detém-se a certa altura no exame da importância do *tribunal* como encenação do conflito recorrente nas obras desse gênero. A explicação para isso, parece-lhe, está relacionada ao caráter inacabado do direito grego, o qual finda por imergir no *pólemos* e na incerteza os diversos enredos trágicos. Não surpreende, assim, divisar-se nessas peças uma considerável utilização do vocabulário jurídico (VERNANT, 1999). Trata-se de uma cena em que nem mesmo a ação dos deuses está isenta de traços ambíguos. A forma como se articulam *autoridade*, *aparato religioso* e *responsabilidade humana* desestabiliza o sentido de legitimidade do poder divino, cujo exercício não raro segreda, na tragédia, feição discricionária (VERNANT, 1999).

Nesse universo, o conflito se evidencia desde as lutas entre os deuses antigos e os modernos, até a própria experiência humana do divino, modulando antinomias diversas, a enredar uma lógica contrária à consistência filosófica (VERNANT, 1999). Exemplar, a esse respeito, é o enfrentamento entre as demandas de Antígona e as de Creonte, na “Antígona”, de Sófocles. Dioniso e Eros presidem essa querela, por um lado recriminando o extremado bom senso de Creonte, o qual se aproxima de uma análise limitada da situação; é quando, por seu teor noturno, esses deuses se aproximam de Antígona. No entanto, também criticam a heroína por seu apego ao Hades, que a impediu de se entregar à renovação da vida, da qual Eros seria o nume tutelar (VERNANT, 1999).

Tais observações auxiliam na articulação de um horizonte elucidativo para o estudo de uma importante passagem do “Grande sertão: veredas”: o julgamento do jagunço Zé Bebelo. No momento em que é preso pelas tropas rivais, solicita a formação de um tribunal para julgar se ele é realmente réu passível de morte. O narrador assim apresenta Joca Ramiro, chefe do grupo que derrotou Zé Bebelo: “Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor” (ROSA, 1994, p. 168). O diálogo entre ambos é emblemático do liame da existência com o tribunal, que a narrativa então cuidará em aprofundar:

– O senhor pediu julgamento... – ele perguntou, com voz cheia, em beleza de calma.
– Toda hora eu estou em julgamento.
Assim Zé Bebelo respondeu. Aquilo fazia sentido? (ROSA, 1994, p. 168).

Compõe-se, então, o tribunal. Seguem-se os pronunciamentos dos valentes de Joca Ramiro, alguns favoráveis à soltura de Zé Bebelo, outros a exigir a sua morte. Hermógenes e Ricardão insistem na condenação do réu, desfiando implacável retórica da vingança. O segundo assim se refere aos feridos de seu bando: “sangue e os sofrimentos desses clamam” (ROSA, 1994, p. 173). É como se as *erínias* visitassem o cenário do sertão, a exigir punição e castigo exemplares. Sô Candelário, por seu turno, discursa em defesa de Zé Bebelo, servindo-se de uma surpreendente *areté*, com férteis relações intertextuais com a “*Ilíada*”. Seu discurso advoga a preservação dos limites, afins ao cosmos e ao logos:

– Crime?... Crime não vejo. É o que acho, por mim é o que declaro com a opinião dos outros não me assopro. Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunços? A pois: jagunço com jagunço – aos peitos, papos. Isso é crime? Perdeu, rachou feito umbuzeiro que boi comeu por metade... Mas brigou valente, mereceu... Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra...
– Sempre eu cumprio a palavra dada! – gritou de lá Zé Bebelo. Sô Candelário olhou encarado para ele, rente repente, como se nos instantes antes não soubesse que ele estava ali a três passos. Só assim mesmo prosseguiu:
– ... Pois, sendo assim, o que acho é que se deve de tornar a soltar este homem, com o compromisso de ir ajuntar outra vez seu pessoal dele e voltar aqui no Norte, para a guerra poder continuar mais, perfeita, diversificada... (ROSA, 1984, p. 172).

Titão Passos é também favorável à inocência de Zé Bebelo: “o que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável” (ROSA, 1994, p. 174). Ele encaminha uma interrogação radical a partir de duas éticas: “pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros!”. Em semelhante conflito, qual é a base última para a interpretação do caso? Reconfigura-se, no cenário imprevisto do sertão, o problema da “*Antígona*”, de Sófocles.

Riobaldo compartilha com seu interlocutor no romance essas reflexões: por um lado, notava certa razão nos argumentos de Ricardão. No entanto, parecia-lhe que elementos cruciais escapavam a um julgamento, vazado sempre em imperfeição, sobretudo quando atento à interpelação mais radical de se medir se uma vida merece ou não ser punida com a morte:

Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Loas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo (ROSA, 1994, p. 174).

Não raro, um julgamento fomenta a indagação acerca das próprias bases da lei, do que lhe garante legitimidade. Ademais, quem julga, o faz no interior de estruturas que lhe oferecem parâmetros para o arazoado da questão, em busca de superar o risco da arbitrariedade, mas são essas mesmas estruturas que limitam a análise dos múltiplos aspectos do existir humano. Então, parece irônica a observação de estar morto quem julga: apenas assim o faria, para além das estruturas do tribunal.

Nesse entremeio, apresentam-se as considerações silenciosas de Joca Ramiro: “Joca Ramiro era homem de nenhuma pressa” (ROSA, 1994, p. 175). Ele, então, pergunta se alguém ainda desejava tomar a palavra. Segue-se o silêncio: “digo ao senhor: estando por ali para mais de uns quinhentos homens, se não minto. Surgiu o silêncio deles todos. Aquele silêncio, que pior que uma alarida” (ROSA, 1994, p. 175). Enuncia-se, por fim, o longo discurso de Riobaldo. Ele menciona já ter pertencido ao grupo do réu, o que era do conhecimento de todos:

Zé Bebelo é homem valente de bem, e inteiro, que honra o raio da palavra que dá! E é chefe jagunço, de primeira, sem ter ruindades em cabimento, nem matar os inimigos que prende, nem consentir de com eles de judiar... Isto, afirmo! Vi. Testemunhei. Por tanto, que digo, ele merece um absolvido escoreito, mesmo não merece de morrer, matado à-toa... (ROSA, 1994, p. 177).

Observa o quão longa foi a guerra, mas que servirá de inspiração para muitas cantigas: “vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas...” (ROSA, 1994, p. 177). Muitos bardos haverão de entoar os *cantos homéricos do sertão*. A questão precípua para Riobaldo é que não haveria honra em condenar Zé Bebelo: “um

fato assim é honra? Ou é vergonha?..." (ROSA, 1994, p. 177). O argumento ressoa decisiva e coerentemente entre a maioria dos jagunços. Ele sugere, então, o autoexílio do réu em Goiás. A proposta de banimento será, ao fim, acolhida por Joca Ramiro.

Uma vez ouvidos os pronunciamentos, Zé Bebelo toma a palavra. Na narrativa de sua genealogia, ressoam muitos elementos das antigas epopeias:

– [...] Altas artes que agradeço, senhor chefe Joca Ramiro, este sincero julgamento, esta bizarria... Agradeço sem tremor de medo nenhum, nem agências de adulação! Eu, José, Zé Bebelo, é meu nome: José Rebelo Adro Antunes! Tataravô meu Francisco Vizeu Antunes – foi capitão-de-cavalos... Demarco idade de quarenta-e-um anos, sou filho legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes e Maria Deolinda Rebelo; e nasci na bondosa vila mateira do Carmo da Confusão... (ROSA, 1994, p. 179).

Ele enuncia uma frase marcada pela *ex-centricidade* da condição humana: "o mundo à revelia". A seara da existência não se subsume à clareza de um conceito, ao dissolver contornos e limites, deixando-se exibir tão somente pela mostra fugidia do tempo e do fragmento. Os desvios do sertão, efígie da desmedida do sofrimento e da violência, mas também da esperança, oferecem essa visão algo barroca do desconcerto do mundo. Riobaldo pondera: "Diadorim podia ter me respondido, assim nestas fações: – '[...] Mundo à revelia? Mas, Riobaldo, desse jeito mesmo é que o mundo sempre esteve...'" (ROSA, 1994, p. 183). A frase também revela notável sabor shakespeariano. O príncipe Hamlet, após tomar conhecimento da terrível revelação feita pelo fantasma do pai, afirma "*The time is out of joint*" (SHAKESPEARE, 1988, p. 663). São táticas finas de conceder forma ao que desborda a nossa busca por inteligibilidade: a subversão da ordem aristocrática em Shakespeare, a fragilidade de toda ordenação em Rosa. Em ambos os casos, trata-se de um possível ensaio de conduzir adiante *os imperativos críticos da consciência trágica*.²⁵

25. Trata-se de uma breve amostra da riqueza filosófica e artística desses extratos intertextuais. É recomendável uma menção à "Apologia", de Platão. Nela, Sócrates, antecipando-se a Kafka – embora com motivos diferentes –, *leva o tribunal a tribunal*. Semelhante interpelação crítica permite que se exponha certa desconfiança com a caracterização habitualmente antitrágica do texto platônico desenvolvida pela tradição filosófica. Existem alguns pontos entre ele e o trágico que não são de todo incompatíveis, embora as últimas palavras de Sócrates revelem uma serenidade, a princípio, contrária ao trágico; ou talvez sejam precisamente o silêncio e a serenidade as atitudes próprias de uma consciência trágica.

4.

Em “A origem do drama barroco alemão”, de Walter Benjamin, há passagens cuja meditação acerca da *memória* é intensa. Tomemos como exemplo o seguinte trecho:

A crítica é a mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do Barroco confirmam essa verdade. Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra (BENJAMIN, 1984, p. 203-204).

Com isso, vemos que todo um trabalho da memória se descerra no ofício de ressuscitar a beleza adormecida. Não está excluída a possibilidade de se despertarem monstros juntamente com a jovem que sonha, alheia ao tumulto do mundo. Talvez sejam os seus sonhos precisamente mais tumultuados do que se julga. O despertar a retira do terror onírico e a devolve ao assombro da vigília, tornando-se difícil saber o que resultaria menos doloroso; nesse caso, não apenas “o sono da razão produz monstros” (Goya). A memória pulsa ambiguidade, quando divisa algo de noturno e pavoroso também nos meandros mais iluminados da razão, resultando vã a tentativa de lhe dissolvermos as sombras, as quais, não raro, em um gesto de teimosia irônica, retornam agigantadas.

Guimarães Rosa urde semelhante preocupação quando escreve “Grande sertão: veredas”, que tem como um dos motivos recorrentes a *memória*, cuja tematização ocorre a partir dos desencontros do protagonista, Riobaldo. Um desses desencontros é o amoroso: memória e amor são inseparáveis nessa narrativa. O tema não assume a promessa de absoluto que há no romantismo, mais especificamente em “Tristão e Isolda”, de Richard Wagner; parece mais afim a uma experiência de finitude.

O amor de Riobaldo opera em um triplo nível de negatividade: a) A linguagem com a qual descreve Diadorim. b) O caráter pervertido de que parecia revestir-se sua paixão: ele julgava ser ela um homem. Tem um aparente alívio quando, depois de morta, descobre-lhe o sexo; aparente, porque ele bem o sabe, amou o homem que supunha ser Diadorim. Assim, a ilusão e o erro de leitura atravessam não apenas o amor de Riobaldo, mas todo o “Grande sertão”. c) A própria construção do nome *Diadorim*. Sua etimologia sugere a junção da partícula disjuntiva *dia* com o

substantivo *dóros* (dom, dádiva), ambos de origem grega; a partícula *im* se ligaria à sufixação de um diminutivo carinhoso.²⁶ Esse jogo configura Diadorim em uma perspectiva errada, um dom que, em um movimento um tanto paradoxal, nunca se dá efetivamente. Trata-se de uma personagem cifrada sob o signo da *perda* e da *dispersão*, sem o encontro com o absoluto, efeito lisérgico do amor. Nietzsche já observara a “ironia trágica que constitui a essência do amor” (NIETZSCHE, 1999, p. 13). Guimarães Rosa a isso acrescenta algumas notas melancólicas.

Entretanto, Diadorim não obriga apenas a um transtorno amoroso: *o passado é reescrito*, não com vistas ao esclarecimento, mas como efígie de um *sintoma*: “Diadorim é a minha neblina” (ROSA, 1994, p. 21), diz Riobaldo a certa altura. A imagem é romântica apenas na aparência, pois o traço semântico *difere* do pressentimento do absoluto: Diadorim é o nome de uma *perda*, de uma *fissura*. É por causa dela que Riobaldo não pode reencontrar o passado.

Os desencontros que acompanham a escrita da memória se devem a uma concepção não instrumental da linguagem e a uma resistência à reificação do homem. Riobaldo vê escapar o passado, do qual a memória celebra as exéquias, porque não há uma origem identificada e estável à qual se possa remeter entes e pessoas, e dizer: “assim eram as coisas”, “isto era Diadorim”, “este era eu”. O *desvio* é o tema recorrente nas veredas da memória e da linguagem: quando imaginamos ter chegado a algo, este se nos escapa, espécie de espelho melancólico da escrita. Assim, a memória se revela involuntária, irreproduzível, incontrolável: nossas certezas acerca da leitura encontram-se então sepultadas, sob o túmulo e o signo (*sema*) da linguagem rosiana. A escrita é antes o lugar de onde se desvia, do que a origem a que se encaminha, embalando tragicamente a memória.

Diadorim dá a Riobaldo uma ocasião de examinar a fugacidade de todos os momentos, que apagam inapelavelmente os traços do companheiro amado. Em um momento, revela, em uma bela redondilha: “despedir dá febre” (ROSA, 1994, p. 46). O narrador conhece, assim, o valor da *saudade*. Em uma espécie de platonismo às avessas, o *amor erótico* o eleva em direção a conjecturas ontológicas maiores. O que granjeia com isso, no entanto, não é a revelação do *ser*, mas da fissura que o estilhaça, da *perda ontológica*: “o que é, é saudade” (ROSA, 1994, p. 80). Nisso, talvez, resida uma das feições trágicas do romance. Goethe sugere residir na *despedida* (*Abschied*) a matriz de todos os eventos trágicos; ele assim escreve:

26. Tornou-se clássica a análise a que Augusto de Campos submeteu o nome *Diadorim*, dividindo-o assim: a) *Dia* + *adora* + *im*; b) *Diá* + *dor* + *im*. A implicação que tira da análise é perspicaz: “o que existe de *ser* e amor em *Diadorim* é representado pela vertente a) *Dia* + *adora*. O que há de *não ser*, pela vertente b) *Diá* (diabo) + *dor*” (CAMPOS, 1991, p. 339). Não nos parece que as duas análises, a nossa e a de Augusto de Campos, excluam-se mutuamente. Revelam análises diferentes, mas em um ponto se avizinham: o nome *Diadorim* é revelador das ambiguidades que marcam a personagem e, em grande medida, todo o “Grande sertão”.

A motivação fundamental de todas as situações trágicas é o ato de partir [*abscheiden*], e nesse caso não é preciso nem veneno nem punhal, nem lança nem espada; também é uma variação do mesmo tema o ato de se separar de uma situação habitual, amada, correta, seja por causa de uma calamidade maior ou menor, seja por causa de uma violência sofrida, que pode ser mais ou menos odiosa (GOETHE apud SZONDI, 2004, p. 50).

O ser é configurado sob a *eterna despedida*. Semelhante dialética sutil revela a tragicidade da perda: não apenas a vida, mas nós mesmos aparecemos como uma despedida adiada. Guimarães Rosa parece tê-lo compreendido assim, quando escreveu: “a morte é corisco que sempre já veio” (ROSA, 1994, p. 240). A contradição se avizinha do indizível: lamentamos o “corisco da morte”, o relampejar que assusta, que nos impõe a despedida, mas já a vivemos muitas outras vezes, pois “sempre já veio”. É um evento que confere contorno à eternidade da perda, na iminência de se tornar a perda da eternidade: uma eternidade inscrita na transitoriedade, que outra coisa seria senão sua própria profanação?

Delineia-se, assim, um pensamento que segue a compreensão do ser na dimensão da *ferida ontológica*: “só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável” (SZONDI, 2004, p. 85). Semelhante ferida (*Wunde*), que se esvai em cada gesto de despedida, recebe nomes e ênfases variadas. No romance rosiano, inscreve-se nas saudades de Diadorim, sob cuja dor a narrativa é tecida, não raro em modalidade trágica. Mesmo o lirismo, tantas vezes encontrado nos aforismos com que o narrador desenha o perfil de Diadorim, esconde certa tragicidade. O *amor* tem sido um tema recorrente na lírica, o que sugere algumas perguntas: por que, na literatura, o tema do amor surge amiúde em expressões líricas? Devido à sua delicadeza e fragilidade? Pela meditação acerca da subjetividade, sendo aquilo que expressa a fissura do sujeito, revelando o engodo de sua unidade? Por difundir o efêmero, a mudança? Afinal, o que seria o amor, senão o escândalo provocado pelo devir, a resistência e, por vezes, a capitulação diante da transitoriedade?

Diadorim tem em seu nome o *esfacelamento da memória*. Seu tom erradio (*día*) oferece (*dóros*) apenas fragmentos de si e do passado. Por isso, Riobaldo é cauteloso: “qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (ROSA, 1994, p. 200); e adiante diz: “vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (ROSA, 1994, p. 264). Com seu

percurso negativo e erradio, essa personagem ambígua aduz o entrelaçamento de *memória*, *amor* e *esperança* no romance. Se a redenção não os alcança e unifica, é porque a linguagem, a exemplo de Diadorim, recusa qualquer reconciliação, o repouso da unidade. Nem a linguagem, nem Diadorim, serão de Riobaldo, não se vergarão ao seu arbítrio. Durante a cena da *anagnorisis*, do reconhecimento prenhe de estranheza e ambiguidade do corpo do(a) amado(a), da sua revelação como mulher, que torna oblíqua toda a memória, todo o passado, Riobaldo diz:

eu soluzei meu desespero. A vida da gente nunca tem termo real. [...] E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– Meu amor!...

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo (ROSA, 1994, p. 380).

O velho jagunço, no entanto, longe de se exasperar, aceita o convívio da incerteza, afinal de contas, até mesmo sobre si sabe muito pouco. Esse *si* é tão cambiante que o desfecho da narração não se revela exatamente heroico; mais prenhe de incertezas do que de arroubos corajosos. A sabedoria de Riobaldo revela-se, então, socrática apenas na aparência: nele, a *maieutica* esconde mais do que revela. A *ignorância* não é uma suspensão provisória do saber, mas a própria *condição humana*: eis o máximo a que o aprendizado da memória pode conduzi-lo. É o momento em que Riobaldo pode nos confiar alguns segredos, urdidos com silêncio e saudade.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOLLE, Willi. grandesertão.br ou: a invenção do Brasil. In: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (Orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. UnB, 2001.

- BORNHEIM, Gerd (Org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do grande sertão. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).
- COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).
- COUTINHO, Eduardo F. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria T. Abelha. *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, PUC Minas, 2001.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Trad. João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MACHADO, Gláucia Vieira; PEREIRA, Ondina Pena. O real e o sertão: experimentalismo poético e pensamento trágico em Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, PUC Minas, 2001.
- MATOS, Olgária. Guimarães Rosa e a filosofia da linguagem: xenofilia e hospitalidade. In: MATOS, Olgária. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuili Editora; Companhia Editora Nacional, 2009.
- MISSAC, Pierre. Vue d'ensemble: situation de l'aphorisme. *Critique*. Paris, n. 323, avr. 1974.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaíos, livro I*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MONTAIGNE, Michel. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- NIETZSCHE, Friedrich. O caso Wagner, §2. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner, dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- ROSA, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-67)*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- ROSA, Guimarães. Grande sertão: veredas. In ROSA, Guimarães. *Ficção completa*, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SANTOS, Francisco de Araújo. Notas sobre: ceticismo, melancolia e ironia. In: DE BONI, Luís A. (Org.). *Finitude e transcendência: Festschrift em homenagem a Ernildo Stein*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SCHÜLER, Donald. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).
- SEXTO EMPÍRICO. Hipotiposes pirrônicas, I, 1. In: MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica).

P A R T E



Teatro antigo

Prof. dr. Marcos Mota
Universidade de Brasília (UnB)
Laboratório de Dramaturgia

(Página deixada propositadamente em branco)

Teatro grego: novas perspectivas*

O ponto de partida das nossas considerações é o descompasso que há entre *estudos da Antiguidade* e *estudos teatrais*. Embora sejam áreas de estudo convergentes, que muitas vezes se autoiluminam e se sobrepõem, os estudos da Antiguidade e os estudos teatrais têm se distanciado, principalmente desde o século XIX, o que acarreta inúmeros desentendimentos e informações desencontradas, o que muito prejudicou e tem atribulado jovens estudantes e profissionais que trafegam em espaços interdisciplinares e campos interartísticos, verdadeiras fronteiras de atrito e de aporia, mas ainda caminhos sedutores.

Parte dessa disjunção pode estar relacionada a modelos e pressupostos de pesquisa que, em momentos-chave de ambas as áreas de investigação, tornaram-se dominantes e proporcionaram uma expansão das análises e teorias. No caso dos estudos da Antiguidade, o século XIX testemunhou a consolidação, a partir da filologia, do que se chamou *ciências da Antiguidade* (*Altertumswissenschaften*). Essa ideologia positivista tomava o texto como um documento, na tarefa de reconstruir o passado, com um otimismo tal que se achava que, em virtude do método adotado, poder-se-ia saber na atualidade mais do que os gregos sobre a sua própria história. Os principais produtos dessa ciência se encontram em edições críticas de autores greco-latinos, monumentais

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_5

recolhas de fragmentos de autores e obras, e em apresentações sistemáticas dessas produções, escritas em forma de monografias que controlam o método histórico-crítico por meio da erudição linguística.

Em contraposição, no século XX, os estudos teatrais se emanciparam, deixaram de ser uma província da filosofia, a partir do momento em que artistas cênicos começaram a observar seus processos criativos e a produzir reflexões mais específicas sobre o que os distinguiu. Seus produtos se encontram principalmente em montagens cênicas, formas de treinamento, ensaios e formação de atores, intercampos de experiências audiovisuais e, com menor ênfase, na publicação de textos (cartas, manifestos, ensaios, entrevistas e pesquisas) que podem expor tanto os fatos e os feitos dos processos criativos, quanto projetar sonhos e visões para posteriores utilizações.

Diante disso, temos uma contraposição entre um *textualismo estrito*, sobre o qual várias informações e contextualizações foram produzidas, e um *saber transacional*, que multiplica seus efeitos a partir de atos fisicizados em cena, em debates e, em menor escala, em publicações.

Com isso, no século XX, com a consolidação de cursos e programas de pós-graduação em artes cênicas, a partir de sua independência em relação a cursos de letras, história e filosofia, observamos uma tensão entre uma tradição bimilenar de transmissão e interpretação de textos, e outra baseada em atos e condições materiais de *performance*. O entrelaçamento dessas tradições interpretativas radicalizou-se a partir da década de 60 do século passado, com a irrupção da *performing art* e de suas modalidades – como o *Happening* –, cuja manifestação pontual, interativa e corporal, acarretava uma provocação aos hábitos de uma cultura do livro, da mediação de obras escritas para a construção das referências e das práticas de inteligibilidade do mundo. Com isso, novos desafios para os estudos clássicos e para os estudos teatrais foram propostos.

Vamos analisar um caso emblemático para as nossas considerações.²⁷ Em 1952, a publicação de um fragmento de papiro oferecia informações para uma nova datação de “As suplicantes”, de Ésquilo, considerada como a mais antiga das peças restantes desse autor e, além disso, do repertório ateniense. Tudo parecia estar certo antes: as afirmações de Aristóteles, na “Poética” (1449 a b), sustentam uma linha de desenvolvimento da tragédia, que partiria de situações de improviso até a sua forma mais evoluída. Os dramaturgos, de Ésquilo a Sófocles, ampliaram a presença de atores especializados na palavra falada, ocorrendo a passagem de metros mais cantados/dançados para uma dominância discursiva. Assim, uma peça como “As

27. Para maiores discussões sobre uma nova historiografia da tragédia, ver (Mota (2009).

suplicantes”, na qual o protagonista é um coro de mulheres, com forte presença de partes cantadas/danças, logicamente se localizaria nos primórdios do teatro grego. Como “As suplicantes” não apresentavam datação registrada, presumia-se seu caráter primitivo, em função de sua organização métrico-textual e distribuição entre partes faladas e cantadas/danças, de acordo com a precária, mas abonadora historiografia aristotélica.

Como é frágil essa visão geral do teatro grego! Um simples pedaço de papel acabou com séculos de falsas certezas, multiplicadas em monografias acadêmicas e manuais de história do teatro. Coube a A. Garvie analisar e ampliar as consequências da nova datação do fragmento, ao posicionar “As suplicantes”, ao contrário do que se pensava, próxima de “A Oresteia”, trilogia com a qual culminaria tecnicamente a dramaturgia ateniense (GARVIE, 1969); ou seja, a musicalidade, a coreografia e a complexidade temático-mitológica da peça não são índices de um estágio inferior de elaboração artística e intelectual. A história do teatro grego não seguiu uma linha uniforme de desenvolvimento rumo à plenitude da palavra falada. Antes, foi um espetáculo *interartístico*, que proveu estímulos os mais variados, pensado e articulado como uma composição de vários tipos de expressões e tradições performativas (épica, lírica, dança, canto e música instrumental), como um espetáculo com vários espetáculos dentro de si, formando outra tradição que assimilava e transformava formas existentes, em um verdadeiro experimentalismo estético-social.²⁸ Essa visão dinâmica, plural, interartística e multidisciplinar encontra o desafio, para se afirmar, de enfrentar uma visão homogênea e monolítica de sua tradição inventiva.

Contrariamente a isso, a imagem geométrica da linha do desenvolvimento pressupõe a necessidade de um centro, de um impulso gerador primevo. Respondendo a esse apelo pelos primórdios, continua estimulante a provocação proposta por J. P. Vernant nos anos 60 do século passado: “o problema da origem é um falso problema” (VERNANT; VIDAL NAQUET, 1999, p. 1). O brado de Vernant se dirigia a um tipo de erudição que interrogava os textos restantes do teatro grego, em busca de dados para legitimar uma versão causalista de sua história. O debate entre estudiosos residia em encontrar e definir o ritual que seria responsável pelo surgimento do teatro. Diante do aspecto lacunar das fontes e da multiplicidade de referências díspares, a meta dos estudiosos seria harmonizar as discrepâncias em torno de uma explicação unificante.

28. HERINGTON, 1985; SWIFT, 2010.

Em todo caso, tais empreendimentos postulam um *hipercontexto* que, em sua generalidade e abstração, surge como estratégia ineficiente para enfrentar a ausência irreversível de informações que a tradição ateniense não apresenta. No lugar de se tomar as implicações dessa lacunaridade como ponto de partida para o estudo e a pesquisa, tanto os estudos clássicos como os estudos teatrais procuraram substituir as descontinuidades pela plenitude de ideias totalizadoras. A simulação de um passado hipotético, para cobrir os efeitos dos vazios e dos intervalos de uma herança fragmentada, na verdade postula que somente se pode conhecer o atual pelo que veio antes. Radicalizando essa vertigem abismal, cada vez mais, entre o intérprete e aquilo que estuda, estabelece-se o crivo desse hipercontexto. Os textos restantes se transformam em aplicações da visão panorâmica. No entanto, é imprescindível que tenhamos opções diante de historiografias totalizantes e de hipóteses regressivas.

O modelo para tais práticas estaria na *apropriação do método de dissecação aristotélico*, que decompõe em partes o objeto de estudo para daí formular a ideia do todo. Assim, a questão da origem é proposta como suplemento para uma historiografia limitada, apenas presente como ilustração da anatomia do drama. Essa estratégia simplificadora da complexidade histórica e estética da dramaturgia ateniense veicula a ideia de uma origem – única – dos processos, de uma linearidade dos eventos e de um índice valorativo da sucessão dos fatos, na ideia de evolução das formas. Quando se aceita e se defende um dos aspectos dessa tríade aristotélica, aceitam-se todas as suas implicações, pois o ponto, a reta e a sucessão progressiva estão intimamente relacionados. O Aristóteles historicista é prelúdio e vestibulo da apoteose do Aristóteles morfologista.

Podemos mensurar a popularidade dessas hipóteses regressivas nas historiografias do teatro, ávidas em produzir um ponto zero, um momento em que tudo começa para, a partir daí, determinar seus posteriores movimentos. Desse modo, a apropriação do mito da origem, formulado pelos classicistas na historiografia tradicional do teatro, conforma um duplo abismo: se, antes, a motivação era encontrar a *prototragédia*, a essência do gênero trágico, agora, a tarefa se amplia na definição da *essência do teatro*, de seu fator gerador, impulso para toda sua historicidade.

Contudo, tal apriorismo a-histórico esbarra tanto nas informações sobre o teatro grego, ainda que descontínuas e dispersas, quanto na própria lógica de sua formulação. Para suplementar inicialmente a discussão quanto aos fatos, vejamos a tabela abaixo:

Autores	Peças atribuídas (PA)	Peças restantes (PR)	Porcentagem 1: relação PA x PR	Porcentagem 2: relação total x PA	Porcentagem 3: relação total x PR
Ésquilo	90	6	6,6666	5,7692	0,3846
Sófocles	120	7	5,8333	7,6923	0,4487
Eurípides	92	19	20,6521	5,8974	1,2179
Todos (534 a.C. -406 a.C.)	(a) 302 (b) 1.560 (4 x 3 x 130)	32	—	(a)10,596 ²⁹ (b) 19,358	2,0512

Os dados acima nos informam sobre alguns aspectos da tradição teatral ateniense, tomando como base a data de 534 a.C. como parâmetro inicial da organização dos concursos trágicos, e a data de 406 a.C. como limite final para as nossas considerações.³⁰ A primeira data, 534 a. C., situa o momento em que as festas em honra de Dioniso foram organizadas pelas lideranças de Atenas, uma intervenção estatal sobre as existentes *dionísias rurais* (*Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς*), que ocorriam, a partir de Eleutera, em vários lugares da Ática, como Pireu e Elêusis. Ou seja, já havia, antes da *dionísia urbana* ou *grande dionísia*, diversos festivais em várias cidades, que aconteciam em diferentes dias do ano, mas em torno de dezembro, segundo o nosso calendário.³¹ Então, quando falamos da origem do teatro, referimo-nos a essas festividades relacionadas com Dioniso, mas, seguindo no detalhe, devemos compreender que há uma dispersão de referências, o que torna impossível o estabelecimento de um ponto zero.³² Primeiro, existe tragédia ou *performance* para Dioniso antes da tragédia: tomando como ponto de partida o que promoveu a reorganização dos festivais em honra de Dioniso pelos psistrades, vemos que o concurso de tragédias, que passou a ocorrer todos os anos em Atenas, valeu-se de

29. Temos dois totais aqui. Traduzindo: em (a), temos o número de peças atribuídas (PA) aos três autores trágicos em questão, que é de aproximadamente 302. As 32 peças restantes representam 10,596% desse total. Essas 302 peças atribuídas representam uma porcentagem de 19,358% do total de 1.560 peças que teriam sido produzidas nas edições do festival durante os 130 anos do cômputo aqui apresentado. Ainda, os 32 textos restantes dos dramaturgos representam apenas 2,0512% do total de 1.550 peças que teriam sido produzidas no período de 130 anos do festival.

30. Para as datas, seguimos a discussão em: HAMMOND, 1972, 1988; FERRARI, 1996; WEST, 1989; SCULLION, 2002. Em todos, identificamos dois somatórios: em (a), temos o total de peças (tragédias) atribuídas aos três dramaturgos citados; em (b), quantas peças eles teriam escrito/reescrito durante 130 anos, sendo quatro peças por autor multiplicadas por três autores.

31. A peça "Os acarnenses", de Aristófanes, explora a etiologia das dionísias rurais como uma defesa da dramaturgia cômica (RUSSO, 1994; REVERMAN, 2006).

32. Nagy (1990) correlaciona a institucionalização dessas dionísias urbanas com um amplo espectro de reformas sociopolíticas que também incluem a elaboração de uma edição das obras de Homero e de festivais em torno dessa magna realização, por parte de Psístrato e seus herdeiros políticos.

tradições performativas anteriores, que estão inscritas e redefinidas nos textos dos dramas restantes. Com isso, fica muito difícil identificar onde está a origem. Questionamos ainda: a origem *de quê*, afinal?

A segunda data, 406 a.C., explicita o desaparecimento conjunto dos dois grandes tragediógrafos atenienses (Sófocles e Eurípides), o que motivou o canto de cisne celebratório expresso na paratragédia “As rãs”, de Aristófanes, em 405 a.C.

Analisando os dados acima, segundo várias fontes, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os dramaturgos trágicos mais conhecidos, teriam elaborado juntos um total aproximado de 302 espetáculos. Contudo, esse valor representa apenas uma pequena porção daquilo que foi realizado no festival da grande dionísia. Pois, utilizando o total de 130 anos para situar os marcos da produção trágica ateniense, teríamos a seguinte proporção: com cada autor apresentando quatro espetáculos em cada edição dos concursos, temos um resultado total de 520 obras. No entanto, como eram três os autores que concorriam em cada edição, temos agora um total de 1.560 obras.

Assim, podemos traçar algumas conclusões:

- a) Dezenas de autores outros, que não a tríade célebre, não estão presentes nesse cômputo. Além disso, cada montagem inclui um elenco variado, entre coralistas, atores e elenco de apoio, produtores e outras pessoas associadas à produção e à montagem. Sob o nome (grife) do dramaturgo, escondem-se e devem ser explicitadas diversas funções associadas, que ampliam a nossa percepção da cena teatral ateniense. Nos próprios textos restantes, temos marcado apenas quem fala, canta ou dança em cena; músicos e elenco de apoio, entre outros partícipes, não são nomeados. Com isso, temos uma *cultura performativa* que engloba artistas, administração pública e sociedade, cultura essa que não pode ser quantificada, mas que, pelos textos e testemunhos diretos e indiretos, demonstra o impacto da experiência de regulares festivais dramáticos sobre sua recepção e seus agentes.
- b) No escopo escolhido de 130 anos, apenas três dramaturgos com registros mais detalhados compuseram 520 espetáculos, o que representa quase 20% (19,3589%) do total de 1.560 obras encenadas. Esses números tanto apontam para a relevante participação da célebre tríade na formação do repertório da dramaturgia ateniense – um quinto do total –, quanto nos relembram da enorme lacunaridade dessa mesma tradição, com autores e obras dos outros 80% do repertório carecendo de compreensão. Recentes pesquisas e

cruzamentos das informações sobre os fragmentos restantes têm procurado responder a essas demandas.

- c) Porém, a relação entre os números de espetáculos atribuídos a Ésquilo, Sófocles e Eurípides esbarra no material restante desse repertório. De Ésquilo, de suas presumidas 90 obras, temos apenas seis, o que perfaz um total de quase 7%. Ainda, essas seis obras restantes representam apenas 0,3846% do total do repertório ateniense.³³ Eis o entrecchoque dos números de obras atribuídas e restantes: enquanto as 90 obras de Ésquilo indicam quase 6% do total do repertório, apenas uma diminuta fração disso está ao nosso alcance, 0,3846%. Assim, as restantes seis peças de Ésquilo (“Os persas”, “Sete contra Tebas”, “As suplicantes”, “Agamenon”, “Coéforas” e “Eumênides”) representam bem menos de 1% dos espetáculos que foram apresentados durante os 130 anos iniciais dos concursos trágicos em Atenas. Logo, quando falamos “o teatro grego foi isso”, “o teatro grego foi aquilo”, devemos pensar *ao quê*, na realidade, estamos nos referindo. Aquilo que chamamos de *teatro grego* não passa de uma abstração, calcada em afirmações aristotélicas e generalizações sobre a pequena parcela de textos restantes da tragédia. Ademais, isso é um tremendo absurdo, pois a expressão *teatro grego* exclui de sua consideração o amplo escopo da tradição teatral ateniense, ao omitir as relações entre tragédia e comédia, entre outros problemas, para enfocar a generalização de traços do reduzido montante de textos trágicos que chegaram até nós.

Os números de Ésquilo não estão longe dos de Sófocles. Embora tenha elaborado aproximadamente 120 espetáculos, alguns deles realizados após sua morte, Sófocles retoma as magnitudes de Ésquilo, tanto na relação entre suas peças atribuídas e suas peças restantes, como em relação à participação desses números no montante da produção ateniense nos 130 anos selecionados. Mais que os números comparados, é preciso uma análise comparada de suas dramaturgias e o contexto da linha do tempo, para se mostrar as diferenças e as relações entre Ésquilo e Sófocles.³⁴ Em todo caso, essa sobreposição que os números trazem nos mostra a inserção de ambos na tradição teatral, em um jogo de apropriações e transformações que marca a própria existência agonística dos concursos trágicos e dos autores que dela participam.

33. Notemos a convergência entre as porcentagens das obras restantes de Ésquilo e o seu total autoral, e a participação da totalidade de obras atribuídas a esse autor e sua participação no total do repertório ateniense em 130 anos: os números se aproximam, respectivamente 6,6666% e 5,7692%.

34. Para o primeiro problema, a dramaturgia restante comparada, ver Mota (2003).

O diferencial de Eurípides se encontra nos textos restantes, na história da recepção da tradição ateniense. Nesse sentido, ele se distingue de Sófocles e de Ésquilo, por apresentar o triplo de obras restantes. Apesar de esse valor continuar a representar uma diminuta participação na totalidade presumida do repertório, cerca de 1,2179%, Eurípides, quanto ao seu total presumido de obras, projeta para a posteridade números significativos, 20,6521%.³⁵

Uma simples *linha do tempo* nos esclarece alguns elementos acima apresentados:

539	529	519	509	499	489	479	469	459	449	439	429	419	409
							468	458		438	428		408
					487		467						
				496				456					406
	525							455	445		425	415	405
534					484						424	414	
											423	413	
						472			442		422	412	
									441	431	421	411	401
					480								

Dividindo os 130 anos iniciais da formação e da consolidação dos concursos trágicos em Atenas, podemos construir uma linha de tempo, a qual será o horizonte para algumas poucas datas que se seguem: 534³⁶ – primeiro concurso; 525 – nasce Ésquilo; 496 – nasce Sófocles, 30 anos depois de Ésquilo; 487 – concursos de comédia; 484 – primeira vitória de Ésquilo, aos 42 anos de idade; 480 – nasce Eurípides; 472 – “Os persas”, de Ésquilo, aos 54 anos de idade, que, sendo a primeira peça com cronologia atestada, foi apresentada 62 anos depois do primeiro concurso trágico oficial ateniense, o que nos aponta para um grande período quase desconhecido sobre os momentos iniciais desse festival; 468 – primeira vitória de Sófocles, aos 29 anos, com a peça “Triptolemo”; 467 – “Sete contra Tebas”, de

35. Esse valor aproxima a relação entre as obras presumidas e restantes de Eurípides da relação entre o total das obras presumidas da tríade e o total do repertório ateniense.

36. Todas as datas arroladas se referem a eventos ocorridos antes de Cristo.

Ésquilo; 458 – “A Oresteia”, de Ésquilo, aos 58 anos de idade; 456 – morte de Ésquilo, aos 60 anos, e 90 peças atribuídas; 455 – primeira participação de Eurípides nos concursos trágicos; 445 – nascimento de Aristófanes; 442 – “Antígona”, de Sófocles; 441 – primeira vitória de Eurípides; 438 – “Alceste”, de Eurípides; 431 – “Medeia”, de Eurípides; 428 – “Hipólito”, de Eurípides, versão revisada; 425 – “Os acarnenses”, de Aristófanes; 424 – “Os cavaleiros”, de Aristófanes; 423 – “As nuvens”, de Aristófanes; 422 – “As vespas”, de Aristófanes; 421 – “A paz”, de Aristófanes; 415 – “As troianas”, de Eurípides; 414 – “As aves”, de Aristófanes; 413 – “Ifigênia em Tauris”, de Eurípides; 412 – “Helena”, de Eurípides; 411 – “Lisístrata”, de Aristófanes; 409 – “Filoctetes”, de Sófocles, aos 87 anos de idade; 408 – “Orestes”, de Eurípides; 406 – mortes de Sófocles e de Eurípides, aos 90 e 75 anos, respectivamente; 405 – “As rãs”, de Aristófanes; 401 – apresentação póstuma de “Édipo rei”, de Sófocles.

Como podemos observar, há consideráveis intervalos de tempo não preenchidos na tabela acima. Esses intervalos dizem respeito tanto às carreiras dos autores que não foram supracitados, quanto às próprias trajetórias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Ampliando e esclarecendo previamente os dados numéricos, observamos que há um imenso desconhecimento de mais de 60 anos da primeira fase da produção teatral ateniense, o que invalida generalizações baseadas em traços de alguns autores e obras selecionados, ou em afirmações aristotélicas para se construir uma história do teatro com base em uma origem única e comum. Tentativas de eliminar esse profundo desconhecimento talvez impulsionem buscas por um protodrama, uma “origem antes da origem”, como forma de se preencher um vácuo impossível de ser preenchido. Esse *horror vacui* exhibe a dificuldade e a impotência de se levar em conta positivamente a descontinuidade e a fragmentação da tradição do teatro grego. É preciso ocorrer uma mudança de pressupostos.

Ainda, a linha do tempo nos situa diante de carreiras que se sobrepõem, o que demonstra que o teatro ateniense, em sua dimensão competitiva e plural, articula-se em parâmetros criativos fundamentados em materiais e recursos disponíveis e partilhados. Nesse sentido, tanto a organização dos concursos, com seus regulamentos e limites, quanto as alterações na cultura estético-performativa, são utilizados criativamente pelos autores, o que possibilita contatos e distinções nas produções. Por exemplo: se todas as peças se evidenciam como dramaturgias que integram partes faladas e partes cantadas, a relação entre as partes, a dinâmica entre as figuras e as seções manifesta possibilidades que exploram as restrições e o horizonte comum dos

espetáculos. Assim, o teatro ateniense é, ao mesmo tempo, um contínuo processo de sua atualização, experimentação e monumentalização.

Diante disso, o teatro grego se aproxima, para espanto de muitos, de outra tradição performativa popular: o *nosso carnaval*. Lá como cá, temos um evento de grandes proporções, com base em um calendário religioso, que se inscreve na cidade como uma festa interartística cosmopolita e que vende para o público mitologemas dentro de um espaço interativo determinado, legalizado e competitivo. Isso tudo uma vez por ano, no espaço urbano do Rio de Janeiro – e de Atenas.

A necessidade de uma comparação com outra tradição popular funciona como um reforço do fato de que a tradição ateniense deve ser compreendida dentro de seu contexto performativo. A contextualização performativa do teatro grego passa pela recusa da historiografia absolutizante que prescreve o mito das origens. Como vimos, não há um ponto de partida único, mas sim uma dispersão de referências e múltiplos lugares de emergência.

A carreira do *scholar* O. Taplin assinala as dificuldades e as superações inerentes ao ato de se aproximar estudos clássicos e estudos teatrais. Taplin promoveu uma mudança de paradigma na compreensão da tradição teatral ateniense, em sua obra “The Stagecraft of Aeschylus”, de 1977. O livro aplica, ao teatro grego, estratégias de análise utilizadas na leitura e na interpretação das peças de Shakespeare. Procurando ver no texto escrito referências a acontecimentos da cena, Taplin enfatizou as entradas e as saídas dos personagens como determinantes para estabelecer as partes e a construção do significado do espetáculo. A utopia de se chegar a uma gramática do espetáculo, como preconizara H. Fraenkel, motiva a análise de Taplin. *Performance*, aqui, é sinônimo de *deslocamento em cena*.

Contudo, a partir de 1980, Taplin passou a trabalhar diretamente com montagens teatrais, como dramaturgista e consultor do *National Theatre* de Londres, para a encenação de “A Oresteia”, entre 1980 e 1981; do *Royal Shakespeare Company*, para a encenação de “Os tebanos”, entre 1991 e 1992; e novamente do *National Theatre*, para uma nova montagem de “A Oresteia”, entre 1990 e 2000.

Refletindo sobre essas duas décadas de participação em situações performativas concretas, Taplin afirmou em 2004:

tem sido uma fundamental premissa de meu trabalho sobre o drama grego o fato de que *sisuda erudição* [*scholarship*] não só é compatível com sua *performabilidade*, como pode realmente ter uma forte interação com *performance* [...] Eu entendo que *performances* podem ter valor hermenêutico e

heurístico para compreensão e apreciação. Disso eu cada vez mais percebo a importância de ter a mente aberta, não simplesmente indo ao espetáculo e examiná-lo para ver se ele se ajusta às minhas ideias pré-formuladas. Todas as *performances* que ocorreram entre o 'original' e o presente possuem intrínseco interesse. O modo como as peças *performadas* agora (ou no futuro) ajuda-nos em descobertas e achados acerca da interpretação dos textos (TAPLIN, 2004 apud REVERMANN; WILSON, 2008).³⁷

A discussão sobre as questões entre texto e *performance* adquirem um novo *status*, a partir do momento em que cessa a idealização sobre a *cena*. A cena não é um subsídio, um complemento de argumentos e formulações previamente estabelecidos. Nas palavras de Taplin, fatos performativos estão em pé de igualdade com dados textuais, o que neutraliza a oposição e a hierarquia entre eventos linguísticos e eventos extralinguísticos. Na verdade, os textos registram situações e eventos que ocorrem fora da linguagem, que não se reduzem a feitos linguísticos. Tais compromisso e aprendizagem com as relações entre texto e *performance* determinaram a fundação do *Archives of Performances of Greek and Roman Drama* (APGRD), por O. Taplin e E. Hall em 1996.³⁸ Além de ser uma central de informações que disponibiliza dados sobre mais de 9 mil montagens de textos teatrais da tradição greco-latina, o APGRD promove pesquisas, congressos e publicações sobre temas relacionados à recepção desses textos.

No *site* do APGRD, após cadastro, pode-se ter acesso à base de dados (*database*) de milhares de montagens realizadas a partir de textos greco-latinos. O menu das fichas apresenta entradas que veiculam diversas opções de busca.

A partir disso, alguém que esteja interessado, por exemplo, em estudar a história das montagens de um determinado texto, ou que deseje encenar tal obra, poderá encontrar nos resultados das buscas informações textuais e imagéticas e, até mesmo, *websites* a respeito dos espetáculos escolhidos na entradas disponíveis.

Assim, a questão da *recepção*, no sentido de uma história das *performances* das obras, torna-se basilar para a compreensão do teatro antigo. Como não há o original, a montagem autoritativa que determinaria as montagens posteriores, temos sempre *reperformances* das obras. Cada nova montagem é um novo "original", que retoma,

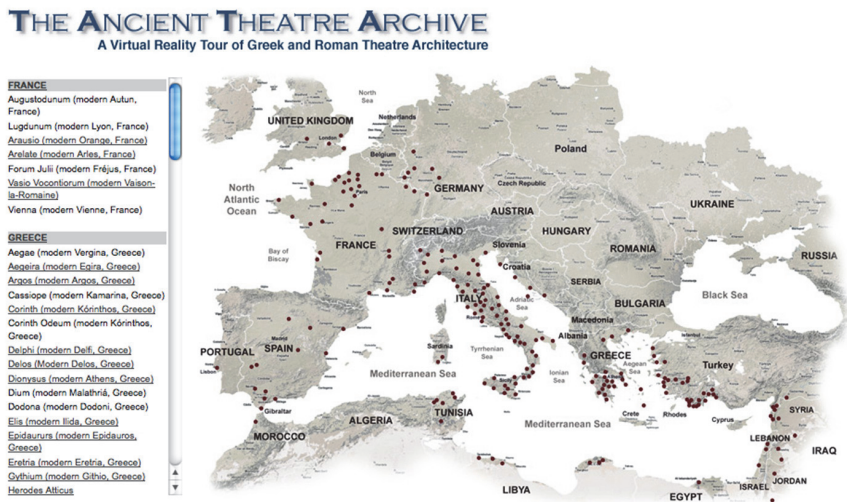
37 Veja-se a coletânea de artigos sobre as contribuições de O. Taplin para a renovação nos estudos da dramaturgia ateniense, organizada por M. Revermann e Peter Wilson (REVERMANN; WILSON, 2008).

38 O *site* do APGRD está disponível em: <www.apgrd.ox.ac.uk>.

amplia e transforma as montagens anteriores. De fato, materializa-se sobre a cena o processo criativo que determinou o conjunto de escolhas de cada diferente *performance*. A leitura e a compreensão dos textos restantes da tradição greco-latina são as formas de se entrar em contato com os processos criativos que esses textos registram e, com base nisso, elaborar seus próprios processos, pois não podemos mais acessar ou reconstruir a *performance* original.

Como vimos nas informações da linha do tempo, as *reperformances* eram partes constituintes da própria tradição ateniense: peças eram revistas, em função de fracassos ou da má recepção pelo público; peças eram reapresentadas em outros circuitos teatrais fora de Atenas; os textos das peças passaram a circular entre leitores ávidos em *reperformar* os eventos do precinto de Dioniso. A singularidade de cada *performance*, nos concursos anuais em Atenas, passou a se multiplicar na singularidade de novas apresentações e nas formas de interação e *performance* das obras dramáticas.

A imagem abaixo apresenta a distribuição de teatros de arena baseados no modelo greco-romano, o que ratifica a expansão massiva de um espaço de *performances* em várias regiões do mundo desde a Antiguidade³⁹:



39. É possível acessar as informações de cada teatro marcado por um ponto do mapa, disponível em: < www.whitman.edu/theatre/theatretour/home.htm>.

Essa cultura performativa internacional mobiliza pressupostos desenvolvidos pela hipótese Parry-Lord. Após não somente detectar a emergência de marcas performativas nos textos de Homero, mas também comparar esses textos com eventos performativos reais dos cantadores narrativos da extinta Iugoslávia, A. Lord, seguindo M. Parry, afirma:

Somos mais atentos à mudança que o cantor realiza porque temos um conceito da fixidez de uma *performance* [...] nós pensamos mudança de conteúdo ou redação. Para nós, em algum momento, tanto conteúdo quanto a redação foram estabelecidos [...]. Nossa real dificuldade se torna patente no fato [de] que, diferente do poeta oral, nós não estamos acostumados a pensar em termos de fluidez. Nós encontramos dificuldade de dominar/compreender [to grasp] algo que é multiforme. Parece-nos necessário construir um texto ideal ou buscar um original, e permanecemos insatisfeitos com um fenômeno sempre em transformação. Eu acredito que quando compreendermos os fatos da composição oral, vamos parar de tentar encontrar um original da canção tradicional. De um ponto de vista, cada *performance* é um original. De outro, é impossível reconstituir [retrace] o trabalho de gerações de cantores até o momento quando um cantor primeiro cantou uma particular canção. [...] Cada *performance* é a canção específica e é ao mesmo tempo a canção em senso genérico. A canção que estamos ouvindo é 'a canção'. Pois cada *performance* é mais que uma *performance*; é sua recriação [...]. Este conceito de relação entre canções (*performances* da mesma específica ou canção genérica) é próximo do conceito de original e variantes [...]. Uma *performance* é única; é criação e não uma reprodução (LORD, 1981, p. 100-102).

A partir das implicações de se levar em conta contextos e pressupostos performativos para a compreensão do teatro grego e de sua recepção, diversos temas e autores têm sido apresentados ao público. Autores como Oliver Taplin, David Wiles, Edith Hall, Peter Wilson, Fiona Macintosh, Graham Ley, Eric Csapo, William Slater e Martin Reverman – e, antes, Gregory Nagy, seguindo a hipótese Parry-Lord, e ocasionalmente Simon Goldhill – discutem temas como contextos performativos, espaço e tragédia, coro e *performance*, *reperformances*, fragmentos, tradução e comédia/metateatralidade.

Dentre esses temas, podemos destacar três para comentar sua produção bibliográfica: a) *performance* na Antiguidade e sua contextualização; b) *performance* e espaço; e c) o teatro em *reperformance*.⁴⁰

No primeiro tópico, destaca-se a obra “Music and the muses: culture of Mousikê in the classical Athenian city”, organizada por P. Murray e P. Wilson (Oxford University Press, 2004). No livro, a cultura performativa helênica é discutida em suas modalidades, de forma a aproximar especialistas e objetos de conhecimento tão diversos como teoria musical antiga, tragédia e comédia. Começa-se a formar uma erudição, que tanto domina os textos da tradição quanto os insere em uma dimensão crítico-performativa.⁴¹ A interrogação sobre as condições de *performance* produz dados para as compreensão dos textos da tradição. A existência de abordagens multidisciplinares acarreta que a discussão sobre uma tragédia grega deixa ser um domínio estritamente literário.⁴²

Ainda quanto à contextualização, destaca-se a pesquisa de P. Wilson sobre o teatro como instituição (*Khoregia*), no livro “The Athenian institution of the Khoregia: the chorus, the city and the stage” (Cambridge University Press, 2003)⁴³. A produção de festivais, bem como seu financiamento, manifestam a inter-relação de uma arte coral com o corpo social. O detalhamento das etapas de pré-produção, realização e premiação das obras dramáticas, contribui para superar uma visão estritamente formalista dos textos teatrais, uma mística desses textos, como se eles produzissem seus próprios significados. Sob o lema de honrar os deuses e a si mesmos, cidadãos ricos de Atenas disputavam prestígio, e a regulação dessa disputa acarretava a formatação dos concursos, do uso dos recursos e da formação dos jovens. Tal instituição e sua ideologia são apropriadas nas tramas e nos personagens colocados em cena. A complexidade desse jogo entre patronagem e representação explora as tensões do todo social com a individuação.

A obra coletiva “Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession” (Cambridge University Press, 2002) concentra-se em uma realidade pouco discutida quando se comentam tragédias e comédias: a *atuação*.⁴⁴ A doura ignorância quanto ao fato de que uma obra dramática deve ser desempenhada em cena é um

40. Atualizo aqui a bibliografia presente no pós-escrito de Mota (2009).

41. Exemplo disso é a obra de Collins (2004).

42. Em outras tradições artísticas, isso é uma realidade. Veja-se o nosso artigo (MATOS, 2006, p. 1-14).

43. Referimo-nos à data da edição em *paperback*. A primeira edição, em capa dura, é de 2000.

44. Em 2008, foi lançada uma edição brasileira desse livro pela Editora Odysseus: “Atores gregos e romanos”: aspectos de uma antiga profissão”. Encontra-se uma especialização dessa abordagem na coletânea: MACINTOSH, F. (Org.). *The Ancient dancer in the modern world: responses to Greek and Roman dance*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

problema da formação de pesquisadores. O conhecimento dos atos performativos, das habilidades para concretizar a cena e orientar a audiência, possibilita a identificação de informações e distinções fundamentais para a compreensão dos textos remanescentes do teatro antigo. Estilos de interpretação, corporalidade, uso da voz, profissionalização, máscaras, entre outros dados, inserem a materialidade da arte dramática na amplitude de sua efetivação.⁴⁵

Nos vários ensaios de "The theatrical cast of Athens: interactions between ancient Greek drama and society" (Oxford University Press, 2007), E. Hall procura enfatizar os diversos aspectos dessa demanda por (re)contextualização dos espetáculos atenienses.⁴⁶

A reinterrogação de fontes materiais para compreender a organização dos festivais também se encontra em "The Greek theater and the festivals" (Oxford University Press, 2007), editado por P. Wilson. Inscrições, monumentos e achados arqueológicos fornecem informações sobre a construção e a organização de teatros, desde a Atenas clássica até o período romano. Novas modalidades de participação na arte dramática demonstram a diversidade de atos para a sua realização. Com isso, é superado um esteticismo que isola a obra de seu contexto.

Até chavões como "o teatro grego é ritual" são rediscutidos, por meio da contextualização performativa e da revisão bibliográfica, como na obra coletiva "The origins of theater in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama" (Cambridge University Press, 2007), editada por E. Csapo e M. Miller, e são problematizados na obra coletiva "Theorising performance: Greek drama, cultural history and critical practice", organizada por Edith Hall e S. Harrop (Duckworth Publishers, 2010)⁴⁷.

Vinculada a este tópico, temos a recente veiculação de títulos que aproximam visualidade e tragédia grega, como "Pots and plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C." (Getty Trust Publications: J. Paul Getty Museum, 2007), de O. Taplin; "Visualizing the tragic: drama, myth, and ritual in Greek art and literature" (Oxford University Press, 2007), organizado por Chris Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley e Jas Elsner; "Mask and performance in Greek tragedy:

45. Associado ao estudo dos atores na Antiguidade, temos: DUNCAN, A. *Performance and identity in the classical world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

46. E. Hall lançou ainda outra coletânea de artigos próprios, que busca contextualizar diversos aspectos da produção e da recepção da tragédia, intitulada "Greek tragedy: suffering under the sun". Oxford: Oxford University Press, 2010.

47. Outras tradições performativas que não a do teatro grego são estudadas nesse esforço de sua contextualização performativa, como a *pantomima*, por exemplo. Veja-se a obra coletiva "New directions in pantomima" (Oxford University Press, 2009), organizada por E. Hall e R. Wyles.

from ancient festival to modern experimentation” (Cambridge University Press, 2007), de D. Wiles; e “The Pronomos vase and its context” (Oxford University Press, 2010), organizado por O. Taplin e R. Wyles.⁴⁸

Como podemos notar nessa lista, há um predomínio de publicações que se concentram mais na dimensão visual da *performance*.⁴⁹ Mesmo nas obras sobre *espaço*, o que importa é o lugar ou a disposição dos elementos para o consumo dos olhos.

O problema, agora, é como as contribuições da demanda por contextualização podem nos auxiliar na análise de obras. O fato é que não se pode mais, ingenuamente, produzir considerações genéricas sobre os dramas clássicos a partir de estereótipos intelectuais, ou reproduzir informações esquemáticas sobre o tempo e o lugar dessas obras. Por enquanto, há um descompasso entre a erudição dos últimos anos e a academia nacional. De qualquer forma, é a própria prática da explicação de textos que está em xeque.⁵⁰

Sobre o *espaço*, muito em virtude do impacto da revitalização do tema nas ciências sociais, temos as obras de D. Wiles, “A short history of Western performance space” (Cambridge University Press, 2003), e de Graham Ley, “Theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus” (University of Chicago Press, 2007).⁵¹

Finalmente, temos a questão da *reperformance* dos textos clássicos. Parte das obras que integraram o repertório ateniense não cessaram de ser encenadas. Atualmente, mais do que em qualquer época desde a Antiguidade, elas continuam sendo apresentadas nos palcos, cinemas e casas de ópera do mundo inteiro.

Tais *reperformances*, com suas consequentes modificações do texto recebido – seja pelas novas mídias, pelos diferentes tipos de elenco ou por motivações hodiernas –, atingem um dos pilares do historicismo do século XIX, ainda presente nos estudos clássicos: a questão do “original”, de uma instância absoluta, matriz de todos os significados. No entanto, a reencenação das tragédias e das comédias intensifica um fato existente na própria tradição performativa dessas obras: na Antiguidade,

48. Sobre máscaras, ver artigo: ALSTRÖM, T. The voice in the mask. *The Drama Review*, n. 48, p. 133-138, 2004.

49. Uma exceção é “Music and image in Classical Athens” (Cambridge University Press, 2005), de S. Bundrick. Ainda sobre *música e tragédia grega*, podemos ver a recepção que a ópera e as montagens contemporâneas realizam da tradição clássica na coletânea “Ancient Greek drama in music for the modern stage” (Oxford University Press, 2010), organizada por P. Brown e S. Ograjensek.

50. Parte dessa nova contextualização já começa a ser multiplicada na publicação de obras como “Companion to Greek tragedy” (Blackwell Publishers, 2007), editada por J. Gregory e “The Cambridge companion to the Greek and Roman theatre” (Cambridge University Press, 2007), organizado por M. McDonald e M. Walton. Isso não se resume a eventos da Atenas Clássica, como podemos observar na coletânea “Beyond 5th century: interactions with Greek tragedy from 4th century BCE to the Middle Ages” (De Gruyter, 2010), organizada por I. Gildenhard e M. Revermann.

51. LEY, G. Modern visions of Greek tragic dancing”. *Theatre Journal*, n. 55, p. 467-480, 2003.

tragédias e comédias foram reencenadas, modificadas de acordo com o contexto de sua *performance*.

Estudos como “Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium” (Oxford University Press, 2005), editado por E. Hall, F. Macintosh e A. Wrigley, enfrentam essa poderosa e fascinante constatação que os dados de uma *performance* atual esclarecem – e muito – os usos de uma tragédia tanto na atualidade quanto em contextos primevos. A recepção da Antiguidade é o horizonte teórico inexorável em atividades que correlacionam passado e presente.⁵² Em torno dessa constatação, estrutura-se o APGRD, na Universidade de Oxford.⁵³ A partir das discussões do APGRD, temos a publicação de “Agamemnon in performance: 458 BC to 2004 AD” (Oxford University Press, 2005), editada por Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall e Oliver Taplin, que acompanha a história da reencenação e das reinterpretações de “Agamenon”.⁵⁴ A esse título, segue-se o “Aristophanes in performance: 421 BC – 2007 AD: peace, birds and frogs” (Legenda, 2007), editada por E. Hall e A. Wrigley⁵⁵, e “Sophocles and the Greek tragic tradition” (Cambridge University Press, 2009), organizado por E. Hall e S. Goldhill.

Encerrando este excursus bibliográfico, é preciso enfatizar que essa enxurrada de novos títulos está intimamente relacionada com o incremento de reencenações de textos do teatro grego (MICHELAKIS, 2010). Livres da monomania da origem única, estudiosos e artistas podem compartilhar um espaço de múltiplas implicações. De um lado, não há *um* teatro, *uma* forma de se efetivar situações performativas. A *heterogeneidade* das formas de se fazer teatro amplia a própria heterogeneidade de sua percepção. Não somente o teatro grego não teve uma origem única, como também o teatro ocidental não se originou no teatro grego. Teatralidades e formas espetaculares se espraiam em diferentes partes do globo, seja no passado, seja diante de nossos olhos. Estamos dando os primeiros passos para trabalhar com um

52. Para a discussão sobre o conceito de *recepção* em estudos clássicos, ver “Classics and the uses of reception” (Blackwell Publishing Limited, 2006), editado por C. Martindale e R. Thomas.

53. Outro centro de pesquisa, mas com outra orientação metodológica, é o *Center for Ancient Drama and Its Reception* (Cadre), sediado na Universidade de Nottingham. O principal projeto desse centro está relacionado à publicação e comentários de fragmentos e à reconstrução de tragédias, sendo que as de Sófocles já foram transformadas em livro neste primeiro momento: “Sophocles: fragmentary plays” (Aris & Phillips e Oxbow Books, 2006), editado por A. Sommerstein, D. Fitzpatrick e T. H. Talbot. Ainda sobre os fragmentos, mostrando o incremento dessa abordagem, temos “Lost dramas of Classical Athens: Greek tragic fragments” (University of Exeter Press, 2005), editado por F. McHardy, J. Robson e D. Harvey, e “Broken laughter: select fragments of Greek comedy” (Oxford University Press, 2007), editado por D. Olson.

54. Quanto às montagens da “Oresteia”, veja-se o artigo de D. Bertolaso: “A propósito dell’Oresteia di Eschilo sulla scena moderna”, in *Annali Online di Ferrara* 2, 2005, p. 202-216. Para “Sete contra Tebas”, o artigo: BRADLEY, L. Prager Luft at the Berliner Ensemble? The Censorship of Sieben gegen Theben, 1968-1969, *German Life and Letters*, n. 58, p. 41-54, 2005.

55. Como não poderia deixar de ser, até mesmo o camaleônico S. Goldhill aderiu à corrente, com seu “How to stage Greek tragedy today” (University of Chicago Press, 2007).

pluralismo metodológico, que realmente explore o fato de assumir como objeto de investigação e processo criativo acontecimentos interartísticos e multidisciplinares. Esse talvez seja o nosso único *a priori*.

Referências bibliográficas

- COLLINS, D. *Master of the game: competition and performance in Greek poetry*. Harvard: Harvard University Press, 2004. (Center of Hellenic Studies).
- FERRARI, F. *Introduzione al teatro greco*. Milão: Sansoni Editore, 1996.
- GARVIE, A. *Aeschylus' suplices: play and trilogy*. Cambridge University Press, 1969.
- HAMMOND, N. G. L. The conditions of dramatic production to the death of Aeschylus. *GRBS*, n. 13, p. 387-450, 1972.
- HAMMOND, N. G. L. More on conditions of production to the death of Aeschylus. *GRBS*, n. 29, p. 5-33, 1988.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama: early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- LORD, A. *The singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- MICHELAKIS, P. Theater festivals, total works of art, and the revival of tragedy on the modern stage. *Cultural Critique*, n. 74, p. 149-163, 2010.
- MOTA, M. A definição de espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL CON MOTIVO DEL XXV CENTENÁRIO DE NACIMIENTO DE SÓFOCLES: SOFOCLES EL HOMBRE, SOFOCLES EL POETA. Málaga, 2004. *Actas...* Málaga: Charta Antiqua, 2004. p. 273-280.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- MOTA, M. Natyasastra: teoria teatral e a amplitude da cena. *Revista Fênix*, n. 3, p. 1-14, 2006. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>.
- NAGY, G. *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- REVERMANN, M. *Comic business: theatricality, dramatic technique, and performance context*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- REVERMANN, M.; WILSON, Peter. *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

- RUSSO, C. *Aristophanes: an author for the stage*. Nova York: Routledge, 1994.
- SCULLION, S. Tragic dates. *Classical Quarterly*, n. 52, p. 81-101, 2002.
- SOURVINOU-INWOOD, C. *Athenians myths and festivals*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SWIFT, L. *The hidden chorus: echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TAPLIN, O. The experience of an academic in the rehearsal room. *Didaskalia* v. 6, n. 1, 2004. Disponível em: <www.didaskalia.net>.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- WEST, M. L. The early chronology of Greek tragedy. *Classical Quarterly*, n. 39, p. 251-254, 1989.

Referências recomendadas para história e discussão da erudição em estudos da Antiguidade:

- BRIGGS, W. *Classical scholarship: a biographical encyclopedia*. New York: Garland Publishing, 1990.
- FALKNER, T.; KONSTAN, D.; FELSON, N. *Contextualizing classics: ideology, performance, dialogue*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
- HALTON, T. *Classical scholarship: an annotated bibliography*. Baltimore: Kraus International, 1986.
- HANSON, V.; HEATH, J. *Who killed Homer?* New York: Encounter Books, 2001.
- JENKINS, F. *Classical studies: a guide to the reference literatures*. Greenwood: Libraries Unlimited, 1996.
- McGUIRE, M. *Introduction to classical scholarship*. Washington, DC: Catholic University of America Press, 1961.
- PFEIFFER, R. *History of classical scholarship from beginnings to the end of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- PFEIFFER, R. *History of classical scholarship from 1300 to 1850*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- SANDYS, J. *A history of classical scholarship*. New York: Hafner Publishing Co., 1967.
- WILAMOVITZ-MOELLENDORFF, U. *History of classical scholarship*. London: Gerald Duckworth and Co., 1982.

(Página deixada propositadamente em branco)

“Sete contra Tebas”, de Ésquilo*

Tradução: Marcus Mota

Introdução

Datas

“Sete contra Tebas” é a última e única peça restante da vitoriosa tetralogia de Ésquilo, apresentada no concurso dramático do festival das grandes dionísias em 467 a.C., em Atenas. Essa tetralogia é composta pelas tragédias “Laio” e “Édipo”, e pelo drama satírico “Esfinge”.⁵⁶

Tal conjunto de peças relacionadas, e principalmente a própria “Sete contra Tebas”, fizeram fama na Antiguidade, servindo tanto como modelo de composição, ao reafirmar o ciclo tebano como material básico para apropriação dramatúrgica – como exemplo disso, temos “Antígona”, “Édipo rei” e “Édipo em Colono”, de Sófocles, e “As suplicantes”, “As fenícias” e “As bacantes”, de Eurípides –, quanto de paródia, como vemos em “As fenícias”, de Eurípides.⁵⁷

Na comédia “As rãs” (405), Aristófanes coloca em cena Ésquilo defendendo-se das críticas de Eurípides: “eu compus uma peça cheia de Ares [...] Os ‘Sete contra Tebas’.

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_6

56. As datas entre parênteses se referem sempre a eventos antes de Cristo, salvo exceções apontadas em nota.

57. Para a repercussão da obra de Ésquilo na Antiguidade, ver Wartelle (1971).

Qualquer homem que tivesse assistido à peça desejava ser um guerreiro”.⁵⁸ Ésquilo vale-se da peça para reafirmar a superioridade de sua dramaturgia frente à de Eurípides.

Dentro da produção teatral de Ésquilo, “Sete contra Tebas” ocupa um lugar privilegiado, como o das outras cinco peças restantes, de aproximadamente 90, compostas durante a vida do dramaturgo. Essa produção se inicia com a primeira participação de Ésquilo nas competições dramáticas (499-496). A primeira vitória – atestada – nessas competições ocorre aproximadamente 15 anos depois (484). Dentro dessa sucessão de lapsos e pequenos pontos conhecidos, temos:

- a) “Os persas” (472), como exemplo de única peça de uma trilogia não relacionada;
- b) “Sete contra Tebas” (467), “As suplicantes” (década de 460) e as três peças da “Oresteia” (“Agamenon”, “Coéforas” e “Eumênides”), já como explorações de um encadeamento trilógico/tetralógico.

Então, cinco anos após “Os persas”, “Sete contra Tebas” testemunha uma alteração nos parâmetros de composição, realização e recepção de espetáculos audiovisuais em Atenas. Novas tarefas para o dramaturgo e novas exigências do auditório se vinculam, na proposição de uma exibição de procedimentos que ultrapassam a unidade do evento teatral que a peça isolada parecia determinar. A tensão entre a obra individual e a tetralogia proporciona a ampliação e a diversificação da ficção representada, bem como das expectativas da recepção e da forma de organização do que é mostrado.

Assim sendo, a leitura de “Sete contra Tebas” nos transforma em observadores de uma tradição já centenária de obras dramático-musicais – em 534, Téspis havia vencido o primeiro concurso da grande dionísia –, mas sujeita a modificações não apenas institucionais, mas estéticas. Como primeiro documento de peças relacionadas, “Sete contra Tebas” nos apresenta, tanto nos elementos selecionados para a exibição quanto na combinação e organização desses elementos, a complexidade audiovisual do espetáculo teatral ateniense e as dificuldades para sua elaboração e desempenho. As amplas dimensões da tetralogia, ainda mais sendo esta representada em dias diferentes da competição, funcionavam como exibição da competência do dramaturgo em conciliar a inteligibilidade do que é encenado, com o esforço de configurar uma situação de representação que integre tempos, espaços e desempenhos diversos.

58. *As rãs*, 1021-1022.

Daí a forma de organização do espetáculo, do qual o texto restante de “Sete contra Tebas” constitui roteiro de leitura e compreensão.

A peça

Dessa maneira, podemos contextualizar melhor a leitura da obra, concebendo o texto de “Sete contra Tebas” como um roteiro de representação que demonstra as opções de Ésquilo no enfrentamento da concepção e da realização de peças vinculadas que formam uma tetralogia.

Concluindo a série de eventos cantados, dançados e falados em “Laio” e “Édipo”, “Sete contra Tebas” tanto retoma esses eventos quanto atualiza em cena o desastre final que se abate sobre a linhagem dos labdácidas. A popular e bem conhecida maldição que atingia essa linhagem encontra seu término, de forma que se explicita a relação entre o encerramento da maldição e a conclusão das tragédias conjugadas antes do drama satírico “Esfinge”. Notemos a convergência de termos em “Sete contra Tebas”: esta é uma peça sobre fins, pois encerra uma sequência de três tragédias, marcando no interior da tetralogia uma exaustão do tipo de espetáculo (tragédia) e seu nexos entre representação e audiência. Entre as peças anteriores e o drama satírico final, “Sete contra Tebas” promove uma dupla conclusão, seja da série de tragédias, seja inaugurando a conclusão da própria trilogia.⁵⁹

Em virtude disso, distribuem-se assim as partes da peça e seus versos⁶⁰:

I – Prólogo: 1-77

II – Párodos (Entrada coral): 78-180

III – Cena epirremática: 181-286

IV – Primeiro estásimo (Atividade coral): 287-368

V – Cena dos escudos: 369-676

VI – Cena epirremática: 677-719

VII – Segundo estásimo (Atividade coral): 720-791

VIII – Terceiro estásimo (Atividade coral): 822-860

IX – *Kommós* (Lamentação): 875-1004

59. Recente material sobre o mito encontra-se em: Natanblat (2005); Torrance (2007); e VVAA (2002).

60. Adaptação do esquema em: Thalman (1978, p. 28).

Ou seja, abre-se o espetáculo de “Sete contra Tebas” com um conjunto de três blocos de falas (Etéocles, Espião, Etéocles), que constitui o prólogo da peça. O início da representação relaciona-se à sua conclusão, a lamentação coral final, em que o Coro encena as mortes dos irmãos filhos de Édipo, os quais, em mútuo assassinio, extinguem a linhagem amaldiçoada dos labdácidas. A *performance* do prólogo falado desde já é uma projeção da lamentação final do Coro. Em um espetáculo de grandes dimensões, o desempenho atual é a configuração de sua inteligibilidade em relação à sua amplitude reconhecível.

Em seguida, temos as partes corais II e VIII, que se vinculam como *performances* corais isoladas, que centram na orquestra, na área frontal à audiência, a exibição de desempenhos extremamente marcados, constituídos por uma coreografia específica e pela composição de ritmos e melodias.

Nesses momentos de exuberância aural, canta-se e dança-se para além dos eventos locais em Tebas: é a própria *performance* multimidiática do Coro que mostra como o único acontecimento exposto em cena, audível e visível como “espetáculo dentro do espetáculo”, de forma a reinterpretar o mundo de Tebas, extrapolando-o. E nessa extrapolação, o auditório mais do que nunca entende que está em um teatro, e não apenas compreende a trama dos fatos, mas também observando os feitos audiovisuais que são exibidos diante dele. A *performance* atrativa de sons e figuras supera a identificação do enredo.

As partes III e IV são duplicadas nas partes VI e VII, formando partes espelhadas que gravitam em torno da enorme “cena central”(V), a cena dos escudos (TAPLIN, 1977). Em III, Etéocles tenta silenciar o Coro; já em VI, é o Coro que tenta dissuadir Etéocles de lutar contra o irmão. Após esses encontros verbo-musicais (epirrema) em que um fala e o outro canta, segue-se sempre uma *performance* do Coro (IV e VII), o que marca o nexos e a inversão das partes duplicadas.

Dessa forma, podemos perceber como o espetáculo de “Sete contra Tebas” é *centrípeto*, convergindo para a cena dos escudos. Os módulos finais e mediais se sobrepõem em volta do núcleo composto por uma série de sete blocos de falas e réplicas entre um Mensageiro e Etéocles, blocos esses fechados por breves e oblíquas estrofes corais responsivas. A extrema organização e extensão dessa cena, disposta no relato dos inimigos de Tebas – proposto pelo Mensageiro – e dos campeões da cidade – postado por Etéocles –, e na marcação emocional de fundo do Coro, faz irromper as largas estruturas de “Sete contra Tebas” e seu próprio encaminhamento da amplitude das peças relacionadas.

Ora, como grandezas podem ser quantificadas e a peça é escrita em versos, para melhor compreender a amplitude da peça, temos a seguinte distribuição do número de versos de cada parte: I – 78 versos; II – 103; III – 106; IV – 82; V – 308; VI – 42; VII – 72; VIII – 39; IX – 130. Tomando como base a magnitude da cena central, as extensões das outras partes se abreviam em várias proporções: IV/VI = 1/2; III/VII = 1/3; II/VIII = 1/3. Assim, a partir do centro, a relação entre as estruturas simétricas diminui na proporção de sua diferença de extensão. Nos extremos (I-IX), temos o reverso da situação, ao se distribuir maiores quantidades de versos na primeira parte, mas ainda prevalece a proporção 1/3. A manutenção dessa proporção acarreta tanto a relação entre as estruturas em correspondência, quanto o reconhecimento da construtividade do espetáculo nas diferentes organizações de seus materiais.

Assim, o amplo escopo da representação que uma peça inserida em um ritmo tetralógico efetiva somente se torna possível quanto maior for a resolução e a correlação das partes que a compõem. A amplitude do espetáculo é proporcional à atividade multissetorial desenvolvida. “Sete contra Tebas” se exhibe, pois, como demonstração de uma dramaturgia que se confronta com os problemas de sua elaboração e de seu desempenho.

O drama musical

A multidão que se aglomerou para assistir à peça em 467 a.C., homóloga ao amplo escopo do espetáculo representado, não consumiu apenas elementos formais. A forma de organização do espetáculo era executada em cena por meio dos atos cantados e recitados dos atores e do Coro. A diferença/oposição articulatória (canto/fala) posicionava a audiência frente à mudança de foco e de referência da movimentação dos atores e do Coro entre a orquestra, as entradas/saídas laterais e o fundo da cena. Falava-se e cantava-se em meio a um semicírculo de estátuas que atualizavam as fronteiras de Tebas, como seus muros (WILES, 1991). Assim murada, a cidade é percorrida pelos sons do cerco inimigo, que confundem os espaços visível e não visível.

No exíguo espaço visual frontal à recepção, abatem-se gritos, choros, ruídos de carros de guerra, espadas, gargalhadas e gemidos, sinfonia de sons que completam as altissonantes e variadas atividades corais que, durante a peça, retomam, dentro da cidade, os confrontos iminentes e acontecidos (Guerra de Troia).

Ou seja, para fazer perdurar o impacto da autodestruição e ruína dos labdácidas, Ésquilo transforma o espaço total que reúne o público e os agentes dramáticos (Coro e personagens) em um *espaço acústico*, no qual se desfigura e se recontextualiza a perspectiva hegemônica do soberano de Tebas. Etéocles, o que quer calar os outros, o que não quer ouvir, soçobra diante do cerco de sua cidade. Na medida em que seu mundo se fecha, o conhecimento da audiência se amplia. Como um personagem-escada, suas continuadas ignorância e surdez incrementam a participação da recepção no espetáculo.

Além desse comportamento antípoda à música do espetáculo que Etéocles realiza, temos a própria *música do espetáculo*, que orienta a interação da audiência com os eventos encenados. A forma de organização do desempenho do Coro e os ritmos presentes na composição dos metros de sua atividade musical nos situam diante da amplitude aural do espetáculo.

O terror quanto à invasão inimiga é encenado na entrada do Coro (párodo) na parte II, após um prólogo falado no qual Etéocles procurava, já com retardo, responder às novidades trazidas pelo espião. A entrada coral é realizada sem organização estrófica e é cantada por meio de metros dócmios – metros cuja tendência ao abatimento de uma uniformidade rítmica interpreta os extremos afetivos e referenciais da situação de cerco. Ao soerguer de um muro de palavras e ordens por parte de Etéocles, a desabalada carreira do coro traz para dentro de cena os inimigos, figurando a violenta invasão dos homens de Polinices.

As alterações nos metros do Coro e na forma de organização de sua *performance* modulam proximidades e distâncias em relação às contracenações dos agentes dramáticos, bem como especificam as referências que constituem a memória do espetáculo.

Como o *som* executado ultrapassa seu momento de articulação, e esse som sempre é configurado metricamente em relação a um grupo de outros sons de metros específicos, quando se dá a retomada de alguma ocorrência sonora ocorre uma equação entre *performances* diversas em conjunto com a recontextualização da *performance* atual. Os dócmios da entrada coral atravessam o espetáculo de “Sete contra Tebas”, arrefecendo-se a partir do momento em que a figura de Etéocles perde sua hegemonia. A partir desse ponto, há a predominância do *lamento*, de uma composição em iambos de lamento exultante, vinculando-se ironicamente ao drama satírico em que se atualiza a vitória sobre os tiranos.

Tradução

O trabalho de tradução de “Sete contra Tebas” aqui exposto integra as atividades do Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI), bem como pesquisas relacionadas com o meu doutorado⁶¹. Em virtude disso, procurei fornecer um texto limpo de notas, resolvendo as dúvidas mais globais nas próprias rubricas.⁶²

Por essa razão, procurei não cair na armadilha de eruditizar o texto, igualando classicismo com vocabulário empedernido. Os nomes próprios e de lugares, normalizados de acordo com Ureña Prieto e Pena, compõem como paisagem sonora da obra. Em primeiro plano está a *contracenação* e os *desempenhos vocais* dos agentes dramáticos.

Segui o texto da edição de G. O. Hutchinson (1985), confrontando-o em diversos momentos com a edição de M. West (1988). Na revisão desta tradução para o curso de especialização em estudos clássicos, consultei ainda a edição de A. Sommerstein (2008).

Sendo “Sete contra Tebas” um drama em versos, mantive não apenas o número de versos do original, como também a ordem e a posição de palavras-chaves e, além disso, os mesmos padrões de interrupção e de continuidade entre os versos (*enjambement*). Não recriei os ritmos das partes faladas, nem das partes cantadas. Antes, foi minha opção nesta tradução trabalhar com a *legibilidade* do texto, de forma a promover uma leitura fluente que acompanhasse as modificações rítmicas e estruturais junto com as rubricas.

Retomando as distribuições dos versos (aspecto quantitativo da *performance*), pretendi tornar compreensível o controle e a configuração dos atos dos agentes dramáticos, em sua luta pelo espaço de representação. Falar um maior ou um menor número de versos significa ocupar maior ou menor espaço. Com isso, a quantificação dos desempenhos nos facultava a espacialização do espetáculo e uma melhor apreensão de sua realização.

Dessa maneira, rompe-se com um hábito mentalista que opõe *texto* e *espetáculo*, hábito esse que promove a atenção apenas ao dito, à explicação das referências descontextualizadas de seus procedimentos de efetivação teatral. Em virtude disso, grande parte das traduções transforma todo o texto em *prosa*, o que elimina as

61. “A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais” (UnB, 2002). Publicado apenas em 2008, com o mesmo título, pela Editora UnB.

62. Ofereço cem páginas de análises detalhadas sobre a dramaturgia de “Sete contra Tebas” em: Mota (2008, p. 137-235).

diferenças indicadoras do contexto produtivo do espetáculo. No entanto, na medida em que a especificidade das grandezas é avistada, o verso efetiva a manipulação da duração das *performances*. O texto de "Sete contra Tebas", a partir dos números atribuídos aos agentes dramáticos e às partes, converte-se em um roteiro de sua realização.

Por outro lado, a recriação completa dos metros somente poderia ser realizada na *performance*, a qual, por sua vez, passaria pela pesquisa dos ritmos e de sua combinação na peça. Prefiro atualizar os *gestos* fundamentais que os metros implicam, marcados pelo trato com as referências e pela sintaxe própria de cada gesto. Assim, nas partes faladas, temos tanto relatos quanto comandos para outros agentes dramáticos, mas, acima de tudo, temos uma *continuidade vocal e performativa* mais reconhecível, a qual se distingue das partes cantadas, nas quais metáforas e coordenações rompem abruptamente com a manutenção de uma estabilidade de cena.

Dessa forma, a tradução que realizei se situa *entre a leitura e sua representação*, como um convite para nos aproximarmos de uma escritura de espetáculos que, mesmo após 2.500 anos, ainda se impõe diante de nós.

“Sete contra Tebas”, de Ésquilo

Em volta da orquestra, altar com estátuas de Zeus, Atena, Posídon, Ares, Afrodite, Apolo, Ártemis e Hera. O soberano de Tebas delibera com um pequeno grupo de cidadãos.

- ETÉOCLES⁶³
- 1 Cidadãos de Tebas⁶⁴, quem quer que comande os negócios da cidade,
o leme na mão, os olhos abertos contra o sono,
precisa oportunamente dizer o que convém.
Pois, se agirmos bem, razão é Deus;
- 5 mas, ao contrário – que isso não aconteça! – e desgraças sobrevierem,
o nome Etéocles por muitos na cidade
será entoado desde já em louvores cheios de lamentos
pelas ruas. Que Zeus libertador
venha a ser celebrado na cidade de Tebas!
- 10 Vocês agora, seja quem mal deixou
o vigor da juventude ou quem já não é mais jovem,
cada um de acordo com a idade que possui,
no primor da vida e da força, o corpo inteiriço,
precisa socorrer a cidade e os altares dos deuses
- 15 da Terra, não se mostrando contrário a honrar
a mãe Terra doce nutriz de seus filhos.
Pois ela foi clemente quando os jovens se arrastavam pelo chão,
acolhendo todos eles, junto com suas misérias,
revigorando-os como cidadãos armados de escudos,
- 20 homens fiéis sempre que for preciso.
Até o dia de hoje o deus tem nos favorecido.
Pois mesmo estando com as muralhas sitiadas há alguns dias
a cidade, graças aos deuses, tem se saído bem na guerra.
Mas agora fala o adivinho, pastor de aves
- 25 que, pelo ouvir e pela mente, sem uso do fogo, examina

63. A peça se inicia com este discurso de Etéocles, dirigido a um grupo de extras que duplica o auditório *in loco*. Taplin sugere então que tal começo se realize com Etéocles e os extras imóveis, ou seja, *tableau* ou cena congelada (TAPLIN, 1977, p. 134-136; BURIAN, 1977, p. 79-94). Todo este prólogo falado, constituído pelas falas de Etéocles (1-38), do Espião (39-68) e novamente de Etéocles (69-77) é articulado em trimetros iâmbicos, um verso contínuo especializado para situações dialogais. A homogeneidade métrica desta primeira seção se contrapõe à heterogeneidade das partes corais e dos encontros verbomusicais (epirremas) entre personagens e Coro.

64. Etéocles se dirige aos cidadãos de Cadmo, Κάδμου πολῖται. Para contextualizar a peça, logo em sua abertura, substituo a tradução literal “homens” ou “cidadãos de Cadmo” por “cidadãos de Tebas”, preferindo o foco no espaço compartilhado entre audiência e atores às referências mitológicas.

presságios proféticos com técnica que nunca mentiu.
E assim fazendo esse mestre dos oráculos
anuncia que um tremendo ataque aqueu
contra nossa cidade para esta noite foi tramado.
30 Então, para as muralhas e para os portais da fortaleza,
rápido! Vamos, se armem todos dos pés à cabeça!
Vigiem os parapeitos, ocupem os terraços
das torres, e nas saídas dos portais
permaneçam firmes, sem temer a quantidade
35 dos invasores reunidos! O deus vai fazer o melhor!
Eu, de minha parte, enviei, às linhas inimigas, espias
e batedores, os quais creio não vão fracassar em seu retorno.
Tendo ouvido o que disserem não serei surpreendido por nada.

Sai o pequeno grupo de cidadãos por uma das entradas laterais. Entra apressado o Espião.

Espião⁶⁵
Etéocles, valente senhor de Tebas,
40 venho lá do fronte trazendo a verdade.⁶⁶
Eu mesmo sou espia dos acontecimentos.
Pois sete homens, impetuosos comandantes,
sob um escudo negro degolaram um touro
e colocando as mãos no sangue do animal morto,
45 por Ares, Ênio e Fobos sanguinário,
juraram que ou vão destruir a cidade,
ferindo e saqueando Tebas com violência,
ou, se morrerem, vão regar a terra com seu sangue.
E as lembranças dos parentes que ficaram em casa
50 derramando lágrimas arremessaram ao carro
de Adrasto, mas nenhum lamento havia em suas bocas.
Pois seus corações de ferro ardiam com valentia
como os olhos de leões tomados por Ares.
E prova disso é que não se demoram temendo agir.
55 Quando os deixei disputavam, lançando a sorte – como

65. O espião-mensageiro e suas notícias confrontam a perspectiva hegemônica de Etéocles. Inaugura-se, a partir daqui, a disparidade de conhecimentos entre os agentes dramáticos em cena. O cerco avança sobre a cidade, até o embate final entre os irmãos. A ineficiência de Etéocles em conter esse avanço somente ratifica tal disparidade.

66. O espaço atual de contracenação – o intramuros de Tebas – é referido ao espaço virtual dos invasores – o extramuros da cidade. A espacialização do espetáculo e sua audiovisualidade contextualizam os atos recepcionais.

cada um deles conduziria seu exército contra as portas.
Então, escolha depressa os mais bravos homens da cidade
e os posicione como comandantes nas saídas dos portais.
Pois já se aproxima o exército dos argivos completamente
60 armado, ergue pó da terra e os campos se mancham da
baba branca que goteja dos cavalos ofegantes.
Então vamos, como um atento piloto de barco
proteja a cidade antes que se desencadeie a tempestade
de Ares! Pois a onda de guerreiros retumba sobre a terra seca.
65 Decide logo o momento oportuno para fazer isso.
Eu, de resto, vou manter vigilantes meus olhos
fiéis. E conhecendo, pois, através de um relato verdadeiro
o que acontece fora dos portais, o mal vai poder evitar.

Sai o Espião

ETÉOCLES⁶⁷
Oh, Zeus e Terra e deuses protetores da cidade,
70 e Maldição, poderosa Erinia de um pai,
ao menos poupem, não arranquem com as raízes,
toda destruída, feito despojo, a cidade que fala a língua da Hélade!
Impeçam que uma terra livre, que a cidade de Tebas
75 algum dia possa cair em jugo de escravidão!
Sejam nossa ajuda! Creio que falo no interesse de ambas as partes,
pois uma cidade bem protegida venera suas divindades.⁶⁸

*Sai Etéocles. Entrada (párodos) desorganizada do Coro. Canto marcado pela perplexidade emotiva e pela contracenação do Coro com as estátuas dos deuses e as referências extramuros.*⁶⁹

67. Notemos como Etéocles encerra o prólogo sozinho. O insulamento do soberano e seu desligamento da cena e de seus concidadãos atravessa o resto da peça (BRANDÃO, 1989).

68. A saída de Etéocles marca o fim da seção introdutória do espetáculo (1-77).

69. Ao bloco de falas anterior, articulado em uma homogeneidade métrica, temos a entrada coral (78-180), que exhibe um *design* sonoro diferenciado. Esta *performance* é dividida em três partes. Na primeira (78-108), o Coro, em versos dócmios, arremete-se contra a orquestra como um bando de suplicantes e ruma para as estátuas, encenando tanto uma furiosa invasão inimiga quanto o impacto dessa invasão. Dessa maneira, ao extremo não musical do bloco de falas anterior temos o extremo musical de agora. Na segunda parte (109-150), o ponto médio da entrada, o Coro arrefece um pouco a sua *performance* exorbitante, por meio de uma composição de metros iambos e dócmios e, por meio de canto, gestos e apelos, dirige-se a cada uma das oito estátuas que formam os muros de Tebas. Ao fim (151-180), já em ordenação estrófica, o Coro se vale da responsividade – estrofe e antístrofe cantadas em um mesmo esquema métrico – para atualizar os nexos entre o que acontece dentro e fora dos muros da cidade. Assim, o Coro amplia o horizonte da cena, contra os atos redutores de Etéocles, que procuram negar o extramuros (LOMIENTO, 2004; STEINRÜCK, 2002).

CORO

Lamento meus medos e dores tão grandes!

Partiu o exército inimigo, deixando o acampamento.

80 Uma numerosa multidão de cavaleiros se espraia sobre nós.

A poeira que se ergue para o céu me faz ver
uma mensagem sem voz, fiel e verdadeira.

Me apavoro com o estrondo de armas
que aos gritos se aproxima da minha terra.

85 Volteja e ressoa, como indomável se abate
tempestade nas encostas da montanha.

(Prece formal. Súplica.) *Íó, íó*⁷⁰ deuses e deusas, afastem
o mal que se lança sobre nós.

O clamor dos guerreiros vem

90 sobre as muralhas.

Uma multidão de escudeiros brancos avança
e gloriosa arremessa o passo contra a cidade.

(mais intenso) Quem vai nos livrar, qual deus ou deusa
vai nos proteger?

95 Vou mesmo tombar diante das
estátuas de nossos deuses?

(exclamação apelativa) Ah,
abençoados senhores!

É o momento de se unir às estátuas. Nós
devemos nos alongar em lamentos?

100 Ouvem ou não ouvem o estrondo dos escudos?

Quando, senão agora, vestes e coroas não iríamos ofertar
junto com nossas preces?

Eu vejo o estrondo. Não é ruído de uma simples espada.

O que vai fazer, Ares? Vai abandonar

105 teus antigos domínios?

Oh, deus do capacete dourado, olhe, olhe a cidade,
que costumava considerar digna de teu favor!

Deuses protetores da cidade desta terra, venham, venham todos.

70. Os intraduzíveis gestos vocais são colocados entre parênteses, antecedidos por uma rubrica contextualizadora. Alguns deles são guturais e extremamente impactantes, irredutíveis à discursividade, de forma a explicitar a audiovisualidade da *performance*. Ou seja, tais gestos vocais são índices de movimentos corporais mais complexos. Por isso, optei por não os traduzir, para marcar a excessiva corporeidade registrada. Assim fazendo, difiro de Sommerstein (2008) que, em sua edição/tradução, ora verte tais gestos em exclamações verbais, ora os transforma em rubricas. Por outro lado, Torrano (2009) prefere apenas transliterar tais gestos vocais; com isso, restringe o registro linguístico a uma atividade verbal.

110 Vejam uma tropa
suplicante de virgens quanto à escravidão.
Em volta da cidade uma onda de homens de agitados penachos
115 quebra, soerguida pelo sopro de Ares.
Mas, oh Zeus, pai todo-poderoso,
afasta de nós completamente a conquista inimiga.
120 Pois os argivos cercaram a cidade de
Tebas. O temor de suas armas de guerra convulsiona.
Através das mandíbulas dos cavalos é certo que
os freios ressoam a morte.
Sete homens destemidos que se distinguem do exército,
125 brandindo a lança e em armadura, para as sete portas
avançam de acordo com resultado de sorteio.
E Palas, nascida de Zeus, soberana guerreira,
seja a salvação dessa cidade,
130 oh deusa! E o deus dos cavalos, senhor que reina sobre os mares
com seu tridente guerreiro, oh Posídon,
nos liberte, nos liberte de nossos temores!
135 E tu Ares, (*expressões de lamento*) *fêu, fêu*⁷¹,
a cidade que traz o nome de Cadmo
guarde e faça visível teu parentesco com ela!
140 E Cípris, primeira mãe de nossa raça,
nos proteja, pois do teu sangue nós
viemos! Nos aproximamos de ti implorando
com súplicas e apelos aos deuses.
145 E Apolo, senhor dos lobos, torne-se um lobo
para o exército inimigo,
ouvindo os gritos deles! E, oh virgem filha de Leto,
amada Ártemis
150 prepara teu arco!

(*Arranjo intracoral e canção estrófica*)

Estrofe A

(*Lamento*) *Eé, eé*

Ouço o ruído dos carros de combate em volta da cidade.

71. Somerstein (2008) traduz para o inglês como: "And you Ares, – ah, ah!".

Oh, veneranda senhora Hera!
Os eixos da roda rangem com o peso dos guerreiros.
Amada Ártemis (*lamento abrupto não formal*) eé, eé
155 Com o vibrar das lanças o ar se enfurece.
O que nossa cidade está passando? O que vai acontecer?
E para onde ainda o deus vai nos conduzir?

Antístrofe A

(*Lamento responsivo*) Eé, eé

Uma saraivada de pedras de longe se arremete contra as nossas muralhas.
Oh, amado Apolo!
160 O clangor dos escudos de bronze retine nos portais.
Escuta, oh filho de Zeus,
que tem sagrado poder de decidir a guerra durante os combates
e tu, Onca, abençoada senhora, em favor da cidade,
165 tua casa, defenda as sete portas.

Estrofe B

(*Invocação final grandiloquente e gestos de apelo*)

Oh, deuses todo-poderosos,
oh, deuses e deusas capazes de guardar
as torres dessa cidade,
não abandonem a cidade que sucumbe pela lança
170 para um exército que fala outra língua!
Ouçam as virgens, ouçam totalmente
as súplicas oferecidas com os braços estendidos!

Antístrofe B

(*Invocação responsiva*)

Oh, divindades amigas,
175 envolvam a cidade com libertação
mostrem como amam a cidade,
considerem as oferendas do povo,
e considerando, venham nos socorrer!
Tenham em vista, peço, nossa adoração
180 acompanhada de sacrifícios!

Entrada de Etéocles. Após a fala inicial do soberano, inicia-se um diálogo (diálogo epirremático) que alterna as falas de Etéocles e o canto do Coro, ao qual, por sua vez, segue-se um debate verso a verso (esticomitia). Nesse enfrentamento de agora, Etéocles procura arrefecer a sonora presença do Coro.

ETÉOCLES⁷²

A vocês eu pergunto, criaturas insuportáveis:
essa é a melhor coisa que deve ser feita para salvar a cidade?
Vai dar ânimo ao povo sitiado

185 lançar-se sobre as estátuas dos deuses protetores da cidade
com choros histéricos, o que os mais sensatos desprezam?

Nem em males ou em doce prosperidade
possa ter vida em comum com o sexo feminino!
Pois, participando do triunfo, são de uma temeridade inaceitável,

190 mas tomadas de pavor, são um mal para a casa e para a cidade.
Hoje mesmo entre os cidadãos essas correrias sem direção
produzem, pelo clamor das vozes, a apatia covarde.⁷³

Isso fortalece cada vez mais os que estão fora das muralhas,
enquanto destruímos os que estão dentro para eles.

195 É o que se ganha vivendo com as mulheres!

Mas quem não ouvir meu comando,
homem, mulher ou qualquer um intermediário disso,
contra eles vai ser deliberada sentença de punição.

E não vão escapar da sorte de apedrejamento popular.

200 Pois aos homens compete – as mulheres não participam disso –
o que é de fora da casa. Fiquem dentro e não causem maior dano.
Ouviram ou não ouviram: falo à gente surda?

(resposta do coro retomando a perplexidade emocional de sua entrada)

72. Até este momento da peça, tivemos uma sucessão de partes faladas (1-77) ou uma atividade musical (78-180). Entre os versos 181-286, há uma sobreposição das partes faladas e cantadas em uma mesma situação de representação. Nesse encontro em forma de confrontação, Etéocles e o Coro contracenam com limitada interação, ressoando seus diferentes posicionamentos frente aos eventos que se abatem sobre Tebas. Toda a cena é estruturada em forma de anel – *ring composition* (JARCHO, 1987): em suas margens iniciais e finais, temos um bloco de falas de Etéocles, 181-202 e 264-286. Entre essas margens, encena-se: a) um encontro-debate musical (203-244), no qual Etéocles responde cada estrofe coral com o mesmo bloco de três versos falados, contra a progressiva diminuição da amplitude do Coro em cada par estrófico; e b) um debate verbal (245-263) monoverbo, falado entre Etéocles e o Coro, ou seja: A BC A. Notemos o espelhamento estrutural desta parte com a parte introdutória da peça (1-77): lá, como aqui, há uma parte medial com margens que se compõe das falas de Etéocles.

73. Típica rubrica interna: Etéocles informa o que aconteceu durante o párodo. Com isso, a fisicidade marcada no metro encontra sua contrapartida no conteúdo enunciado por Etéocles.

Estrofe A

CORO

Oh, querido filho de Édipo, tremi ao ouvir
o estrondo, estrondo do carro de combate
205 quando os eixos que movem as rodas gemem
ou relinçam os cavalos com o férreo freio na boca,
sujeição que vem do fogo!

ETÉOCLES

O que é isso? Acaso o homem fugindo da proa
à popa vai encontrar manobra salvadora
210 quando o barco sofre com as ondas do mar?

Antístrofe A

CORO

Mas eu, em correria, confiando nos deuses, lancei-me
sobre as antigas estátuas divinas logo que o estrondo
da avalanche destruidora se abateu em nossas portas.
É, pois, com pavor que alço minha prece em direção aos
215 divinos, para que possam exceder em cuidado para com a cidade.

ETÉOCLES

Vocês suplicam que as muralhas afastem a lança inimiga.
Os deuses vão mesmo acorrer a estas súplicas? Mas quando
uma cidade é capturada, dizem que os deuses a abandonaram.

CORO

Estrofe B

(reação veemente)

Que em minha vida jamais possa ser abandonada pelos deuses
220 aqui reunidos, nem que possa acontecer de ver
a cidade inteira sendo percorrida por soldados
que a devastam com chamas devoradoras!

ETÉOCLES

Não se inclinem a invocar os deuses de modo tão vil.
Pois a obediência é mãe das ações bem-sucedidas,
225 oh mulher, é salvação. É o que prevalece.

CORO

Antístrofe B

Claro que é. Mas o poder divino está acima de tudo.
Muitas vezes, em desgraças, o homem, perplexo,
sofre duramente, com os olhos enuviados,
quando, de repente, as aflições são resolvidas.

ETÉOCLES

230 Aos homens é assim, vítimas e sacrifícios
fazer aos deuses e examinar as estratégias dos inimigos;
e, em troca, a ti cabe o silêncio e ficar dentro da casa.

CORO

Estrofe C

235 Pelos deuses moramos em uma cidade inabalável,
muralla que protege contra as hordas inimigas
Quem aqui teme a retribuição divina?

ETÉOCLES

Certamente não nego teu direito de honrar as divindades da casa,
mas não infunda um coração covarde nos cidadãos,
não se mova, nem se deixe aterrorizar em demasia.

CORO

Antístrofe C

240 Ouvindo agora novos estrondos,
espantada de medo para a acrópole,
morada veneranda, corri.

ETÉOCLES

Então, ao tomar conhecimento dos mortos
e feridos, não acolha as novas com lamentos.
Pois Ares se alimenta disso, de homens mortos.

Debate e confrontação dramática (esticomitia)

CORO

245 Pois agora eu ouço bem o relincho dos cavalos!

ETÉOCLES

Sequer está ouvindo agora o que claramente ouve tanto.

CORO

Geme a cidade desde o fundo da terra ao se ver cercada!

ETÉOCLES

Não há nada suficiente para deliberar assim sobre estas coisas.

CORO

Tenho medo. Cresce o som dos golpes sobre as nossas portas.

ETÉOCLES

250 Nem com isso se cala em correria através da cidade?

CORO

Oh, deuses aqui reunidos, não abandonem nossas muralhas.

ETÉOCLES

Desgraça! Não consegue se manter calada?!

CORO

Deuses da cidade, que a escravidão por sorte não seja o meu fim!

ETÉOCLES

Você mesma é que lança para escravidão a mim e toda a cidade.

CORO

250 Oh, Zeus todo-poderoso, tuas setas voltem contra os inimigos!

ETÉOCLES

Ah Zeus, como foi capaz de nos dar por companhia a mulher e sua raça!

CORO

Alguém tão miserável, como o homem, quando a cidade é tomada.

ETÉOCLES

Continua falando, querendo o favor das estátuas?

CORO

Sem mais coragem, o medo se apoderou de minha língua.

ETÉOCLES

260 Suplico que de pronto possa fazer algo solene para mim.

CORO

Fale depressa e depressa vou saber cumprir.

ETÉOCLES

Cale-se, oh infeliz, não atemorize os nossos!

CORO

Eu me calo. Minha sorte será a sorte de todos.

ETÉOCLES

265 Prefiro mais isso em lugar do que você falou antes.
E outra coisa digo, deixe essas estátuas dos deuses
e ora pelo melhor que se pode querer: que os deuses entrem na guerra conosco.
E ouvindo minhas preces, em seguida cante
o hino da vitória, clamor sagrado e propício,
costume da Hélade que saúda sacrifícios,
270 isso traz confiança aos nossos e dissipa o medo ao inimigo.
Eu, aos deuses protetores de nossa cidade,
os que guardam as terras e vigiam a assembleia,
e às fontes de Dirce e às águas do Ismeno, declaro
que, se tudo terminar bem e a cidade for salva,
275 sangue de ovelhas vai jorrar no altar dos deuses,
para celebrar a vitória.
Despojos dos inimigos feridos pela lança
vou dedicar aos templos sagrados.
Faça desse modo os votos aos deuses, sem esses gemidos habituais,
280 inútil e estúpido pranto ofegante.
Pois não há escapatória ao que é destinado aos mortais.
Eu mesmo, sete homens contando comigo vou posicionar
contra os arrogantes adversários inimigos
nas sete saídas de nossas muralhas,
285 antes que um mensageiro com apressadas e impetuosas
palavras chegue, e elas nos inflamem com a urgência dos acontecimentos.

Sai Etéocles

Canção coral (1º estásimo)

Estrofe A

*Coro*⁷⁴

(Em tom épico, correlacionando memória mítica – a guerra de Troia – com cerco atual)

Vou obedecer. Mas o coração se sobressalta com medo
e bem junto de meu peito
290 as angústias acendem o pavor
pelo exército que cerca as muralhas, como por uma cobra
a tímida pomba teme muito ver emboscados
os filhotes de seu ninho.
295 Pois uns sobre as muralhas
armados da cabeça aos pés e em formação
avançam. O que vai acontecer?
Outros mais, contra já cercados
cidadãos arremessam
300 pedras denteadas.
Oh deuses de Zeus, nascidos
com todos os meios a cidade e o povo
gerado por Cadmo protejam!

Antístrofe A

Qual lugar do mundo é mais fértil
305 que este, para que a castiguem, aos inimigos
abandonando esta terra cheia de vigor
e a fonte de Dirce, água mais nutritiva
310 de se beber, dada por Posídon, que faz tremer a terra,
e os filhos de Tétis?
Então, oh deuses protetores
da cidade, sobre os que estão

74. Situada entre o debate verbo-musical anterior e a longa seção central, esta atividade musical do Coro (287-368) é altamente marcada e variada quanto ao ritmo. Reelaborando a situação de sua entrada, o Coro conjuga a mítica Troia com Tebas, atualizando em cena imagens, e não expectativas de uma invasão inimiga. A diferenciação sonora que o Coro desempenha possibilita a interpretação musical da violenta selvageria da guerra. A manipulação de uma composição de iambos e iônios promove a anticelebração que se lamenta pelo falso heroísmo viril dos conflitos sanguinários.

fora dos muros uma covardia
fatal, um pânico delirante
315 lancem, e conquistem
a glória frente a estes para a cidade!
Permaneçam nossos defensores
em Tebas, aqui bem assentados,
320 por nossos suplicantes clamores!

Estrofe B

(retorno à inquietação presente)

Pois digno de lástima é que esta memorável cidade
seja tão logo lançada no Hades, despojo subjugado
pela lança, reduzida a cinzas,
325 devastada vergonhosamente pelos homens argivos com auxílio divino,
e que as mulheres cativas fossem arrastadas
(gritos de dor, foco no sofrimento feminino) eé, novas ou velhas,
tal como os cavalos pelas crinas, as vestes
rasgadas enquanto lutavam, e que se esgote
330 em prantos a cidade
e os cativos arruinados em meio à confusão de gritos.
Tenho receio da desgraça que pode acontecer.

Antístrofe B

É lamentável que jovens virgens
antes dos ritos de casamentos tenham que trocar
335 sua casa por um caminho odioso.
Declaro que sem dúvida os mortos tiveram melhor fim que estas.
Pois, quando uma cidade é subjugada
(ampliação do foco) eé seus males não têm seu fim.
340 O inimigo aprisiona uns e a outros
mata. Incendeia tudo. E a fumaça
deixa imunda a cidade inteira.
E Ares, que subjuga os homens, agita seus ventos
furioso, violando o que se venera.

Estrofe C

O tumulto ecoa pela cidade. Em torno dos muros estende-se
346 a armadilha. Com a lança um homem

mata outro homem.
Os choros ensanguentados
350 dos bebês de colo
que ainda mamam ressoam.
Em toda parte o rapto se irmana ao rapto.
Um saqueador com outro saqueador se encontra
e como quantidade chama quantidade
cada cúmplice quer possuir
355 nem menos nem o mesmo que deseja.
O que imaginar acerca disso?

Antístrofe C

Toda espécie de fruto é jogada ao chão
e aguda aflição atinge
os trabalhadores da casa.
360 Para a massa confusamente
as dádivas da terra inúteis
como ondas se avolumam.
As cativas têm novos sofrimentos,
desgraçada cama de prisão
365 que o soldado vai prover.
Aos inimigos vitoriosos
noite após noite vão servir,
afligindo-se em súplicas cheias de lágrimas.

(Anúncio de personagens vindo das saídas laterais opostas. Entradas simultâneas, simétricas e divergentes de Etéocles e do Mensageiro.)

370 – Aquele espião, como parece a mim, amigas,
traz novas informações do exército inimigo
Vem depressa repuxando os freios dos animais de seu carro.

Entra o Mensageiro

– Chega também ele, o filho de Édipo,
para prontamente inteirar-se do relato do mensageiro.
Em sua pressa, o rei mal completa os passos.

MENSAGEIRO⁷⁵

- 375 Eu poderia relatar com clareza acerca dos planos dos inimigos,
de modo a dizer quem foi sorteado para cada um de nossos portais.
Tideu desde agora ruge feito animal diante do portal
Proitide, mas o Adivinho não permite que ele atravesse
o Rio Ismeno. Pois os sacrifícios não seriam favorecidos.
- 380 E Tideu, fora de si, cheio de desejo por lutar,
grita e geme como uma serpente ao sol do meio-dia,
e insulta e injuria o sábio adivinho filho de Oicles:
“você balança o rabo covardemente para a luta e para a morte” .
Dizendo isso, agita as três plumas negras
- 385 de seu capacete, e sobre seu escudo
sinos de bronze ressoam o pavor.
Este escudo tem soberbo brasão modelado:
um céu incendiado de estrelas.
E a lua cheia, bem no meio do escudo,
- 390 brilha radiosamente, senhora dos astros, olho da noite.
Tomado desta insolência argiva,
chora junto às margens do rio, querendo lutar,
como o cavalo, que relinchando sobre o freio, espera
o toque da batalha, e, esperando, agita-se por inteiro.
- 395 O que poderá se defrontar com ele? Quem, ao cair da barreira,
poderá assegurar o portal de Proitos?

ETÉOCLES

- Os enfeites na armadura de um homem não me metem medo,
e muito menos uns símbolos podem me matar.⁷⁶
Nem sinos nem plumas ferem sem a espada.
- 400 E essa tal noite declarada no escudo

75. A chamada *cena central* é composta por um enfático modelo de contracenação. Nesse modelo, temos sempre: a) um bloco de falas do Mensageiro, apresentando um terrível adversário que, junto a algum portal de Tebas, realiza suas investidas. Cada adversário está brandindo um escudo cuja imagem o singulariza; b) um bloco de falas de Etéocles, que responde ao adversário postado contra a cidade e ao seu escudo. Em sua resposta, posiciona um guerreiro contra o inimigo; c) uma breve estrofe coral, ao fim de cada conjunto de apresentação e resposta. O Coro permanece em segundo plano, vinculando cada conjunto e reinterpretando-os. No sétimo e último conjunto de falas, temos a ruptura com esse modelo de contracenação: não há a estrofe coral.

76. Para enfatizar a questão interpretativa presente na contracenação entre o mensageiro e Etéocles, traduzo τὰ σήματα por “símbolos”, em vez de “brasões”.

com estrelas resplandecentes que tomam conta do céu,
rapidamente essa loucura vai se transformar em profecia.
Pois se a noite cai sobre os olhos dos mortos,
então esse brasão presunçoso
405 fica justamente bem nomeado:
contra si mesmo profetizou tamanha desmesura.
Eu, contra Tideu, destaco o fiel filho de Astaco
para assegurar nosso portal,
muito bem nascido e que venera o trono
410 da Honra e detesta as palavras de soberba.
Não é dado ao vício, nem achegado à covardia.
Descende dos homens nascidos do dente do dragão,
poupados por Ares, de Melanipo, verdadeiro cidadão
tebano. Ares vai decidir a sorte do combate.
415 Mas Justiça, de mesmo sangue seu, realmente agora envia
este homem para afastar as lanças inimigas dos filhos desta terra.

CORO

Estrofe A

(canto de contraponto às falas, enfocando o próprio Coro)

Que os deuses possam favorecer
o nosso campeão, pois ele se lança
em justa razão a lutar pela cidade: mas me apavoro
420 ao contemplar os corpos ensanguentados, caídos em desgraça
por causa de seus queridos!

MENSAGEIRO

Que os deuses possam favorecer teus planos!
Por outro lado, Capaneu foi sorteado para o portal Electra.
Esse outro gigante, gaba-se mais que
425 o primeiro, gloriando-se mais que um homem poderia pensar.
Fala que vai saquear, querendo deus
ou não, a cidade, mesmo que a cólera
de Zeus se abata sobre ele.
O brilho e a luz dos raios celestes
430 compara com o sol no calor do meio-dia.
Seu brasão é um homem nu portando fogo,
uma tocha flamejante em suas mãos como arma,
e que em letras douradas proclama: "Vou queimar a cidade".

435 Contra esse homem – envia algum... – quem poderá se opor?
Quem vai poder suportar o homem com suas palavras?

ETÉOCLES

Tais palavras geraram para nós vantagem sobre vantagem!
Seguramente dos pensamentos arrogantes dos mortais
a língua se torna verídico acusador.

440 Capaneu faz promessas e se prepara para agir.
Exercitando sua boca em desonrar os deuses,
sendo mortal se engrandece lançando para o céu contra Zeus
orgulhosas e sonoras palavras.

445 Mas estou convencido de que, com justiça, sobre ele vai
sobrevir o raio flamejante incomparavelmente maior
que o brilho do Sol no calor do meio-dia.

Apesar de seu falatório sem fim, contra ele designo
um homem mesmo, com vontade ardente e pronta,
o poderoso Polifontes, seguro sentinela avançado,
450 que vai sob o cuidado de Ártemis e de outros deuses.
Diga qual outro foi sorteado para o outro portal.

CORO

Antístrofe A

Morra aquele que faz tamanhas imprecações contra a cidade,
e uma flecha como raio possa atingi-lo
antes que invada minha casa e de meus aposentos
455 virginais, com arrogante lança,
me expulse!

MENSAGEIRO⁷⁷

Vou dizer. No terceiro sorteio foi Etéoclo
Que, apartando capacetes de bronze,
460 ergueu sua tropa para atacar portal Neís.
Com as rédeas faz os cavalos dar voltas bufando,
querendo saltar sobre as portas.
E as focinheiras assobiam uma melodia bárbara

77. Com o escudo do terceiro adversário, fecha-se uma sequência de invasão: a) a noite imperando sobre o escudo; b) o homem nu com a tocha; e c) um soldado que avança sobre o muro da cidade. Em suas réplicas, Etéocles se preocupa apenas em afastar individualmente cada guerreiro e não consegue ver a amplitude da sequência de escudos. Ironicamente, o terceiro guerreiro que fecha a sequência de invasão se chama Etéoclo.

repletas que estão do hálito de suas narinas gabolas.
465 A aparência do escudo foi modelada sem modéstia.
Um soldado que sobe os degraus de uma escada
avança sobre o muro inimigo querendo destruir tudo.
E essa figura fala através das letras escritas
que nem Ares poderia atacar essas muralhas.
470 Contra este homem envia alguém capaz
de impedir que a cidade caia em jugo de escravidão.

ETÉOCLES

Envio com segurança quem se gaba por seus braços,
Megareu, semente de Creonte, de linhagem espartana.
475 Pois vociferando os violentos relinchos dos cavalos
não ficaria com medo do ruído, afastando-se das portas.
Mesmo agonizando, iria cumprir com a terra que o nutriu,
subjugando os dois guerreiros e a cidade do escudo
como despojos de glória que ornariam a casa de seu pai.
480 Não invejo esses que, segundo teu relato, tanto se vangloriam.

CORO

Estrofe B

Suplico que você vença, (*exclamação de confiança*) ió
defensor de minha casa, e derrote os inimigos!
Esses, fora de si, pronunciam contra a cidade
palavras presunçosas. Que então agora
485 Zeus retribua com ira a ira que contemplou!

MENSAGEIRO⁷⁸

O quarto aos berros se aproxima
da vizinha Porta de Atenas Onca,
a figura e a gigantesca forma de Hipomedonte,
Ao ver girar a órbita inteira da circunferência
490 do escudo tremi de medo, não posso negar.
Aquele que fez o brasão não realizou coisa de pouco valor

78. O quarto guerreiro e seu emblema constituem o ponto medial da cena dos escudos. A partir daqui, temos um novo começo (THALMANN, 1978, p. 106-107). Há uma ampliação dos conflitos representados nos escudos e, disso, uma maior complexidade de sua compreensão. Segue-se uma série de três enigmáticos guerreiros e seus emblemas. Do embate físico, projeta-se um embate de interpretações.

pois acrescentou seu trabalho ao escudo:
um Tifeu, lançando vapor escuro de sua boca
inflamada pelo fulgor variado das chamas,
495 enquanto serpentes entrelaçadas estão fixas
ao longo do fundo côncavo da circunferência.
Ele mesmo clama por guerra, tomado por Ares,
como delirantes bacantes em luta fazendo visível o pavor.
É preciso estar atento aos planos desse homem.
500 Fobo desde já comemora diante dos portais.

ETÉOCLES

Inicialmente, a Palas Onca que, próxima à cidade,
se avizinha aos portais, tem inimizade à desmesura humana,
e irá destruir os filhos deles como uma cruel serpente.
E Hipérbio, fiel filho de Enope,
505 o homem escolhido contra esse homem, pretende
conhecer seu destino quando acaso for preciso.
Nem seu aspecto, nem seu coração nem sua armadura
comportam reprovação. Hermes conduziu-o apropriadamente.
Pois quando o homem e seu inimigo se confrontam,
510 defrontam-se as inimigas divindades
no escudo. Se o outro tem no escudo o cospe-fogo Tifeu,
no de Hipérbio está Zeus em pé com um feixe de raios nas mãos,
o que com certeza traz sobre si o favor da divindade.
515 Somos os vencedores, eles, os derrotados,
se Zeus prevalecer na luta contra Tifeu.
Por meio de Hipérbio contra a voz do brasão,
520 Zeus poderá nos livrar, como seu escudo acaso mostrou.

CORO

Antístrofe B

Acredito que possuindo no escudo
os repulsivos corpos dos adversários
aos deuses, imagem odiada tanto pelos mortais
quanto pelos deuses imortais,
525 terá o crânio despedaçado frente ao portal!

MENSAGEIRO

Que seja assim! Relato então o quinto que está postado

diante do quinto portal, o de Bóreas,
em frente da tumba de Anfion, filho de Zeus.
Ele jura por suas flechas, as quais venera mais
530 que os deuses ou seus próprios olhos ainda,
que vai saquear a cidade cadmeia, mesmo
contra Zeus. Isso fala esse filho de uma mulher das montanhas,
belo rapaz, jovem menino-homem,
no qual avança pelo rosto a penugem
535 da adolescência, crescendo em tufo espessos.
Mas feroz aproxima-se, nada tendo das virgens
que ele traz o nome, com o coração e olhos terríveis.
Não é sem se vangloriar que se apresenta diante dos portais.
Pois, para afronta da cidade, no escudo de bronze,
540 defesa envolta do corpo, agita brandindo a
Esfinge devoradora de carne crua, fixada
com pregos, corpo que brilha, em relevo.
Um homem, um cadmeu ela traz sobre pés,
para lançar os dardos que puder contra ele.
545 Não vindo com a aparência de quem vem para apreçar a luta,
nem para deixar de fazer honra ao longo caminho percorrido,
eis Partenoheu, o Acadiano. Esse homem
é um meteco, saldando suas dívidas com Argos que bem o nutriu,
ameaça terrivelmente nossas muralhas, dizendo que nem deus pode com ele.⁷⁹

ETÉOCLES

550 Que eles possam receber dos deuses o que seus pensamentos
e o impiedoso jorro de suas palavras intencionam!
O que seria um completo e terrível aniquilamento.
E para esse, o Acadiano, do qual você falou,
eis um homem sem vã glória, mãos que sabem o que deve ser feito,
555 Áctor, irmão do nosso guerreiro anterior do qual já falamos.
Ele não vai permitir que a língua sem ações
se alastre depressa e aumente as angústias portais adentro,
560 nem vai deixar que, vindo de fora, adentre a fera da mais

79. Notemos como a sucessão de Hipomedonte a Partenoheu é a variação de um mesmo tema: a *violência* toma novas formas, seja em completa aparição, seja mascarada em atraentes disposições. Isso exige uma versatilidade de entendimento por parte de Etéocles, fato que não acontece. O soberano perde sua hegemonia de cena e se converte em personagem-escada: aquele que ignora para incrementar o conhecimento da plateia.

odiosa mordida. Aos que a trazem vai infligir danos
lamentáveis que antes iriam recair sobre a cidade com terrível fulgor.
Queiram os deuses que eu possa estar dizendo a verdade.

CORO

Estrofe C

As palavras repercutem em meu peito,
os cabelos transidos se trançam
565 ao ouvir as altissonantes
arrogâncias dos homens impiedosos. Tomara
pelos deuses que eles possam ser destruídos da Terra!

MENSAGEIRO

Passo ao sexto homem, o mais sábio de todos,
bravo no combate e grande profeta, o poderoso Anfiarau.
570 Postado diante do portal Homoloides,
ele recrimina bastante o poderoso Tideu,
"Assassino! Pestilência da cidade!
Por Argos o guia maior de males!
Arauto da Erínia! Servo de Fobo!
575 Conselheiro de Adrasto em todas essas infelicidades!"⁸⁰
Depois, em direção de teu irmão olha
o poderoso Polinices, nome que aterra,
e duas vezes chama, medindo enfim as partes do nome agourento
fala e essas palavras saem de sua boca:
580 "que obra tão cara aos deuses
gloriosa de se ouvir e de ser comentada pelos que vierem depois,
seria devastar a cidade de seus pais e os templos
de sua terra, invadindo-a com um exército estrangeiro!
Que demanda legal poderia extinguir as fontes maternas?
585 E a terra do pai, conquistada pelo teu esforço com lanças,
como vai se tornar aliada de teus propósitos?
Eu mesmo, agora vou fazer essa terra mais abundante,
adivinho oculto na terra inimiga.
Vamos, ao combate! Não espero morte sem honra!"

80. Esta censura a Tideu retoma o início da cena, quando o Mensageiro apresentava o mesmo Tideu. A mesma cena é desenvolvida cerca de 200 versos depois. A reunião do começo a este término de cena já evidencia a quebra de simetria do sétimo conjunto de falas e o insulamento desse conjunto de falas final.

590 Isso falava o adivinho brandindo imperturbável
o escudo de bronze maciço. Nenhum brasão havia sobre a orbe.
Pois não quer parecer, mas ser considerado excelente na guerra,
cultivando seu coração nos férteis campos
onde germinam as valorosas intenções.

595 Contra esse agradecerei se enviar adversários tanto sábios
quanto honrados. Terrível é aquele que venera os deuses!

ETÉOCLES
*Fêu*⁸¹ Ah, desgraça! Entre os mortais, qual presságio reúne
um homem justo com os que são mais ímpios que eles mesmos!
Em toda atividade, nada é pior que má

600 companhia, colher frutos que não se esperam.
Tal qual um homem piedoso que, embarcando
com marinheiros que ardem de desejo por cometer maldades
e perece com essa raça de homens odiada pelos deuses;
ou como um justo que se associa com cidadãos

605 hostis aos estrangeiros e esquecidos pelos deuses,
e injustamente é apanhado na mesma rede
acaba subjugado com punição divina, açoitado comum a todos.
Do mesmo modo o adivinho, dito filho de Oicles,
homem prudente, justo, honrado, piedoso,

610 grande profeta, acompanhado de homens
mal-intencionados, de linguagem temerária
e pensamentos de violência dirigem-se em caravana
para onde o retorno é longo se deus quiser arrastar para baixo.
Me parece que ele não vai atacar as portas,

615 não que esteja abatido ou em covarde audácia,
mas sabe que deve morrer na guerra
se os oráculos de Lóxias dão fruto.
Mesmo assim, frente a ele vamos contrapor um homem,
o poderoso Lástenes, porteiro hostil a estrangeiros,

620 o espírito de ancião, corpo no vigor da juventude,
Seus olhos são ágeis e com o braço não se demora em atingir
pela lança o flanco inimigo não coberto pelo escudo.

625 A possibilidade dos mortais serem bem-sucedidos é um dom divino.

81. Etéocles, agora no uso dos gestos vocais comuns ao Coro, funde sua imagem com as das mulheres que tanto rejeita.

Antístrofe C

CORO

Que os deuses ouçam nossas justas súplicas
e as satisfaçam: possa a cidade ser bem-sucedida,
e que façam voltar para a terra dos
invasores os males da guerra! Que fora das muralhas
630 lance Zeus seus raios e os mate!

MENSAGEIRO

Agora vou falar do sétimo homem que está diante do sétimo
portal, o teu próprio irmão, que lança contra a cidade
suas preces e imprecações, jurando que,
635 após escalar as muralhas e ser proclamado rei sobre a terra,
e entoar com frenético alarido a canção da conquista,
contigo vai lutar, matando e morrendo junto de ti
ou te deixando vivo, a pagar com banimento
aquilo que de igual modo o desonrou com exílio.
Isso clama aos berros e os deuses ancestrais
640 tutelares da terra paterna invoca para que favoreçam
completamente as súplicas do poderoso Polinices.
Ele traz um escudo redondo recentemente forjado,
com um duplo emblema fixado com arte:
um guerreiro dourado de ouro, ao que parece, avança
645 conduzido por uma mulher de aspecto simples.
Ela reivindica ser Justiça, como as letras
anunciam: "Eu reconduzirei este homem para que
retome a cidade e a convivência com a casa paterna".
Tais são as suas invencionices.
650 Não reprove meu relato diante dos homens.
E, tendo conhecido, dirija tu mesmo o curso da cidade.

Sai o Espião

ETÉOCLES

Ah, desgraçada família minha gerada por Édipo,
Ah, enlouquecida e muito odiada pelos deuses!
655 *(lamenta-se)* Ah, desgraça, *óimoi*, agora é certo que as maldições paternas
foram consumadas!

Mas convém nem chorar nem se queixar,
para que não sejam geradas lamentações impossíveis de suportar.
Realmente bem nomeado, o dito Polinices;
breve nós saberemos onde vai se cumprir o emblema,
660 se ele vai retornar mesmo de acordo com as letras de ouro sobre
o escudo, explosão torrencial de um coração desvairado.
Mas se a Justiça, virgem filha de Zeus estiver presente
nos atos e na mente dele, poderia acontecer como quer.
Mas nunca, nem ao emergir da escuridão do ventre materno,
665 nem na infância, nem na adolescência ainda,
nem quando se amontoava em seu queixo tufos de barba
a Justiça olhou em seu favor e o considerou digno.
E muito menos penso eu que ele pode encontrar apoio
enquanto está em processo de devastação da terra de seu pai.
670 E com toda certeza a Justiça poderia ser completamente infiel,
com seu nome unindo-se a um homem de coração que a tudo se atreve.
É nisso que eu acredito e eu mesmo vou me colocar
diante dele. Justamente, qual outro seria melhor?
Vou pôr frente a frente senhor contra senhor e irmão contra irmão,
675 inimigo contra inimigo. Traga imediatamente
minha armadura, abrigo contra lanças e flechas!⁸²

CORO
(fala)

Oh, mais querido dos homens, filho de Édipo, não se torne
da mesma natureza que ele, de renomada maldade.
Muitos homens de Tebas vão cair nas mãos
680 dos argivos, mas é sangue que pode ser purificado.
Entretanto, a morte de dois irmãos em mútuo assassinato
é mancha que não se pode esquecer.

ETÉOCLES

Se alguém suporta algum mal, deve ser
sem desonra. Pois só há proveito na morte.
685 Ninguém vai falar da glória de males desonrosos.

82. Etéocles se arma para o confronto com Polinices. Taplin (1977, p. 152-163) argumenta contra o ato de se vestir em cena, como podemos ver em "A vida de Galileu", de B. Brecht. Por outro lado, Wiles contra-argumenta, defendendo a relação entre texto e espetáculo presente na simultaneidade das falas de Etéocles e do provimento da indumentária (WILES, 1991, p. 153).

(formação estrófica) Estrofe A

CORO

O que deseja, filho?

Não deixe que os enganos do furor da guerra dominem teu coração.

Rejeite desde o início a paixão do mal.

ETÉOCLES

690 Já que seguramente a divindade com urgência faz irromper os acontecimentos,
que logo, num ímpeto, lance para sua sorte, a onda do Cocito,
toda a raça de Laio odiada por Fobo.

Antistrofe A

CORO

A mordida feroz

do desejo te arrasta a consumir, apesar dos frutos amargos, matança
de homens

cujo sangue é proibido derramar.

ETÉOCLES

695 É que a odiosa Maldição do querido pai,
com olhos ressequidos e sem lágrimas, se aproxima
dizendo que mais honra há em morrer primeiro.

Estrofe B

CORO

Mas resiste ao que te arrasta. Ninguém
vai te chamar de covarde por querer viver. A negra

700 Erínia vai sair desta casa quando os deuses
receberem de tuas mãos sacrifícios.

ETÉOCLES

Aos deuses agora de algum modo parece que temos sido negligentes,
e não se maravilham prazerosamente com nossa destruição?

83. Notemos o espelhamento estrutural deste epirrema com o da primeira parte: lá, Etéocles procura modificar a *performance* do Coro; aqui, é o Coro que procura modificar a *performance* de Etéocles. Em todo caso, a aproximação entre as formas de contracenação somente enfatiza as diferentes perspectivas e referências dos agentes dramáticos em sua difícil interação.

Por que então ainda seria possível abanar o rabo diante desse destino de ruína?

Antístrofe B

CORO

706 Hoje isso ainda está junto de ti, mas o deus
poderá alterar seus desígnios algum tempo depois
como igualmente podem vir mudados ventos
mais amenos. Mas no momento o deus é fúria.

ETÉOCLES

710 Pois os deuses se enfureceram completamente com as juras de Édipo.
Demasiado verdadeiras foram as visões que apareceram
nos sonhos, divisoras das propriedades herdadas.

Debate e confrontação verso a verso (esticomitia)

CORO

Continuem tentando, mulheres, embora não gostando disso.

ETÉOCLES

Vocês poderiam chegar a uma conclusão, mas sem se alongar.

CORO

Não tome este caminho para a sétima porta.

ETÉOCLES

715 Não vai enfraquecer minha vontade com palavras.

CORO

Certamente uma sorte melhor, mesmo covarde, é honra para a divindade.

ETÉOCLES

Um soldado não deve admitir essa afirmativa.

CORO

Mas você quer colher o sangue de teu próprio irmão?

ETÉOCLES

Não se pode escapar dos males dados pelos deuses.

Sai Etéocles

*Canção coral (2º estásimo)*⁸⁴

Estrofe A

CORO

721 Estremeço de terror com a deusa destruidora de lares,
divindade diferente de outras divindades,
certeira profeta de males,
Erínia invocada pelo pai
que vem cumprir as iradas
725 maldições das loucuras de Édipo.
Essa discórdia pode determinar a destruição dos filhos.

Antístrofe A

730 E aquele que lança as sortes, o estrangeiro
Cálibe, vindo da Cítia,
severo distribuidor de
riquezas, o selvagem Ferro,
tendo sorteado quem habitar a Terra,
decidiu que os mortos não tomarão
posse de seus vastos campos.

Estrofe B

735 Depois de matarem um ao outro,
em assassinio mútuo morrendo, e o pó da terra
sorver o negro jorro de sangue deles,
quem vai poder oferecer sacrifícios de purificação?
Quem vai poder lavar seus corpos? Ah,
740 novas aflições da casa que se ajuntam
às aflições antigas!

Antístrofe B

Pois relato a antiga
transgressão depressa punida, e que pela

84. Esta atividade musical do Coro explicita os vínculos de "Sete contra Tebas" com a trilogia. Enquanto Etéocles e Polinices lutam e destroem em fratricídio os labdácidas, o Coro vincula os eventos presentes com as outras duas peças. Aqui, o Coro dança e canta a trilogia. O mútuo assassinato dos irmãos é ultrapassado pela amplitude do espetáculo.

745 terceira geração permanece, desde que Laio
voltou-se contra Apolo que disse três vezes
em oráculos da Pítia no centro
da Terra que se ele morresse sem filhos
poderia salvar a cidade,

Estrofe C

751 e vencido por um louco impulso,
destinou sua própria morte,
o parricida Édipo,
que o sagrado campo de sua mãe
semeou onde foi nutrido
755 e sofreu uma sangrenta
colheita. Um delírio une
os consortes em loucura.

Antístrofe C

Um mar de males arrasta suas ondas;
se uma cai, outra se ergue três vezes
mais forte, e estrondeia em volta
760 da popa da cidade.
Entre essa força e nós
resiste a espessura de uma frágil muralha.
Tenho receio de ver a cidade
765 destruída com seus reis.

Estrofe D

Pois eis que essas duras reconciliações consumam
as maldições ditas no passado. Os desastres
acontecidos permanecem.
770 Foi lançada proa abaixo
a audácia dos homens em
prosperar demasiadamente.

Antístrofe D

Pois qual desses homens alguma vez não foi visto com admiração
pelos deuses protetores da cidade
e pela muito frequentada assembleia dos mortais
775 quanto o venerado Édipo

que libertou a Terra
do monstro devorador de homens?

Estrofe E

780 E depois que tomou consciência
do infeliz casamento,
afligiu-se dolorosamente,
e com o coração cheio de ódio
consumou um duplo mal:
com a mão que matou o pai
fere os olhos que preferia mais que a seus filhos,

Antístrofe E

786 e contra os filhos, irado com seus
infelizes cuidados, (*reação interjetiva*) *aiai* lançou
maldições em cruel linguagem:
somente com as mãos em ferros
terão parte alguma vez nas propriedades.
790 Agora eu tremo de medo que a
ágil Erínia venha dar um fim em tudo.

Entra o Mensageiro

MENSAGEIRO

Coragem, mulheres filhas de mulheres,
(—————)⁸⁵
a cidade escapou do jugo de escravidão.
As palavras de glória dos homens fortes caíram por terra.
795 A cidade tanto se mostra em bom tempo,
quanto não recebe os golpes das muitas ondas do mar.
As muralhas estão seguras, e para assegurar os portais
designamos defensores aptos a lutar por elas.
800 Deu-se o melhor possível nas seis portas.
Mas na sétima, o venerável Apolo, senhor
que comanda a sétima porta, determinou-se, sobre os filhos de Édipo,
a consumir as antigas loucuras de Laio.

85. Lacuna no original.

CORO

Qual é a nova e completa angustiante situação da cidade?

MENSAGEIRO

805 A cidade está salva, mas os reis irmãos,
os homens foram mortos, assassinados por suas próprias mãos.

CORO

Qual deles? O que você está dizendo? Estou fora de mim, apavorada com
essas palavras.

MENSAGEIRO

Tenha bom senso e ouve: os filhos de Édipo...

CORO

Ah, desgraçado sou, profeta de males!

MENSAGEIRO

... sem dúvida alguma estão abatidos no pó da terra.

CORO

810 Estão na terra então? Mesmo sendo duro de suportar, relate.

MENSAGEIRO

Com as mãos, os irmãos mataram um ao outro.
De forma que o destino comum de ambos foi comum,
o que fez perecer realmente essa linhagem desafortunada.
Por isso, há razões tanto para chorar quanto para rir.

815 A cidade foi bem-sucedida, mas os líderes,
os dois comandantes partilharam
seus bens com o aço forjado na Cítia.
Eles terão posse na terra que tomarem da sepultura,
arrastados para lá desgraçadamente pelos votos de um pai.

820 A cidade está salva, mas de ambos os reis irmãos
a terra bebeu o sangue derramado no mútuo assassinato.

Sai o Mensageiro

Começo da lamentação fúnebre

CORO

(hesitação) Oh, grande Zeus e divindades protetoras da cidade, vocês que até hoje as muralhas de Tebas defendem,

- 825 devo me alegrar e gritar em triunfo
pela preservação da cidade intacta,
ou lamentar nossos líderes guerreiros
desgraçados, desafortunados e sem filhos,
que de fato corretamente nomeados
830 homens de muita luta
destruídos foram por suas intenções impiedosas?⁸⁶

Estrofe A

(Ordenação estrófica)

Ah, negra e fatal
maldição de Édipo!

- 835 Um calafrio de terror se abate sobre meu pobre coração.
Fiz uma canção para o enterro,
em delírio como uma bacante,
ao ouvir o sangue dos corpos mortos por destino infeliz
gotejando. Foi de mal agouro
esse concerto de lanças.

Antístrofe A

- 841 Cumpriu-se a maldição
do pai, a palavra votiva.
E as desobediências de Laio
se alongam.
E ambos me afligem pela cidade.
Os divinos decretos não perdem seu vigor.
845 *ló* lamentáveis guerreiros! Realiza-se sobre vocês
algo difícil de se acreditar. Eis que chegam lamentáveis
sofrimentos e não apenas palavras.

(Entram os corpos dos mortos. Segue-se prelúdio lírico à completa lamentação que será realizada)

86. Hesitação da resposta emocional aos eventos, o que produz ambiguidades que reinterpreta a herança da guerra associada à linhagem de Laio. Essa ambiguidade se mostra ainda mais dentro de uma *performance* marcada como lamento pelos mortos.

Os eventos são evidentes. A palavra do mensageiro é clara.
Dores duplas, duplos desastres.
850 Assassinos de iguais, duas mortes, a aflição chega ao fim. O que vou dizer?
Que outra coisa senão sofrimentos seguidos de sofrimentos são próprios
dessa casa?
Mas, oh amigas, naveguem sob o vento das lamentações
e lancem sobre a cabeça com as mãos rápidos golpes,
855 golpes sempre causados pelo negro barco
que através do Aqueronte passa
para terra invisível onde Apolo não anda,
860 terra sem sol que recebe todos os homens.⁸⁷

Divisão do Coro em dois Semicoros e estruturação estrófico-responsiva para lamentar os dois mortos.

Estrofe A

SEMICORO A
876 *(Interjeições de lamento)* *ló ió*, infelizes,
infiéis amigos e incansáveis em males, para tristeza de vocês
em vão tomaram a casa do pai com a espada.

SEMICORO B
880 *(em resposta)* Para tristeza deles, realmente encontraram
tristes mortes no ultraje da casa.

Antístrofe A

SEMICORO A
(Interjeições de lamento) *ló ió*, destruidores de lares
e monarcas colhidos desastrosamente:
agora vocês foram reconciliados
pela espada.
SEMICORO B
885 Mas na verdade, foi mesmo a soberana Erínia do pai Édipo
que tudo realizou.

87. Informação explícita sobre a construção gestual e dos movimentos do Coro.

Estrofe B

SEMICORO A

890 Trespassados no flanco esquerdo,
realmente trespassados,
os lados gerados do mesmo ventre.
(lamento) *aiaí* meus senhores
(lamento) *aiaí* malditas mortes por mortes.

SEMICORO B

895 Com certeza, como você disse, eles foram feridos,
um golpe para os corpos e para as casas,
resultando em ardor sem voz
proferido pela maldição do pai
que foi partilhado sem discórdias.

Antístrofe B

SEMICORO A

901 O lamento espalha-se pela cidade.
Lamentam as muralhas, lamenta
a terra que ama seus filhos.
A luta desses infelizes homens
905 se completa em morte.

SEMICORO B

Em sua apressada ira dividiram entre si
suas posses, de tal modo que partes iguais receberam.
O mediador não é capaz
de censurar os irmãos,
910 nem Ares é complacente.

Estrofe C

SEMICORO A

Então, os que receberam golpes de ferro
e que entre ferros agora restam
– alguém talvez possa dizer –
partilham a tumba do pai.

SEMICORO B

915 Afligindo-se muito pelos da casa,
envia mortal gemido,
infeliz e autoflagelante,
triste e sem vida,
vertendo verdadeiramente lágrimas do coração
920 que definha lamentando
esses dois senhores.

Antístrofe C

SEMICORO A

Pode-se afirmar a respeito dos combatentes
que foram bem-sucedidos tanto com os cidadãos
quanto com as fileiras dos inimigos
925 em abundante banquete de morte.

SEMICORO B

Infelizes deles que nasceram
da mais desafortunada de todas as mulheres,
que foi chamada para gerar filhos.
Isso se deu após ela tornar o próprio filho
seu marido. Então estes
930 de mesma origem encontraram seu fim
ao se matarem mutuamente por suas mãos.

Estrofe D

SEMICORO A

Realmente de mesma origem e totalmente destruídos
por feridas cruéis
935 em furiosa ira de lutas fatais.

SEMICORO B

O ódio cessou; suas vidas
encharcam de sangue morto
940 a terra. Realmente, agora têm o mesmo sangue.
O cruel estrangeiro que vem do mar,
árbitro da lutas, salta do fogo,
aço aguçado, cruel e maléfico distribuidor

945 das riquezas, Ares, que as maldições do pai
realiza hoje.

Antístrofe D

SEMICORO A

Tiveram sua parte na sorte, oh infelizes,
sofrendo o que os deuses ofertaram.

950 Debaixo de seus corpos o abismo da Terra vai ser a riqueza deles.

SEMICORO B

(*reação interjetiva*) *ló* eles adornaram sua raça
com muitos sofrimentos.

Finalmente, as Malditas soltam
o agudo clamor de seu triunfo: a família

955 foi lançada em todas as direções.

O troféu da Ruína encontra-se nas portas
onde lutaram, e a ambos

960 a poderosa divindade abateu.

*Início de nova dinâmica coral. Cada verso é dividido entre as alternâncias dos dois Coros em lamento responsivo. Os líderes de Coro enfocam os mortos: Coro A com foco em Etéocles, e Coro B, em Polinices. Dessa maneira, há um deslocamento do lamento responsivo encenado para uma apropriação paródica do confronto entre os dois irmãos mortos. A terrível morte dos irmãos é reelaborada em cena.*⁸⁸

Prelúdio e estrofe para marcar a nova dinâmica

SEMICORO A – Você feriu e foi ferido. SEMICORO B – Morreu matando.

A – Pela lança você matou. B – Pela espada você morreu.

A – Miseráveis esforços. B – Miseráveis sofrimentos.

A – Deixado morto. B – Assassinado.

A – Que venha o lamento. B – Que corram as lágrimas.

88. Nesse sentido, temos também uma sobreposição de tradições performativas – comédia e tragédia (MOTA, 2008, p. 232-236). Afinal de contas, a morte dos irmãos é o fim da tirania. O lamento se encontra com a celebração. Não devemos esquecer que o primeiro público da peça movia-se em um contexto democrático. Ésquilo explorou situação homóloga em “Os persas”: a desgraça de Xerxes é a festa para os helenos (HERINGTON, 1986; HERINGTON, 1985).

Arranjo estrófico

Estrofe A

A – *(lamento) Eé*. B – *(lamento) Eé*.

A – Meu coração se transtorna com os lamentos. B – E o meu geme dentro de mim.

A – *(reação interjetiva) ló ió*. Triste de ti, totalmente deplorável. B – E por sua vez, também você, completamente desgraçado.

A – Por quem era mais próximo você foi morto. B – E quem era mais próximo você matou.

A – Dupla linguagem. B – Redobrada visão.

A – Tais aflições são próximas a eles. B – Irmãos nos sofrimentos irmãos.

CORO

(reação interjetiva em refrão) ló Destino, desgraçada dadivosa de males,
senhora do espírito de Édipo,
negra Erínia, realmente grande é teu poder.

Antístrofe A

A – *(lamento) Eé*. B – *(lamento) Eé*.

A – Aflições duras de se ver... B – Mostrou para mim vindo do exílio.

A – Não retornou quando matou. B – Tendo chegado, perdeu a vida.

A – Perdeu mesmo. B – E dela ficou privado.

A – Desgraçada família. B – Desgraçada dor.

A – Infelizes lamentações entre iguais. B – Abatidos em tríplice aflição.

A – Destruidora linguagem. B – Destruidora visão.

CORO

(refrão)

Ah Destino, desgraçada dadivosa de males,
senhora do espírito de Édipo,
negra Erínia, realmente grande é teu poder.

*ÉPODO*⁸⁹

A – Provando você entendeu. B – Compreendendo nem tão tarde.

A – Ao retornar do exílio para casa. B – Com a espada contra seu adversário.

A – *(reação interjetiva) ló* pesares! B – *(reação interjetiva) ló* males!

89. Conclusão do sistema coral triádico: estrofe, antiestrofe e épodo.

A – Para a casa. B – E para a terra.
A – E acima de todos para mim. B – E para mim mais que todos.
A – Ah, infelizes desgraças, senhor.
[...] rei Etéocles
A – *ló* maior de todas as desgraças! B – *ló* homens tomados de divinos desvarios!
A – *ló* onde os enterraremos? B – *ló* onde serão mais honrados!
A – *ló* deitados com as misérias do pai.

Fim

Referências bibliográficas

- BACON, H. The shield of Eteocles. In: SEGAL, E. (Ed.). *Les textes – la langue*. [S.l.]: [s.n.], 1982. p. 24-33.
- BRANDÃO, J. L. Ver ouvir, interpretar: a propósito dos Sete contra Tebas de Ésquilo. *Clássica*, n. 2, p. 70-87, 1989.
- CONACHER, D. J. *Aeschylus: the earlier plays and related studies*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- DI BENEDETTO, V.; MEDDA, E. *La tragedia sulla scena*. Torino: Einaudi, 1997.
- EDINGER, H. Index Analyticus Graecitatis Aeschyleae. *Gerg Olms*, 1981.
- EDMUNDS, L. Sounds off stage and on stage on Aeschylus' 'Seven against Thebes'. *WAA*, p. 105-116, 2002.
- ÉSKUILO. *Tragédias*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2009.
- HERINGTON, J. *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama: early tragedy and the Greek poetic*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HECHET, A.; BACON, H. *Seven against Thebes*. Oxford: Oxford University, Press, 1973.
- HUTCHINSON, O. *Sete contra Tebas*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- JARCHO, V. Die Komposition der Aischuleischen Sieben gegen Theben. *Philologus*, n. 131, p. 165-184, 1987.
- KAIMIO, M. *Characterization of sound in early Greek literature*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1977.

- KAIMIO, M. *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1970.
- LOMIENTO, L. L'antica colometria di Aesch con alcune considerazioni di semantica metrica. *Lexis*, n. 22, p. 43-60, 78-150, Sep. 2004.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora UnB, 2008.
- MOTA, M. *Imaginação dramática e outros ensaios*. Brasília: Texto & Imagem, 1998.
- NAGY, G. *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- NAGY, G. *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PERETTI, A. *Epirrema e tragedia: studio sul dramma atico arcaico*. Florença: Felice le Monnier Editore, 1939.
- ROSENMEYER, T. G. *The art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- SCHÜLER, Donaldo. *Os sete contra Tebas*. São Paulo: L&PM, 2003.
- SCOTT, W. C. *Musical design in Aeschean theater*. Lebanon, NH: University Press of New England, 1984.
- SMETHURST, M. *The artistry of Aeschylus and Zeami: comparative study of Greek tragedy and Noh*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SOMMERSTEIN, A. *Aeschylus*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- SOMMERSTEIN, A. *Aeschylus tragedy*. Bari: Levante Editori, 1994.
- SOMMERSTEIN, A. Notes on Aeschylus 'Seven against Thebes'. *Hermes*, n. 117, p. 433-445, 1989.
- STEINRÜCK, M. Heard and unheard strophes in the parodos of Aeschylus' 'Seven against Thebes'. *Studia Humaniora Tartuensia*, n. 3, 2002. Disponível em: <<http://www.ut.ee/klassik/sht/2002>>.
- TAPLIN, O. *The stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- TAPLIN, O. *Greek tragedy in action*. London: Methuen, 1978.
- THALMANN, W. *Dramatic art in Aeschylus's 'Seven against Thebes'*. New Haven: Yale University Press, 1978.

- TORRANCE, I. *Aeschylus: Seven against Thebes*. [S.l.]: Duckworth, 2007.
- TORRANO, J. *Ésquilo: tragédias*. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2009.
- UREÑA PRIETO, M. H. T. C.; UREÑA PRIETO, J. M. T. C.; PENA, A. N. *Índice de nombres propios gregos e latinos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, INICT, 1995.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Essa edição brasileira reúne as duas coletâneas de textos publicadas em 1972 e 1986).
- VIDAL-NAQUET, P. Os escudos dos Heróis: ensaio sobre a cena central de 'Os Sete contra Tebas'. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 241-266.
- VVAA. *I Sette a Tebe: dal mito alla letteratura*. Bolonha: Pàtron Editore, 2002.
- WARTELLE, A. *Histoire du texte d'Eschyle*. Paris: Belles Lettres, 1971.
- WEST, M. L. *Sete contra Tebas*. [S.l.]: Teubner, 1998.
- WEST, M. L. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner, 1990.
- WILES, D. *Greek theatre performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- WILES, D. *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- WILES, D. "Les sept contre Thèbes" d'Eschyle. *CGITA*, n. 6, p. 145-160, 1991.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

(Página deixada propositadamente em branco)

Estudos clássicos e recepção: interfaces de estudos teatrais e Antiguidade Greco-latina*

As obras da dramaturgia ateniense clássica não deixaram de ser reencenados nestes 2,5 mil anos de sua longa história. Porém, nos últimos 50 anos, dois aspectos dessa história podem ser destacados: há uma palpável multiplicação de novas montagens dessas obras em diversos contextos culturais, e a produção intelectual em torno da transmissão dos textos tem se valido de questões e conceitos dos estudos performativos (HARDWICK, 2006; HALL, 2004).

Essa nova interface de estudos clássicos e artes cênicas modifica hegemonias e pretensas divisões disciplinares que postulavam uma demarcação de trabalhos em torno da interpretação dos textos clássicos. Segundo essa divisão, em primeiro lugar viria a *filologia*, com suas tarefas expandidas desde os ideais de cientificidade do século XIX. Caberia à filologia prover aos demais usuários o estabelecimento do melhor texto e das informações para a leitura das obras. Em seguida, historiadores e artistas selecionariam aquilo que lhes interessasse. Dessa forma, dentro dessa hierarquia, teríamos um núcleo duro e expansões derivativas, a partir daquilo que fosse declarado pela filologia.

Esse paradigma, que ruiu no século XX, ocasionou distorções severas na compreensão das formas pelas quais as obras da dramaturgia ateniense clássica

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_7

foram elaboradas, distorções essas que foram multiplicadas pelas historiografias e pelos apressados manuais de divulgação do teatro grego (MOTA, 2011).

O fato é que, com a imensa e variada produção teatral do século XX, o fosso entre filologia e *performance* foi expandido, ainda mais com a autonomia do campo teatral, que não mais se restringia a uma instância derivativa, e passou a propor e desenvolver formas de reflexão e produção artísticas.

A partir dos anos 1960, inicia-se a promoção de um novo diálogo entre *transmissão textual* e *artes cênicas*. Nos estudos clássicos, novas abordagens recusam temas e metodologias que tratam, em termos lineares e plenos, uma tradição fragmentária, lacunar e continuamente refigurada por sua recepção (MOTA, 2008).

Foi sob o impacto desse choque heterodoxo que estudos sobre a “recepção do teatro grego” foram sendo constituídos.

Não é de se admirar que encontramos um centro agregador dos efeitos desse choque heterodoxo justamente na Inglaterra. Lá, conjugam-se uma milenar e influente tradição de estudos filológicos com uma milenar tradição teatral. O caso de Shakespeare é sintomático: sua dramaturgia se relaciona tanto com um repertório continuamente revisitado, quanto as obras mesmas de Shakespeare propõem um diálogo com a tradição clássica.

No caso britânico, temos o *Archive of Performances of Greek and Roman Drama* (APGRD). Esse projeto de pesquisa foi fundado em 1996, por dois classicistas, Oliver Taplin e Edith Hall. Ambos com formação em filologia, Taplin e Hall serviram como consultores para produções de companhias teatrais estatais, como o *Royal National Theatre*, o *Shakespeare's Globe* e a *Royal Shakespeare Company*, entre outras (VVAA, 2002; TAPLIN, 2005). Portanto, como dramaturgistas, eles se viram na função de confrontar os dados da erudição com as prerrogativas do trabalho artístico.

O APGRD foi criado a partir dessas confluências. Entre suas várias ações, o APGRD tem promovido palestras e seminários; um arquivo digital com dados sobre produções do mundo inteiro baseadas em obras greco-romanas; arquivos físicos de documentos sobre fontes de recepção dos textos da Antiguidade. As metas do Centro consistem em integrar estudos e pesquisas sobre contextos e recepções do material clássico, preservar documentos e fontes (vídeos, programas de espetáculo, manuscritos etc.) relacionados a produções de obras greco-romanas e, a partir disso, promover novas produções e novas montagens.

Com base nessas noções, pode-se concluir que a orientação do APGRD consiste em promover um fórum internacional e multidisciplinar de debates que, a partir do impacto do conceito e da experiência de *performance* no mundo contemporâneo, procura discutir as formas de apropriação da tradição greco-latina. O Centro começou com a proposta de uma base de dados sobre as produções cênicas, filmicas e radiofônicas a partir de textos greco-latinos desde a Renascença para, atualmente, alinhar-se mais a pressupostos da história cultural e, ainda, promover projetos de *performance* e dramaturgia por meio de programas e bolsas de estudo.

A base de dados sobre obras baseadas em textos greco-latinos chega a 9 mil produções. Esse mecanismo de busca é *online*, e pode ser utilizado com as seguintes entradas: nome do dramaturgo clássico; nome da peça antiga; título da produção moderna; ano de sua produção; festival em que a produção moderna foi apresentada; país em que a produção moderna foi apresentada; espaço de sua apresentação; ficha técnica (pessoas associadas com a produção, como diretores, tradutores, dramaturgistas, compositores, coreógrafos, atores etc.); nome da companhia teatral moderna; modalidade de apresentação (teatro, filme, rádio, música vocal, ópera, musical, teatro de animação); e gênero (comédia, tragédia, drama satírico).

Os dados sobre o Brasil necessitam ser mais bem atualizados. Há apenas oito registros, a maioria deles de companhias de ópera que passaram em turnê pelo país. Estudos como os de Gilson Motta (MOTTA, 2011) devem ser multiplicados e indexados ao bando de dados da APGRD.

Um desdobramento do APGRD, e ainda no contexto britânico, é o caso da *Classical Reception Studies Network* (CRSN): trata-se de um *pool* de universidades (Bristol, Durham, Nottingham, Open, Oxford e Reading, entre outras) aberto agora para universidades do mundo inteiro (*overseas partners*), que se centra no questionamento, segundo o *site* da instituição: "*how and why texts, images and material cultures of Ancient Greece and Rome have been received, adapted, refigured, used and abused in later times and often other places*". O amplo escopo dessa rede de pesquisa acadêmica se expressa por meio de conferências, seminários, *workshops*, comunicações de informações entre seus integrantes e duas publicações de artigos *online*. A primeira, "New Voices in Classical Reception Studies", é uma revista (*e-journal*) de periodicidade anual, disponibilizada na página da CRSN. Centra-se mais em estudos de casos: descrição, análise e reflexão de obras das mais diversas mídias que se valeram de temas e textos da cultura greco-romana. Por outro lado, a segunda publicação,

“Practitioners’ Voices in Classical Reception Studies”, desloca o mesmo referente para novos agentes: no lugar de pesquisadores acadêmicos, temos diretores, cenógrafos, atores, poetas e tradutores.

Pelo que se pode observar, mesmo que exista ainda uma divisão de trabalhos manifesta em dois tipos de publicação para cobrir aspectos diversos de um processo criativo a partir de materiais da cultura clássica, há uma clara orientação de não mais se defender uma concepção unilateral e unívoca das relações entre *tradição* e *arte*. Mais propriamente: o chamado *legado clássico* não é mais caracterizado como uma instância absoluta, fechada em si mesma, modelar. O foco na recepção, e não no passado em si, preconiza que a relevância e a validade daquilo que pertence a outras temporalidades e tradições se manifesta a partir de situações de troca, de jogos de mútua implicação. Dessa maneira, o estudo de manifestações artísticas que se valeram de modificações no legado clássico evidencia a própria *construtividade histórica*, o modo criativo por meio do qual nos relacionamos com aquilo que nos antecede, mas não nos excede.

Além disso, os temas e as obras clássicas entram como material no processo criativo, submetidos a estudo e análise de suas formas de organização e contextos, o que determina atos de redefinição e familiaridade desse material, e não sua fixação em um ideal normativo. Necessariamente, diante da diversidade dos tempos e das situações, a montagem contemporânea de uma tragédia grega, por exemplo, reivindica o duplo movimento de se compreender os sentidos dos referentes em torno das obras (sua organização, seus conteúdos e seus contextos de representação) e de se propor novos referentes a partir do processo criativo (GADAMER, 1997; MOTA, 2012). Assim, ao se colocar nessa tensão de horizontes, a montagem de obras da Antiguidade greco-romana torna inviável disposições para se tentar resgatar o passado tal como ele foi, ou projetos de se conectar com matrizes originárias da cultura.

Por outro lado, a busca por materiais da tradição aponta para impulsos atuais de se escapar das armadilhas do *presentismo*: da ilusão que tudo se inicia e termina no indivíduo, em sua subjetividade. Na verdade, ao desconfiar do presente, de observar a insuficiência de um tempo único como explicação e refúgio, o recurso a materiais da tradição se revela como uma vontade de conexão, de ampliação dos referentes, de estratégias de *historicização* dos sujeitos. Não é à toa que esse transcurso de se aproximar do outro pelo outro tem se tornado cada vez mais recorrente. Isso ocorre pois, com a erosão das verdades relativas a muitos dados da historiografia em torno da dramaturgia ateniense, por meio de sua aproximação a paradigmas performativos,

as obras do passado não mais se limitam ao discurso sobre elas: o paradigma performativo demanda *intervenções*, atuações sobre o material, atuações do material sobre quem o manipula.

Nesse sentido, o recurso a obras do passado em processos criativos entra no caso em que *pesquisa* e *arte* se integram: as etapas e as atividades de uma pesquisa monográfica se aproximam das etapas e das atividades de um processo criativo. A *filologia*, ao se aproximar da *performance*, exhibe a construtividade do conhecimento, o modo como saberes são produzidos, explicitando categorias e atos que evidenciam experiências intersubjetivas e interacionistas na prática de se trabalhar com textos e materiais do passado. As *artes cênicas*, ao se aproximarem de artefatos da cultura material do passado, deparam-se com o enfrentamento de obstáculos ao processo criativo, muitos deles oriundos da modernidade teatral, em sua luta por autonomia e negação – como fardo – da história, da tradição. Com isso, mais do que uma dicotomia entre *texto* e *história*, a interface de *estudos clássicos* e *artes cênicas* aponta para a formação de profissionais e/ou equipes multidisciplinares e interartísticas que se valem de diversas metodologias, fontes e conceitos, em seus processos criativos. Diante dessa mudança e sobreposição de paradigmas, é preciso estar sintonizado com as novas demandas e com as novas pesquisas sobre essa interface.

Referências bibliográficas

THE ANCIENT THEATRE ARCHIVE. A virtual reality tour of Greek and Roman theatre architecture. Disponível em:

<www.whitman.edu/theatre/theatretour/home.htm>.

APGRD. *Archive of Performances of Greek & Roman Drama*. 1996. Disponível em:

<www.apgrd.ox.ac.uk>.

CSRN. *Classical Reception Studies Network*. 2012. Disponível em:

<<http://www.open.ac.uk/arts/research/crsn/>>.

DIDASKALIA. *The Journal for Ancient Performance. Study area*. 1994– . Disponível em: <www.didaskalia.net/studyarea/study>.

GADAMER, H. G. *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALL, Edith. *Classics professor, writer, lecturer, broadcaster: exciting and useful education; articles*. London: London University, [s.d.]. Disponível em:

<www.edithhall.co.uk/articles>.

- HALL, Edith (Org.). *Theorising performance: Greek drama, cultural history and critical practice*. [S.l.]: Gerald Duckworth, 2010.
- HALL, E. Towards a theory of performance reception. *Arion*, n. 12, p. 51-89, 2004.
- HARDWICK, L. (Ed.). *A companion to classical receptions*. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2010.
- HARDWICK, L. *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MARTINDALE, C.; THOMAS, R. *Classics and the uses of reception*. Wiley-Blackwell, 2006.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora UnB, 2008.
- MOTA, M. Genealogias da dança. *Revista Eixo*, n. 1, p. 28-43, 2012.
- MOTA, M. Teatro grego: novas perspectivas. In: ROCHA, Sandra (Org.). *Cinco ensaios sobre a Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2011. p. 45-66.
- MOTTA, G. *O espaço da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PARKER, R. B. The National Theatre's Oresteia, 1982-1982. In: SCULLY, S. E.; CROPP, M. (Orgs.). *Greek tragedy and its legacy*. Calgary: University of Calgary Press, 1986. p. 337-358.
- PERSEUS DIGITAL LIBRARY. *Project Perseus*. 2014. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>.
- TAPLIN, O. *Opening performance: closing texts? Essays in Criticism*, n. 45, p. 93-120, 1995.
- VVAA. *Reception and the Classics: an interdisciplinary approach to the classical tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- VVAA. Ancient Greek tragedy on the stage. *Arion*, n. 11, p. 125-175, 2002.

P A R T E



Arte
antiga

Prof. dra. Vera Pugliese
Universidade de Brasília (UnB)

(Página deixada propositadamente em branco)

A arte clássica na historiografia da arte*

A história da arte como disciplina universitária apresenta uma trajetória pontuada por marcos legitimadores que respondem à fixação da arte clássica greco-romana como gênese e paradigma da arte ocidental e dos conceitos relativos à produção artística, nas mais diversas estruturas.

Um dos primeiros precursores dessa literatura artística pode ser reconhecido no Livro XXXV da “*Historia Naturalis*”, de Plínio, o Velho (23-79 d.C.), que registrou o nascimento do retrato (PLINIO, 2004, p. 85-86), miticamente, na Grécia, como grande divisor entre a produção do tipo dos impérios agrários orientais e uma produção calcada na “medida do homem”.

Plínio estava interessado, ao longo desse volume, no estatuto jurídico da imagem no Império romano, não sendo um texto autônomo sobre arte e, menos ainda, considerando-a como objeto estético autônomo. Contudo, elencou uma longa lista de artistas e obras da Grécia do século V a.C., até a Roma imperial de meados do século I d.C., cujas obras comentou a partir de fontes escritas e de cópias romanas, desde seus recursos materiais e técnicos até as escolhas temáticas e a qualidade de suas abordagens, sempre regido pelo critério fundante da arte ocidental: a *mimesis*.

* DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0915-7_8

A *mimesis* foi justamente o alvo, pelo menos a partir do século V de nossa Era, de inúmeras contendas da teologia da imagem que, relevantes no processo de constituição da iconografia cristã, interessam também por terem orientado os escritos sobre arte, tomados como precursores da teoria e da história da arte.

No século XV, surgiu a *teoria da arte*, com Leon Battista Alberti (1404-1472), ao lado de tratadistas como Piero della Francesca (1415-1492) e, posteriormente, de Leonardo da Vinci (1472-1519). Apenas no Renascimento a arte passou a ser considerada um objeto autônomo, digno de um discurso também autônomo. Contudo, questionamos: *renascimento* do quê? Justamente da Antiguidade greco-romana, que buscou se ancorar nos escritos de Plínio, como ocorreu na inauguração da *história da arte*, no século XVI, sob a pena de Giorgio Vasari (1511-1574).

A tradição vasariana, imbricada na outra remissão à Antiguidade, a *academia de arte* – que paulatinamente se sobrepôs ao sistema corporativo dos ateliês medievais –, reafirmou continuamente o modelo de uma história da arte de matriz biográfica. Tal modelo começou a ser questionado apenas no século XVIII, com o desenvolvimento do pensamento patrimonial, que se reportava aos “*Mirabilia Urbis Romae*” (“Maravilhas da cidade de Roma”) do século XVI, atrelado ao pensamento arqueológico setecentista do próximo grande marco da história da arte: a obra do alemão Johann J. Winckelmann (1717-1768).

A história da arte winckelmanniana se baseou nos princípios taxonômicos sistematizados a partir dos inventários da arqueologia, de forma a cunhar quadros estilísticos que permitiam romper com as divisões geográfico-cronológicas por escolas da tradição vasariana, e mesmo dos antiquários de uma tradição quatrocentista. O século XVIII assistiu também ao nascimento da *crítica de arte*. Suas preocupações eram contemporâneas à discussão setecentista – reaberta por Vasari – do *ut pictura poesis* (“como a pintura, é a poesia”), por pensadores como o alemão Gotthold Lessing (1729-1781). Some-se a isso a busca por critérios que permitissem a afirmação da história da arte como disciplina autônoma à arqueologia e à história, que deveriam esperar até o século XIX, com a querela do formalismo da Escola de Viena e de alemães como Konrad Fiedler (1841-1895) e Adolf von Hildebrand (1847-1921) e do suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), frente à *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura) de Jacob Burckhardt (1818-1897) e à disseminação, na França, do pensamento da história da arte positivista de Hippolyte Taine (1828-93), baseada principalmente no determinismo social sobre os fenômenos artísticos.

O formalismo oitocentista germânico e, no século XX, a iconologia do *Warburg Institute*, acabaram por se afirmar como as duas vertentes que, mesmo sendo

antagônicas, sistematizaram teorias e metodologias para abordar as obras de arte. Embora pudessem tomar emprestado conceitos de outras esferas do conhecimento, elas concorreram para o reconhecimento da história da arte, preocupadas com as especificidades do fenômeno artístico, e dessa forma polarizando questões de estilística e dos processos de significação das migrações dos tipos iconográficos.

Da vertente iconológica emergiu outro marco importantíssimo do *mainstream* da história da arte, com a cunhagem, por Erwin Panofsky (1892-1968), de um método que é talvez o mais recorrente, tanto na história da arte quanto na história, que tem como objeto ou fonte a imagem: a *iconologia*. A grande ênfase dos estudos panofskyanos reafirmou a Antiguidade Clássica como fonte canônica da afirmação da arte ocidental.

A remissão à história da historiografia da arte se faz presente neste texto, devido à intimidade da relação da trajetória da história da arte com o Renascimento, relação institucionalizada por essa disciplina, que se percebia como herdeira direta da arte clássica antiga ou que nela projetou seus próprios anseios. Porém, qual é a natureza da filiação aos parâmetros formais, estéticos, morais e filosóficos desse pretensão vínculo? Ou ainda, o que esse vínculo diz da história da arte e, principalmente, o que essa disciplina, regida por tal vínculo, permite dizer da arte clássica?

Portanto, torna-se necessário verificar, a partir das próprias obras, as características da arte clássica que têm orientado as pesquisas da história da arte e da história sobre a produção visual greco-romana, buscando compreender as escolhas teóricas e metodológicas para esse estudo.

Considerações metodológicas

Sem problematizar a atribuição do *clássico* como paradigma da história da arte ocidental, assim como sua valorização em detrimento do *anticlássico*, recorrentemente considerado de modo depreciativo como uma degeneração, corrupção ou declínio daquele paradigma, importa situar, a partir da produção visual, o conhecimento que foi sistematizado pela história da arte.

Embora o conceito de *estilo* seja controverso, seu sentido será aqui tomado, metodologicamente, como uma circunscrição espaço-temporal da produção artística de determinada cultura, de modo que seus fenômenos artísticos, ainda que com técnicas e linguagens distintas, possam ser aproximados segundo um conjunto de características reconhecíveis por seguirem certas normas e por interditar certos procedimentos no que concerne à relação entre forma e conteúdos dessas obras.

Entendendo que a obra de arte é um fenômeno cultural, embora tenha uma especificidade que impede que ela seja reduzida a esse tipo de fenômeno, ela se ancora, ao mesmo tempo, em características que subjazem a um ato individual de criação e que tem uma temporalidade mais escandida no tempo, além de poder apresentar elementos de novidade que, muitas vezes, subvertem uma ordem já estabelecida. Se o primeiro fator (*estabilidade dos estilos*) fornece legibilidade à obra, o segundo (*transformações estilísticas*) permite as diferenciações de sintaxe (formal ou iconográfica), coerentes a um mesmo estilo ou divergentes dele, indicando transformações formais que podem ser sistematizadas como um *novo estilo*.

A análise estilística, portanto, não é uma ciência exata, e seus parâmetros se baseiam no conhecimento de um vasto repertório, do qual se depreendem critérios sistematizados pela teoria e história da arte para o reconhecimento dos estilos e subestilos. Posteriormente, esses quadros criteriológicos passam a oferecer subsídios para a avaliação da qualidade das obras. Tudo isso leva em consideração que as normas e as restrições de um estilo podem ser disseminadas tanto pela migração espontânea – ou não – de ateliês, como pela estruturação de um sistema de ensino que organiza o conhecimento em saberes que são transmitidos institucionalmente às novas gerações, o que tende a enrijecer um estilo que se tornaria hegemônico em determinada época.

Há ainda uma última ressalva, que diz respeito às implicações metodológicas de qualquer análise estilística, que utiliza a *analogia* como conceito operatório, mas que não pode se tornar uma ferramenta rígida, que afaste o pesquisador do seu objeto de investigação que é a obra. Além disso, toda e qualquer abordagem historiográfica artística, desde a mais introdutória, como é o caso da que segue, sempre se coloca em um duplo risco, ao relacionar um fenômeno artístico particular a um conjunto de obras. De um lado, pode-se impor a uma obra isolada características do grupo, de forma a turvar o exame de suas especificidades e sacrificar a individualidade de um fenômeno particular. De outro, o desprezo à tônica do estilo pode permitir que certas convenções sejam confundidas com aspectos considerados como únicos na obra, o que prejudica a análise da obra individual em sua relação com o conjunto do qual faz parte (PANOFSKY, 2005, p. 86-87).

Notas sobre a escultura helênica

Assumindo esse duplo risco, tomemos a escultura “Zeus ou Posídon”, de cerca de 460 a.C. (bronze, h = 209 cm), que se encontra no Museu Arqueológico Nacional

de Atenas. Trata-se de um nu, em bronze, de um homem maduro que nitidamente teve seu corpo cultivado com o mesmo equilíbrio de sua mente. Não há excessos. Ele é musculoso, mas não poderia ser confundido com Hércules. Não é uma estátua para ficar resguardada em um nicho, mas uma escultura de vulto redondo, que deve ser contornada pelo espectador para que possa ser vista em sua integridade. Essa massa de bronze virtuosamente delineada é grave e densa, embora seu gesto de projetar um raio ou um tridente com a mão direita seja leve, pois o equilíbrio da ação está coerentemente disseminado por todo o corpo. As pernas se abrem firmemente, com o peso concentrado na perna esquerda que, paralela à cabeça, flexiona-se ligeiramente, permitindo que o calcanhar direito se distancie da base para dar força ao movimento, integrando o contraposto. O braço esquerdo estendido é levado à frente como uma mira que, ao mesmo tempo, em um gesto preciso, contrabalança o braço direito que conscientemente se flexiona para proporcionar a melhor empunhadura do projétil. Não há hesitação ou emoção, apenas o equilíbrio exato entre a tensão e a flexibilidade do corpo, para que o deus alcance seu objetivo. Em escultura, o equilíbrio formal deve corresponder ao equilíbrio físico, de modo a fornecer o apoio suficiente a um personagem que, nesse caso, apresenta pernas e braços abertos para uma melhor similitude em relação ao movimento atlético e guerreiro. Não se percebe nenhuma paixão, apenas o ato racional de utilizar o corpo de forma precisa e eficiente para atingir seus fins.

Sua cabeça, um tanto estilizada – o que reporta à arte arcaica –, contrasta com o naturalismo do corpo, que tende a certa idealização. Mesmo ausentes os olhos, que possivelmente eram de vidro, a expressão do deus é de enlevo. Embora o movimento seja expansivo, ele é econômico, se pensarmos que a economia formal exige que o mínimo possível de recursos seja otimizado, para se obter o máximo possível de resultados. Desse modo, a escultura materializa um dos principais ideais da arte helênica, que é a *ordem racional*; assim como na arquitetura, o princípio do *logos* deveria reger toda a estruturação da obra.

Esse aspecto está presente também no *kouros* “Efebo Kritio” (c. 490-480 a.C.), escultura em mármore mais contida (artista da Ática, grego clássico, mármore, h = 117 cm, Museu da Acrópole, Atenas). Embora os braços e a perna direita tenham se quebrado com o tempo, é nítido o contraposto moderado de sua postura. O contraposto ocorre quando, para evitar uma postura demasiadamente monótona ou antifisiológica da figura, em desenho, pintura ou escultura, o artista opta por flexionar uma das pernas, na qual o peso da figura é concentrado, deixando a outra mais livre, de modo a poder até retirar o calcanhar

da base, apoiando-se ligeiramente no metatarso e nos dedos do pé. Assim, ocorre naturalmente uma rotação mais ou menos delicada do quadril, que confere leveza à figura, doando-lhe uma sensação de movimento e um equilíbrio que, ainda que estático, não compromete sua integridade.

Como esse *kouros* (rapaz) não compensa a rotação da cintura pélvica com uma inclinação da cintura escapular (linha dos ombros), o artista precisou realizar ligeiros ajustes nos músculos do abdômen para manter a postura ereta do personagem de modo convincente; no entanto, sua cabeça gira docemente para a direita, em coerência com o contraposto, o que oferece uma visão naturalista de seu corpo e evidencia um intenso estudo de anatomia.

A cabeça se vincula remotamente à arte do Período Arcaico, principalmente no tratamento estilizado dos cabelos. De porte atlético e semblante sereno, seu naturalismo interdita qualquer subjetividade. Todos os elementos são verossímeis, tendendo a uma *objetividade quase artificial*.

À força da objetividade e de um naturalismo que evidencia o conhecimento grego do corpo humano, o “Diadoumenos” (c. 430 a.C.) – nome que faz referência à faixa amarrada em sua cabeça, caracterizando-o como um atleta – de Policleto (ativo c. 460-c. 420/410 a.C.), conhecido por meio de uma cópia romana (mármore, Museu Nacional de Arqueologia, Atenas), além do contraposto, que amplia a sensação de movimento do jovem atlético, a representação tende à idealização. Não se trata da *mimesis* de um indivíduo, que reproduz fielmente suas características pessoais e seus traços fisionômicos, mas da *mimesis* de um *ideal*, o do *homem helênico*, encarnado em um personagem com todos os atributos heroicos fomentados pela poesia homérica, mas concebido de modo orgânico. Além da estruturação racional da obra, concorrem fatores como a projeção matemática das proporções humanas que, mesmo que não respeitem a realidade de um modelo empírico, correspondem a essa afirmação do ideal do homem da Hélade. Esse caráter transparece na perfeição corporal, na sobriedade da figura, na correção dos músculos e proporções das partes do corpo, e em sua expressão enlevada e ao mesmo tempo serena, de modo impessoal.

Todos esses elementos concorrem para uma das mais célebres esculturas helênicas, também conhecida por meio de cópias romanas: o “Discóbulo” de Míron, esculpido em mármore em c. 450 a.C. Em todas as reproduções romanas do início de nossa Era, além da ordem racional, da objetividade, do naturalismo que tende à idealização, essa imagem apresenta um aspecto especial. O atleta chega ao ápice

da prontidão para lançar o disco. Sua concentração, a tensão dos músculos, seu alongamento, a correção de sua postura, tudo converge para acentuar a anatomia do personagem, congelado um átimo antes do movimento. Seu corpo sintetiza a sua preparação física, sua estratégia, sua racionalidade, assim como o movimento que virá e sua glória.

Seu equilíbrio é dinamizado pela triangulação, desde seu apoio até o gesto prenhe em sua concentração. Além disso, se atentarmos para a cabeça, centro de todas as decisões, traçaríamos não apenas a trajetória do disco no espaço, como também uma invisível circunferência centralizada em sua mente. É como se o artista tivesse explorado de modo clássico a rotação em 90 graus do tórax em relação ao quadril e às pernas, retirando da fórmula da pintura egípcia o movimento que seria incoerente àquela sintaxe. Se desdobrássemos os triângulos virtuais formados pelas linhas de força (Segundo Míron, cópia romana "Lancelotti Discololus", mármore, original de c. 450 a.C., bronze, h = 155 cm, *Museii Vaticani*), teríamos a comprovação do cultivo de seu corpo, as proporções perfeitas que encarnariam, idealmente, as medidas universais no corpo humano, em sua harmonia cósmica. Tudo isso em uma expressão da calma e da graça, sintetizando, de um lado, a harmonia e a leveza das formas e, de outro, a contenção da emoção.

O "Doríforo" (aquele que carrega a lança), que Policleto teria esculpido entre 450 e 440 a.C., e que também conhecemos por meio de cópias romanas, acabou por evidenciar que a questão da perfeita proporção implicava necessariamente a existência de uma arte canônica, baseada na razão ideal das proporções humanas (Policleto, o Velho, de Argos, grego clássico, cópia romana em mármore da escultura original em bronze, h = 212 cm, Museu Arqueológico Nacional, Nápoles).

O "Doríforo" acabou por encarnar o paradigma da utilização do segmento áureo na escultura helênica. A altura de seu corpo corresponde exatamente à altura de sete cabeças, assim como a proporção entre seus membros superiores e inferiores e as demais relações verticais e horizontais de seu corpo são regidas por essa medida, que reportaria a um sentido da proporção supostamente universal: o *segmento áureo*, regra provavelmente professada no tratado "Canon", escrito por Policleto.

Essa proporção, segundo a tradição clássica, estaria presente desde o microcosmo até o macrocosmo, em plantas e animais, entre as cores quentes e frias, devendo mediar a métrica da poesia e as partes da arquitetura, o que se aproxima de uma teoria ideal da beleza, expressa, fulminantemente, pela ordem arquitetônica desenvolvida a partir do século VII na Ática (como o Templo de Posídon, século

VII a.C., Paestum, Itália) e que chegaria à sua solução madura no século V a.C. (Parthenon, Atenas): a *ordem dórica*.

Associado a essa noção, o “Hermes e Dioniso” de Praxíteles (c. 395-c. 330 a.C.) não deixa de questionar a norma de Policleto, ao modificar a relação entre as proporções humanas e alongar os corpos masculinos na relação da altura de oito cabeças. Contudo, a provável cópia romana continua relacionando as noções de equilíbrio, simetria (equivalência entre as partes), harmonia e decoro, ainda que nela as características de sobriedade e austeridade estejam mais evidentes. Além disso, a economia formal está presente, tal como o aspecto calmo, que a afasta de todo o *pathos*, que desvirtuaria os princípios clássicos, conforme o postulado por Winckelmann.

Portanto, características como a *ordem racional* na composição das obras e na escolha dos elementos, a *objetividade* da representação, a busca do *naturalismo* tendendo à idealização, a instauração da *perfeita proporção* em uma arte canônica baseada na razão ideal das proporções humanas por meio do *segmento áureo*, o conceito funcionalista da *beleza*, além de noções como *equilíbrio*, *simetria*, *harmonia*, *decoro*, *sobriedade*, *economia formal*, *calma* e *graça*, apresentam-se como conceitos operatórios da prática artística do estilo reconhecido como *arte clássica grega ou helênica*, paradigmática na escultura. Esse estilo teria instaurado os preceitos clássicos na arte, identificados com o que entendemos por *arte ocidental* pela história da arte.

As considerações acima sugerem a necessidade de examinar oportunamente as condições do florescimento dessa produção artística, bem como as implicações dos respectivos conceitos à arte grega antiga, em um âmbito mais coerente para compreender não apenas seus fenômenos artísticos como tais, assim como a história da arte a considerou ao longo do seu próprio desenvolvimento, o que será objeto dos demais textos desta disciplina.

A idade de ouro do classicismo para Vasari e para Winckelmann

A arte helênica, clássica, afirma-se com base na *mimesis* (“verossimilhança”), a partir da qual o naturalismo permitiria a materialização do ideal do homem helênico, glorificando a Hélade, ao mesmo tempo em que pintores como Ápeles, Zêuxis e Polignoto, e escultores como Fídias, Policleto, Praxíteles e Míron, foram diferenciados dos homens comuns na sociedade grega, por meio de anedotas referentes à *mimesis* e da ênfase conferida às invenções técnicas dos artistas, posteriormente retomadas

por Plínio, o Velho na Roma Antiga. O ideal de *beleza* estava intimamente relacionado à *ética*, por meio de virtudes da forma artística, como o decoro, a simetria, a harmonia, o equilíbrio, a calma e a graça.

Em Roma, a matriz de semelhança foi utilizada por Plínio para assegurar a legitimidade da estirpe aristocrática, sendo a *mimesis* um critério judicativo da arte para a manutenção da essência latina, diante do crescimento de Roma em oposição à produção artística dos povos estrangeiros, considerados bárbaros. Esse estatuto jurídico da imagem, por outro lado, aliava-se à questão da *techné* relacionada à matéria, atribuindo aos grandes artistas o ofício enobecedor da espécie humana.

Ao longo da Idade Média, a *ars*, ainda não considerada como um objeto autônomo, estava imbricada a uma teologia da imagem que tangenciava um problema filosófico, orientado pelo idealismo neoplatônico e pelo pensamento bíblico (condenação da idolatria), que concerne à *mimesis*.

As funções da imagem, didática e devocional, por um lado, garantiam a produção artística, mas não sem interdições relativas ao naturalismo e à sensorialidade, que se refere à sombra na pintura e à tridimensionalidade na escultura e nos relevos. O problema do *belo* reportava-se à *divindade* e à *verdade*, sendo a arte uma *teofania* ("manifestação ou revelação da divindade") por meio do ofício do artista.

Na Baixa Idade Média, ocorreu um importante litígio entre o ascetismo românico e a ostentação gótica, sustentado por discursos sobre a produção *artística* e *arquitetônica*: o primeiro, um discurso *pragmático* sobre a funcionalidade das edificações e a clareza da mensagem bíblica nas demais artes, o segundo, em favor das cores, gemas, esmaltes, vitrais e da *opulência* da arquitetura, que revelariam a *beleza divina*.

A partir do Renascimento, surgiram os *tratados*, que afirmaram a pintura e a escultura como artes liberais, ao lado da arquitetura, em oposição às artes mecânicas. Esses tratados tinham um cunho eminentemente prescritivo-normativo (Leon Battista Alberti) e reivindicavam a elevação do *status* da arte como ciência (Leonardo da Vinci).

Eles deram origem a uma nova terminologia, conceituação e critérios de valorização de categorias de linguagem e gêneros artísticos, ainda que marcados ideologicamente. Essa literatura artística ainda se relacionava ao mercado de arte e à autonomia do objeto artístico e do próprio discurso, também autônomo, sobre arte.

Além da questão do *belo*, outra discussão importante era a da oposição entre *imitazione* e *invenzione*, que pontuava a questão da *mimesis* e do desenho como

matrizes das artes visuais. Mais do que nunca, a *mimesis* era tomada como grande elemento fundador das artes visuais, agora no discurso sobre arte que certificava a produção artística renascentista, legitimada pela autoploclamada ascendência antiga (clássica).

O modelo biográfico autoglorificante da historiografia da arte de Vasari, que impregnou os séculos XVI ao XVIII, foi precedido pelas listas de *uomini famosi* dos antiquários dos séculos XV e XVI. As catalogações dos antiquários, a constituição de gabinetes de curiosidades, o mercantilismo, a expansão ultramarina, o antropocentrismo, a Reforma e a Contrarreforma, o Renascimento como glorificação humanista da Antiguidade clássica (idade de ouro do Ocidente), já no século XVI, ocorreram de forma concomitante à valorização histórica do patrimônio artístico romano, sob o conceito de *mirabilia urbis Romae*, bem como para a proteção e institucionalização de sua salvaguarda pelo Estado.

A constituição da história da arte por Giorgio Vasari (1511-1574) e seus seguidores, por outro lado, relacionava-se ainda a um programa mais extenso, que envolvia a criação de academias de artes visuais como meio de institucionalização do sistema de ensino-aprendizagem da norma moderna (Renascimento), em oposição às corporações medievais (ateliês) (CHASTEL, 1996, p. 9-10). Do mesmo modo, nas artes liberais, o *quadrivium* se sobrepusera ao *trivium*, base do conhecimento e seu ensino, na Idade Média, tomada, desde Petrarca (século XIV), como *período de trevas* – “infinito dilúvio de males que haviam arruinado e soterrado a mísera Itália”, segundo Vasari, no século XVI (VASARI, 1993, p. 113) –, que impôs o fim do mundo antigo (Grécia e Roma) e de sua arte clássica, que teria sido finalmente sobrepujada, pela *Rinascità*.

O modelo vasariano da história da arte, calcado nas *biografias*, nos *gêneros* – com a proeminência do *retrato* – e na história do estilo, teve importantes repercussões na historiografia da arte, tendo sido desenvolvido e explorado no século XVII, por Karel van Mander (1548-1606), Giovanni Baglione (1566-1643) e Filippo Baldinucci (c. 1624-1697), entre outros. No início do século XVIII, ele começou a sofrer críticas, em favor de um modelo teórico mais voltado para a produção artística do que para os próprios artistas, para uma preocupação investigativa a respeito dos estilos e de suas diferenciações.

Os problemas que a teoria da arte passava então a enfrentar, com historiadores da arte como Giovanni Bellori (1613-1696) e Roger de Piles (1635-1709) – preocupados com a criação de categorias epistêmicas que permitissem o

desenvolvimento de critérios de juízo crítico sobre a produção artística –, que, no início do século XVIII, centrava-se na querela entre os antigos e os modernos, era paulatinamente transformada na querela entre *desenho* e *cor*.

Se o conceito de *scuola* (regional) para agrupar artistas havia nascido na metade do século XV, com Michele Savonarola (“Notizia sopra gli ornamenti magnifiche della città de Padova”, c. 1446), um século mais tarde, impôs-se o conceito vasariano de *maniera*, que passou a ser considerado excessivamente pessoal no século XVIII, com Francesco Milizia (1725-1798), Séroux d’Agincourt (1730-1814), Marco Lastri (1731-1811) e Luigi Lanzi (1732-1810). Paralelamente ao racionalismo iluminista, a noção de “escola” artística foi agregada à de *estilo* (geográfico-geracional), que também rivalizaria e acabaria por superar a noção vasariana de *maniera*. Na mesma época, a história da arte transferia seu interesse biográfico para o estudo das relações entre tipologias e morfologias nos estilos, estabelecidas por uma teoria da arte que, cada vez mais, buscava uma sistematização científica, já na era da Revolução Industrial.

Ocorreria, entretanto, com Joachim Winckelmann (1717-1768), a afirmação do modelo da história da arte calcado na *estilística* e na busca de diferenciação entre os estilos do passado, mediante características morfológicas. O inventário da produção artística que o teórico e historiador da arte alemão realizou, tendo como base um espírito arqueológico, já vinha superando a supervalorização das biografias e anedotas que atomizavam o corpo de conhecimento da história da arte. A metodologia e o modelo teórico de Winckelmann também se opunham ao *connoisseurisme* característico do século XVIII, que não acedia à exigência científica que o distinguiria da história da arte como disciplina objetiva. Contudo, Winckelmann reforçava o *modelo biológico* (infância, maturidade e decadência) dos estilos, intimamente relacionado à valorização renascentista do conceito de *clássico* – imortalizado na Antiguidade –, como fase culminante dos períodos que decaíam em um anticlassicismo.

A Antiguidade Clássica sob a pena de Winckelmann

A antítese à tradição vasariana teria como marco o movimento de rever os fundamentos dessa disciplina por Winckelmann, a partir de “Geschichte der Kunst in der Altertum”, de 1794, que concorreria para tornar a história da arte de Vasari obsoleta em suas entradas autoglorificantes, tanto a indivíduos quanto à cidade de Florença e aos Médici.

A disciplina, então, não se colocava mais na chave do *renascimento* da Antiguidade greco-romana, e buscou realizar uma crítica do conhecimento, de base filosófica, negando a construção de um saber especular de seu objeto de conhecimento: de conhecer os limites da invenção de seu próprio discurso. O fundo filosófico dessa inversão seria o pensamento crítico de Immanuel Kant (1724-1804), que ultrapassou as fronteiras da filosofia, das gerações e da geografia, embora a Alemanha viesse a se tornar o novo “berço” da história da arte “científica”.

Após dois séculos, o novo *recomeço* da história da arte era marcado pela “restauração neoclássica” de Winckelmann, quando, pela primeira vez, o termo *história* recebeu seu sentido moderno. Ultrapassando as crônicas pliniana e vasariana, essa história moderna e científica visava ao que Quatremère de Quincy (1755-1849) elogiou por ser uma *análise do tempo*, ao propor a decomposição da Antiguidade, a análise de tempos, povos e estilos, estabelecendo marcos e classificando épocas. Nessa aproximação a uma “história dos monumentos”, Winckelmann os comparou e descobriu suas características mais seguras, que se tornaram princípios de crítica de um método positivo suficiente para identificar “erros” de outros historiadores e descobrir “verdades”. No caminho de volta, a síntese “deu corpo àquilo que não passava de um amontoado de restos” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 13-14).

Se é notório o caráter doutrinário de Winckelmann, ele “funda uma história da arte mais pelo que constrói do que pelo que descobre”. Didi-Huberman evidencia seu caráter contraditório como historiador (“História da arte na Antiguidade”) e como crítico estético (“Reflexões sobre a imitação das obras gregas”). Daí a “crise estética” do Iluminismo remontar à próprias formas de obtenção do seu “material histórico de base” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 14-15).

A figura contraditória de Winckelmann acarretaria, portanto, um “embaraço teórico”, já que é constitutiva da história da arte, e uma vez que seu fundador seria, ao mesmo tempo, um *guardião de uma doutrina estética*:

A ‘História...’ funda a perspectiva moderna do saber sobre as artes visuais por meio de uma série de paradoxos nos quais a posição histórica é constantemente entrelaçada a postulados *eternos*, nos quais, em contrapartida, as concepções gerais ficam abaladas por sua própria historicização. Longe de deslegitimar esta empresa histórica, [...] estas contradições literalmente a fundam (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 15).

Tendo evidenciado essa trama de paradoxos, Didi-Huberman parte para sua base de argumentação, considerando a existência de dois “níveis de inteligibilidade” na historiografia da arte winckelmanniana: “a doutrina estética, a norma atemporal” e “a prática histórica, a análise do tempo”. Daí o caráter problemático da expressão *história da arte* nessa concepção. Devido à dimensão de problemas que essa colocação estabelece, é inevitável que a história da arte tenha como consequência uma *filosofia da história* e a escolha de certos “modelos de tempo” e de certos “modelos estéticos”, que seriam trabalhados paralelamente por Winckelmann (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 15-16).

Em suas viagens, que não foram além de Nápoles – quando as escavações de Pompeia ainda eram incipientes –, Winckelmann teria tido contato basicamente com a arte romana, mas buscou uma contemplação real de objetos já desaparecidos (gregos), em termos de conceitos ideais: “bela natureza”, “nobre contorno”, “beleza ideal”, “traços sublimes”, “caráter divino” (WINCKELMANN, 1975, p. 45-46). Neste último escrito, “Reflexões sobre a imitação das obras gregas”, em que ecoa a estética de seu mestre Alexander Baumgarten (1714-1762), Winckelmann apresentava, em 1755, aquilo que seria, dali em diante, considerado a verdadeira matriz do clássico: a Grécia. Se os renascentistas exaltaram a Roma Antiga, o historiador alemão negava – no pior dos casos – ou arrefecia – no melhor – o substrato latino da idade de ouro, honrando a “verdadeira” pátria do clássico: a Hélade. Esse triunfo do novo nascimento da história da arte é evidenciado pela sugestão da glória olímpica no frontispício da “História da arte dos antigos”, publicada 11 anos mais tarde, que Didi-Huberman (2002, p. 27) compara ao frontispício da segunda edição das “Vite”, de Vasari.

As primeiras linhas de “Reflexões” evidenciam, de modo inequívoco, o vínculo inexorável entre o “bom gosto” e o “clássico”, constitutivo da história da arte moderna, cunhada por Winckelmann: “o bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego” (WINCKELMANN, 1975, p. 39).

Junte-se a isso a célebre máxima: “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos [...]” (WINCKELMANN, 1975, p. 39-40). Claro está que o autor jogou com os dois sentidos de *imitar*, reportando-se à glória (“eterna fama”) dos artistas do passado, que sempre permanecerão a “primeira semente”, no primeiro caso, e à questão da *mimesis*, no segundo. Não se trata da imitação do resultado da produção dos gregos, o que teriam feito, para ele, os

romanos, mas a imitação idealmente de seus princípios, processo do qual teria se aproximado a “Madonna Sistina” (1513-1514, óleo sobre tela, 270 x 201 cm, *Gemäldegalerie*, Dresden), de Raffaello Sanzio (1483-1520). Daí a necessidade do autor de discutir a formação do artista, a cunhagem de sua inteligência, de sua visão e de sua técnica, o que fornece oportunidade a ele de criticar o mais célebre escultor italiano, Lorenzo Bernini (1598-1680), o contraexemplo da escultura, suma do anticlássico. Se Bernini professava a *mimesis* direta da natureza, Winckelmann elogiou a *compreensão das leis da natureza* na escultura grega: “quando o artista constrói sobre essa base e deixa a regra grega dirigir sua mão e seus sentidos, está no caminho que o levará com segurança à imitação da natureza” (WINCKELMANN, 1975, p. 48).

Talvez pudéssemos dizer que a prescrição de Winckelmann não se dirigia apenas ao artista, mas ao *olhar do historiador da arte* sobre a produção artística ocidental que surgiu na Grécia, em cuja forja teria sido elaborada a possibilidade da forma perfeita e bela, que deveria servir de baliza também para a consideração do fenômeno artístico pela historiografia da arte. A partir daí, podemos nos perguntar: o quanto a nossa formação, desde a escola, está impregnada desses conceitos, e o quanto estaria presente, na busca do clássico em outros períodos ou em uma imposição desses conceitos, ao voltarmos o nosso olhar sobre as produções visuais da Grécia ou da Roma Antiga? Dito de outro modo: o quanto modelos interpretativos utilizados ainda hoje estariam isentos da pena de Vasari e de Winckelmann?

Referências bibliográficas

- CHASTEL, André. Vasari, historien toscan. In: VASARI, G. *Les peintres toscans*. Paris: Hermann, 1966. p. 9-25.
- DIDI-HUBERMAN. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- LICHTENSTEIN, J. (Org.). Plínio, o Velho: história natural. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura, v.1: o mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. Livro 35, p. 73-86.
- VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton, 1991.
- WINCKELMANN, Johan Joachim. *Reflexões sobre arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

(Página deixada propositadamente em branco)



Organização
das Nações Unidas
para a Educação,
a Ciência e a Cultura



Cátedra Unesco Archai:
sobre as origens do
pensamento ocidental – UnB
Estabelecida em 2011

archai 
AS ORIGENS DO PENSAMENTO OCCIDENTAL



Universidade de Brasília



• U • C •

