

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

***As Suplicantes, de Ésquilo,*
ecos da tragédia grega na cena
contemporânea**

Isa Etel Kopelman

Campinas, 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

***AS SUPLICANTES, DE ÉSQUILO, ECOS DA TRAGÉDIA GREGA
NA CENA CONTEMPORÂNEA***

ISA ETEL KOPELMAN

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

CAMPINAS - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

K838s

Kopelman, Isa Etel.

As Suplicantes, de Ésquilo, ecos da tragédia grega na cena contemporânea / Isa Etel Kopelman. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ésquilo. 2. Teatro grego (Tragédia).
3. Representação teatral. 4. Performance (Arte).
I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. IV. Título: *As Suplicantes*.

Dedico este trabalho a
Renato Cohen, meu amigo e
orientador.

in memoriam

AGRADECIMENTOS

Esse estudo contou com a concessão de uma bolsa do CNPq, com duração de 1 ano; as Oficinas de Atuação receberam apoio FAEP durante 10 meses. A esses órgãos, sem os quais o trabalho não teria sido possível, meus agradecimentos.

A meu orientador, Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, agradeço a gentileza de me acolher como orientanda, com a dissertação já em andamento.

Ao Prof. Dr. Jacó Guinsburg minha profunda gratidão pela paciência de uma orientação informal, com contribuições estimulantes e valiosas, e observações fundamentais para a reestruturação e término do trabalho.

À Profa. Dra. Verônica Fabrini, que viabilizou o funcionamento das oficinas durante todo o tempo da pesquisa, meu muito obrigada pela generosidade e estímulo; também ao Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, pelas indicações de bibliografia. As preciosas sugestões apresentadas por ambos durante o exame de qualificação muito me ajudaram.

Aos alunos das Cênicas, atores das oficinas, Luana, Mari, Bruno, Hudson, Mateus e Pedro, minha maior admiração pelos momentos intensos e belos que proporcionaram a mim e ao público, e por tudo que me ensinaram durante esse período de convivência.

Aos que trabalharam em torno do projeto, Gisele Freiburger, Juliana, Márcio Tadeu, Tomás, Cecília, Valmir, e Daniel, do Centro de Informática, meu muito obrigada pelo tempo dispendido nessa convivência criativa.

À Thereza Freitas, Zilda Schechter Branco, Regina Igel, Alzira, Mônica e Ernesto, agradeço a amizade e o incentivo.

À amiga de infância, "reencontrada", a querida Anita Kacenenbogen Guimarães, que me acolheu em sua casa e sempre me apoiou em todos os momentos dessa jornada, é muito pouco dizer da minha gratidão; também ao Ronaldo, seu marido, e a suas filhas Renata, Junia e Ana Paula. Tive a sorte de encontrar uma parceira generosa e sensível, para compartilhar esse trabalho, dando sugestões e trocando idéias, desde a fase inicial de elaboração do projeto.

RESUMO

Essa pesquisa visa à compreensão do discurso da tragédia grega, em releituras do Contemporâneo. Trata-se de verificar os paradigmas e as rupturas da textualidade da tragédia, nos vários aspectos que envolvem as relações texto/cena. Com essa finalidade, são examinadas as matrizes do repertório trágico, suas textualidades e seus comentários; os eventos linguísticos e performáticos do coro da tragédia e as abordagens modernistas do trágico, que partem do subjetivismo romântico para a disrupção de seus temas.; são examinadas ainda, as leituras semióticas da cena e das estruturas dinâmicas do discurso trágico.

O surgimento da tragédia revelou o modo do drama nas formas da épica. Sua invenção implicou a instauração do pensamento mimético e aristotélico. No mapeamento das estruturas de representação do trágico, são analisados a problematização do gênero, o resgate do trágico e do pensamento mimético.

A realização experimental desse estudo deteve-se na tradução cênica da lírica coral, em *As Suplicantes*, de Ésquilo, cujo protagonista é o próprio coro de cinquenta irmãs, que dão o título à peça. Esse trabalho teve a participação colaborativa dos alunos do Curso de Interpretação da Unicamp, em oficinas e apresentações públicas, nas quais os atores elaboravam as reconfigurações do trágico por meio de improvisações.

SUMMARY

The objective of this dissertation is a comprehensive understanding of the Greek Tragedy from a contemporary viewpoint. Since its origins, theatrical tragedy conveyed a dramatic mood, through the epic gender. During the period of Romanticism, the matter of tragedy received attention as focus of research, but independently of its artistic representations.

The present examination of the structures composing the tragic element in the Greek theater emphasizes issues related to gender. Within this frame of work, patterns and ruptures inherent to the tragedy are reexamined along with several other matters related to text and its representation on stage. The most significant representations of the Greek Tragic theater were active for no more than one century.

The experimental accomplishment of this study was restricted to the scenic interpretation of the lyric chorale, in *The Suppliants*, by Aeschylus, whose protagonist is the choir of fifty sisters that give the title to the play. This work was benefited by the contribution and participation of students of the Acting Course at Unicamp, in workshops and public presentations, in which the actors elaborated reconfigurations of the tragedy through improvisation.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
O GÊNERO TRAGÉDIA	10
Os pré - socráticos e a percepção da natureza	10
O dionisismo	13
Individuação e personagem	20
Coro	25
A teoria da tragédia e o caráter do dramático	30
Emoções trágicas e o (re)conhecimento	34
MODERNIDADE E A QUESTÃO DO TRÁGICO	39
Nietzsche e o dionisismo	39
Isadora	45
Drama e epicização	47
A cena contemporânea	50
AS SUPLICANTES : TEXTUALIDADE E MITO	54
Apresentação	54
Contexto	55
O encadeamento da(s) história(s)	57
As suplicantes	61
Lírica coral	63
Atuação / improvisação	65
Ficha técnica	67
BIBLIOGRAFIA	69
ANEXO - Texto de <i>As Suplicantes</i>	77

AS SUPLICANTES, DE ÉSQUILO, ECOS DA TRAGÉDIA NA CENA CONTEMPORÂNEA

INTRODUÇÃO

Um texto de tragédia grega evoca uma espécie de memória recorrente; um ressurgimento de imagens, de emoções, de locuções sonoras, em ecos e movimentos distorcidos, que saltam das linhas impressas do texto para a vida presente. Frequentemente, da leitura dessa textualidade sem rubricas surge um outro texto que se concretiza na imaginação e no desejo do leitor. Nesse sentido, a concretização (leitura) do texto, *per si*, vincula-se a um determinado processo histórico e individual de recepção.

A aura de mistério, suspense e encantamento que envolve a textualidade trágica são parte de sua natureza ficcional e de sua estrutura. Mas o outro aspecto dessa questão refere-se às infinitas modificações nas circunstâncias de recepção da obra; a uma defasagem crescente entre contextos de recepção e à distância temporal entre produção e recepção do texto. Locuções e atitudes são perdidas entre camadas de contextos históricos e diversidades culturais. A leitura da trama de um texto, por exemplo, modifica-se, eventualmente, pela impossibilidade de se determinar alguns dos elos que relacionam os personagens ao seu grupo, ou a seu meio social. Desse modo, a ficcionalização exerce um papel fundamental na concretização do texto.

Interpretações relativamente recentes sobre a gênese do drama da Antiguidade demonstram como a passagem da oralidade para escritura instaurou uma verdadeira revolução na mentalidade, na ficcionalização e nos procedimentos da performance mimética. Com o advento da escrita, a sobrevivência do conhecimento foi dependendo cada vez menos de sua socialização imediata na memória coletiva e da fixação oral. Um objeto inanimado (papiro, lápide, uma prancha de argila) transformava-se em repositório do pensamento. Liberando-se dos procedimentos da memorização, o individualismo mais inventivo ganhou impulso.

Dos inúmeros estudos que examinam a dramaturgia autoral que se instaurou nesse contexto, citamos o de Adriane da Silva Duarte. A pesquisadora observa a difusão crescente da escrita e da leitura, iniciada no final do séc. V a. C., como fator do processo de especialização das áreas do saber. Tal difusão acirrou a rivalidade entre filósofos, historiadores e oradores (Duarte, 2000). Estudos significativos corroboram essa hipótese a respeito da criação autoral que, juntamente com a instituição dos festivais e dos concursos, passou a ser considerada como elemento fundamental da prática teatral (Havelock, 1996).

Os estudos de Erik Havelock (1996) e, mais recentemente, de Jennifer Wise (1998) atribuem à escritura – à transcrição e compilação - dos poemas homéricos uma mudança significativa no estatuto do aedo. Aquele jogral que contribuía para formação da obra, improvisando sobre os poemas, cuja memória preservava, viu-se numa nova situação: a de reproduzir uma versão autorizada. Nessa função, esse artista da cena pode dedicar-se ao desenvolvimento do espetáculo, ao figurino, à locução vocal e ao gestual.

Pode-se verificar um modelo evidente de teatralidade e ficcionalização mimética na repetição de obras dos autores antigos. Neste tipo de aprendizagem, ocorria um deslocamento do contexto original de enunciação daquelas obras. Ao recitar um hino composto à noiva, por exemplo, o aluno passaria a simular uma situação desvinculada da identidade do executor (a noiva, no caso) e da circunstância para a qual a obra foi composta (o casamento) (Wise, 1998).

Num caminho inverso, o pesquisador Jesper Svembro (1990:366-384) estabelece um nexo entre a recepção teatral da Antiguidade e o surgimento da leitura silenciosa. A separação entre palco e platéia, proporcionando um espaço ficcional entre ator e espectador, estabeleceria um modelo para as relações entre texto escrito e o leitor. O ator, ao repetir as falas memorizadas, daria voz às letras mudas, criando o que Svembro chama de “*vocal writing*” (escrita vocal). Ao promover a identificação do espectador com o leitor, o teatro viabilizaria uma leitura na qual as inscrições falariam diretamente para aquele que as

contemplasse. Nessa equação, o espaço ficcional da textualidade dramática estaria duplamente incluído.

A abordagem da textualidade da tragédia, distintamente da textualidade de natureza literária, passa necessariamente pela consideração da sua espetacularidade, desde Aristóteles. A concretização renovada dessa textualidade ver-se-á confrontada, no decorrer da história, por formas de espetacularização e concepções do trágico, distintas de sua fonte de origem. Embora a letra do texto possa permanecer relativamente inalterada, o espírito varia consideravelmente. Encenações diversas, em diferentes momentos históricos, não forneceram leituras do mesmo texto.

Examinando a função interpretativa do público, como um desempenho no plano individual “e, por seu intermédio e da relação intersubjetiva pela qual se estabelece o plano coletivo”, o professor Jacó Guinsburg sugere uma estética da recepção que privilegia a função ativa do receptor e seu grau de engajamento no processo de significação da obra teatral. Nessa perspectiva, o pesquisador destaca a necessidade de “uma atuação adequada do espectador, ao perfazer os atos da recepção”. No seu entendimento, o receptor torna-se locutor da obra, ao colocar “em andamento a sua aparelhagem, não só de percepção e decodificação, mas de reatuação na cena de seu imaginário, com a animação de sua sensibilidade”, deixando-se “projetar, enformar e falar interiormente (...)” (Guinsburg, 2001:21).

O aspecto mais específico dessa questão é que, em relação à recepção exclusivamente literária da tragédia, sua leitura (concretização) prioriza o procedimento verbal e individual. Enquanto que, no procedimento da teatralidade, a encenação atualiza uma leitura coletiva do texto, em que a enunciação verbalizada é um dos seus elementos constitutivos, entre outros.

O pesquisador Patrice Pavis verifica que a crítica filológica e literária utiliza as palavras para explicar os textos enquanto que, na encenação, as ações cênicas questionam o texto verbal. Destacando o que é falado e o que é mostrado, o texto dramático, ao ser enunciado, se autocomenta. Nessa direção, a situação cênica, não verbal, torna possível a fala verbal do texto, reduplicando sua

enunciação. A cena, ainda que falando sobre o texto, mobiliza um sistema semiótico icônico, completamente diferente do verbal, e estabelece uma comparação entre o discurso textual e as escolhas da encenação que acompanham (ou precedem o texto). (Pavis, 1992).

A representação cênica, comparável à representação onírica, dispõe o texto de tal modo que um comentário crítico, falado ou escrito, não poderia. Nessa perspectiva, situa-se a textualidade fonte. Na emissão da obra são mobilizadas possíveis trajetórias de significações, nas quais o espectador, no eixo da recepção, vê-se envolvido como locutor desse processo. E, no decurso da recepção, ocorrem novas zonas de indeterminação. Essas questões, fundamentais na abordagem da prática teatral contemporânea, devem ser retomadas mais adiante.

O GÊNERO TRAGÉDIA

Os pré-socráticos e a percepção de natureza

Os procedimentos da tragédia, em suas origens, podem ser rastreados nas celebrações corais. Numa outra via porém, as primeiras manifestações da concepção trágica do mundo, o caráter axiológico e a aderência a um sistema de valores já estão presentes nas formas do pensamento dos pré-socráticos, antes mesmo do florescimento da tragédia, e sua posterior codificação aristotélica no século V. Naqueles fragmentos, as relações entre o “espírito” e todas as coisas são enunciadas através de uma dramaticidade conflituosa que propõe um estado permanente de tensão, de confronto ou de combate mútuo entre termos antitéticos.

A percepção de um conflito intrínseco à Natureza é inerente à concepção da *arkhé*, de um princípio a determinar que unidade e multiplicidade sejam formas de ser, sejam formas da *physis*. Vale dizer que unidade e multiplicidade se manifestam no real das mais diversas maneiras (Legrand, 1991:26).

Em um texto atribuído a Anaximandro encontra-se a afirmação de uma dialética entre o uno e o múltiplo, bem como a noção de necessidade e justiça como o terceiro termo dessa equação. Nesse fragmento, o processo de gênese e

destruição se apresenta como culpa e injustiça, sendo que a Justiça é o necessário ou o conveniente: “O *Ápeiron* é o princípio original dos seres. É daí que vem o nascimento dos seres, e que nasce para eles a dissolução segundo a Necessidade: pois lhes é feita a justiça e infligido o castigo da injustiça uns pelos outros segundo a ordem do tempo” (Diels). As coisas, bem como os homens, estariam seriam gerados e teriam sua razão de ser no sentido ético. E talvez o castigo a que se refere o texto seja uma metáfora a uma forma de compensação.

As famosas e enigmáticas antinomias de Heráclito equacionam sua dialética da Natureza e do conhecimento num jogo de trocas entre contrários ao mesmo tempo em que os limita reciprocamente: “Eles não compreendem como aquilo que se opõe a si (ao mesmo tempo) se reúne – e – se assemelha (*omologéi*); harmonia que recai sobre si, exatamente como a do arco, a da lira” (Diels, B 51). A imagem usada neste fragmento ilustra a tensão contraditória contida no arco e na lira, pela oposição das tensões entre a madeira, em um sentido, e a corda, em outro.

Para Heráclito o conflito é universal, está em todas as coisas e equivale ao combate: “É preciso saber que o combate é o-que-é-com, e justiça (é) discórdia, e que todas as (coisas) vêm a ser segundo discórdia e necessidade” (Diels, B 80). O Cosmo estaria, pois, submetido a uma dupla lei (paz e discórdia): “O combate é o pai de todas as coisas, e o rei de todas as coisas. Ele manifestou uns como deuses, outros como homens. Ele criou (*epoíese*) a uns escravos, a outros livres” (Diels, B 53); ou ainda: “O incessante combate é uma perpétua paz, uma harmonia invisível” (Diels B,54). Os seres devem a esse conflito o seu nascimento, a morte, a sua conservação e talvez a sua ressurreição: “Imortais mortais, mortais imortais, vivendo a morte daqueles, morrendo a (da?) vida daqueles” (Diels, B 62).

Heráclito emite definições sintéticas, multiplicando suas equivalências por analogias, na apreensão do conhecimento: “Quando vós escutais não a mim, mas ao Logos, é sábio reconhecer (*omologeín*) que todas as coisas são Um” (Diels, B 50). Mas, segundo o filósofo, o homem afasta-se do conhecimento da totalidade porque ele tende para o saber particular (*phronésis*), para a reflexão envolvida na ação: “Ainda que eles estejam estreitamente ligados ao *Logos*, que governa a

inteireza, eles tendem a afastar-se dele. E as coisas que lhes acontecem, dia após dia, lhes parecem (como) estranhezas” (Diels, B 115). A sabedoria consiste em ouvir a voz da *physis*. A recusa em ouvir sua voz ou a teimosia da multiplicidade em se afirmar, independente da unidade de todas as coisas, é o princípio do erro (*pseudos*), que gera culpa e injustiça.

A alma humana se distancia do *logos*. O homem esquece, ao despertar, o seu sonho e, no estado de vigília, também não compreende o que faz. Por outro lado, o sonho pode indicar uma revelação: “O homem à noite acende para si uma luz, os olhos extintos: morto e vivo. Adormecido, ele toca no morto, desperto, ele toca no adormecido (Diels, B 26)”. O filósofo Gérard Legrand aponta no fragmento uma alusão à identificação do “inconsciente” com o sono: “Os homens no sono são operários e colaboradores das coisas que nascem no Cosmo” (Diels, B 75)”.

O poeta/pensador pré-socrático elege o fogo como primeiro princípio (*arkhé*), como signo da substância que contém todos os contrários: “Todas as coisas se trocam por Fogo, e o Fogo por todas as coisas, assim como as mercadorias por ouro e o ouro pelas as mercadorias” (Diels, B 90); “Este mundo, o mesmo para todos, nem algum dos deuses, nem algum dos homens o criou mas ele foi sempre é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em cadência e consumindo-se em cadência (*métra*)” (Diels, B 30) - a palavra *métra* podendo designar ritmo modulado, medida, sugerindo também uma intervenção moderadora justa. E no embate entre justiça e desmedida, a ausência de moderação, a *hybris* deve ser punida: “O sol não pode transgredir as suas medidas, e se o faz, as Fúrias o perseguirão até que a justiça se restabeleça” (Diels B 94).

Em Nietzsche, a compreensão de tal Natureza se dá sob os desígnios de Dionísio e Apolo, sem a mediação do artista humano, “e nos quais os impulsos artísticos desta (Natureza) se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, com o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade”

(Nietzsche, 1999:32). Na perspectiva nietzschiana, a mimese artística se dá “em face desses estados artísticos da natureza”.

O dionisismo

A cultura grega, nas traduções de sua cosmogonia e religião, tornava visível uma existência que tinha seu reflexo no “mundo resplendente” dos deuses. A concepção mítica, cumprindo uma função mais narrativa (narração do originado) do que especulativa (especulação de origem), tratava de uma Natureza polifórmica e atribuía a cada um dos seus deuses o agenciamento e a representação de uma ordem universal, física, humana e divina:

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a “vontade” helênica colocou diante de si um espelho transfigurador (Nietzsche, 1999: 36-37).

No dionisismo, o *Kósmos* se afirmava sob o signo da contradição: na Natureza, no homem e na própria divindade. Em algumas versões do mito, Dionísio – também Deuniso, Zonniso - era filho de Zeus e Perséfone; em outras era filho de Zeus e Sêmele; ou ainda surgia como Zagreus, a criança com chifres, despedaçada pelos Titãs, a mando de Hera, e recuperada, a mando de Zeus. Dionísio evidenciava seus poderes no Touro, no Bode, como doador do Vinho e como o promotor da Embriaguez e do Renascimento.

Devido à proximidade lingüística da língua micênica com a língua jônico-ática, especula-se a proveniência minóico-micênica do nome Dionísio bem como do seu culto, em quatro dos festivais dionisíacos: a festa das Antestérias, na região jônico-ática, diretamente ligada ao saborear do vinho; a festa das Agrionias na região dórica e eólica, uma festa da inversão, da rebelião de mulheres, da

dissolução, da “loucura” e fantasias canibais; as Dionísias rurais, com o sacrifício do bode (ou touro) e da procissão fálica e, finalmente, as Grandes Dionísias, que celebravam Dionísio vindo do mar, introduzidas em Atenas no século VI aC.

Paralelamente aos festivais institucionais, ocorriam festas, *órgia*, cultos secretos e mistérios, celebrados por pequenos grupos, colégios e associações de culto. Na tradição lídia e frígia (reinos asiáticos dos séculos VIII/VII e VII/VI), Bacchos designa o adorador e também é a nomeação alternativa do deus, assinalando, no processo de metamorfose do entusiasta, a fusão do adorador ao deus.

As danças ditirâmicas, de “saltos”, de abandono, acompanhadas de movimentos dramáticos, celebrariam o Dionísio do vinho. Em Aristóteles (Poética, VI), a dança dos sátiros, o *satiricon*, das procissões fálicas, era uma forma primitiva de representação, anterior aos ditirambos.

No drama satírico, o coro vestia a indumentária de sátiro: uma pele de animal sobre o corpo com o falo e a cauda eqüina como adereços de suas vestes. A dança no drama satírico é o *síkinis*, cujo nome deriva de *sikinos* - bárbaro ou cretense. Essa dança seria originária de Creta, ou do culto a Dionísio Sabazios. Embora não se tenha idéia do ritmo do *síkinis*, ele é associado a características ditirâmicas e a ritmos produzidos por animais eqüinos.

A “pré-história” da tragédia - bem como da comédia – o culto a Dionísio era uma celebração do deus máscara. A máscara deveria transferir ao adorador a força dos animais e as propriedades divinas do deus aí representados. Em Nietzsche, esses transe satíricos eram representações do sublime, sobre o horror e o absurdo da existência – “enquanto domesticação artística do horrível” - e do cômico – “enquanto descarga artística da náusea do absurdo”. Na visão do filósofo, no ato ritual dos servidores de Dionísio, naquela realidade intermédia do sátiro (entre o deus e o homem), reconhecido em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto, encontra-se a origem do espetáculo trágico: “Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia”.

A representação frontal da máscara de Dionísio revela ao observador que ele está diante de um poder que só pode ser encarado face a face - a frontalidade

da Górgona, dos Sátiros ou de Dionísio, funcionava como representação do personagem que olha, interpela pessoalmente quem os contempla (Vernant, 1991). Para contatar com Dionísio era preciso deixar-se possuir por sua loucura divina. Nessa direção, a máscara funcionava como portal, como signo e instrumento da alteração provocada pelo deus.

A máscara do deus é uma cavidade, um vazio e dois olhos. Ninguém sabe onde pode ser encontrado: está em toda parte ou em lugar nenhum. Instável, segue rompendo as limitações de sistemas estabelecidos e embaralhando as fronteiras entre o homem e a mulher; entre o grego (o cidadão) e o bárbaro (o estrangeiro); entre homens e deuses.

Dionísio não convivia no panteão, junto aos outros deuses do Olimpo. De status indefinido, insistia em ser reconhecido como um deus em todos os lugares. Sua presença era possessiva, impulsiva, obsedante, e delirante.

O pesquisador Walter Burckert destaca, na embriaguez dionisíaca, aspectos que ultrapassam o caráter alcoólico do êxtase: “*Manía*, a palavra grega para esse estado, designa, de acordo com sua proveniência, em ligação etimológica com *menos*, o frenesi, não um delírio em consequência da loucura, mas uma intensificação da força espiritual autovivenciada (Burckert,1993:318)”. Nesse sentido, o caráter coletivo do êxtase dionisíaco corresponderia, mitologicamente, ao séqüito de adoradores de Dionísio.

Uma das tradições conta que Dionísio ensinara a Icário o cultivo da vinha e um bode comeu a vinha. Como castigo, animal foi sacrificado e, sobre sua pele, os vinhateiros cantaram e dançaram. Aqueles que não caíram, os vencedores, foram premiados com a carne do bode e com sua pele cheia de vinho. O termo tragédia pode ter se originado desse evento, cujo coro era denominado *ΤΡΥΓΟΙΔΙΑ* (*TRYGOIDIA*) - relativo ao vinho novo *τρυξ* ou à vinha *τρυγη* - e *ΤΡΑΓΟΙΔΙΑ* (*TRAIROIDIA*), por ter um bode *τραγος* como prêmio.

A narrativa do mito fazia parte das festas das Antestérias e relatava ainda o assassinato de Icário pelos outros camponeses, por pensaram que ele os tinha envenenado. Após longas buscas, a filha de Icário, Erígone, encontrava seu pai num poço, enforcando-se a seguir.

Considerado um deus dadivoso de felicidade - na *Ilíada*, Dionísio é mencionado como “deleite dos mortais” (*Il*,14,325) e “doador de muita alegria” (*Il*,14,614) – ele também revela aspectos sombrios e sinistros. Burckert relata que a associação do vinho ao sangue, o vinho como sangue das videiras, era muito antiga e muito difundida e, nessa direção, a narrativa das Antestérias estaria referindo-se à morte do deus.

Em fragmentos que testemunham as marcas do dionisismo no espaço cênico das celebrações dos coros ditirâmicos e satíricos, o lexicólogo Pollux explica – mencionando Téspis, o ator e autor de tragédias – que o termo “*eléos*” para designar “um estrado antigo, para cima do qual, antes de Téspis, subia um qualquer, e dali respondia aos coreutas” (IV 123). O estrado mencionado lembra tanto o altar (*tyméle*), que ocuparia o centro da orquestra no teatro grego da época clássica, como também a mesa sobre a qual eram divididas as vítimas sacrificadas. Um solista, ao “entoar” (*exarchein*) os poemas líricos e improvisar junto ao coro, com danças e cantos, fez surgir um novo procedimento nas diferentes celebrações dialogantes. Com a institucionalização das representações trágicas, no centro da *orquestra*, onde evoluía o coro, o altar de pedra, *tyméle*, permaneceu erguido e, sobre as arquibancadas, no lugar de honra, um assento especial era reservado ao seu sacerdote.

É possível que os ditirambos iniciais tratassem exclusivamente da paixão de Dionísio, mas outros temas foram incorporados a essas celebrações, transformando a poesia ditirâmica numa espécie do gênero de lirismo coral (*coródico*), ritualmente consagrado a Dionísio. O mais antigo ditirambo conhecido – *Canto das Mulheres de Elida* – é uma invocação ao deus:

*Vem, Dionísio Herói,
Ao sagrado templo...*

Nietzsche destaca que, nas primitivas invocações musicais do coro, o servidor de Dionísio percebe a proximidade do deus pela via musical que irrompe como um “mar perene”, “um tecer-se cambiante”, “um viver ardente”, como

“forças apenas sentidas”, “incondensáveis em imagens”; e, no interior desse processo, surgiria o espírito do ser teatral, com suas feições apolíneas:

Dionísio, o efetivo herói cênico e ponto central da visão, não está, segundo este conhecimento e segundo a tradição, verdadeiramente presente, a princípio, no período mais antigo da tragédia, mas é apenas representado como estando presente: quer dizer, originalmente, a tragédia é só “coro” e não “drama”. Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar em cena (darstellen), aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o “drama” no sentido mais estrito. (Nietzsche, 1999: 62).*

Os ditirambos que celebravam Dionísio, também celebraram os seus heróis. Na perspectiva nietzscheana, Édipo, Hécuba, Orestes, os protagonistas trágicos, que surgiram do coletivo coral indistinto, apresentaram-se, posteriormente, como avatares do mesmo Dionísio despedaçado. Celebrando o deus, através das figurações de Apolo, a tragédia revelava a glória e o triunfo da arte sobre as aparências e o despedaçamento:

“Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes dionisiacamente até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios. Imaginemos Admeto lembrando em profunda meditação a sua jovem esposa, a pouco desaparecida, Alceste, e consumindo-se inteiramente na sua contemplação espiritual – e como de súbito lhe é trazido um vulto parecido, uma figura parecida, de mulher que caminha envolta em véu; imaginemos o seu repentino tremor de inquietação, a sua impetuosa comparação, a sua convicção instintiva – teremos assim um análogo do sentimento com que o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado. Involuntariamente ele transferia a imagem toda do deus a tremer magicamente

diante de sua alma para aquela figura mascarada, e como que dissolvia sua realidade em uma". irrealidade espectral. Eis o estado apolíneo de sonho, no qual o mundo do dia fica velado, e um novo mundo, mais claro, mais compreensível, mais comovedor do que o outro e, no entanto, mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos. Por isso distinguimos na tragédia uma radical contradição estilística: linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão. As aparências apolíneas, nas quais Dionísio se objetiva, não são mais um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagens, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero. (Nietzsche, 1999: 62-63).

A partir do século VII a C, o culto a Dionísio remodela-se e toma para si a lenda heróica das cidades micênicas, cantadas nos versos da epopéia. Nesse período, convivem duas correntes do culto a Dionísio: uma delas relacionada à migração de uma divindade estrangeira que, oriunda da Trácia, passara pela Frigia e penetrara na Grécia pelo Egeu; a outra seria uma revivescência de um dionisismo pré-helênico, um culto agrário comum a todo Mediterrâneo Oriental.

O historiador Heródoto relata a existência de um poeta lírico coral, Árion, (no final do século VII, início do século VI), na corte do tirano Periandro de Corinto, como o primeiro autor que nomeou e deu forma artística ao ditirambo, que já existia como composição cultural. Por ter organizado o coro, introduzindo sátiros que falavam em versos, fazendo-o cantar um ditirambo, atribui-se a Árion a invenção da tragédia. Atribuem-se, as inovações no lirismo coral, tanto a Árion (na tradição da tragédia dórica) - nos reinados de Clístenes, em Sícion (Ac. 600) e Periandro, em Corinto (Ac. 580) – como a Téspis (na tradição da tragédia Ática) no reinado de Pisístrato, em Atenas (Ac. 560).

O drama trágico tematizou a lenda heróica, que se agregou ao ditirambo dionisíaco, pelas circunstâncias e pelo espírito da representação. O relato de Heródoto, dessa época, informa o caráter político da dramatização da lenda heróica:

Quando o tirano Clístenes, em Sícion, moveu a guerra contra a gente de Argos, começou por proibir aos rapsodos que efetuassem os concursos de recitação dos poemas homéricos, porque nesses poemas, continuamente, eram exaltados os argivos e Argos e, além disso, porque na agorá de Sícion existia, e ainda existe, um templo de Adrasto, filho de Talao, e estes heróis, desejava o tirano expulsar do país, por serem de Argos. E, dirigindo-se a Delfos, pediu à divindade que o aconselhasse se devia ou não expulsar Adrasto. Da Pítia obteve o oráculo: Adrasto era o rei, e ele, o verdugo de Sícion. Como a decisão divina contrariava seus desígnios, Clístenes, regressando à cidade, imaginou um ardil. Enviou um mensageiro a Tebas, pedindo que lhe concedessem Melanipo. Chegando o herói a Sícion, ordenou que se lhe erigissem um templo (...) e, construído o templo, fez que os sacrifícios e festas de Adrasto passassem para Melanipo. Mas a gente de Sícion sempre venerara Adrasto com especial fervor (...) por isso tributaram a Adrasto todas as outras cerimônias, e, especialmente festejavam as provações do herói, em coros, pelos quais não era Dionísio o celebrado, mas sim Adrasto. Clístenes, porém, dedicou os coros trágicos a Dionísio, e o resto das cerimônias a Melanipo. (Heródoto, Histórias v, 67)

As celebrações ao redor do túmulo do herói, eram as repetições de uma morte, das profundezas do tempo, passada e repassada desde o início, e da qual pouco importava sua realidade ou seu caráter fantasmagórico. Essa herança conferia aos coros trágicos a função do oficiante de um rito sacrificial. A morte ou o sacrifício, na tragédia, é repetição perene de uma outra morte ancestral, da qual ela ecoa. A morte expiatória do herói, ainda que metafórica, ainda que um simulacro, funcionava de modo análogo ao sacrifício ritual de um animal. Esse lastro de religiosidade, ativando instâncias do sagrado, mostrava ao espectador

da tragédia o profundo comprometimento de sua existência mortal com algo que o transcendia.

A lamentação fúnebre, praticada na Grécia Antiga em estilos variados, era designada genericamente de treno (*trenos*), é encontrada na epopéia, na lírica e na tragédia. No trecho do Canto XXIV da *Ilíada*, compreendido nos versos 719 e 775 há uma descrição da lamentação e da função do solista nesse procedimento. Nesse trecho, o corpo de Heitor jaz sobre o catafalco: às lamentações trenódicas dos aedos, seguem a resposta improvisada do coro de mulheres. Depois, sucessivamente, Andrômaca (725-45), Hécuba (748-59) e Helena (762-75) entoam seus lamentos, alternadamente com outras mulheres até a resposta de todos às lamentações de Helena. Essa passagem é um exemplo mais antigo de composição cênica *epirremática*, em que as três mulheres entoam as falas (o *epirrema*) e, em contraponto às manifestações dos solistas (dos aedos e das falas de Andrômaca, Hécuba e Helena), um coro improvisa. Essa cena da *Ilíada* sugere a estrutura do *kommós* da tragédia, que Aristóteles afirma se tratar de “um canto lamentoso, executado pelo coro e (pelos atores) da cena” (*Poética*, cap. XII).

Individuação e personagem

Na vitalidade social da Grécia Antiga, as manifestações ritualizadas e religiosas, bem como as formas laicas de oralidade, que tinham no coro o seu suporte, eram oficiadas por uma comunidade provisória de pessoas. Tais associações, agrupando-se em torno de uma atividade religiosa, litúrgica ou processional, constituíram as formas corais que adentraram a cena dramática.

O coro, extremamente estilizado e solene, assumindo a expressão dos cortejos rurais, com suas troças e responsórios entre um ou mais celebrantes, era muito familiar ao público das comédias. O mesmo acontecia com o lirismo coral das tragédias, ecoando os responsórios entre o sacerdote, operador da cerimônia funerária, e o conjunto de carpideiras.

Os coros dramáticos – da tragédia, do drama satírico e da comédia - tinham a característica comum da formação retangular, com evoluções variáveis em

círculos e semicírculos, no decorrer do espetáculo. A formação retangular na tragédia consistia de três filas e quatro posições. Três filas, quando o coro marchasse; cinco, quando aludia ao um caráter militarista. A entrada do coro no párodo era realizada em fila, não necessariamente marcial ou ordeira, principalmente nas comédias. A entrada das Euménides, em Ésquilo, e do coro em *Ájax*, de Sófocles, é dividida em dois semicoros que entram por direções opostas.

A entrada e saída do coro da cena, párodo e êxodo, eram normalmente precedidas pelo tocadour de flauta. Os modos de enunciação vocal na entrada do coro eram variados, na tragédia. Em *As Suplicantes*, a primeira estrofe e antístrofe do párodo são precedidas por cerca de 40 a 60 dímteros, que eram provavelmente enunciados por todo coro em recitativo. Segundo o helenista Arthur Pickard, a longa abertura anapéstica sugere a marcha do coro em torno da orquestra, antes de ocupar seu local no espaço da cena (*stasis*).

Ao modo de enunciação coral, seguia uma convenção em que as partes dialogadas eram faladas em trímetros jâmbicos e, mais raramente, em tetrâmetros. Na tragédia, *párodos* e *stasima* - as odes corais que acontecem depois do coro atingir o seu lugar na cena (*stasis*) - eram cantadas em uníssono por todos. Na abertura de *As Eumênides*, a manifestação individual do coreuta está no lugar do uníssono coral (Pickard, 1953: 250).

A dança coral tende a ser mimética, na movimentação e na rítmica. Platão fala dos ritmos corporificados nos gestos, comparando a gesticulação manual do coro ao trabalho dos escultores (Leis, 814e). Na dança coral, o uso dos gestos e o uso das mãos sem sair do lugar são marcantes - *orkesis*.

Plutarco, (Quaest apud Pickard), ao analisar os elementos desse modo de movimentação - *orkesis* - destaca os movimentos - *forai* - as posturas ou atitudes - *skemáta* - e as indicações - *lexeis*. Essas últimas, são as ações de apontar para pessoas ou objetos.

As posturas - *skématas* - são descritas como as atitudes que resultavam de cada movimento, sugerindo que poderiam ser Apólo, Pan ou uma Bacante. Quanto à movimentação do coro no *stasimon* e no momento do párodo, não

restou registro a esse respeito . É bastante improvável que o coro permanecesse parado. A palavra *stasimon* não indica imobilidade e, sim, que o coro atingiu seu lugar na orquestra, já que o coro, no párodo, está em evolução e no êxodo está saindo de cena. (Pickard, 1954: 256).

Havia performances nas quais o coro somente dançava, acompanhando um ou mais cantores. Nesse caso, a movimentação estava intimamente ligada à ilustração das palavras, em cantos para serem dançados, numa espécie de pantomimas (*hyporchemata*). Como Platão, Aristóteles destaca o caráter mimético do dançar e o fato da gestualidade estar intimamente associada às palavras, a cada momento . Como se as palavras e as partes do corpo fossem conectadas por cordas que as primeiras movessem.

Distintamente das *hyporchemata*, as odes, em que os cantores também dançavam e não tinham um caráter mimético, denominavam-se *paean*. Eram momentos de alegria excitada, de alívio ou de antecipação de uma boa nova, obscurecidos pelo contraste da calamidade que surgiria ou seria anunciada na seqüência . Em *As Suplicantes*, por exemplo, há uma passagem desse tipo, quando as *Dânaides* entoam odes de júbilo aos deuses e aos pelagos por terem encontrado proteção em suas terras (625-705), para logo em seguida, *Dânaos* avistar a chegada da nave inimiga (710-730).

O coro interferia na ação dramática como um oficiante ritual, conferindo à cena um caráter atemporal. Por outro lado, a atuação coral ecoava fortemente os rumores da cidade, nas vozes das mulheres, idosos, estrangeiros, dos marginalizados pela política oficial. Religiosidade e procedimento ritual do coro confundem-se, muitas vezes, com discursos muito concretos, no desenrolar da ação trágica: a invocação da sombra de Dario, em *Os Persas*, de Ésquilo; as libações de Electra, sobre a tumba de seu pai, em *As Coéforas*, do mesmo autor; o ritual de purificação de Édipo, em *Édipo em Colona*, de Sófocles; a ritualização das suplicantes, no início das *Heráclidas*, de Eurípides; o ritual funerário de Ifigênia, em *Ifigênia em Taurides*, de Eurípides; e as orações e ritualizações das Suplicantes, em *As Suplicantes* de Ésquilo, no decorrer de toda tragédia.

Em *Antígona*, de Sófocles, no momento em que a protagonista é comunicada de sua condenação ao emparedamento, o coro, numa espécie de procedimento sintagmático, menciona, através de comparações, outros emparedados, entre eles, o rei dos edônios:

*A força do destino, todavia,
É formidável; as riquezas, guerras,
Muralhas, negras naus, não lhe resistem.
Grilhões domaram o fogoso filho
de Drias, soberano dos edônios;
ele pagou, assim, por seus insultos
frenéticos quando foi dominado
e preso por Dionísio num cárcere
de pedras; lá, sua arrogância estúpida
aos poucos consumiu-se na loucura. (1057-1068).*

Nos momentos oportunos, o coro enuncia fórmulas divinas ou oraculares, adverte, anuncia, caracteriza um criminoso, impede uma fuga. Sua presença, em cena, é constante e suas performances - dançadas e/ou cantadas – pontuam a densidade da situação.

O coletivo coral pode ser solidário ao protagonista, ecoando a sua sina, desdobrando relatos afins; ou ainda acentuando um contraponto, enfatizando antagonismo. Esse coletivo – que também se manifesta através do corifeu – freqüentemente, ainda faz eco ao comportamento prudente, necessário à sobrevivência, e desagradando os desmedidos poderosos (protagonistas). Testemunhando, oficiando e participando dos acontecimentos, diante de seus olhos, o coro ainda funciona como receptor dos fatos, intermediando as notícias relatadas pelo Mensageiro.

O Mensageiro, geralmente um serviçal, tem afinidade com o coro. Introduzindo na cena os bastidores da intriga, ele confere um certo olhar ao discurso trágico. Sua função específica é de ver o que acontece fora da cena e

transmitir verbalmente aquilo que jamais deve ser mostrado ao espectador: mortes e batalhas. Ele catalisa a cena, trazendo informação e horror. Diante dele, os reinos desabam sob os soluços das carpideiras. Um magnífico exemplo desse tipo de narrativa está na notícia do desfecho da batalha de Salamina, em *Os Persas*, de Ésquilo, nas imagens decupadas pelo Mensageiro (314-369):

Mensageiro

*Amontoados, os cadáveres dos persas
Tão infelizes cobrem neste instante a areia
De Salamina e das localidades próximas!*

Coro

*Ai! Ai! Faze-nos ver nossos amigos
Sendo levados ao sabor das ondas
Nas praias onde o mar cobre e descobre
Continuamente os corpos já sem vida,
Movendo-os para um lado e para o outro! (345-351)*

Na estrutura da dramaturgia trágica, a intervenção do lirismo coral produzia espaçamentos, intervalos – *stasima* - entre as mudanças de cenas. Não havendo grande intervalo de tempo, os *stasima* possibilitavam um certo “escoamento” do tempo: muitas horas transcorriam em poucos minutos de canto coral. Através do *stasimon*, a ação prosseguia fora da cena e era apresentada, concomitantemente à duração do espetáculo.

Essa presença polimórfica do coro trágico, misturando ritualização religiosa à vida carnal e civil da cidade, apresenta-se através de inúmeros perfis. O mais visível deles é o do arquivista da tradição legendária e sagrada, quando assume as vozes da ancestralidade e da memória. Referenciando acontecimentos, comparando-os a outros, o coro evoca um “passado” mítico, concretizando na cena o tempo suspenso (do mito) do relato. Os arcaísmos da locução coral – em ático e dórico antigo – norteiam as leis de alternâncias entre sílabas longas e

breves, bem como os agrupamentos rítmicos variados (anapestos, jâmbicos, troqueus). Uma tradução sonora dessa textualidade corresponderia a uma partitura fonética de cesuras sonoras e rítmicas,

Coros que entoassem somente interlúdios, que não tinham a ver diretamente com o enredo da peça, usariam uma indumentária “neutra“. Na medida em que foram ocupando um espaço na trama e na ação trágica, a sua indumentária foi se adequando aos personagens que assumiam em cada peça.

Cada autor imprimiu no coro sua identidade. E através do coro pode-se rastrear o contorno do personagem individuado. Em Eurípides, por exemplo, o coro se inclui na vida cotidiana e no acontecimento presente de modo a destacar, a individuação dos heróis protagonistas. É outra a qualidade do coro esquiliano, cuja contundência, impregnada de religiosidade, adquire um caráter acentuadamente político. É a voz política que se faz ouvir no coro dos persas, em *Os Persas*, e dos velhos em *Agamêmnon*, nos clamores pelas injustiças e desmandos das guerras e das disputas pelo poder.

Coro

O conceito de personagem independente do coro, de um ser ficcional e encarnado, lançado na cena, foi uma invenção diante da oralidade épica. Até o surgimento da tragédia, o poeta dançava e cantava com acompanhamento musical para seu público e não se ocultava nos personagens relatados. O *rapsodo* contava fatos ocorridos num passado, mais ou menos mítico, num tempo de heróis semidivinos, de referência distante, dos que possuíam a humanidade própria da épica.

Nietzsche destaca que o poeta dramático, a lida com a alteridade, no “impulso de metamorfosear-se, falando de dentro dos outros corpos e almas”:

Aqui há algo que difere do rapsodo (...) aqui já se trata de uma renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha.(...) no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmudados (Nietzsche, 1999:60).

As *personae* heróicas que se multiplicavam do mito trágico, interpretadas, agora, pelo *hypocrites*, definiram a linha divisória entre o ator e seu duplo, entre o palco e platéia. Assim também, o espectador, encontrava-se apartado do coro dos sátiros, sem que se desfizesse o laço com a celebração sacralizada: “Esta permanece pulsante na emoção do entusiasta-espectador e ator, que agora, porém, começam a ter a seu serviço as criações do poeta-dramaturgo e de seu poder de diversificar os heróis simbólicos” (Guinsburg, 2001:58).

A interrogação central da tragédia grega sobre o homem e seu destino correspondeu a um período em que a cidade, ainda mergulhada na imagem da tradição heróica, testemunhava uma outra humanidade: a do político, do homem cívico, do homem público, do direito; alguém cuja responsabilidade deveria ser discutida em tribunais. O personagem em foco era alguém de quem se interrogava sobre o porque e o como de seu ato. A condição do herói, ainda que profundamente imersa em sua condição metafísica, mostrava também sua face pública, social e política. A poética trágica, dividida entre essas duas perspectivas absolutamente contraditórias, tornava o homem num enigma. Nessa arena, a ficção se instaurava não como epopéia, indiretamente evocada, mas como fala colocada em situação, através da locução do personagem. Inédita diante da épica, a tragédia mostrava como aquilo que estava acontecendo a um determinado personagem, socialmente definido - herói, rei, etc. - era necessário e extremamente verossímil.

Aristóteles apresentou as formas heterogêneas do poema trágico, separando as partes monologadas ou dialogadas pelo ator ou pelos atores, das partes cantadas pelos coreutas. Destacando, nas transformações ocorridas, até “a plena natureza” dessa nova forma, o abandono do tetrâmetro e a adesão ao verso jâmbico, mais adequado ao modo do diálogo, a uma troca direta de diálogos entre os protagonistas e à humanização do personagem (1449 a, 20-25).

O diálogo foi o traço lingüístico dessa passagem da épica para a tragédia. O diálogo imprimiu a marca do antagonismo, do caráter dramático e performático à locução cênica, e passou a exercer uma dupla função: como expressão locucional da cena e, ao mesmo tempo, como um texto do contexto de locução, no

qual o texto adquiria um significado. O *logos*, tal como cantado nas epopéias, decompunha-se no *dia-logos*, de espírito agonístico, de embate e emulação. Através do diálogo, o indivíduo destacava-se do coletivo coral indiferenciado, ecoando o conflito de valores do pensamento mítico com a concepção do Direito. Um confronto que se passava num campo denso, sem limites precisos entre aquelas forças primordiais que o mito aglutinava e os valores civis, de direito, que a dinâmica da comunidade reivindicava.

Com a instituição da ficção teatral, o rapsodo saía de cena e, no seu lugar, surgiam Agamêmnon, Orestes, Electra, Antígona, Ájax, cada um deles encarnado num ator, falando por si. Nessa direção, a criação da dramaturgia trágica estava diretamente relacionada a sua encenação. Seus poetas eram também os diretores e atores dessas montagens.

Os espectadores, agora, viam e ouviam os personagens e acontecimentos de um passado que, mesmo que não tenha sido verídico, também lhes era contemporâneo e muito familiar. O público sabia que aquilo para o qual a tragédia dava vida e carne era ficção: personagens que revelavam uma ausência real. Era uma ficção profundamente relacionada a Dionísio.

Na tragédia *As Bacantes*, Eurípides evidenciou a questão da identidade do personagem teatral. Nessa tragédia o deus funciona como agenciador das metamorfoses do olhar e do ser, subvertendo categorias aparentemente bem definidas. Surgindo, de início, no *theologeion*, na parte alta do palco como representação divina; reaparece, em seguida, no plano da cena. Junto ao coro de bacantes, ele é reconhecido como deus; aos olhos dos outros personagens, surge como estrangeiro lídio e, enquanto tal, ele mesmo se trata na terceira pessoa, assumindo o olhar do outro. Mas o seu adereço divino (sua máscara) é o mesmo, desde o início, e, para o espectador, ele seguirá sendo Dionísio. Desse modo se estabelece um jogo contínuo entre o Dionísio do culto e o Dionísio personagem teatral.

Em Eurípides, Dionísio pode ser tomado como o deus grego da *maya*. Questionado por Penteu, que o vê unicamente como um forasteiro lídio questiona sua identidade: “A Quem? Sempre renovas a linguagem.”(650), ao que Dionísio

responde: "Ao que aos mortais germina plurivinhas."(651). A recusa de Penteu à visão de Dionísio, a um olhar diverso do cotidiano, é diametralmente oposta a do espectador teatral, que adere a um outro modo de ver.

O registro do olhar é uma constante nessa peça. O ato de ver constitui-se na própria ação dramática. Examine-se a cena do milagre do palácio, quando os muros desabam e tudo arde em chamas. O que acontece e o que se vê? Aí, a fala do Forasteiro/Dionísio é a fala de uma ação concreta, e não mera constatação descritiva da cena ocorrida:

Coro:

Quem olharia por mim, se te arruinasses?

Mas como te livraste do homem ímpio?

Dionísio: A mim mesmo salvei, sem mais fadiga.

Coro:

As mãos, não as prendiam duras algemas?

Dionísio:

Nisso o humilhei. Me imaginava preso,

mas, pastor de ilusões, nem me tocara.

Qual um touro, me viu posto no estábulo;

os joelhos circum-amarrou-lhe e os cascos;

furiosamente bufa e o suor lhe escorre

a cântaros; remorde os beiços. Quietos

espectador da cena, eu contemplava-o.

Baco, então, treme o paço e inflama o túmulo

materno. O solar todo em chamas, vendo-o,

Penteu no vai e vem demanda aos fâmulos

Água do flúmen, num esforço inútil..

Não mais se empenha. Como se eu fugisse,

*empunha o gládio negro e invade o paço.
Opino que Rumor—assim parece—
forjou no pátio um lume, contra o qual
Penteu investe; atinge a luz etérea,
pensando jugular-me. Baco aumenta
sua aflição pondo abaixo o paço—escombros!
Minha prisão custou-lhe caro. Exausto,
larga a espada. Mortal, ousou guerrear
contra um nume. (613-635)*

O olhar do deus é sua magia. A magia dionisíaca, transformadora, mostra-se na cena, acontece aos olhos dos personagens e do público. Entrar no olhar fascinante de Dionísio é descortinar uma outra dimensão da visão. O milagre do palácio é um *thauma*, como são *thaumata* os acontecimentos aos quais se referem o Forasteiro/Dionísio, e, em seguida, no diálogo com o incrédulo e obstinado Penteu. A fala deles sobre o que acontece é suficiente. Aristóteles explica que, no teatro, a ilusão cênica deve ser produzida através da ação e da fala.

Olhar, ação e fala apresentavam os homens, as mulheres, os deuses em sua existência ambígua. Funcionando como espaço de experimentação para modos de tornar-se outro, o teatro grego apropriou-se do menadismo e de tudo que representava Dionísio para os homens: o *komos* (cortejo de máscaras), o banquete, o gozo do festim, a embriaguez, o travestimento, experiências que diferiam das normas do cotidiano. *As Bacantes*, uma epifania consagrada a Dionísio, é também a fala da ficção teatral que tem nele sua origem divina.

A teoria da tragédia e o caráter do dramático

O repertório dos poetas trágicos forneceu as bases da teoria aristotélica da tragédia. Na *Poética*, Aristóteles distinguia tragédia da comédia e tragédia da épica, mas não se referia a uma separação entre a forma dramática e a forma trágica, ficando implícito que ambas pertenciam ao gênero dramático. Destacando a tragédia da forma épica, o filósofo conceituou a forma dramática como um modo de estruturar o campo da tragédia. Na perspectiva aristotélica, a tragédia – assim como a noção do dramático, que lhe é implícita – constituiu-se através de ação específica, distinta da ação épica: “Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem ao mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que sendo conexas com a principal, (...)” (*Poética*. 1444-48a).

A *mimesis* aristotélica refere-se à ação humana: “A mimese de certa extensão, numa linguagem condimentada com tempero de uma espécie de ação é o *mythos*, e por *mythos* se entende a organização das ações” (1450a). Ver-se-ia, adiante, que o poeta devia empenhar-se em manter unida a forma trágica à matéria selecionada. A condição para que a forma (dramática) se realizasse era a escolha apropriada de seu material.

Nos primeiros capítulos da *Poética*, desenvolve-se o conceito de poesia como “imitação de ação”, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo, ou só por dois desses meios. As espécies de poesia são divididas pelas qualidades dos indivíduos que praticam a ação, do meio por que se imita e do modo como se imita. Essas espécies são classificadas como ditrambo, noma, comédia, tragédia, epopéia. Quanto ao modo de imitar, as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza mediante narrativa (a épica) ou mediante atores (a dramática).

A segunda parte da *Poética* é dedicada ao estudo da tragédia e à comparação dos gêneros trágico e épico: “A tragédia é a imitação de uma ação

de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem condimentada com tempero de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita pelas personagens em ação e não por meio de uma narrativa e que, provocando piedade e temor, opere a purgação própria a semelhantes emoções” (1449b).

As partes do poema trágico, designadas no capítulo XII, são o prólogo, episódio e êxodo (partes recitadas ou dialogadas), e o canto coral composto de párodo e estásimo.

Alguns comentadores supõem que, nos capítulos XXIII, XXIV e XXV, Aristóteles tenha esboçado uma breve teoria do poema épico, comparando a epopéia com a tragédia “em termos que preparam as páginas subseqüentes, que se propõe dedicar à comédia e à poesia jâmbica” (Souza,1966:19). A comédia seria definida nos termos análogos àqueles da tragédia, inserindo o ridículo no lugar do austero e o prazer e o riso no lugar do terror e da compaixão (*Poética. IV e Tract. Coisl., S 3*). De qualquer modo, fica expresso que o aspecto comum à comédia e tragédia é a ação (dramática): “Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambas imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, por ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente”. (III,19).

A *mímesis praxeós* (imitação da ação), figura o personagem no momento de agir, *prattontes*. No pensamento aristotélico, a condição para a tragédia ocorre quando o herói se encontra submetido ao jogo das forças contraditórias e é conduzido à própria perda, não sob o jugo da coerção nem pelo efeito de sua perversidade ou de seus vícios, mas devido a uma falta.

Aristóteles insiste que, “A tragédia não é a imitação de homens mas de uma vida (...) pois os homens são tais ou quais segundo seu caráter, mas são felizes ou infelizes segundo suas ações e suas experiências”; (1450 15). O perfil humano exposto na tragédia grega é de domínio público e político. Os homens que interessam à tragédia - suas ações, suas experiências – pertencem à instância do poder. Uma opção é feita: a mando de Ártemis, o rei Agamêmnon deve sacrificar sua filha Ifigênia, com grande pesar. Desejando a vitória agiva e o seu poder,

Agamêmnon ordena o sacrifício de sua filha. Esse é o único meio da frota grega seguir adiante “no mar poético” da épica e da tragédia.

Mas ao herói da tragédia grega cabia não somente aceitar o seu destino como também enfrentá-lo, desafiar os deuses que reagiam em fúria a essa ação desmedida. A condição do trágico, na perspectiva da Antiguidade, era que esses dois planos distintos - humano e divino - parecessem inseparáveis (Vernant, 1974:39).

A ação trágica derivava da recusa ou da impossibilidade de reconhecer uma medida. A ação do sujeito, cuja autonomia da vontade não era determinante no curso final dos acontecimentos, ainda assim provocava um “ruído” na ordem (divina) das coisas. Nesse sentido, a mesma fatalidade aceita pelo herói era aquela que ele desafiava e pela qual se sacrificava.

Na perspectiva da tragédia grega, o destino e o sacrifício do seu protagonista revelam, fundamentalmente, um percurso que corresponde a um processo de revelação da verdade ou da mentira. Essa trajetória do protagonista trágico confunde-se com o percurso de sua ação (dramática) no decorrer da peça. Nessa direção, a trajetória de Édipo, em Sófocles ilustra com precisão o conceito aristotélico de ação dramática .

Em *Édipo Rei*, o mito, em vez de narrado, como na épica, integra-se à trajetória do herói. Os acontecimentos são dispostos em função da tragicidade (e dramaticidade) do material mítico. O dispositivo que o poeta aciona, de revelações e reconhecimentos, funciona para estabelecer um ritmo, (modulando e concentrando), de intensa dramaticidade a essa tragédia. A exposição dos acontecimentos é inserida no movimento dramático da peça e vai se construindo com o adensamento da tragédia. O mito de Édipo, que todos conheciam, é desconhecido pelo personagem e está contido em sua vida, em seu presente. O protagonista, procura por um homicida que matou o rei de Tebas. São realizados inquéritos, acareações; testemunhas são interrogadas. Mais do que assassinato, houve parricídio e incesto. O criminoso matou o próprio pai e casou com a própria mãe. E o investigador se dará conta que o investigado é ele, que esteve o tempo todo em busca de sua própria identidade.

O protagonista é alguém que se torna cego por causa do seu auto-conhecimento, por ter olhos “em demasia”. A *agnorisis* (o reconhecimento) precedida da cegueira intensifica a dramaticidade da revelação. O mito de Édipo, familiar aos contemporâneos de Sófocles, relatado sob a forma da tragédia, mostrava-se desconhecido pelo seu protagonista. Aquilo que ele desconhecia (seu passado) entrava em sua vida e modificava o seu presente. O (re) conhecimento do personagem acontecia somente através da vivência dramática. E a revelação dessa dimensão trágica da natureza humana, era inédita ao espectador da Antigüidade.

Na estrutura da tragédia, o mito se faz visível. Na perspectiva aristotélica, o mito que o poeta trágico tomava como matéria primeira, confundia-se com a noção de fábula, estrutura coerente dos acontecimentos, de narrativa: “A fábula é o princípio e como que a alma da tragédia; em segundo lugar somente vêm os caracteres” 1450b). A ação, no interior da fábula, contribuía para credibilidade da narrativa. Ao reconstituir a estrutura dos acontecimentos (fábula), o dramaturgo deveria torná-los críveis, não por sua verdade histórica mas pela maneira crível, verossimilhante, de relatar e pelo caráter generalizante do que era relatado.

Os acontecimentos, em *Édipo rei*, perfazem uma trajetória dramática, em que as peripécias da tragédia insinuam o desfecho da trama numa direção, mas acabam por desembocar em guinadas, voltas e reviravoltas até o final. O primeiro estágio da trajetória de Édipo fecha-se com Jocasta, depois dos encontros com Tirésias e Creonte. A partir daí, Édipo começa a desconfiar de que talvez seja ele o assassino do rei. Jocasta, tentando tranquilizá-lo, fala de Laio morto numa encruzilhada de três estradas. Tal notícia, intensifica a angústia de Édipo: aquela encruzilhada, ele reconhece; está perplexo e inseguro mas não pensa ainda que possa ser assassino de seu pai. Em meio às dúvidas e inseguranças, surge uma reviravolta na situação com a notícia de que o rei de Corinto – o suposto pai de Édipo – havia morrido e o povo da cidade deseja Édipo como sucessor naquele reino. Uma notícia que, ao contradizer a profecia, provaria sua inocência. Mas a chegada do Mensageiro marca a sua queda em direção do abismo. O mesmo emissário que traz a notícia da morte de Políbio, rei de Corinto, faz outra revelação

que fecha implacavelmente o cerco sobre a identidade de Édipo: ele não é filho de quem pensava ser:

Édipo –Porque, então, ele chamava-me de filho?

Mensageiro –O rei te recebeu, recém-nascido

- escuta bem – de minhas mãos como um presente.(1209-1211)

O encadeamento lógico dos motivos, ou seja, a lógica interna da fábula é fundamental na verossimilhança e conseqüente credibilidade da tragédia. Os atos e a fábula são o fim da tragédia “(1450a). A fábula designa a imitação da ação como” junção das ações realizadas “, descrevendo as ações das personagens e não as personagens em si: “É preciso, também nos caracteres como na composição dos fatos, sempre buscar o necessário ou o verossimilhante e que determinada personagem fale ou aja de determinada maneira, que depois de determinada coisa se produza outra determinada coisa” (11454b).

A unidade de ação é o elemento fundamental da dramaturgia trágica porque implica toda sua estrutura. Cabe ao dramaturgo observar suas regras por uma questão de necessidade interna da obra: “A fábula (...) deve imitar apenas uma única ação completa, cujas partes devem ser dispostas de tal maneira que não se possa desordenar ou retirar uma delas sem alterar o conjunto. Porque o que pode estar num todo ou não estar nele, sem que ele apareça aí, não faz parte do todo” (1451a). Desse modo, constitui-se a *techné* trágica, relacionando forma a conteúdo de um modo coeso, coerente.

Emoções trágicas e o (re)conhecimento

Aristóteles pensa a tragédia, nos eixos da produção e da recepção. No seu horizonte de expectativas são consideradas duas emoções fundamentais: a compaixão (*éleos*) e o temor (*phobos*). É necessário que o espectador experimente o sentimento de temor pelo que vai acontecer e de compaixão pelo que aconteceu. É necessário que o personagem não seja canalha nem um santo

virtuoso - se assim fosse não poderia despertar o efeito trágico da compaixão nem do temor - e sim um homem capaz de cometer erros. O herói da tragédia, embora de estirpe superior, seja ele um vencedor ou um vencido, é um virtual semelhante moral ao seu espectador. Isso significa que o espectador experimenta a compaixão pelo personagem como se por seu semelhante (*homoios*), e o temor pelo que poderia acontecer a ele mesmo, espectador. No processo de identificação, o temor pelo que pode vir a acontecer ao personagem é uma advertência ao que pode vir a acontecer ao espectador. Para cumprir sua finalidade terapêutica, de purgação das paixões, a tragédia aciona seu dispositivo emocional, e, através do processo de identificação, torna o espectador em cúmplice do personagem. O que distingue herói trágico do seu espectador é que o primeiro, em sacrifício, oferece ao público o sentimento da transfiguração do terror e da compaixão.

O homem trágico, por ser reconhecidamente um ser híbrido, incorre necessariamente em erro, em engano, confronta-se com situações que ele não domina. Esse erro de juízo, na tragédia grega, não é consequência da sua subjetividade, mas está presente objetivamente na relação entre o homem e seu destino, entre homens e deuses. Desse modo, a finalidade terapêutica (medicinal) da tragédia, associada ao seu sentido metafísico torna, num golpe, claro e compreensível tudo o que era absurdo, dissolução e furor.

O helenista David Konstan (Konstan, 2000:125-43) investiga outras emoções trágicas que concorrem para o fenômeno de identificação ao personagem. Ele destaca duas emoções tratadas na *Retórica* de Aristóteles, contrárias tanto ao temor quanto à compaixão: a coragem, ousadia (*tharros*) e a indignação (sua tradução para *nemesis*). Konstan aponta nos sentimentos de coragem - oposto ao temor (*phobos*) - e de indignação - oposto à compaixão (*éleos*) - a configuração de uma dialética emocional que faz com que o espectador da tragédia se identifique com ambos os personagens envolvidos no conflito de vontades, em partes contrárias.

Em *Ájax*, de Sófocles, essas emoções, acionadas logo no início da peça, contribuem para o fenômeno de identificação, numa via metateatral. A cena se

inicia com a deusa Atena situada no *theologeion*, ao fundo superior da cena, diante do público e da tenda de Ajax. Ela interpela Odisseu que se dirige para tenda de Ajax, seu ex-companheiro de armas e agora seu inimigo. A tenda está coberta. Só Atenas tem a visão de seu interior. A deusa conta que puniu Ajax, no momento em que ele ia assassinar os comandantes do exército grego em Tróia. Ajax não dera ouvidos aos seus pedidos para que não incorresse em desmedida. Por isso a deusa lançou sua ira divina, tornando-o demente (66-100). Ao retornar para sua tenda, Ajax pretendia torturar Odisseu, mas, tomado pela insânia, ele o confunde com uma ovelha. A deusa, triunfante, convida Odisseu a assistir àquele espetáculo, provocando a reação de Odisseu :

Odisseu – Que estás fazendo, Atena? Pára de chamá-lo!

Atena – Fica tranqüilo. Queres parecer covarde?

Odisseu – Não! deixa-o na tenda! Basta, pelos deuses!

Atena - Mas que receias? Trata-se apenas de um homem.

Odisseu – De um inimigo. Para mim é suficiente que ele fique aí dentro.

Atena – Zombar de um inimigo é doce zombaria.

Odisseu – É bom saber que ele ainda está em sua tenda.

Atena – Tens medo de ver frente a frente um homem louco?

Odisseu – Se ele não fosse louco eu não teria medo

Atena – Ele não te verá, inda que estejas perto.(105- 113)

(...)

Odisseu – Se queres, fico, mas prefiro outro lugar. (119)

Atena está disposta a exhibir a demência de Ajax ao olhar de Odisseu bem como ao olhar do público, oferecendo a todos seu regozijo triunfal pela insânia e derrota do herói. Nessa cena, Odisseu mostra-se reticente e, representando o espectador da platéia, evita olhar para o que está acontecendo no interior da tenda - na Antiguidade grega, as cenas hediondas, ainda que descritas, não eram exibidas ao público da tragédia:

*Atena – Viste, Odisseu, como é grande o poder dos deuses?
Quem mostraria em tempo algum maior prudência
e também mais bravura na hora de agir?
Odisseu – Até onde posso saber, ninguém, Atena.
Compadeço-me dele em seu grande infortúnio
embora seja o pior dos meus inimigos,
pois ele está atado a um destino horrível.
Medito ao mesmo tempo sobre minha sorte
e sobre a deste herói, pois vejo claramente
que somos sombras ou efêmeros fantasmas
vivendo a nossa vida como os deuses querem.
Atena – Já que vê assim, jamais dirija contra os deuses alguma palavra
superior.(156-70)*

Ájax, furioso com os comandantes que o preteriram, oferecendo as armas de Aquiles a Odisseu, enlouquece temporariamente, por intervenção de Atena que deseja humilhá-lo. Sua loucura é sua ruína (*atê*). Odisseu, apesar de ser inimigo de Ájax, reconhece neste um semelhante (*homoios*), em valor e prudência; identifica-se com ele. Assistir à exposição de seu inimigo arruinado não lhe dá mais confiança nem o induz a soberba; pelo contrário, ele sente compaixão por Ájax. O Odisseu de Sófocles funciona como modelo de espectador aristotélico. Ele contempla, juntamente com o público, o espetáculo da miséria de Ájax; e sua resposta exprime a natureza dessa solidariedade, da qual surgem sentimentos de compaixão pelo outro – pelo que aconteceu - e de temor por si mesmo – pelo que pode ocorrer. A reação de Odisseu direciona a resposta do próprio público: os homens de natureza efêmera estão sujeitos a mudanças drásticas diante dos deuses.

Na perspectiva da Antigüidade, cabia à tragédia, lidando com situações de violência extrema, desencadear um processo de revelação. Em vez de sair do espetáculo ferido, aniquilado, o espectador da Antigüidade apreendia, no sentido trágico, a sua dimensão de transcendência. O sentido transcendente da ação

trágica, absolutamente necessária, era uma via de acesso para a compreensão fundamental daquilo que constitui o homem ou seja, daquilo que ele tem de mais precioso e ridículo, de mais fraco e poderoso.

Um “mecanismo” na recepção da obra era acionado para que o espectador, ao identificar-se com o protagonista, acompanhasse o desenvolvimento da ação trágica que encaminhava o protagonista a uma progressiva descoberta da verdade (*aletheia*). A falha trágica (*hamártia*) - junção de falha moral com erro de julgamento – era a condição e o paradoxo do conflito trágico.

Aristóteles diz que o herói comete uma falha e “cai em desgraça não em razão de sua má sorte ou de sua perversão, mas na seqüência de um ou outro erro que cometeu”. (1453a). A *hamártia* (falha trágica) mostra, de um lado, a limitação do homem perante os deuses e, de outro, o alinhamento do herói a seu *ethos*, à lógica do seu caráter. O caráter do herói revela-se como a manifestação de um *daimon*, de algo que o supera. Como se possuído, na teimosia de seu engano, o herói incorre numa desmedida (*hybris*) e, ao provocar um ruído na ordem das coisas, cai em desgraça.

Na tragédia grega, a tensão extrema do real afirma, em uma ponta, um universo hegemônico de valores e a perspectiva de uma ordem superior fundada na Justiça; em outra, afirma que tudo é enigmático e se passa através de paradoxos e contradições; fala de um homem que se reconhece em sua natureza híbrida. A criação de uma peça trágica implicava na composição de cenas e diálogos que transmitissem que aquelas histórias, relatadas desde sempre, não poderiam acontecer de outro modo porque exprimiam uma espécie de coerência interior no destino humano.

O sofista Protágoras, na época da tragédia, afirmava ser o homem a medida de tudo. Segundo os sofistas o homem gerava discursos e a todo discurso podia-se opor um discurso contrário. Para Platão essa troca de discursos opostos era causa de sua rejeição ao teatro, pois não conduzia à Verdade. Na concepção platônica, havendo dois discursos, um deles era verdadeiro, o outro falso. A seu ver, o modo trágico (dramático) era extremamente pernicioso, pretendia fazer crer

que os fatos que aconteciam diante do espectador, aconteciam num plano de realidade. A argumentação platônica era uma recusa conexa da tragédia, da sofística, do mundo das aparências, e a afirmação da existência de uma verdade, da qual o homem não é o centro, pois o que está no centro é o ser, o Bem, Deus. No pensamento platônico a *mimesis* da tragédia e do teatro é o engano, o *faux-semblant*.

Pierre Vernant afirma que a filosofia grega ocupou o espaço da tragédia, quando o homem deixou de ser considerado um enigma. Após um século de produção trágica, o pensamento grego voltar-se-ia para a “busca do real, contra a ficção, desejando demonstrar que todas as contradições aparentes do homem se resolvem em um sistema filosófico coerente. O pensamento filosófico significa um sistema de reflexão, cuja solução está suposta em suas premissas. Com a tragédia acontece exatamente o inverso: tudo é contradição, os planos se embaralham, os próprios deuses se debatem. O mundo é enigmático e um homem problemático encontra-se em evidência” (Vernant, 1991: 45).

A morte do pensamento mítico coincidiu, historicamente, com o silêncio dos poetas trágicos. A experiência do trágico, tal como foi concebida no século V a. C., que, através dos êxtases corais dançados e cantados e com a introdução de alguns locutores, se convertia na “representação integral dum destino humano” (Jaeger, 1986: 270), distanciou-se dos novos contextos dramáticos das coletividades urbanas que surgiram no decorrer da história. Mas ocorre que o pensamento mítico encerra o enigmático, e este, (o enigma), permanece inalienável no interior da textualidade e da cena trágica.

MODERNIDADE E A QUESTÃO DO TRÁGICO

Nietzsche e o Dionisismo

A invenção da tragédia e figuração mimética do personagem instaurou os conceitos de dramaticidade, de ação dramática no discurso do teatro ocidental. Na esteira da textualidade trágica, as concepções aristotélicas foram determinantes no pensamento mimético e dramático. Por muitos séculos, filólogos, pensadores e

dramaturgos buscaram, nas leituras da *Poética*, os cânones que definiram o modo dramático da mimesis, nos diálogos, na verossimilhança e nas unidades. No decorrer da história, porém, a tragédia, com seus protagonistas e coros, viu-se destituída do seu aparato épico, cedendo o espaço da cena a uma nova ordem de representação: o drama. Depois da supressão do prólogo, do coro e do epílogo, o drama concentrou-se em reproduzir as relações inter-humanas, através da mediação do diálogo e das unidades preconizadas no aristotelismo.

O novo modelo dramático constituiu-se no Renascimento. Conduzindo-se por técnicas veladas de verossimilhança e persuasão, definiu-se como forma de representação fechada e absoluta, delimitada pela quarta parede. Nessa direção, o drama desconsiderava toda e qualquer realidade que ocorresse fora de seu território interno: autor, espectador, e a coexistência com o espaço não ficcional. Distinguindo-se da tragédia antiga, do teatro medieval, do teatro barroco e das peças históricas de Shakespeare, o drama prevaleceu na Inglaterra elisabetana, no século XVII francês, no classicismo alemão e manteve-se ainda vigente até o final do século XIX. (Szondi, 2001)

A percepção da relatividade da história, da subjetividade e do processo de subjetivação, situou o homem, a partir do Renascimento, diante das forças sociais da história e, por outro lado, num intenso confronto com as forças internas de sua natureza dividida. No decorrer da história, o universo de antinomias relacionado ao trágico - as noções de destino fatídico e impactante, a dimensão de transcendência e de profundidade – passou a ser formulado por uma dramaturgia mais afinada à mentalidade ascendente do individualismo. À partir do Romantismo, o drama encarregou-se de revelar o perfil subjetivo do herói trágico romântico.

A dramaturgia da subjetividade, ao projetar um herói isolado em sua individualidade e destituído de fundo mítico inerente a ele, alterava radicalmente a perspectiva do trágico, em seus pressupostos. O subjetivismo problematizava o horizonte da tragédia através do sentimento da separação ontológica, de isolamento crescente do personagem, afastado de uma totalidade transcendente.

No Romantismo, o contato direto com aquilo que Hegel chamou de “realidade substancial” e objetiva (Estado, família, destino) perdia sentido.

Os rumos irreversíveis da subjetivação, do dilaceramento do sujeito, da experiência de fragmentação e alienação, colocaram a questão do trágico na pauta desse debate. Em meados do século XIX, o filósofo Kierkegaard comparava a leitura hegeliana da Antígona, de Sófocles, à sua própria leitura (Kierkegaard, 1943:109-128), afirmando que “na época moderna, que abandona cada um a sua própria sorte, o indivíduo torna-se seu próprio criador, (...) dessa forma o trágico cessa”. Para o filósofo, a questão do trágico relacionava-se ao aspecto reflexivo da emoção subjetiva: “O herói trágico (moderno) é subjetivamente refletido em si e essa reflexão não o expulsa apenas de todo contato direto com o Estado, a família, o destino, mas, freqüentemente, o desliga de sua própria vida anterior”. Na concepção do filósofo dinamarquês, a diferença entre sofrimento (objetivo) e dor (subjetiva) distinguia a tragédia Antiga do drama Moderno: “Na tragédia moderna a dor é maior e o sofrimento menor. O sofrimento supõe mais substancialidade que a dor. A dor supõe uma reflexão sobre o sofrimento que este não conhece”.

O resgate apaixonado da vitalidade trágica teve, em Nietzsche, seu maior defensor. *O Nascimento da Tragédia*, desde seu lançamento em 1873, continuou exercendo forte impacto sobre a reflexão e produção artística, até os dias atuais. Relacionando a reflexão filosófica com o processo das artes, com as buscas de sentido e valores da existência, essa obra tornou-se um marco definitivo na sensibilidade e no pensamento artístico da Modernidade.

A concepção trágica, em Nietzsche, reinventou, nos procedimentos dionisíacos da Hélade grega, a dimensão redentora e gloriosa da existência trágica. Ao descortinar o “outro ser” do ser humano, o das profundezas de sua natureza, o poeta incorporou ao processo de subjetivação do homem moderno a (re) humanização da vontade, na dramaticidade trágica da existência:

(...) e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O

consolo metafísico - com que, como já indiquei aqui, toda verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.

É nesse coro que se reconforta o heleno com seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo por ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida. (Nietzsche, 1999: 55).

A perspectiva trágica, em Nietzsche, é discurso e procedimento. Em *O Nascimento da Tragédia*, o filósofo captura, como um moderno Prometeu, o fogo ardente e movente dos procedimentos miméticos. Suas figurações do trágico são moldadas por um dinamismo de representações que partem de uma unidade primordial, “anterior à divisão do vedor em ator e espectador”, e vão se desdobrando pelos espaços do *Theatron*. Nos deslocamentos do seu olhar e de todo o seu ser, surgem visões grandiosas dos coros de sátiros entusiasmados, os adoradores de Dionísio. Encarnado nas *personae* do dramaturgo e do poeta, o pensador adentra nessa aventura divina, junto ao coro dos sátiros entusiasmados, e, deixando-se levar no turbilhão da exaltação coral e das transfigurações, Nietzsche realiza o que o pesquisador Jacó Guinsburg definiu como “uma dialética fundamental na criatividade humana - a estética do *estar-a*” (Guinsburg, 2001: 55-67).

O poeta/pensador ouve, inicialmente, apenas os sons (abstratos) impulsivos da música dionisíaca, na embriaguez do coro indistinto dos sátiros. Situado na *orkhestra*, ele acompanha o transe coral e percebe manifestações individuadas do deus encarnado: alguém assume o papel divino na *skene*. A

imagem de Dionísio, vivida por seus adoradores, ainda tem um caráter místico, não há separação ainda entre coreutas e celebrantes. Zagreu dilacerado, em seus avatares, lança o princípio multiplicador dos personagens dramáticos; as *personae* heróicas do mito trágico animam-se no alento de Dionísio, ao mesmo tempo em que a linha divisória entre palco e platéia vai se tornando nítida. É quando o entusiasta do coro, “em seu disfarce como duplo no espetáculo da tragédia”, torna-se no *hypocrites*. Para assistir a essa nova visão, o vedor, ele mesmo entusiasmado, separou-se do coro e, agora, como espectador, contempla a *skene*.

A constituição ulterior do coro da tragédia é a imitação artística desse fenômeno natural; nela foi então realmente necessário proceder a uma separação dos espectadores dionisíacos e dos encantados servidores dionisíacos. Mas cumpre ter sempre presente no espírito que o público da tragédia Ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre público e coro: pois tudo era somente um grande e coro de sátiros, bailando e cantando, ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros. (...) O coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisíaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros. (Nietzsche, 1999: 58-59)

Ao pensar o coro dos sátiros como extensão da “massa dionisíaca”; “o mundo do palco como visão tida por esse coro de sátiros” e, finalmente, a si mesmo como o visionário do espetáculo trágico, o vedor se reencontra no entusiasmo original. Ao devolver ao espectador da platéia “o êxtase do entusiasta e seu poder de introvisão”, o poeta integra as duas pontas da equação artística – emissão e recepção, destacando o espectador como elemento ativo e criativo da recepção artística.

O Nascimento da Tragédia resgata a vitalidade original e grandiosa da vivência mítica, para o contexto da vida moderna. Essa obra, dirigida à arte do seu tempo, atravessa os tempos, porque fala de uma arte que se faz representar nos impulsos mais genuínos da natureza humana, no sonho e no êxtase.

Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um médium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. Pois, acima de tudo, para nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente – enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela. Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador (Nietzsche, 1999: 47-48).

Ao inserir a perspectiva trágica dos gregos na Modernidade, Nietzsche revela, nas matrizes recorrentes da natureza humana, não a repetição eterna do existir, mas, antes, o resgate da vontade desejanste, celebrante e compadescente.

Isadora

O projeto Modernista da dançarina Isadora Duncan, para a representação do coro trágico grego, refletiu diretamente as idéias e as emoções expressas em *O Nascimento da Tragédia*. Em sua versão para o coro de *As Suplicantes*, de Ésquilo, a bailarina aplicou, em seu processo de criação, os procedimentos do dionisismo nietzschiano. Influenciada pelas concepções do filósofo alemão, no início do século XX, a bailarina buscou a performance do coro grego, a dança da Mênade, da Bacante, ao longo de toda sua vida. Antes mesmo de ter o seu próprio grupo de bailarinos, passou a apresentar a sua concepção do coro de *As Suplicantes*, em trabalho solo, numa pesquisa contínua. Sua abordagem para as representações da lírica coral de *As Suplicantes* revela uma perspectiva pioneira, na transcrição cênica da arte clássica da Antiguidade.

Os poucos depoimentos da artista, a respeito desse trabalho, foram transcritos pelo pesquisador Mark Francko (Francko, 1991:7-21):

“Senti muita dificuldade em expressar, através de minha figura pequena, as emoções de cinquenta moças, todas de uma vez, mas tive a sensação de unidade múltipla”.

A pesquisa de Duncan concentrava-se na matriz do conjunto das Dânaides, ao mesmo tempo em que se deparava com a individualidade de cada personagem. Essa proposta de ficcionalizar um coletivo coral, em trabalho solo, ela procurou realizar, no impulso do movimento e na divisa entre o dissolver-se coletivo e as manifestações individuadas que surgiam. Seguindo as trilhas abertas por Nietzsche, procurava, a energia do helenismo primitivo na entrega entusiasmada do seu corpo em movimento. A adesão espiritual e física a uma totalidade, a uma *Geseinmschaft*, preconizava o caminho da abstração do gesto e de sua recuperação figurativa através do impulso do movimento, em representações iam surgindo desse coletivo, no decorrer da dança:

“A impessoalidade grandiosa da alma movente do coro, permite aos dançarinos transcenderem as personalidades trágicas (as personagens) que encarnam o drama e tornarem-se intérpretes do abstrato”.

.Pode-se inferir que o conjunto de suplicantes assumia uma movimentação mais abstrata, não figurativa, enquanto que, as aparições individuais, irrompendo da massa coral, surgiriam como figurações das *personae* de cada uma das suplicantes, com contornos dramáticos mais individuados:

Através das luzes douradas do palco, eu vi as formas dúcteis brancas das minhas companheiras; braços fortes, cabeças impetuosas, corpos vibrantes, membros velozes envolviam-me (...) Quando tombej, finalmente, num paroxismo de alegria e abandono, eu as vi.

Ao relatar o processo das encarnações dessas *personae*, a bailarina detém-se no estado alterado e alucinatório desse processo. Para ela, o corpo do dançarino revela-se na materialização do arrebatamento impulsivo - quando o artista “dança a coisa em si”, ao invés de mostrar, relatar ou contemplar o seu objeto. Na perspectiva de Duncan, a dança que impulsiona o corpo do artista/bailarino é a consciência da sensação do movimento e da musicalidade. Nessa direção, o gesto não estaria restrito ao mimetismo figurativo apolíneo, mas, antes, integrado a uma natureza musical:

Pode-se dançar de dois modos: 1. Pode-se penetrar no espírito da dança“ dançar a coisa em si, Dionísio. 2. Pode-se contemplar o espírito da Dança e dançar como alguém que estaria contando essa história, Apolo“.

Na perspectiva nietzscheana de Isadora Duncan, a dissolução do eu, a entrega extremada à subjetivação, às forças que induzem a intoxicação desindividuada, relacionava-se a uma busca pela movimentação impulsiva,

afigurativa e abstrata, muito próxima da (pura) musicalidade trágica dionisíaca primitiva, dos acordes dissonantes.

A relevância desse trabalho situa-se em sua abordagem: o do trabalho em processo. Nesse tipo de pesquisa a dançarina não estava interessada na procura de uma gestualidade lírica essencialista, que resultasse na apreensão do objeto artístico idealizado, e sim numa dança para além da volição, num estado pós-expressivo, de dissolução do ego - “onde as Mênades passam pela perda dos limites do ego” - que possibilitasse o surgimento e a transformação contínua das formas em movimento. Em seus relatos ela sugere uma espécie de transe, uma experiência que supera a intencionalidade consciente, na qual sujeito e objeto, artista e arte se fundem. Influenciada pela *Gesamtkunstwerk* wagneriana, a dança de Isadora Duncan alinhava-se com as artes afins - poesia, drama, música, arquitetura, buscando suas formas e representações no repertório híbrido da Cultura. Nesse sentido sua arte distanciava-se de qualquer concepção “primitivista” ou ainda “emocionalista”.

O trabalho de Isadora Duncan é um exemplo pioneiro de performance, em que os procedimentos são considerados, e, conseqüentemente, o seu processo. Outro aspecto relevante nesse trabalho é sua ênfase nas questões caras ao discurso cênico da Modernidade que se referem às vozes do sujeito e da alteridade – de quem fala a quem - na narrativa; às questões da narratividade e da subjetivação.

Drama e epicização

O Modernismo, iniciado no final do século XIX, anunciava a morte do(s) gênero(s). Liberando a dramaturgia da secular normatividade da tradição aristotélica, a produção teatral da época acelerou o processo de rupturas da forma dramática fechada em direção a uma epicização crescente. Examinando a produção dramática do final do século XIX aos meados do século passado, o pesquisador Peter Szondi verificou, no interior dessa dramaturgia, o debate entre diálogo e monólogo, comunicação e cacofonia, sentido e ausência de.

As teorias de Szondi alinhavam-se às concepções de Adorno, nas releituras da dialética hegeliana; substituíam a noção da síntese – que superava conservando – pela idéia de forma, como conteúdo “precipitado”, numa dialética entre dois enunciados, o da forma e o do conteúdo, assimilando-se inteiramente ao regime da contradição. Suas concepções, ainda que admitissem influência da encenação na enunciação metadiscursiva, restringiam-se ao terreno da literatura dramática. Mas a espetacularidade, o outro aspecto da prática teatral, vinha mostrando sua força artística com independência crescente do texto dramático na hierarquia da cena.

O teatro do Modernismo foi se constituindo por um lado, de uma produção dramatúrgica, cujos conteúdos rompiam com as formas da tradição, e, por outro, de propostas de encenação que se distanciavam do texto no *logos* da cena. Nessa nova teatralidade, a prática da performance como conseqüência cronológica dos signos textuais foi se tornando inconcebível.

As experimentações praticadas pelas Vanguardas históricas, utilizando o texto como material asemântico e manipulável, em processos como os *ready-made*, colagens, citação e poesia concreta, repercutiram intensamente nos procedimentos teatrais da Modernidade. A influência de tais experimentações resultou em conseqüências muito criativas, especialmente na abordagem da textualidade culturalmente consagrada.

Montagens, nem sempre ancoradas semanticamente às textualidades, ofereciam-se como alternativas de renovação cênica dos textos Clássicos. Essas encenações reconheciam, no texto, uma estrutura rítmica, um modelo sonoro de significação. Destituída da primazia semântica, a textualidade verbal mostrou-se como um dos sistemas semióticos, entre os outros, do circuito desencadeado pela encenação. Um sistema que passava a questionar, os outros procedimentos da cena. Nessa perspectiva, a estética da espetacularidade, a partir do Modernismo, instituiu uma abordagem teórica mais abrangente (semiótica da cena) ao discurso teatral, considerando-o na sua totalidade.

Constituindo-se de uma “ordem discursiva” própria, a prática teatral passou a abordar a textualidade dramática como um dos seus possíveis elementos

constitutivos. No que se refere à tragédia grega, é tarefa inútil desconsiderar o seu campo semântico. Mas, na perspectiva da Modernidade, quanto mais a textualidade de uma obra Clássica questionar o conjunto da performance, mais se fará sentir sua presença.

Patrice Pavis distingue, no contexto da semiótica, o objeto empírico – performance - de encenação - objeto de conhecimento. No seu entendimento, a encenação deve ser pensada como o dispositivo teórico e artístico que submete o texto a uma situação ficcional cênica específica. Em tal situação, o texto, pressionado dramaticamente e cenicamente pela performance, passa a ser testado e desafiado, “iniciando-se o círculo da hermenêutica (interpretação do sentido) entre texto e sua enunciação”. Trata-se de compreender o sistema elaborado pelos responsáveis da produção. Nesse sentido pode-se considerar a encenação como uma possibilidade de enunciação e de procura de enunciadores cênicos, conduzindo a um novo texto. (...) “e é sua interação, não sua história que, ao ser oferecida ao espectador, produz significação”. (Pavis, 1992:39).

No Contemporâneo, a encenação expõe as discrepâncias entre texto e cena, as disparidades de contextos históricos e sociais; manipulando e reciclando o texto; desconsiderando a performance mimética aristotélica que procura imitar locutores no ato da comunicação; tornando irrelevante a idéia de fidelidade entre texto e cena. Numa outra direção, tal perspectiva fortalece o status verbal do texto, enquanto locução, enquanto enunciado de uma situação cênica muito específica.

Modulada pela encenação, a textualidade passa a ser considerada na relação que estabelece com a cena. Nesse sentido, a questão da poética dos gêneros não se restringiria à dramaturgia pré-existente à encenação, mas seria extensiva à totalidade do discurso cênico. No hibridismo desse discurso, coexistem procedimentos diversificados e colidentes, acionando modos distintos de “locução” – lírico ou/e épico ou/e dramático. Nessa perspectiva, os gêneros, tradicionalmente examinados no campo da Estética, são considerados, em seu aspecto antropológico, como procedimentos comportamentais; no âmbito das teorias interdisciplinares do Discurso - Semiótica e Psicanálise – como

mobilizações libidinais, políticas, culturais e que envolvem o exercício da subjetivação.

As produções de tragédias e/ou de inspiração trágica, na atualidade, procuram convalidar as questões desse discurso, em novos arranjos enunciativos. Nesse mapeamento, as indagações fundamentais a respeito do homem e sua trajetória são tematizadas em face do múltiplo, do poder e do desejo.

A cena contemporânea

A seguir, são mencionadas algumas produções de tragédias que lidam com a estética do Contemporâneo em procedimentos, escolhas, estratégias absolutamente diversificados. São encenações que utilizam os recursos da desconstrução, da hibridização, reterritorializando os conteúdos das textualidades da tragédia da Antiguidade. Trata-se de uma espetacularidade emblemática, no contexto da cultura de globalização e multinacionalização, que lida com combinações e proposições multiculturais, ambissexuais, polirraciais e transnacionais das micro e macro políticas do nosso tempo.

Uma vertente performativa radical é mobilizada na companhia Raffaello Sanzio, que inclui pessoas com deficiência mental em suas representações. Ao processar as arqueologias clássicas, o ator torna-se uma presença em si, paralela à realidade ficcional, que, ao mesmo tempo, provoca estranhamento na enunciação do personagem na locução textual da tragédia.

Na encenação da companhia italiana, o material trágico foi concebido como um objeto de performance. Nesse espetáculo a trilogia de Ésquilo, *Órestia*, constituía-se como um dispositivo que acionava mecanismos do inconsciente, provocando, no espectador, estados de despossessão, e impossibilitando-o de seguir um caminho de recepção, único e homogêneo.

O espetáculo apresentado em outubro de 1999, no teatro do SESC-Pompéia, em São Paulo, colocava em cena as percepções oníricas e inconscientes da tragédia. A encenação assumia integralmente a textualidade da

trilogia – gravada e amplificada – que coexistia com outros elementos da performance. O desenrolar da narrativa ocorria em cenas descontínuas, longas e curtas; cenas que apresentavam alegorias da iconografia grega e judaico-cristã, com a presença de animais vivos, dividindo com os artistas humanos o espaço cênico. Nessas representações, os personagens pareciam surgir de um território indefinido e distante.

O tema da morte e ressurreição de *Alceastes*, de Eurípides, teve, na versão cênica de Bob Wilson (1982) , a colaboração de Heiner Müller, com o texto *Descrição de um Quadro Explosão de Uma Imagem* , incorporado ao espetáculo. A ritualização de Bob Wilson para o mito de Alceste acontecia como arquitetura onírica, uma escritura cenográfica onde a textualidade explosiva de Müller – de significações ideológicas e questionamentos acerca da reversibilidade da história – se inseria na espacialidade da encenação. Embora fosse o primeiro encontro de Bob Wilson com uma dramaturgia estabelecida como a de Eurípides, a montagem não se enquadrava em nenhum cânone literário ou filosófico. Do texto principal seguia-se um esquete de Kioguen (do teatro cômico tradicional japonês) , *O Caçador de Pássaros no Inferno*, como uma versão cômica dos temas da morte e ressurreição e da viagem ao outro mundo. Este foi um espetáculo controvertido, principalmente pela junção de dois artistas de tendências divergentes nas suas estratégias performativas e textuais. Irredutibilidades e colisões entre texto e performance pertencem, entre outros, aos elementos constitutivos da poética de Wilson.

Ariane Mnoushkine situava outras perspectivas para o trágico, nas versões da *Oréstia e Efigênia em Aulis*, no espetáculo *Os Átridas* (1990-1993) , encenado pelo Théâtre de Soleil, com dramaturgia de Hélène Sixous . Neste espetáculo eram consideradas: a reconfiguração da textualidade de Ésquilo - em colaboração com a dramaturga Hélène Sixous; uma prática teatral de raízes antropológicas - onde foram privilegiadas diversas tradições do trabalho do ator -

e as subjetivações dos conteúdos temáticos da tragédia – vingança, conflitos de poder e alteridades sexuais.

Na dramaturgização do espetáculo, a encenadora privilegiou a celebração de fluxos corais, em que a narrativa dramática acontecia através da potencialidade energética dos atores, irrompendo o espaço cênico, tocando, cantando e dançando.

Numa outra vertente, *Fragmentos Troianos* (1999) versão da tragédia *As Troianas* de Eurípides, apresentava a irracionalidade da guerra no seu modelo reverso: como sistemática opressão, como burocracia de extermínio, como repetição e banalização do horror. Os despojos de Tróia tiveram sua tradução nas guerras dos Bálcãs. As vítimas, como espólios dos vencedores, eram as mulheres muçulmanas. O funcionamento do campo de prisioneiras se configurava como engrenagem autônoma. As personagens, vítimas, se movimentavam nos limites dessa espécie de indústria de morte, numa teimosia resistência. Um coro mudo resistia com seus pertences, seus objetos de memória, invocando seus mortos e ancestralidade. Como contraponto, as vozes que se manifestavam eram as vozes das protagonistas que entoavam a ode do seu próprio sacrifício. A transposição direta da guerra de Tróia para o conflito iugoslavo contemporâneo colava-se à textualidade de Eurípides, mantida em suas bases estruturais. A ortodoxia autoral do encenador imprimia tamanha coerência à textualidade, que tornava auto evidente a da representação dessa tragédia.

Os exemplos citados acima ilustram perspectivas bem diversas para as questões do trágico: na dramaturgização de Isadora Duncan, a personificação individual do coletivo coral enfatiza, o procedimento de possessão, da encarnação do personagem; no espetáculo da companhia italiana o mito é a própria encenação, uma ritualização dos instintos e da afasia; no espetáculo de Bob Wilson o espectador, imerso numa tessitura de diferenças, é provocado no seu desejo de significado, unidade e totalidade; no espetáculo do Théâtre de Soleil, a

celebração torna-se o veículo do trágico ; e, finalmente, no espetáculo de Antunes Filho a textualidade de Eurípides propunha-se a metaforizar o conflito dos Bálcãs.

Ainda por outras aproximações, o poder de contundência do trágico tem um alcance e um impacto político análogo ao de suas origens - quando a tragédia espelhava as tensões de uma sociedade civil em formação. Como na versão de *As Suplicantes*, de Ésquilo, na direção do artista romeno Silviu Purcarete, em 1995, cuja encenação funcionava como um eficiente evento político/poético, com 120 atores romenos, irrompendo as fronteiras de uma Europa Ocidental rica e atônita com as levas migratórias do Leste.

Ao cobrar do seu espectador uma co-participação ativa e criativa na recepção do espetáculo, as renovadas práticas de encenação e performance desse objeto – tragédia – lançam o espectador na arena de seus embates, de suas constantes interrogações éticas. A bela e instigante textualidade de seus poetas, bem como de suas narrativas míticas, continuam a desafiar e encantar encenadores e público. No espaço intermédio, entre o espectador e atores, o trágico se faz ouvir e ver, nos ecos de suas vozes, em multiplicadas formas de representação; e permanece, nos corações e mentes de cada um, para além dos limites da paródia, da citação e da ironia, como a Esfinge que constrói seus enigmas entre os desígnios da imanência e da transcendência.

AS SUPLICANTES : TEXTUALIDADE E MITO

Apresentação

Fontes: Ésquilo, *As Suplicantes*; Apolodoro, Biblioteca II, 1,4,5.; Calímaco Frs. 65 66; Hesíodo, Fr..

A história das cinquenta moças perseguidas violentamente por cinquenta rapazes, que desejavam possuí-las à força, já era contada no século VII a.C., numa epopéia, *Danais*.

O tradutor Paul Manzon sugere que Píndaro tirou sua versão do próprio Ésquilo. Na dramaturgia esquiliana, *As Suplicantes* faz parte da tetralogia *As Dânaides*. A trilogia trágica - *As Suplicantes*, *Os Egípcios* e *As Dânaides* - mais o drama satírico *Amímone*, compõem essa tetralogia. Dos quatro textos, restou a primeira tragédia, *As Suplicantes*, que trata do direito de asilo solicitado por *Dânaos* e suas filhas, nas terras do rei Pelasgos.

Fugindo do assédio de seus primos, as Dânaides rogam por proteção, em Argos, como suplicantes. A tradição relata-as como descendentes de Io, uma princesa argiva sacerdotisa de Hera. Io foi amada por Zeus que a transformou numa novilha para protegê-la dos ciúmes de Hera. A deusa, desconfiada da infidelidade do marido, exige que o animal seja consagrado a ela, sob a custódia de Argos, dos cem olhos. O gigante Argos costumava adormecer com cinquenta olhos enquanto os outros cinquentas continuavam vigilantes. Mas Zeus, burlando a vigilância, visitava sua amante sob a forma de um touro. Compadecendo-se da situação de Io, Zeus encarrega Hermes de resgata-la de seu guardião. O mensageiro dos deuses cumpre a tarefa, adormecendo os olhos vigilantes de Argos e matando-o em seguida. Ao saber do ocorrido, Hera furiosa atormenta Io com um moscardo gigante que deve tortura-la, sem descanso. Desesperada, com o perseguidor às suas costas, Io percorre as terras da Grécia; passa pelas costas do golfo que teve seu nome; atravessa o mar e os limites que separam a Europa da Ásia, dando origem ao Bósforo – Passagem da Vaca; segue errante pelas terras da Ásia até alcançar o Egito, onde finalmente é acolhida. Aí dá a luz ao filho

de Zeus, Épafo, que inicia a linhagem das Dânaides. Percorrendo o caminho inverso ao de sua ancestral, as Dânaides “retornam” às costas argivas, vindas do Egito. As versões do mito proclamam a difusão de etnias e raças na formação do povo grego.

Contexto

Na poesia esquiliana, as Dânaides são caracterizadas como personagens bárbaras e intrépidas como as próprias Amazonas, com o estigma do estrangeiro, na descrição de Pelasgos: “Se fosseis armadas de arcos, eu as tomaria por aquelas Amazonas que, dizem, vivem sem maridos e se alimentam de carne crua.” (287-288). Descrição compatível a personagens que rejeitam o casamento.

O ódio das filhas de Dânaos a seus primos é extensivo ao casamento, em geral. Em *As Suplicantes*, a primeira tragédia da trilogia, a recusa das cinqüenta irmãs ao matrimônio é o motivo central do impasse e da tensão dramática crescente. Nessa peça, o desfecho é adiado, permanece sem solução. Nas duas outras tragédias da trilogia, o encadeamento da ação, envolvendo os protagonistas, provavelmente acompanha o desenrolar dos acontecimentos da fábula: os Egípcios, fortemente armados, alcançam suas primas/irmãs em Argos. Não conseguindo evitar esse casamento imposto, as Dânaides acabam por assassinar seus primos, na noite de núpcias, com exceção de uma das irmãs, a Hipermnestra. Estes seriam os fatos prováveis da trama da segunda tragédia, *Os Egípcios*: Hipermnestra, a única a poupar seu marido surgirá como protagonista da terceira tragédia da trilogia, *As Dânaides*.

A exogamia já era um procedimento socialmente assimilado pela sociedade contemporânea a Ésquilo. Mas historiadores destacam a prevalência de concepções jurídicas conflituosas nos costumes sucessórios estabelecidos a partir do século VII a.C., em Atenas. A lembrança latente de práticas endogâmicas perpetuava a tradição da minoridade feminina: na ausência de herdeiros masculinos a mulher poderia transmitir a sucessão e não assumi-la pessoalmente. Além disso, era ela considerada epicler - o parente paterno mais próximo teria o direito de reivindicá-la como esposa, bem como sua herança. Recusar um

parente próximo seria injuriante. As filhas de Dânaos tinham todos os motivos para contestar seu casamento forçado. Com a morte do rei Dânaos, elas se tornaram epiclères e os Egípcios, seus primos, os legítimos donatários. Porém Dânaos estava vivo e a pressão dos Egípcios era uma afronta e um insulto a sua dignidade.

A cidade grega da Antiguidade não foi a única a excluir as mulheres da vida civil. Talvez tenha sido a única a dramatizar essa exclusão que, em *As Suplicantes*, é o pivô da ação trágica. A intriga da tragédia, bem como da narrativa mítica, gira em torno de um paradoxo que formula que a Violência (*Bia*) e Necessidade (*Anangké*) - duas potências divinas – parecem inseparáveis no casamento. A violência ancestral, aquela praticada em revide a uma violação sofrida, se fazia presente no contrato que ligava dois sexos adversos, um ao outro. Segundo Vernant, na perspectiva da Antiguidade grega, uma parte de força brutal era componente da forma de autoridade mais legítima, como uma espécie de memória daqueles costumes do pastor, do condutor de rebanho, dos tempos mais remotos.

Na peça de Ésquilo, o início da seqüência trágica é desencadeado pelos acontecimentos recentes que giram em torno da pressão dos Egípcios pelo casamento. Eles desejam suas primas irmãs como predadores desejam a caça e tratam-nas como escravas – elas que se pretendem livres do jugo daqueles que se afirmam como seus senhores. Essa dramatização da violência entre consangüíneos, movida pelo desejo sexual até a destruição do seu objeto, desenvolve-se numa tensão extrema e insuportável, pela proximidade dos perseguidores – querendo investir, no corpo de suas vítimas, com a força de seus próprios corpos.

Perseguidas e caçadas, as Dânaides serão forçadas ao casamento, reagindo, por sua vez, com outra ação abominável: degolam seus maridos na noite de núpcias. A violência recíproca, causadora do confronto entre diferentes (machos e fêmeas), espalha a destruição. É urgente e necessário um realinhamento dessa situação.

O poder da *kratós* – força e autoridade - deve ser equacionado para a ordem civilizadora da *polis*. Daí a necessidade da invenção de um contrato social; da instituição de um modo de relacionamento conjugal; de uma nova maneira de convivência de duas raças antagônicas, partilhando o mesmo leito, no pacto matrimonial, no casamento. A história das Danaides percorre o intervalo entre o ódio aberto e a aliança necessária entre esses consangüíneos.

O encadeamento da(s) história(s)

A poética de *As Suplicantes* descortina uma memória selvagem no jorro das inúmeras narrativas que envolvem essa textualidade. Trata-se de narrativas que se referem aos gestos rituais e às práticas culturais que garantem condutas.

Aqueles seres fantasmáticos, relatados no Canto XI da *Odisséia*, eternamente condenados a encher seus cântaros sem fundo, certamente não correspondem às emocionantes versões dos seus feitos em vida. Essa versão talvez seja a continuação de uma narrativa em que Linceu, o único marido poupado por Hipermnestra, surge como vingador de seus irmãos, assassinando todas as cunhadas.

A versão de Píndaro, porém, relata a reparação das Dânaides a Afrodite, a deusa do amor e da sexualidade. As filhas de Dânaos deveriam contrair um segundo casamento inglório: seriam oferecidas como premiação a todos os estrangeiros que viessem competir numa corrida a pé. Cada pretendente sucessivo, ao chegar ao final da corrida, escolheria uma das postadas naquele lugar.

Em Apolodoro, as filhas anônimas de Dânaos assumem a violência e obtêm a redenção: livram-se das cabeças decepadas dos seus maridos, nos abismos das águas de Lerna. Liberando-se discretamente da mácula do seu crime abominável, poderiam contrair outras núpcias. E, investidas de poder sobre as virtudes lustrais (de purificação) e nutrientes da água, tornaram-se sacerdotisas de Hera, a deusa que preside o pacto conjugal:

“E cada ano, para serviço da deusa, as Dânaides ensangüentadas, transformadas em fontes de água viva, executavam, em nome das mulheres argivas, gestos das águas levadas, da decência e do véu tecido, sem o que não teria havido execução, feitos pelo ser feminino, nem pacto matrimonial, aliança consagrada entre macho e fêmea”. (Detienne, 1991: 34).

Heródoto atribui às Danaides, a introdução das festividades da Deméter do Casamento, ensinando as mulheres gregas o ritual das Tesmoforias, da qual participavam somente as mulheres. - “Elas reúnem –se no santuário, excluindo rigorosamente todos os homens. As crianças, à exceção dos bebês, ficam à parte, bem assim como as virgens. O estatuto das *hetaírai* e das escravas é ambíguo. Todas se conhecem umas às outras e sabem quem deve estar e quem não deve estar presente”. (Burkert, 1993: 464). Durante três dias, a população feminina, em abstinência sexual, separada do lar e da família, formava uma cidade dentro da cidade, reunia-se no *Tesmoforion*. Os maridos deveriam arcar com os custos.

O mito de Deméter narra o sacrifício dos porcos, através do rapto de Core, sua filha. Quando a filha de Deméter imergiu na terra - abduzida por Hades - os porcos do pastor Embuleus também foram engolidos. *Thesmos* designa o que é descomposto. O nome do festival designou, posteriormente, as deusas - Démeter e sua filha Core – como *Thesmofóroi*.

No primeiro dia das *Thesmoforias*, as mulheres em procissão, faziam a subida ao retiro sagrado. No interior do templo, iniciava-se o jejum. Os leitões eram sacrificados e lançados nos poços, juntamente com os grãos, aos abismos de Démeter e Core, sua filha. Os restos sacrificiais degradados eram então recolhidos pelas mulheres “hauridoras”. Elas desciam nas profundezas dos abismos e recolhiam os despojos, depositando-os nos altares. Enquanto isso, as mulheres que ficavam, produziam grande barulho para espantar as serpentes. Essa ação ritual, consagrada à decomposição e à sexualidade, selava o pacto das mulheres entre o mundo dos vivos e a morte.

Nesses dias de retiro, as mulheres de Core permaneciam com a deusa, acompanhando seus desgostos até o final do jejum. Faziam uma cama no chão,

de ocre e de plantas afrodisíacas , imitando um modo de existência primitivo, e, em abstinência sexual, iniciada antes mesmo das festividades, entregavam-se a conversas indecentes - aiscliologia - e aos escárnios hostis aos homens. Os poemas de escárnio têm sua origem aí:

“Em Cirene, contava-se, as carniceiras –*sfactriai* - castraram o homem, o próprio rei Batos, que queria espiá-las com os rostos manchados de sangue, espadas em riste .” (Burkert,1993:231)

O estado de excitação, durante o jejum, condizia com uma oralidade obscena. A história de Baubô era relatada nas celebrações das *Thesmosforias*, por ter rompido o luto da deusa Dêmeter, provocando-lhe o riso. Baubô levanta a saia e exhibe seu sexo, alegrando a deusa. O sexo que ela desnuda é um rosto de criança, feito uma máscara cuja visão é libertadora. Ao manipulá-lo, dá-lhe um aspecto zombeteiro e Deméter cai na gargalhada.

Durante a reclusão, tudo se passava numa atmosfera inquietante, de sangue e sexualidade, e que marcava a diferença entre a população masculina e a feminina. Ao final do jejum, no terceiro dia, um grande banquete de carnes e bolos. Também era costume, as mulheres comerem sementes de romãs cujo sumo espesso e vermelho era associado ao sangue.

A relação da escatologia com a purificação e com a regeneração é tematizada no mito de Amímone, uma das Dânaides. O relato erótico desse mito destaca o poder regenerador da água inaugural e nutriente, da hidroforia. Ésquilo aborda esse mito no drama satírico *Amímone*. Amímone separa-se das outras Danaides, suas irmãs, na busca de água pelas terras secas de Argos. No caminho, ela é cercada por sátiros que querem violentá-la. Poseidon vem em seu socorro e a seduz, “numa linguagem oposta a da violência e do desejo bestial”, imagina o escritor Michel Detienne. Ela se entrega ao deus dos oceanos e das águas subterrâneas. Em agradecimento, o deus provê o solo argivo de fontes e nascentes. Nesse matrimônio dadivoso, Amímone despoja-se da violência e passa a ser hidrófora, condutora das águas, designando duas nascentes estratégicas em Argos: uma na cidade, no centro do território argivo e outra na periferia, nos seus limites. As primeiras águas jorraram perto de Lerna, à beira-mar, onde emergem

até hoje, garantindo fertilidade perene àquelas terras; a outra nascente brotou no espaço político da cidade e nutria o *heráion*, domínio sagrado de Hera Argiva. Foi lá que surgiu o ritual das núpcias presidido por Amímone, nas fontes iniciáticas que confirmavam as virtudes pacificadoras do ser feminino. Esse ritual, exercido sob os cuidados de Hera, era votado à reciprocidade do casamento contratual, ao longo da vida da mulher (Detienne, 1991:32-44).

O relato da transformação de Amímone – na água do sacrifício e nas fontes da água nupcial – tem outra versão, menos “líquida” e, certamente, mais política. Esta versão refere-se à trajetória percorrida por Hipermnestra, irmã de Amímone. Hipermnestra recusa-se decapitar o esposo na noite de núpcias. Poupano Linceu, a Dânaide conjura o homicídio e a violência. Por um acordo mútuo, os consangüíneos de sexo oposto não serão mais inimigos. Esse recorte da fábula seria tratado na última tragédia da trilogia de Ésquilo: *As Dânaides*. Nessa tragédia, Hipermnestra comparece ao tribunal por ter ousado transgredir as leis dessa guerra e traído sua família. O julgamento deve decidir se a acusada teve ou não razões para trair seu pai e suas irmãs. Da textualidade de *As Dânaides* restaram sete versos da fala de Afrodite, talvez do prólogo :

*O céu sagrado sente o desejo de penetrar a Terra,
um desejo de gozar o enlace arrebatada a terra:
a chuva do Céu esposo,
vem como um beijo à Terra .
Faz parir aos mortais rebanhos que pastam
E o fruto da vida de Démeter,
enquanto as folhagens da primavera
se consomam na umidade desse himeneu
e de tudo isso a causa sou eu .*

Aí a deusa Afrodite surge em contraponto a sua irmã Ártemis, protetora das Dânaides. As filhas de Dânaos têm os mesmos atributos de Ártemis, a deusa de sua devoção: são caçadoras, valentes e virgens como ela. Afrodite e Ártemis

são ambas filhas de Zeus, o deus constantemente invocado pelas suplicantes. Afrodite passa zelar por Hipermnestra.

Tendo abandonado o intento de vingança e consumado o casamento amoroso, Hipermnestra foi levada a julgamento, acusada de traição. Mas Afrodite veio em seu socorro: no tribunal, a deusa enviou Hermes para sussurrar ao ouvido da dânaide as palavras trocadas entre o homem e a mulher, no prelúdio do prazer. Pelas artes da deusa do amor, as palavras sedutoras estavam à serviço da esposa de Linceu. Desse modo, Persuasão, do séqüito de Afrodite, triunfou sobre a Violência e Hipermnestra foi absolvida .

Hipermnestra e Linceu fundaram a nova linhagem de Argos - da qual Hércules era descendente - garantindo a continuação da espécie. Mas o relato refere-se fundamentalmente a uma aliança conjugal que é fruto do desejo. Essa era a maneira pela qual Hera se dizia e se queria “igual em direitos” a Zeus, *isósteles* de seu companheiro de leito. (Detienne, 1991: 42). Hipermnestra obteve, desse modo, em nome das Dânaides, o reconhecimento de decidir quem seria seu esposo, fora da autoridade paterna.

Hipermnestra e Linceu eram celebrados na festa das Tochas, em Argos, quando trocavam os sinais de fogo entre si. A cidade argiva reconhecia neles o primeiro casal humano a compartilhar o poder afirmado no leito conjugal, recusando a violência sexual e assassina.

As Suplicantes

Em *As Suplicantes*, a existência humana mostra sua face mais sombria. Essa atmosfera niilista, de intensidade abissal, provavelmente, é mais intensificada na segunda tragédia, *Os Egípcios*. Nesta peça a ameaça à continuação da espécie e, por extensão, a (re) fundação de Argos é exposta com maior radicalidade. Portanto, o céu negro de horrores e fatalidades irreparáveis ainda paira ainda mais carregado sobre os acontecimentos, nessa segunda peça da trilogia, e, só não desaba em ruína definitiva, por conta da última tragédia – *As Dânaides* – na qual acontece, provavelmente, o julgamento de Hipermnestra.

No horizonte de expectativas da tragédia, tanto o espectador (de qualquer tempo) bem como o protagonista da ficção encontra suas guias - ainda que, para este último, isso possa significar a morte. O limiar entre o sagrado e o profano que envolve a poética trágica afirma que, no jogo da existência, as forças que conduzem a vida são muito poderosas. Para marcar o triunfo de Zeus e a saúde – reparação – da *polis* e da comunidade, a intervenção divina se manifesta através dos signos da Natureza, nas ocorrências, nos sonhos, nos presságios. Cabe ao adivinho inspirado, ao profeta exaltado, ao homem mediador entre as duas esferas, decifrar os signos divinos, em face das instabilidades, duplicações e espelhamentos opacos.

Se os conflitos humanos traduzem os conflitos entre forças divinas, a tragédia humana tende a ser uma centelha do drama divino. Mas a intimidade entre deuses e homens provoca inveja, *pthonos*. À inveja dos homens pelos deuses, responde a *nemesis* divina - a justa indignação dos deuses com os homens - numa cadeia de relações que destitui, o herói de todos seus atributos, menos de sua excepcionalidade.

Em *As Suplicantes*, a aparente intimidade das Dânaides com os deuses e com Zeus, em particular, parece como via de mão única, as súplicas das personagens ecoam no mundo dos homens, mas tombam no silêncio abissal da esfera divina. O fio de súplicas e invocações que percorre toda tragédia, em várias intensidades emocionais, agitam-se no vazio. Zeus está ausente, ele não intervém a favor das suplicantes. Cercadas pelo silêncio divino, o fervor suplicante dessas mulheres corresponde a uma embriaguez, em que a condição do herói esquiliano, diante do seu destino, é a de estar “isolado diante de uma certa fenda do universo” (Kitto, 1972: 63).

Nas ameaças de suicídio coletivo por enforcamento, nos altares dos deuses, essas suplicantes revelam uma iconoclastia radical. Por outro lado, a religiosidade mais extrema está presente em súplicas, quando recorrem a esses mesmos altares, a esses mesmos deuses.

Lírica coral

Em *As Suplicantes*, o coro designa o coletivo das cinquenta Dânaides. Esse número não seria, necessariamente, o de seus participantes. Estudiosos especulam que, nesta peça, o conjunto seria formado por doze coreutas mais um segundo coro de acompanhantes, aguardando em torno na orquestra até o momento de se manifestarem, ao final da peça. (Pickard, 1954: 243-244).

Parece que a performance de um segundo coro também ocorre, em *As Eumênides*, do mesmo autor. Nesta tragédia, a última, da trilogia *Oréstia*, o coro dos cidadãos, que assistiam à instauração do tribunal de justiça, juntar-se-ia ao coro das Eumênides, homenageando-as, numa grande procissão em direção ao santuário dessas deusas, recém entronizadas como padroeiras da cidade de Atenas.

Em *As Suplicantes*, o coletivo coral assume uma dupla função: de coro e protagonista. Como protagonista coletivo, distingue-se fundamentalmente do herói singular, protagonista das outras tragédias. Nestas, o herói trágico, diante do coro, coloca-se numa relação de alteridade, o “outro” existe exteriormente a ele. Em *As Suplicantes*, as múltiplas vozes dialogantes do coro protagonista indicam o “outro” dentro de si mesmo. Nesse sentido, a vocalização do coletivo coral, em *As Suplicantes*, é plural, e, muitas vezes dissonante; sua ação dramática ainda que, convergente, é, freqüentemente, múltipla. Por mais que as ações do conjunto caminhem na direção do vetor narrativo da fábula, o coro de protagonistas apresenta-se como um sujeito (des) construído, na narrativa dramática.

A textualidade de *As Suplicantes* evidencia, com certa transparência, uma estratégia de performance, como um roteiro do empirismo da atuação coral. Nesse texto, as personagens não somente enunciam o que falam, como também, anunciam o modo como vão fazê-lo. Nas estratégias performativas das suplicantes, os constantes recursos da epicização justapõem-se aos impasses dramáticos das situações imediatas. Em procedimentos, muitas vezes, dissonantes, o coletivo coral gera núcleos performativos que orbitam em torno das súplicas por asilo e proteção. Situações ameaçadoras, riscos iminentes, crises,

coexistem, na cena, com os modos de enunciação da(s) micro(s) narrativa(s) paralela(s). Essa aparente dispersão discursiva revela enorme cuidado artístico, toda uma preparação estratégica, na elaboração do mito trágico.

Os primeiros versos informam sobre a situação recente, a origem e o motivo da fuga dessas mulheres, e o seu desembarque em costas argivas. O reconhecimento desse novo território é também o reconhecimento do espaço da cena.

O espetáculo está iniciando: ao coletivo de atores extasiados compete operar as formas da lírica e da épica, no resgate do mito trágico. O relato de Io, em invocações e transes, resulta na sua presença, em cena; a *persona* se faz efetivamente presente, bem como o filho parido Épafo. Relatos e ações recorrentes inserem na trama central, fragmentos de narrativas afins ao tema da súplica. O coro de protagonistas conduz o espectador a diferentes focalizações de súplicas, incentivando-o a observar ações dramáticas específicas, no contexto atemporal da forma mitológica.

A atuação coral atravessa a cronologia dos acontecimentos na direção da circularidade, própria do tempo mítico e, por extensão, do espetáculo. As formas de invocação religiosas, de luto e celebração, induzem estados alterados de consciência. A ação da súplica, no decorrer de toda peça, desdobra-se em atos extremados: da degradação, humilhação, histeria, violência, autodestruição, à sua reversão, em celebrações e louvações, quando a súplica é atendida.

A textualidade de *As Suplicantes* pode ser traduzida por uma partitura, cuja complexidade métrica se reflete em coreografias e fisicalizações sonoras, numa combinação entre tempos longos e curtos. Isso significa que a emissão sonora dessa textualidade pode injetar um tônus específico no discurso da cena, desencadeando estados de percepção que correm paralelos à situação do enredo.

Da movimentação grupal, enquanto o grupo mantém o ritmo básico, emergem os momentos solo, da voz individuada. Embora haja uma íntima coordenação entre dança e ritmo, não é possível associar metros específicos a um conjunto de movimentos ou a um único efeito emocional, devido à

complexidade métrica. Numa escala grosseira de fisicalização correspondente - dos movimentos mais contidos aos mais liberados – teríamos os *anapaestos* fixos e repetitivos, num extremo, e os *docmíacos*, em outro. O ritmo *docmíacos* é sincopado, marcando grande tensão, ansiedade e até abandono, incorporando uma imensa variação que inclui a transformação de todas as sílabas longas e curtas. Entre *anapaestos* e *docmíacos* encontra-se uma multiplicidade de sistemas métricos, cada um deles, adaptáveis a uma outra cadeia de possibilidades de movimentos emocionais.

Atuação / improvisação

A Investigação cênica dessa tragédia voltou-se para uma prática de atuação improvisacional que buscava nas situações textuais e nas arqueologias do mito, já referidas, o processamento subjetivo dos atores. Em outras palavras, buscava-se a criação de um repertório que viabilizasse uma atuação voltada às tematizações da tragédia. A perspectiva estética dessa proposta foi a de realizar um processo análogo ao de uma *jam session* musical, em que os músicos tocam, explorando todas as variantes do conjunto e, por outro lado, destacam-se nos solos, tendo o apoio do conjunto.

As práticas realizadas nas oficinas de atuação viabilizaram o reconhecimento de um jogo cênico subjacente a essa tragédia. Esse jogo articulava a trágicidade de *As Suplicantes*, numa rede de fisicalizações, de flutuações de *personae* e de nomadismos. Destacando as qualidades energéticas da ação performática, essas improvisações conectavam a ação/atuação do ator, à dinâmica do coletivo coral. Na perspectiva do modo trágico de atuação, buscava-se aliar a vitalidade orgânica da movimentação impulsiva, fisicalizada, a uma inteligência cênica e a uma sensibilidade poética.

Tratava-se de processar, nos fluxos da movimentação dos atores, as representações que surgiam. Nessa direção, o ator, investido de sua plasticidade, funcionava como elemento articulador de um repertório que se fazia representar quase que de maneira involuntária.

Durante os ensaios, os personagens da tragédia, bem como a própria ação dramática da peça foram sofrendo um processo de desconstrução. Aos atores ficava evidente que, na dinâmica do jogo cênico, eles agenciavam uma plasticidade simbólica que fazia e se refazia, num equilíbrio precário entre presença individual e o coletivo coral, e entre presença individual e encarnação da máscara (*persona*).

No decorrer das oficinas, ator processava sua gestualidade pessoal na direção de representações sintéticas de experiências vividas e/ou subjetivas.

Distintamente de um modo aristotélico de operação, as ações performativas dos atores, no fluxo da improvisação, adquiriam independência do texto, mantido integralmente. Este, por sua vez era cada vez mais irredutível a uma apropriação dramática personalizada. Numa outra direção, buscou-se um tratamento musical e rítmico para o texto da tragédia. Esse modo de oralidade passou a adquirir uma existência própria cada vez mais expressiva, projetando a textualidade da tragédia como uma totalidade poética, no espaço da cena.

Estendido sobre o chão da cena, um encerado de caminhão demarca o espaço físico da performance e, sobre ele, os seus elementos: um punhado de lama e fogo aceso em dois galões de óleo.

O espetáculo *As Suplicantes* estreou no anfiteatro do Pôr-do-Sol, na Praça da Paz – Unicamp, em dezembro de 2001. Em setembro de 2002 participou da semana de Estudos Clássicos do IEL-Unicamp. Em outubro do mesmo ano participou do 1º Circuito Centro da Terra de Artes Cênicas que aconteceu de 19 de agosto a 1º de dezembro, no Teatro do Centro da Terra em São Paulo patrocinado pela Petrobrás.

FICHA TÉCNICA

Elenco

Bruno Garcia
Luanna Jimenes
Mariana Coral
Mateus Zuccolotto
Pedro de Freitas
Rudson Duarte

Preparação Corporal e Vocal

Cecilia Borges

Figurinos

Marcio Tadeu

Cenografia

Juliana Caetano

Design e Fotos

Tomás Vega

Produção

Pedro de Freitas

Tradução

Anita K. Guimarães e Isa Kopelman

Dramaturgia e Direção

Isa Kopelman

Descrição cenográfica

- Lona cinza 12mX8m
- 2 Toneis de Latão
 - 1 Bacia
- 200kg de argila

Equipamentos de Iluminação

- 10 pcs1000w (geral/contra)
- 8 pares1000w F5 (contra/laterais)
 - 1 pc500
 - 1 pin beam

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- _____. **Arte da retórica. Arte da poética**. Rio de Janeiro: EDIOURO, s/d.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1996.
- BIRINGER, Johannes. **Theatre, theory, postmodernism**. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- BLAU, Herbert. Ideology and Performance. **Theatre Journal**, New York, vol.35, n 4, p.441–460, December 1983.
- _____. The Surpassing Body. **T.D.R. The Drama Review**, New York, p. 74–95, Summer. 1991.
- BORHEIN, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BROCK, Julie – Un Regard sur La Ville Parjure. **Théâtre/Public**, Paris, n.121, p. 46-48, Janvier.fevrier.
- BROCKETT, Oscar. **History of the theatre**. London: Ally & Baon Inc, 1987.
- BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Editora da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CARLSON, Marvin. **Theatre semiotics: Signs of life**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University, 1992.
- _____. **Theories of the theatre**. Massachusetts: Cornell University Press, 1993.

CASE, Suellen – Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts. **Theatre Journal**, New York, Vol. 37, n.3, p. 42-47, October. 1985.

CHEKOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.

CIXOUS, Hélène – Enter the Theatre (in between). **Modern Drama**, Vol. XLII, n.3, p. 49-95, Fall.1993.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva,1990.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva,1998.

COPELAND, Roger – The Presence of Mediation. **T.D.R. The Drama Review**, New York, p. 28-44, Winter1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Editora Graal, s/d.

DETIENNE, Marcel. **A Escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DOODS, E. R. **The Greeks and the irrational**. Berkley: University of California Press,1983.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: A parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.

ELIADE, Mircea. **Tratado da história das religiões**. Lisboa: Editora Cosmos,1977.

ESCHYLE; SOPHOCLE. **Eschyle, Sophocle**. Traduction de Jean Grosjean. Paris: Gallimard, 1967.

ÉSQUILO. **Oréstia**. Braga: Livraria Cruz, 1948.

_____. **Os persas**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **Les suppliantes**. Texte établi et traduit par Paul Manzon. Paris: Societé D'Édition "Les Belles Lettres", 1984.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Edição Bilíngüe.

FRANCKO, Mark. **Dancing modernism/performance politics**. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

GOETSCH, Sallie – Playing Against The Text Les Atrides and the History of reading Aeschylus. **T.D.R..The Drama Review**, New York, p. 51-59, Summer 1994.

GRAVES, Robert. **Greek Mythes**, London: Penguin Books. 1984.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro.: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **A Mitologia grega**. Barcelona: Ediccion Paidós , 1989 .

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: Ensaio de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

_____. **Prefácio a Platão**. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

HERÓDOTO. **Histórias** . Lisboa: Edições 70, 1994.

Hesíodo. **Teogonia: A origem dos deuses**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

HOMERO. **Ilyad**. Great Britain: Penguin Books, 1983

_____. **Odissey**. Great Britain: Penguin Books, 1983.

HEUVEL, Michael V. **Performing drama/dramatizing performance**. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós – modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

INNES, Christopher. **Holy theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

JAEGER, Wener. **Paidéia**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.

KIERKEGAARD, Soren. **Ou bien...Ou bien....** Paris: Éditions Gallimard, 1943. p.109-128.

KONSTAN, David. Las emociones trágicas. In: **Uma nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio**. Universidad La Plata: Actas del Congreso., 1998, p. 135-187.

_____. Philoctetes' pity: commentary on Moravcsik. In: **Proceedings of the Boston Area colloquium in ancient philosophy**. Boston: Brill, LEIDEN-BOSTON- KOL, Vol.XIII, 1999. p276-282.

KITTO, H. O. F. **Tragédia grega**. (vols. I e II). Coimbra: Armênio Amado Editora, 1990.

LEGRAND, Gérard. **Os pré-socráticos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

LESKI, Albin. **Historia de la Literatura Griega**. Madrid: Gredos Editora, 1985.

_____. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

LISSARRAGUE, François – Le drama satyrique ou coment jouer du mythe. **Théâtre/Public**, Paris, p. 62-64, Juillet-October. 1986.

MÚLLER, Heiner, **Medeamaterial e outros textos**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

NAPIER, A. David. **Masks, transformation and paradox.** Berkley: The University of California Press, 1986.

NAQUET, Pierre Vidal – La Tragedie c'est la Politique. **Travail Teatral**, Paris, n. 30, p. 23-34, Janvier-mars. 1978.

NEHAMAS, Alexander. Pity and fear in The Rethoric and The Poetics. In: Aristotle's Rethoric: Philosophical Essays. Pinceton: Princeton University Press, 1994. p.257-282.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia:** ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais.** São Paulo: Cia das Letras,1993.

PAVIS, Patrice. **Voix et images de la scène:** Vers une semiologie de la reception. Lille: Presses Universitaires deLille,s/d.

_____. **Theatre at the crossroads of culture.** London and New York: Routledge, 1992.

PICKARD, Arthur. **The dramatic festivals of Athens.** Oxford: Oxford at The Clarendon Press, 1953.

PICON-VALLIN, Béatrice – Une oeuvre d'art commune. Reencontre avec Le Théâtre du Soleil. **Théâtre/Public**, p. 74-83, Juillet-Octobre 1995.

RÖHLL, Ruth. **O Teatro de Heiner Müller.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.**São Paulo: Editora Burity,1965.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Arte do ator.** Rio de Janeiro: Editora Zahar,1987.

SCHECHNER, Richard; TURNER, Allan. **Between theatre and anthropology.** Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1985

SCHECHNER, Richard. **Performance theory.** London and New York: Routledge,1988.

SEGUIN, Louis – La Scène Satyrique. **Théâtre/Public**, Paris, p.. 61-82, Juillet-Octobre 1986.

_____. Le Théâtre d'Antigone, Die Antigone – des sophocles, Brecht/Straub-Huillet. **Théâtre/Public**, Paris, p.72-78, Novembre-December.1993

SHMITT, Nathalie. **Actors and onlookers**. Illinois: Western University Press, 1990.

SNELL, Bruno. **The discovery of the mind**: in Greek philosophy and literature. New York: Dover Publications, Inc. 1982.

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. **Ájax**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. **Édipo rei**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

SVEMBRO, J. **Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context**. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1990.

SZONDI, Peter. **Teorias do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAPLIN, Oliver. **The stagecraft of Aeschylus**. Great Britain: Clarendon, 1998.

_____. **Greek tragedy in action** . London: Methuen and Co. Ltd. ,1978 .

VERNANT, J. P.; NAQUETT, P. V. **Mito e tragédia na Grécia antiga** (vols.I e II). São Paulo: Editora Brasiliense.,s/d.

VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. São Paulo: Ed. Bertrand-Brasil, s/d.

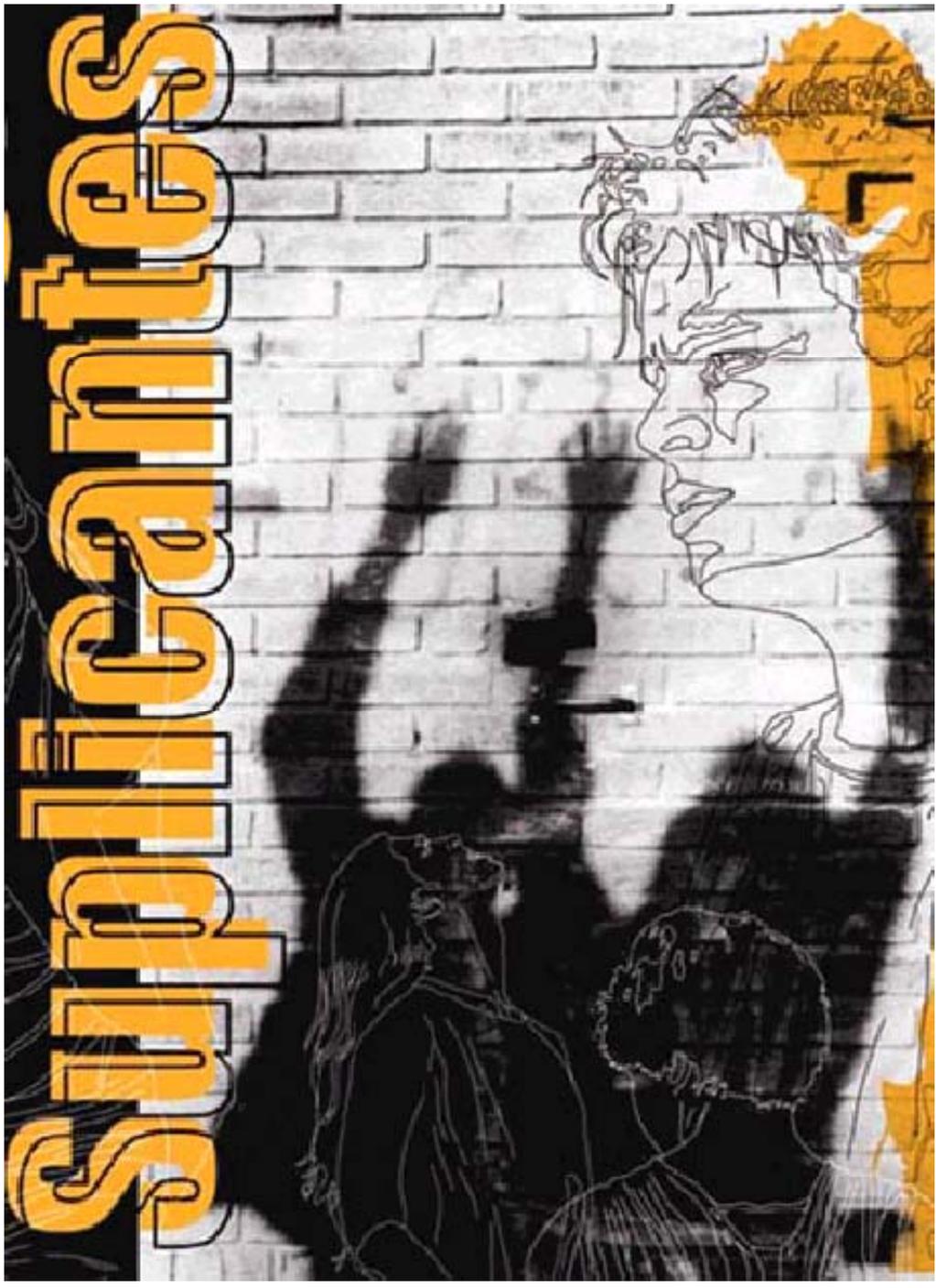
_____. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1992.

_____. Un Théâtre de La Cité. Autour de La Tragédie Grecque Antique. **Théâtre/Public**, Paris, p. 41-47, Juillet-Octobre 1989.

WEST, M. L. **Ancient Greek music**. New York: Oxford Clarendon Press, 1994.

WILLIAMS, Raymond. Argument: Text and Performance. **Drama in Performance**, Philadelphia, p. 159-174, Philadelphia Open University Press, 1991.

WISE, Jennifer. **Dionysus writes: The invention of theatre in Ancient Greece**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.



ANEXO - AS SUPLICANTES

As Suplicantes, de Ésquilo; tradução de Anita K. Guimarães e Isa E. Kopelman da tradução francesa de Paul Manzon.

CORIFEU. - Zeus Suplicante lance um olhar favorável sobre esse bando vagabundo, cuja nave partiu das bocas de areia fina do Nilo. Longe do solo de Zeus, nos confins da Síria nós erramos banidas. Não que tenhamos sido condenadas ao exílio por causa de sangue derramado; mas plenas de um horror inato pelo homem, nós detestamos o himeneu com os filhos de Egito e sua demência sacrílega.

E Danaos, o pai que inspira todos os nossos desígnios e também nossa revolta, pesou todos os golpes, e, dentre as dores, escolheu aquela que ao menos salvasse nossa glória:

A fuga desvairada pelas ondas dos mares e a travessia desnorteada pelos rios da Argólida, berço de nossa raça, raça que se orgulha de ter vindo ao mundo da novilha atordoada pelo vôo do moscardo sob o toque e o sopro de Zeus.

Que lugar melhor que esse para oferecer com braços suplicantes esses ramos cingidos de lã?

Ah! Possa essa terra, seu solo, essas águas límpidas, possam os deuses do céu e os deuses subterrâneos de pesadas vinganças, e seus heróis nas tumbas,

possa Zeus Salvador, aquele que guarda a morada dos justos, acolher esse bando de mulheres suplicantes, nessa terra tocada pelo sopro de piedade; e antes que em enxame apressado os machos insolentes das entranhas do Egito tenham fincado o pé neste solo lamacento, deuses! com sua nave veloz,

devolvam-nos ao alto mar; e que em meio a uma tormenta de rajadas fustigantes, entre raios e trovões, em meio a aguaceiros, sejam abatidos pelo mar bravio e pereçam,

antes de terem submetido essa filha de tio paterno, assaltando os leitos daquelas que não os querem!

CORO – Mas antes, minha voz longínqua chamará meu protetor, o jovem touro nascido de Zeus e da novilha que se viu pastar flores aqui; sob o sopro de Zeus, sob o toque de Zeus se consumou o tempo das Parcas : lo pôs no mundo Épaphos.

Invocando esse nome, lembrando hoje, nos lugares mesmo onde outrora pastava minha avó ancestral, suas desgraças de outro tempo, eu mostrarei os indícios de meu nascimento, que por mais surpreendentes, não são menos dignos de crédito: ver-se-á bem, se se quiser me escutar.

E se alguém que saiba interpretar o canto dos pássaros ouvir meu lamento, pensará ouvir a voz da esposa de Tereu, digna de piedade em seus remorsos, na voz do rouxinol perseguido pelo gavião.

Expulsa de casa, ela pranteia dolorosamente seu lar desfeito, narrando a morte do filho, que sucumbiu por sua mão, sob seus próprios golpes, vítima de um furor de mãe desnaturada.

É assim que me comprazo em gemer no modo jônico, a dilacerar minha face macia curtida pelo sol do Nilo, e meu coração virgem de lágrimas. Coroas de soluços falam de meu terror: encontrarei aqui irmãos dispostos a me acolher em exílio, distante da Terra Brumosa ?

Eia! autores divinos que presidem o nascimento, atendei às súplicas! Se o destino não quiser que o Direito se realize, ao menos golpeai com cólera essa desmesura, podeis ser justos diante do casamento. Mesmo aos fugitivos mortificados pela guerra, o altar, onde habita a majestade dos deuses, é um abrigo contra os males.

Ah! Se o desenlace pudesse corresponder a nossos votos ! O desejo de Zeus é inescrutável. Mas quando se manifesta, relampeja de repente, às vezes em plenas trevas, aos olhos dos homens efêmeros, acompanhado de um negro castigo.

Zeus cai em pé. O pensamento de Zeus se manifesta por sombras espessas que nenhum olhar consegue penetrar .

Zeus precipita os mortais do alto de sua soberba esperança no nada, sem esforço. Não existe esforço para um deus. Seu pensamento paira nas alturas e de lá ele atinge seus desígnios, sem deixar seu trono sagrado.

Que ele lance pois , seu olhar sobre a desmesura humana, encarnada nessa raça que para possuir meu hímen, desabrocha em funestos e loucos pensamentos ! Um sentimento nascido do delírio dardeja e, renegando seu passado, ei-la presa da armadilha de Até.

Tais são as tristes dores que meus gritos agudos cantam, meus soluços surdos, minhas torrentes de lágrimas, e até, ai de mim, os clamores que distinguem os cantos fúnebres; viva, eu conduzo meu próprio luto.

Seja-nos propícia, terra montanhosa de Apis! Terra, tu me ouves, apesar de minha pronúncia bárbara?

---E sem cessar minha mão se abate, para rasgar meu linho, sobre meu véu de Sidon.

Quando a morte ameaça, elevam-se ao céu juras, votos de graças. Vamos, vamos, ventos incertos, para onde nos levará esta onda?

Seja-nos propícia, terra montanhosa de Apis! Terra, tu me ouves, apesar de minha pronúncia bárbara?

---E sem cessar minha mão se abate, para rasgar meu linho, sobre meu véu de Sidon.

O remo, a nave de tábuas cingidas de cordas que resiste ao ataque das ondas me conduziram até aqui sem tempestade, com a ajuda das brisas. Não me queixo pois de minha sorte. Mas aquilo que espero, digne-se o Pai que tudo vê me conceder em sua bondade!

Que as filhas de uma augusta mãe escapem dos abraços dos homens, livres do himeneu, livres do jugo!

E que Artemis, a casta filha de Zeus, clemente com quem implora sua clemência, estenda seu olhar austero sobre mim, assegurando minha salvação! E com todo seu poder, indignada com tal perseguição, virgem, ela salve uma virgem!

Que as filhas de uma augusta mãe escapem dos abraços dos homens, livres do himeneu, livres do jugo!

Se não, com nossas peles curtidas pelos raios do sol, nós iremos, nossos ramos suplicantes nas mãos, rogar a Zeus dos infernos, Zeus hospitaleiro dos mortos: nós nos enforcaremos, já que nossas vozes não puderam alcançar os deuses olímpicos.

Zeus, é lo, ai de mim, que é perseguida por uma ira divina: eu reconheço o ciúme de uma esposa, que triunfa em todo o céu. Ele é ávido, vem uma borrasca de vento difícil!

Então, Zeus será mostrado em relatos que contarão sua injustiça, já que ele desprezou o filho da novilha, por ele mesmo engendrado e do qual se afastou na hora das súplicas. Ah, que ele, do alto dos céus, atenda àquelas que lhe suplicam!

Zeus, é lo, ai de mim, que é perseguida por uma ira divina: eu reconheço o ciúme de uma esposa, que triunfa em todo o céu. Ele é ávido, vem uma borrasca de vento difícil!

DANAOS – A prudência, minhas filhas, deve ser nossa lei: é como piloto prudente que vos tem conduzido o velho pai em quem vós confiais. E agora, em terra, recomendo que ainda sejais prudentes. Vejo uma nuvem de pó, mensageira muda de um exército. As rodas dos carros rangem, enquanto giram nos eixos. Percebo um bando com escudos e armado de lanças. Serão os chefes dessa cidade que, avisados vêm nos ver. Que venham sem intenção maldosa. Mas se tomados por instintos cruéis, é melhor nos prevenirmos, minhas filhas. Refugiavos nessa colina consagrada aos deuses da cidade. Melhor que uma muralha, um altar é um escudo impenetrável. Apressai-vos, e, com os ramos de guirlandas brancas como atributo de Zeus Suplicante, seguros no braço esquerdo com reverência, respondi aos estrangeiros com expressões de súplica, de comoção e banhadas em lágrimas, como convém àquelas que chegam, declarando claramente que vosso exílio não está manchado de sangue. Que nenhuma soberba sustente vossa voz, que nenhuma afronta transpareça em vosso olhar e se leia em vossa face. Enfim, não vos apresseis em tomar a palavra nem faleis por tempo demasiado; as pessoas daqui são irritáveis. Sabei ceder. Sois

estrangeiras, exiladas na aflição: uma linguagem muito segura não convém aos fracos.

CORIFEU– Pai, tu falas de prudência a filhas prudentes: cuidarei de me lembrar de teus sábios conselhos. Mas que Zeus nosso avô, lance um olhar sobre nós!

DANAOS- Sim, que ele nos olhe aqui com olhar clemente!

CORIFEU – Que ele vele somente e tudo terminará bem.

DANAOS (207) – Então não tardes mais, segue meu conselho. (tratamento)

CORIFEU – Eu gostaria de ficar sentada a teu lado. Oh, Zeus, tem piedade de nossas penas antes que sucumbamos.

DANAOS – Invocai também o filho de Zeus que aí está.

CORIFEU – Saúdo os raios salvadores do sol.

DANAOS – Que é também o casto Apolo, um deus outrora exilado.

CORIFEU – Então ele deve ter compaixão de nós, mais ainda.

DANAOS – Que ele se compadeça e nos assista em sua bondade.

CORIFEU – Que divindades devo invocar ainda?

DANAOS – Vejo lá um tridente, atributo de um deus.

CORIFEU – Poseidon. Assim como ele nos conduziu para cá, que se digne também nos acolher.

DANAOS – E eis ainda um Hermes grego.

CORIFEU – Ah, que ele seja para nós uma doce mensagem de liberdade.

DANAOS – De todo modo, a todos os senhores desse altar dirigi vossas homenagens. Depois sentai-vos no santuário como um bando de pombas fugindo dos gaviões – vossos irmãos. Irmãos transformados em inimigos, que querem se manchar com um crime contra a própria raça. A ave que devora outra ave permanece pura? Como ficará aquele que possui uma mulher apesar dela, apesar de seu pai? Mesmo no Hades ele não escaparia se tal fosse sua conduta. E lá ainda dizem que existe um outro Zeus que julga os mortos com sentenças supremas. Rogai desse modo se quiserdes ver triunfar vossa causa.

REI – De onde vem esse bando coberto de véus e túnicas bárbaras tão distante do modo grego. Com quem falo aqui? Estas não são as vestes de Argos, nem de nenhuma cidade grega. E ousadas! Chegastes até aqui sem mensageiros nem guias. Vejo convosco, é verdade, ramos suplicantes depositados ritualmente diante dos deuses da cidade: só por isso suponho que viestes da Grécia.. Mas, estais aí, e para vos explicardes, tendes a palavra.

CORIFEU – Não te enganaste sobre nossa aparência. Mas, a quem me dirijo, a um cidadão, a um mensageiro portador de um caduceu protetor, ao chefe da cidade?

REI – Podes me responder e falar com toda segurança. Sou filho de Palaichton, dessa terra; sou Pelasgos, chefe supremo deste lugar; e o povo que cultiva este solo, naturalmente tomou o nome de seu rei. Sou senhor de todas as terras que atravessam o sagrado Estrimon, desde sua margem ocidental. São minhas as terras dos Perrebos e aquelas além do Pindo, vizinhas dos Peônios, e também das extensões dos montes de Dodona até os mares. Esse lado todo me pertence. Essa terra homenageia Apis, um profeta médico, filho de Apolo, que veio outrora das terras vizinhas de Naupacto, para limpar nossos campos de monstros homicidas – serpentes pululantes, companheiras cruéis – um flagelo lançado pela Terra, furiosa com a cadeia antiga de crimes cometidos. Apis livrou esse lugar com seus medicamentos decisivos, livrando essa região dos males aflitivos. Seu nome entra na oração dos Argivos. Agora tu me conheces. Conta-me da tua raça, diga-me tudo, mas não te esqueças que não gostamos de discursos longos.

CORIFEU – Serei breve e clara. Nós nos orgulhamos de ser do povo argivo e de descender de uma novilha fecunda. Isso é verdade e se puder falar, eu demonstrarei.

REI – Não consigo acreditar no que ouço, estrangeiras. De onde viria tal origem? Vós lembrais mais as Líbias que as Argivas. O Nilo ainda, poderia nutrir plantas semelhantes. Vós vos pareceis também a mulheres de maridos Cipriotas. Ouvei falar também de Indianas nômades que cavalgam na corcova de camelos, em selas, pelas regiões vizinhas da Etiópia. Se tivésseis arcos eu poderia tomá-

las por Amazonas virgens carneiras! Mas disse-me para que eu possa compreender melhor como vossa origem pode ser argiva.

CORIFEU – Não se conta que outrora havia aqui, em Argólida, uma guardiã do Templo de Hera, lo?

REI – Sim, sem dúvida, a tradição conta isso.

CORIFEU – Uma história não diz também que Zeus a amava apesar de ser ela simples mortal?

REI – E seus encontros não escaparam da vigilância de Hera.

CORIFEU – E como terminou a briga real?

REI – A deusa de Argos transformou a mulher em novilha.

CORIFEU – E Zeus aproximou-se ainda da novilha cingida de cornos?

REI – Sim, dizem que sob a forma de um touro no cio.

CORIFEU – O que fez então a obstinada esposa de Zeus?

REI – Ela enviou à novilha um guardião que tudo via.

CORIFEU – Quem era esse guardião que tudo via agarrado à única novilha?

REI – Argos, dos cem olhos, filho da Terra, que foi morto por Hermes.

CORIFEU – Que forjou Hera então para a pobre novilha?

REI – Um inseto enlouquecedor que persegue os bovinos.

CORIFEU – Nas terras do Nilo chamam de “varejeira” esse moscardo.

REI – Assim, ela foi caçada desde Argos, por caminhos sem fim.

CORIFEU – É assim mesmo a minha história, como a tua.

REI – E ela chega enfim a Canopo e Mênfis.

CORIFEU – Onde Zeus a toca com a mão e funda assim sua raça.

REI – Que touro, filho de Zeus, se orgulha de ter por mãe uma novilha?

CORIFEU – Épafos, cujo nome verídico fala do parto de lo.

REI – < E de Épafos, então, quem nasceu? >

CORIFEU – Líbia, que possui a parte maior do mundo.

REI – Que outro ramo saído dela conheces?

CORIFEU – Belos, que teve dois filhos e foi pai de meu pai.

REI – E quem é ele, disse-me seu nome.

CORIFEU – Danaos, e ele tem um irmão, pai de 50 filhos.

REI – Dize-me seu nome também; não me recuses nada.

CORIFEU – Egito. Conheces agora minha origem: trata como Argivas estas que estão diante de ti.

REI – Parece que tendes elos ancestrais com esse lugar. Mas como ousastes deixar vossa pátria? Que destino se abateu sobre vós?

CORIFEU – Rei de Pelasgos, a infelicidade dos homens se manifesta de várias maneiras; quem poderia imaginar que esse exílio inesperado reconduziria até Argos uma raça irmã da vossa, por causa do horror ao leito conjugal?

REI – O que é que suplicas então aos deuses deste lugar, com estes ramos recém-cortados e com tiras brancas?

CORIFEU – Não ser escrava dos filhos de Egito.

REI – É uma questão de ódio – ou dizes que eles te oferecem uma sina infame?

CORIFEU – Quem amaria um amo a quem se deve pagar?

REI – É assim que se reforça o poder dos mortais.

CORIFEU – E também que se encontra um remédio fácil para a miséria.

REI – O que posso fazer por vós, que satisfaça à lei dos deuses?

CORIFEU – Não me entregues aos filhos de Egito, se eles me reclamarem.

REI – Palavras terríveis. Isso seria desencadear uma guerra incerta.

CORIFEU – A justiça combate com quem a defende.

REI – Sim, se desde o princípio ela estiver convosco.

CORIFEU – Respeita a nave da cidade assim coroada.

REI – Eu estremeço de ver nossos altares sombreados com essas ramagens.

CORIFEU – Reconhece: é terrível a cólera de Zeus Suplicante!

CORO – Ó filho de Palaichton, Príncipe dos Pelasgos, empresta-me um coração benevolente. Vês aqui uma suplicante, uma fugitiva errante que se parece à novilha perseguida pelo lobo, que busca refúgio nas rochas escarpadas e depois, mugindo, conta a seu pastor a história de seu tormento.

REI – Vejo na sombra desses ramos frescos estranhas devotas diante dos deuses de minha cidade. Que a causa dessas cidadãs estrangeiras não arraste maldições! Que isso não resulte em disputa imprevista para Argos: Argos não necessita disso.

CORO – Para que nosso exílio não arraste maldições, digne-se Themis Suplicante, filha de Zeus, repartidora dos destinos, lançar um olhar sobre nós. Aprende com alguém mais jovem: a prosperidade irá para quem respeita o suplicante; os templos divinos abertos às oferendas <não recebem favoravelmente senão aquilo que vem dos mortais sem mácula>.

REI – Não estais sentadas no lar da minha casa: se a mácula atingir a cidade de Argos, que todo o povo se ocupe em descobrir o remédio. De minha parte, não posso prometer nada sem ter comunicado os fatos a todos os argivos.

CORO – Tu és a cidade, tu és o Conselho; chefe sem controle, tu és o senhor do altar, do lar dessa terra; não há outros votos senão os sinais de tua frente, outro cetro senão o teu; tu sozinho decides tudo: defende-te de uma mácula.

REI – Que a mácula recaia sobre meus inimigos! Mas eu não posso socorrê-las sem prejuízo. E entretanto também me é difícil desdenhar vossas súplicas. Não sei o que fazer, a angústia me aprisiona. Devo afrontar o Destino?

CORO – Olha para aquele que do alto tudo observa, o protetor das mortais dolorosas que, ajoelhadas diante de seus irmãos, não recebem o direito que a lei lhes concede. Medita bem: a ira de Zeus Suplicante alcança todos aqueles que permanecem insensíveis aos lamentos de quem sofre.

REI – Se os filhos de Egito têm poder sobre ti, quem poderia contestá-los? É preciso pleitear que vossas leis não lhes dêem tua tutela.

CORO – Ah, que eu não caia jamais sob o poder dos machos vencedores. Fugir sem guia, a não ser as estrelas, eis a parte que me toca para me preservar de um himeneu odioso. Vai, faze uma aliança com a Justiça : toma uma decisão que primeiramente respeite os deuses.

REI – Decidir aqui não é tão fácil. Já te disse: qualquer que seja meu poder, não poderia fazer nada sem meu povo. E que o céu me poupe de ouvir Argos me

dizer um dia se tal desgraça acontecer: “Perdeste a cidade para honrar as estrangeiras.. “.

CORO – O autor comum das duas raças contempla esse debate, Zeus imparcial, que segundo seus méritos trata os maus como culpados, como justos os corações direitos. Se tudo se pesa em estrita eqüidade, como ter escrúpulos de seguir a Justiça?

REI – Sim, necessito de um pensamento profundo que nos salve, e que tal como um mergulhador, desça às profundezas, o olhar claro, sem a perturbação causada pelo vinho, para que o caso não traga problemas para nossa cidade e que também termine do melhor modo para mim; quero dizer : para que Argos escape às esperas de uma guerra de represálias; e para que eu mesmo não vá, ao livrar-vos assim ajoelhadas aos pés de nossos deuses, ligar-me ao deus de ruína, o gênio vingador que, mesmo no Hades, não libera o morto. Dizei, não tenho eu necessidade de uma idéia salvadora?

CORO – Pensa então e torna-te um aliado piedoso. Não expulses a fugitiva que um exílio ímpio lançou de tão longe a estas margens. Recusa-te a ver-me escorraçada desse santuário consagrado a tantos deuses, ó mestre supremo de Argos. Entende a desmesura desses machos; previne-te da cólera que já conheces!

Não consintas em ver a suplicante, a despeito da justiça, arrastada por suas tiras, para longe do altar, como uma égua, e mãos agarrando a trama cerrada de seus véus. Saiba que o que quer que faças, teus filhos e tua casa deverão um dia pagar a Ares a recompensa estrita. Reflete bem: o reino de Zeus é o da Justiça.

REI – Minhas reflexões estão feitas: meu barco atracou; estou condenado a travar uma guerra penosa, seja contra estes ou aqueles; e nos escolhos, ei-lo imobilizado como se içado por cabrestantes marinhos. Nenhuma solução é isenta de dor! Se riquezas são arrancadas de uma casa, outras a ela podem retornar, as vezes em valor maior que a perda inicial, pelo favor de Zeus, protetor dos bens.

Se tua língua lança dardos que destroem cruelmente um coração, as palavras também conseguem acalmar os sofrimentos que as palavras causaram. Mas quando se trata do sangue de nossos irmãos, para poupá-lo, é preciso

sacrificar, oferecer aos deuses, a todos eles, todas as vítimas capazes de remediar tal infelicidade – ou eu me engano sobre a natureza do debate que se anuncia. Mas eu preferiria ser um mau profeta, a ser um profeta de infortúnios. Que tudo termine bem—contra minhas previsões.

CORIFEU – Já empreguei muitas palavras suplicantes: escuta a última.

REI – Dize-me; eu escuto.

CORIFEU – Tenho as tiras como cintos de minhas vestes.

REI – São sem dúvida, ornamentos adequados às mulheres?

CORIFEU – É deles que eu espero um socorro maravilhoso.

REI- Que palavras, dize-me, tu pronunciarás?

CORIFEU – Se tu não deres a esse grupo uma promessa leal...

REI – Que socorro esperas enfim desses cintos?

CORIFEU – O de decorar as estátuas que vês com oferendas insólitas.

REI – Fórmula enigmática, fala sem divagações.

CORIFEU – De nos enforcarmos agora nos deuses que aí estão.

REI – Ouço palavras que flagelam meu coração.

CORIFEU – Tu compreendeste; eu te fiz ver mais claramente as coisas.

REI – Sim, e de todos os lados preocupações invencíveis! Uma massa de sofrimentos me atinge como um rio e eis-me ao largo de um mar de dores, mar sem fundo, duro de vencer—e nada de porto aberto a minha desgraça!

Se não atendo a vossa súplica, a mácula que evocais ultrapassa o alcance do espírito. Se, ao contrário, contra teus primos, os filhos de Egito, de pé diante de nossas muralhas, eu me curvo à decisão de um combate, não será esta uma perda amarga como aquela do sangue macho derramado pelas mulheres? E no entanto, estou constricto a respeitar a ira de Zeus Suplicante: não é para os mortais o mais alto objeto de pavor? Assim então, meu velho, pai destas virgens, rápido, recolhe em teus braços as ramas e vai depositá-las em outros altares de nossos deuses nacionais, para que todos os cidadãos vejam esse insigne suplicante e não rejeitem as proposições que lhes vierem de mim—o populacho ama procurar motivos contra seus senhores! A compaixão sem dúvida nascerá da visão da

desmesura da tropa de machos, que horrorizará nosso povo, e ele se sentirá mais a vosso favor. É sempre aos fracos que vai a boa vontade.

DANAOS – Para nós é um grande prêmio ter um aliado respeitoso com o suplicante. Mas faze-me também escoltar por guardas, guias locais para me auxiliar na busca dos altares aos deuses da cidade e suas moradas hospitaleiras e para garantir nossa segurança ao atravessarmos a cidade. A natureza nos deu traços diferentes; o Nilo e o Inachos não criaram raças semelhantes. Guardemo-nos do excesso de confiança: mais de um já matou um amigo por não havê-lo reconhecido.

REI – Ide, guardas, o estrangeiro tem razão; conduzi-o aos altares da cidade, morada de nossos deuses; e dissei a todos, sem tagarelice, que vós servis de guia a um marinheiro, suplicante de nossos deuses.

Danaos sai, acompanhado de alguns guardas.

CORIFEU – Tu lhe deste tuas instruções: que ele parta com elas! Mas eu, que devo fazer? Onde, em tua opinião, estarei em segurança?

REI – Deixa teus ramos, símbolo de tua pena.

CORIFEU – Eis aí: eu os deixo sob a guarda de teu braço e de tua palavra.

REI – Passa agora para a parte plana do santuário.

CORIFEU – Que proteção me oferece o santuário, aberto a todos?

REI – Não temas: não pretendo te lançar aos corvos..

CORIFEU – Sim, mas a monstros mais cruéis que a mais cruel serpente?

REI – A quem te diz : “Confiança”! responde com palavras confiantes.

CORIFEU – Não te espantes se meu coração assustado se mostra impaciente.

REI – Jamais um rei sentiu medo.

CORIFEU – Cabe a ti reconfortar-me com atos, além das palavras.

REI – Vai, teu pai não te deixará muito tempo sozinha. Convocarei o povo deste país para influenciar a opinião pública a teu favor; depois ensinarei a teu pai o discurso que ele deve empregar. Fica aqui então e que tuas rezas peçam aos

deuses da cidade o que desejas, e irei arrumar tudo. Que a Persuasão me acompanhe e a Sorte aconteça.

O rei sai com sua tropa. O coro desce para a orquestra.

CORO - Senhor do senhores, Bem-aventurado entre os bem-aventurados, Poder soberano entre os poderes, do alto de tua felicidade, Zeus, escuta-nos! Afasta da tua raça a desmesura masculina, digno objeto de teu ódio, e no escuro mar mergulha o barco negro que nos traz a infelicidade.

Favorável à causa das mulheres, veja a antigüidade de sua raça, sua avó outrora te foi cara: renova a lenda de tua bondade. Lembra-te, tu, cuja mão tocou lo! Somos filhas de Zeus, e foi deste riacho que partiu nossa colônia.

Uma pista antiga me leva hoje aos lugares onde à vista de um guardião outrora pastava minha mãe. É lá a pradaria que alimentou as novilhas, de onde lo, perseguida pelo moscardo, foge um dia, o espírito perdido, atravessa cem povoados, e cruzando a passagem encapelada, sob a ordem do destino, ultrapassa o limite dos dois continentes separados pelo estreito.

Ela se lança através da Ásia, corta pela Frígia dos criadores de carneiro, chega à cidade de Teuthras na Mísia, depois, pelos pequenos vales da Lídia, para além dos montes da Cilícia e Pamphília, aos rios que nunca secam, aos países de opulência, ao torrão natal glorioso de Afrodite rico em trigais.

Animando-se pouco a pouco.

Mas, sempre picada pelo ferrão do pastor alado ela atinge a terra sagrada de Zeus, onde nascem todos os frutos, a pradaria fertilizada pela água da neve derretida pelo vento abrasador do deserto, o furor de Thyphon, até o Nilo de águas inviolavelmente sãs — endoidecida por humilhantes penas, sofrimentos com os quais a agulha Hera, a delirante!

E eis que os mortais habitantes da região de repente sentiram seus corações cheios de pálido assombro diante de um espetáculo desconhecido: a

seus olhos se oferecia, repelente, um animal parte humano, parte novilha, parte mulher, e diante deste prodígio ficaram estupidificados.—Mas, então, que mágico vem curar a errante e miserável Io, enlouquecida pelo vôo do moscardo?

Zeus, chefe de tempo ininterrupto , < Zeus a libera de seus males>: Com força benfazeja e sopros divinos, ele põe termo a eles; lentamente, correm as lágrimas de seu pudor doloroso. Mas o germe colocado por Zeus, diz uma história que não mente, cria um filho perfeito,

um filho cuja felicidade preencheu longos dias! Também a Terra inteira o proclama: “Esse filho, fonte de vida é bem de Zeus, na verdade!” Quem poderia, aliás apaziguar um delírio de Hera? A obra é de Zeus, e quem diz ser em seguida essa raça filha de Épaphos diz ainda a verdade.

Que deus então mais designado por seus atos posso eu razoavelmente invocar? Nosso senhor e nosso pai, esse que com suas mãos plantou esta cepa, o antigo e poderoso autor de minha raça, é o remédio para todo mal, o deus dos sopros propícios, Zeus.

Nenhum poder se encontra acima do seu. Sua lei não obedece a uma lei mais forte. Nenhum trono mais alto que o seu deve ser adorado por nós. Ele pode agir tão rápido quanto a palavra para realizar na hora o que lhe pede o Conselho de Juízes.

Entra Danaos.

DANAOS - Tranqüilizai-vos, minhas filhas : tudo vai bem pela parte de Argos; o povo se pronunciou unanimemente em um decreto decisivo.

CORIFEU – Saudações, meu velho, portador de tão doces notícias! Digamos qual foi a decisão tomada segundo a lei do escrutínio popular, onde prevalece a maioria.

DANAOS – Argos se pronunciou em voz unânime, e meu velho coração se sentiu remoçado. O povo todo ratificou que teremos “a residência nesse país, livres e protegidos de qualquer retomada, pelo direito de asilo reconhecido; nenhum habitante ou estrangeiro poderá deter-nos. Se usada violência, todo

aquele que não nos ajudar perderá seus direitos e será banido pelo povo.” Tal foi a proposta defendida pelo rei Pelasgos, convidando a cidade a não estocar alimentos para os dias que se seguiriam à terrível cólera de Zeus Suplicante, e evocando a dupla mácula, nacional e estrangeira, que recairia sobre a cidade. A essas palavras, as mãos do povo argivo, sem esperar pelo apelo do mensageiro, pronunciaram-se a favor. A nação pelasga se rendeu aos argumentos dessa fala; mas Zeus é o autor da decisão definitiva.

CORIFEU – Vamos, que nossas vozes clamem para Argos os bens que pagarão por suas boas ações, e que Zeus Hospitaleiro cuide para que se realizem plenamente as homenagens que lhe prestam suas hóspedes.

CORO – Eis a hora de os deuses, filhos de Zeus prestarem-nos ouvidos, enquanto espalhamos nossas vozes aqui nesse lugar. Que a terra dos pelasgos não seja vítima do fogo ardente de Ares, cujo grito suspende as danças e colhe os homens nos campos, que para ele não amadurecem! (verificar isso)

Eles tiveram piedade de nós, eles nos ofereceram um voto de bondade, eles respeitam as suplicantes de Zeus, nessa tropa lastimosa.

Eles não desprezaram a causa da mulher, votando a favor daqueles machos; eles entreviram a vingança vigilante de Zeus, contra a qual não há luta possível e que nenhuma casa poderia afastar, quando, para marcar seu teto, ela aí se abate com um peso irresistível.

Eles honram as consangüíneas nessas suplicantes de Zeus santificado; porisso satisfarão aos deuses em altares puros. É assim, à sombra dos ramos piedosos, que nossos lábios emitem votos apaixonados em sua glória. Que a peste jamais esvazie essa cidade de seus homens; que o estrangeiro não contamine seu solo com o sangue de seus filhos imolados!

Mas que a flor de sua juventude permaneça em sua descendência e que o amante assassino de Afrodite, Ares, não ceife a esperança!

Que os velhos encham as salas onde se reúnem em torno do fogo; que assim prospere a cidade no respeito a Zeus Poderoso, Zeus Hospitaleiro, sobretudo, cuja lei encanecida regula o destino!

Além disso, que novos nascimentos, se o Céu ouvir minha voz, venham sem cessar dar chefes a este país; e que Artemis Hécate vele pelos leitos de suas mulheres!

Que nenhuma epidemia mortífera venha destruir esta cidade, armando Ares, deus das lágrimas, terror dos coros e das cítaras, despertando o clamor das guerras civis!

Que o enxame doloroso das doenças pouse longe dos Argivos; e que Apolo Lúcio seja propício a todos os seus filhos!

Que Zeus enfim faça como nunca esta terra fértil em todas as estações! Que os carneiros que pastam nos campos sejam fecundos! Que a prosperidade desabroche sob o favor dos deuses!

Que diante de seus altares os poetas façam ecoar seus piedosos versos; e que dos lábios virginais um canto se eleve junto ao som da cítara!

Que o Conselho que comanda essa cidade mantenha sem problemas suas honrarias, poder de premonição que pensa para o bem de todos! Que se dêem aos estrangeiros, em vez de guerras, tratados!

E que aos deuses que receberam esta terra em partilha rendamos, a fronte cingida de louros, o culto das hecatombes, transmitido pelos ancestrais!

Que também se mantenha o respeito aos pais, a terceira lei inscrita no livro da Justiça, para quem vai a suprema homenagem.

Danaos sobe novamente sobre o outeiro, de onde ele observa o mar. Ele se volta para suas filhas.

DANAOS – Eu não posso senão aprovar estes sábios votos, minhas filhas; mas vós mesmas, não vos assusteis se vosso pai vos anuncia de novo um imprevisto. Dessa vigia que abriga as suplicantes eu vejo a nave. Consigo distinguir o arranjo de suas velas, as trincheiras e a proa de onde o olhar observa a nave avançando dócil ao leme que a dirige—muito dócil para aqueles que não desembarcam como amigos. Vejo a tripulação de membros negros, surgindo com suas túnicas brancas. E eis o resto da frota e toda a armada bem à vista! A nave

de frente já na costa, recolhe suas velas e rema a golpes apressados. Vamos, é preciso encarar isso com calma e prudência e se agarrar a esses deuses. Enquanto isso, vou procurar defensores e advogados. Pode ser que um mensageiro, uma embaixada venha aqui para vos levar e tomá-las como direito de garantia. Mas nada disso acontecerá: não vos assusteis! Seria bom, entretanto, se tardarmos a vos colocar em segurança, que não esqueçamos nenhum instante deste asilo. Tenhais confiança: com o tempo, no dia aprazado, todo mortal que despreza os deuses recebe seu castigo.

CORIFEU – Pai, tenho medo. As naves de vôo rápido já estão lá; não há mais tempo.

CORO – Sinto uma ansiedade apavorante: será que valeu a pena fugir por todos os caminhos? Pai, estou morta de medo.

DANAOS – Os argivos emitiram um voto sem apelação, minha filha: tem confiança, eles combaterão por ti, tenho certeza, vai.

CORIFEU – Malditos! Eis a vingança devoradora de Egito—insaciáveis por combates: tu o sabes tão bem quanto eu.

CORO – Em suas naves, de amarras apertadas, de aspecto azul sombrio, eles vieram aqui, a sorte ajudando seu rancor, com sua numerosa armada negra!

DANAOS – Mas aqueles que eles encontrarão aqui, os braços polidos pelo ardor das tardes, também são numerosos.

CORIFEU – Ó pai, eu te suplico, não me deixes só! O que é uma mulher sozinha? Ares não habita nela.

CORO – Eles, plenos de pensamentos criminosos, desígnios pérfidos, no fundo de seus corações impuros, eles, não mais que os corvos, respeitam os altares.

DANAOS – Seria favorável se eles se fizessem odiar pelos deuses tanto quanto tu os odeias.

CORIFEU – Ah, não será o temor destes tridentes, destas majestades divinas que os manterão longe de nós, ó pai.

CORO – Orgulhosos, devorados pela audácia ímpia, como cães sem-vergonha, eles são surdos à voz dos deuses.

DANAOS – Bem, um ditado não diz que os lobos vencem os cães? E entre os frutos da terra não é o fruto do papiro que vence a espiga?

CORIFEU – Dizemos mais: seus instintos são os das bestas luxuriosas e sacrílegas. Ah, que eles não nos comandem jamais.

DANAOS – Uma armada não fica pronta tão cedo. Mesmo a atracação é demorada; é preciso levar à terra as amarras protetoras; e mesmo a âncora tendo sido jogada, os guias da frota não ficam em terra, sem medo, sobretudo quando chegam em um país sem porto na hora do crepúsculo: a noite é mãe da angústia para o piloto prevenido. Nenhum desembarque será feito do jeito certo se a nave não estiver bem atracada. Entretanto, se tens medo, recorre aos deuses e eu procurarei socorro. Argos não terá o que reclamar do mensageiro: se ele é velho, seu espírito é jovem e sabe usar as palavras necessárias.

Ele sai.

CORO – Terra montanhosa, justo objeto de meu culto, em que me tornarei? Para onde fugir? A terra de Ápis será para mim um refúgio sombrio. Ah! Gostaria de ser o negro vapor que se avizinha das nuvens de Zeus, para desaparecer inteira e como a poeira, que, sem asas, voa e se esvai, morrer!

Minha alma treme sem cessar; meu coração, agora negro, palpita. O que meu pai viu da guarita me tomou: estou morta de medo. Ah! Eu gostaria de, pendida, encontrar a morte, antes que um marido execrado colocasse as mãos sobre meu corpo. Melhor seria, na morte, ter por mestre Hades!

Mais vivo.

Que eu possa me aninhar no seio do éter, lá onde a água das nuvens se transforma em neve! Ou encontrar ao menos uma rocha escarpada, abandonada pelas cabras, inacessível aos olhos, alta e solitária, suspensa no vazio, ninho do abutre, que me garanta uma queda profunda, antes que eu me submeta, contra minha vontade, ao himeneu com o predador!

Depois, que façam de mim a presa dos cães, o festim dos pássaros dos arredores. Quem morre liberta-se de lágrimas e dores. Que a morte venha então a

mim antes do leito nupcial. Existirá uma outra saída que eu possa encontrar ainda para escapar do himeneu?

Animando-se ainda.

Que teus cantos lancem votos ao céu para os deuses e deusas! Mas como serão eles cumpridos? Ah! Volta então para nós, pai, olhos que nos prometem a libertação, mesmo a preço de combates! E sobre a violência lança um olhar de cólera; é ele que lhes é devido. Zeus todo-poderoso, senhor de Argos, respeita em nós tuas suplicantes.

Pois os filhos de Egito—intolerável desmesura—machos à caça sobre meus passos vão pressionando a fugitiva de seus lúbricos clamores e pretendem tê-la à força! Mas o fiel da balança, somente Tu o tens: não existe nada entre os mortais que possa ser realizado sem Ti?

Elas percebem ao longe uma tropa de egípcios.

Muito agitado.

Ah! Ah! Oh! Oh! O raptor está lá....Ah! Pereça o raptor!.....Grito aflita. Eis o prelúdio das violências que me aguardam! Ah! Ah! Socorro! O terror triunfa intolerável, perpassando terra e mar! Senhor desse país, protejei-nos!

Elas se precipitam para o altar. Entra um mensageiro egípcio, guiando uma tropa em armas.

MENSAGEIRO – Andando, andando para a galeota, com toda pressa de tuas pernas! Ou então ver-se-ão cabelos arrancados, sim, arrancados, corpos marcados a ferro, cabeças cortadas, num massacre onde golfadas de sangue jorrarão. Andando, andando...

CORO – Por que não pereceste nas ondas inúmeras da rota marinha, com a desmesura de teus senhores e seu barco de fortes cravelhas!

MENSAGEIRO – Vamos, deixa o altar e caminha para a nave.

CORO – Não, não quero mais rever as águas fecundantes, que na terra dos homens fazem nascer e multiplicar o sangue portador da vida.

MENSAGEIRO – Vais subir na nave sim, quer queiras, quer não.

CORO – Ah! Ah! Pudesses tu perecer de uma morte brutal, envolto nas águas santas do mar, depois de ter errado ao sabor dos ventos celestes em torno da tumba, onde na areia, dorme Sárpedon!

MENSAGEIRO – Grita, debate-te, apela aos deuses: uma vez dentro da nave egípcia, não haverá saída.

CORO – Ai de mim, ai de mim! Que o possante Nilo que te observa acabe com tua espantosa desmesura!

MENSAGEIRO – Eu te convido a entrar na galera de flancos curvos, e rapidamente, sem demora! Quando se arrasta uma rebelde, não se poupam seus cabelos.

O mensageiro e sua tropa sobem no outeiro e procuram agarrar as Danaides.

CORO – Ai de mim! Pai, a proteção dos altares seria então minha perdição? Mas sim, ele me envolve como uma aranha, passo a passo, o fantasma, o fantasma negro! Ai de mim, tres vezes ai de mim! Terra mãe, afasta de mim esse terror! Ó pai, Zeus, filho da Terra!

MENSAGEIRO – Vai, eu não temo os deuses deste país: eles não me criaram na infância, nem me alimentaram na velhice.

CORO – Ela salta sobre mim, a serpente de dois pés. Semelhante a uma víbora..... Ai de mim, três vezes ai de mim! Terra mãe, afasta de mim esse terror! Ó pai, Zeus, filho da Terra!

MENSAGEIRO – Se não te resignas a entrar na nave, tua túnica trabalhada será dilacerada sem piedade. (tratamento tu)

CORO – Estamos perdidas. Senhor! Somos submetidas a um tratamento ímpio.

MENSAGEIRO – Senhores, vós os tereis logo—inúmeros: os filhos de Egito. Não temei, não vos queixareis da falta de amos. (tratamento vós)

CORO – Ah! Chefes, príncipes deste país, estou sendo forçada!

MENSAGEIRO – Parece que terei que arrastar-vos pelos cabelos, pois estais surdas a minha voz! (aqui o tratamento é vós)

REI – Ei, o que fazes? Que soberba te induziu a desprezar assim a terra dos Pelasgos? Crês desembarcar num Estado de mulheres? Para um bárbaro demonstras insolência demais para com os gregos! É cometer muitas faltas e usar de bem pouco senso.

MENSAGEIRO – Que falta cometi aqui contra o Direito?

REI – Antes de mais nada, ignoras os deveres de um estrangeiro.

MENSAGEIRO – Em que? Apenas resgato aquilo que havia perdido.

REI – A quem te dirigiste?

MENSAGEIRO – A Hermes, deus de todos aqueles que procuram.

REI – Tu te diriges aos deuses e não lhes demonstras nenhum respeito.

MENSAGEIRO – Minha adoração vai para os deuses do Nilo.

REI – E os daqui então não significam nada para ti: ouvi isso de tua boca.

MENSAGEIRO – Levarei essas mulheres a menos que me impeçam.

REI – Não te atrevas! Em pouco tempo serias queimado!

MENSAGEIRO – Ouço aqui palavras pouco hospitaleiras.

REI – Não vejo hóspedes naqueles que desprezam os deuses!

MENSAGEIRO – Direi isso aos filhos de Egito.

REI – Esse cuidado não me inquieta o coração!

MENSAGEIRO – Mas, para que meu relatório seja exato e preciso— pois é necessário que um mensageiro preste contas de tudo—como devo expressar-me? Quem devo dizer que me tomou o bando de primas sem as quais eu retorno? Estes debates, Ares só os julga com testemunhas; jamais uma disputa como esta seria resolvida com indenizações em dinheiro. É preciso primeiro que centenas de guerreiros tombem e percam a vida em combate.

REI – Por que te dar meu nome? Sabereis com o tempo, tu e teus companheiros. Essas mulheres, tu as levarás se elas consentirem de bom grado, quando tiveres encontrado piedosas razões para convencê-las. Por votação unânime, o povo argivo proclamou sem apelação: ele jamais abandonará à violência um grupo de mulheres. É um ponto tão firmemente estabelecido, que

ninguém jamais poderá mudá-lo. Não se trata de palavras inscritas em tabuletas nem seladas em rolos de papiro: ouves aqui a clara linguagem de uma voz livre. Rápido, sai de minha vista!

MENSAGEIRO – Sabeis desde já que declarais uma guerra incerta. A vitória e a conquista sejam dos homens!

REI – Homens, vós os encontrareis também neste país, e que não bebem vinho feito de cevada !

O mensageiro se retira. O rei se vira para o Coro.

Quanto a vós, retomai confiança, e todas, com suas acompanhantes, entrai em nossa cidade cercada por muralhas. O Estado aí possui numerosas pousadas; eu mesmo possuo várias casas . Os alojamentos estão disponíveis, se quiserdes morar com outros. Sois livres também, se quiserdes ocupar as habitações sozinhas. Escolhei—sois livres—o que vos parecer mais vantajoso e agradável. Como fiadores tereis o Rei e todos os cidadãos : que podereis esperar de melhor?

CORIFEU – Que benefícios sem fim surjam em tua vida, rei venerado entre os Pelagos! E que tua bondade traga de volta nosso pai, o cioso Danaos, que pensa e deseja por nós. Cabe a ele decidir onde nos alojaremos. Qualquer um está pronto a lançar calúnias contra os estrangeiros: esperemos que tudo saia pelo melhor!

O Rei sai.

Para nosso bom nome, para que as pessoas deste lugar nos respeitem, arrumai-vos, cativas, do modo como Danaos designou, para cada uma, o dote servil.

Entra Danaos, escoltado pelos guardas.

DANAOS – Minhas filhas, é preciso que ofereçais aos argivos rezas, sacrifícios e libações, como a deuses do Olimpo; pois sem distinção todos foram nossos salvadores. Foi assim que eles ouviram minha história com a simpatia

devida aos próximos, a cólera que merecem vossos primos, e que deram a mim essa escolta, esses homens de armas, primeiro como um privilégio que me honra, em seguida para nos guardar, a mim, do golpe imprevisto e mortal que me atingiria de surpresa e que para este país seria um fardo eterno, e a <vós, de um rapto brutal> . Em troca de tais benefícios nós lhes devemos, se nossa alma é um boa guia, a homenagem de uma gratidão que os honra mais do que nunca.—E agora, às numerosas lições de modéstia inscritas em vós por vosso pai, acrescentaríeis essa: um grupo desconhecido não se faz apreciar senão com o tempo; quando se trata de um estrangeiro, cada um tem de prontidão palavras más, e nada vem mais rápido aos lábios do que uma proposta suja. Eu vos convido então a não me cobrires de vergonha, pois possúis aquela juventude que atrai os olhos dos homens. O tenro fruto maduro não é fácil de proteger: os animais o atacam tanto quanto os homens, vós o sabeis, os pássaros como os quadrúpedes. Também, para os corpos plenos de vigor a própria Cypris vai proclamando o preço, convidando o amor a colher a flor da juventude. Também todos os passantes, sucumbindo ao desejo, lançam sobre a delicada beleza das virgens o caminho encantador do olhar. Não tenhamos um tal destino, pois que para dele fugir, nós tanto sofreremos e percorremos uma grande extensão de mar; não criemos opróbio para nós mesmos, alegria para nossos inimigos. Alojamento não nos faltará, dois nos são oferecidos, um por Pelasgos, o outro pela cidade—que podemos usar de graça: tornam-nos tudo fácil. Mas lembrai-vos bem das lições paternas: colocai a modéstia mais alto que a vida.

CORIFEU – Reservemos outros votos para os deuses do Olimpo; se se tratar de minha virgindade, podes ficar despreocupado, meu pai: a menos que o Céu tenha planos totalmente novos, não me desviarei da rota que até agora minha alma seguiu.

Danaos sai. O cortejo das Danaides se prepara para segui-lo.

CORO – Vamos, celebremos os Bem-aventurados, senhores de Argos, deuses urbanos e deuses ribeirinhos das águas de Erasinós antigo. — E vós acompanhantes, respondei a nosso canto.

—Que nossos louvores cantem a cidade de Pelasgos! O Nilo e suas bocas não terão mais a homenagem de nossos hinos.

E sim os rios que por este país vertem suas ondas mansas onde se saciam e se multiplicam em riachos fecundantes para amolecer a terra argiva. E que a casta Artemis lance sobre esse bando um olhar piedoso para que nenhum hímen nos faça cair sob o jugo de Cypris! Àquele que eu odeio seja reservado o castigo!

ACOMPANHANTES - Cypris, minha cantiga piedosa não saberia esquecê-la. Aliada de Hera, ela atinge quase o poder de Zeus, e então a deusa de sutis pensamentos recebe as honrarias devidas a suas obras santas. A seu lado, para ajudar sua mãe, eis Desejo e Persuasão, a sedutora, que jamais recebeu uma recusa; Harmonia também, no séquito de Afrodite, como também Eros de alegre tagarelice.

Para as fugitivas eu temo ventos contrários: dores cruéis e guerras sangrentas. Por que tiveram eles do Céu brisas favoráveis a sua perseguição? O que o Destino fixou tem grande chance de se cumprir—nada ocorre fora dos desígnios de Zeus, Augusto e insondável —e como com milhares de mulheres antes de ti, esse casamento pode bem ser a parte que te cabe.

CORO – Ah! que Zeus Augusto afaste de mim o casamento com os filhos de Egito!

ACOMPANHANTES – Entretanto, talvez isso fosse o melhor.

CORO – Vai, podes acalmar uma intratável.

ACOMPANHANTES – Vai, não sabes o futuro.

CORO – Posso eu pretender contemplar o pensamento de Zeus, mergulhar minha vida no abismo?

ACOMPANHANTES – Formula então um voto mais comedido.

CORO – Que lição de comedimento pretendes me dar?

ACOMPANHANTES – “Nada em excesso”, principalmente com os deuses!

CORO – Não! que Zeus me poupe de um himeneu cruel com um esposo odiado! Foi ele quem liberou Io, aboliu sua pena com uma mão de cura, e fez com que ela sentisse seu doce poder.

Que ele dê a vitória às mulheres—eu me resigno ao menor mal e a dois terços de felicidade—e que uma sentença justa venha ao apelo da justiça, se minha prece for ouvida, pelas vias libertadoras da Divindade!

As Danaides se afastam com as Acompanhantes.