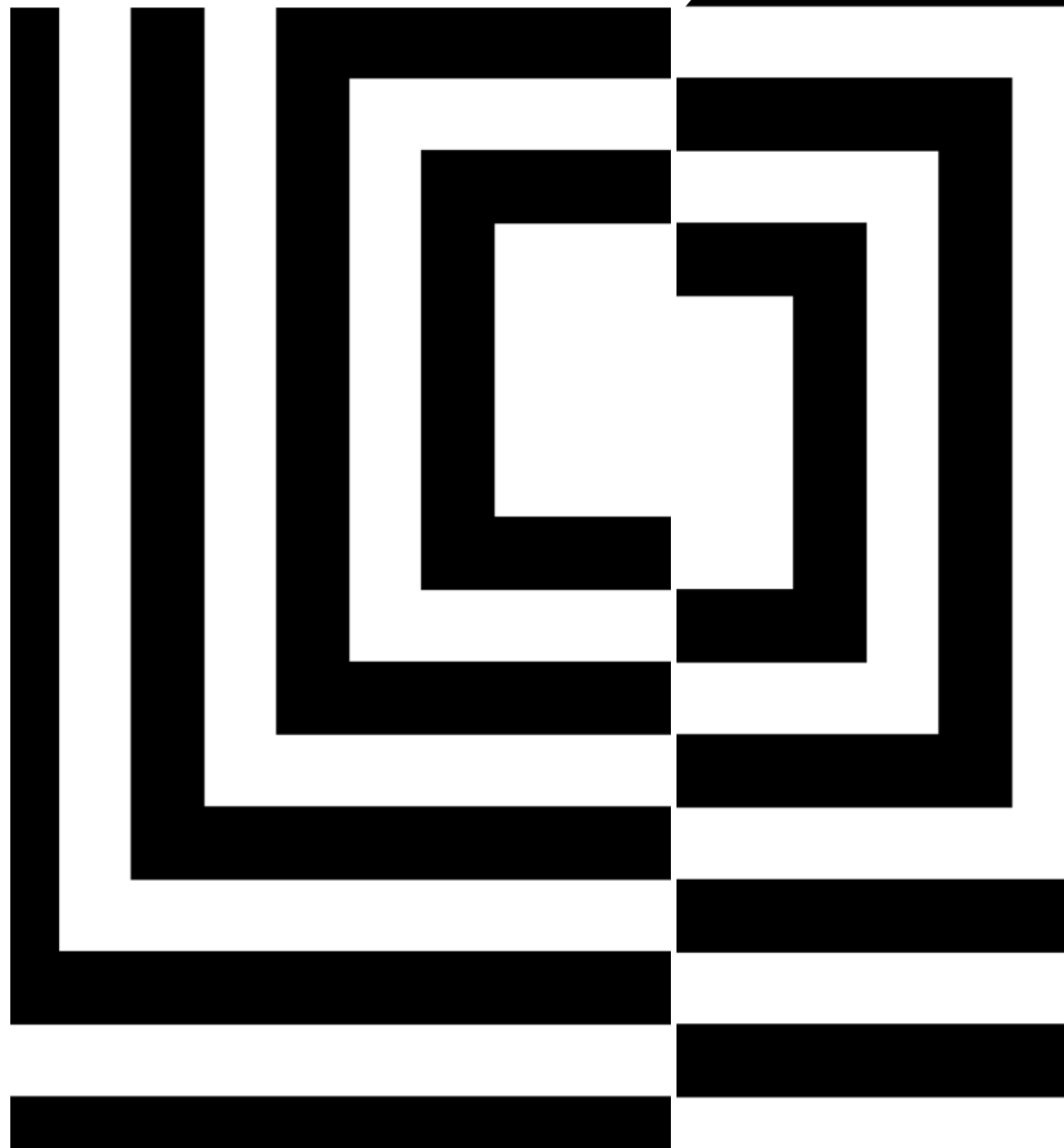


Cadernos aParte

1

dossiê tragédia



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor João Grandino Rodas

Vice-Reitor Hélio Nogueira da Cruz

Pró-Reitor de Pesquisa Marco Antonio Zago

Pró-Reitora de Graduação Telma Maria Tenório Zorn

Pró-Reitor de Pós Graduação Vahan Agopyan

Vice-Reitor Executivo de Administração Antonio Roque Dechen

Vice-Reitor Executivo de Relações Internacionais Adnei Melges de Andrade

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Pró-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor Adjunto de Extensão Universitária José Ricardo de Carvalho Mesquita Ayres

Pró-Reitora Adjunta de Cultura Marina Mitiyo Yamamoto

Suplente da Pró-Reitora Lucas Antônio Moscato

Assessores Técnicos de Gabinete José Clóvis de Medeiros Lima e José Nicolau Gregorin Filho

TEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor Celso Frateschi

Vice-Diretor Ferdinando Martins

Orientadores de Arte Dramática Cláudia Alves Fabiano, Deise Abreu Pacheco, Dilson Rufino, Francisco Serpa Peres, Maria Tendlau e René Marcelo Piazzentin Amado

Analista para Assuntos Administrativos Magali Chamiso Chamellette de Oliveira

Analista de Comunicação Fábio Larsson

Secretária Neuza Aparecida Moreira Cirqueira

Técnico Contábil Nilton Casagrande

Sonoplastas/Iluminadores Rogério Cândido dos Santos e Rodrigo Bari

Assessoria de Imprensa Elcio Silva

Técnicos para Assuntos Administrativos Marcos Chichorro dos Santos e Vanessa Azevedo de Moraes

Agente Cultural Otacílio Alacran

Auxiliar de Manutenção Antonio Marcos Nogueira da Silva

Auxiliar para Assuntos Administrativos Fábio Luiz Cerqueira

Vigia Edinaldo Barbosa

Estagiária Yasmin Ghazzaoui Torres

Bolsistas Lahayda Lohara Mamani Poma Dreger, Thais Richena Giovanetti e Thiago Pereira Vieira

Cadernos **aParte** 1

dossiê tragédia



1ª edição (1º semestre de 2013)

ISSN 2317-2746

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Rua da Praça do Relógio, 109

Cidade Universitária – São Paulo, SP – 05508-050

Telefones: 11 3091.3240 / 11 3091.2093

Fax: 11 3091.3154

Teatro da Universidade de São Paulo

Rua Maria Antônia, 294

Consolação – São Paulo, SP – 01222-010

Telefone: 11 3123.5233

Fax: 11 3123.5240

Sumário

	7	Sobre os <i>Cadernos aParte</i>
	9	Apresentação
<i>Gabriela Itocazo, Leonardo Antunes e Maria Thais</i>	11	Prometheus: a Tragédia do Fogo
<i>Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho</i>	31	A (Re)Construção de um Herói Trágico: o Fogo, o Sacrifício, o Fígado de Prometeu
<i>Antonio Medina Rodrigues</i>	45	Sobre o Prometeu de Ésquilo
<i>Bernardo de Gregorio</i>	53	A Luz das Mariposas
<i>Flávio Ribeiro de Oliveira</i>	67	Mulheres Invisíveis: Tragédia e Público na Grécia Antiga
<i>Olgária Matos</i>	77	Tragédia e Destino: a Prudência e o <i>Kairós</i>
	93	Sobre os Autores

Sobre os *Cadernos aParte*

Os *Cadernos aParte* constituem uma nova e esporádica publicação do Teatro da USP, idealizada e realizada com o intuito de propiciar e difundir ao público interessado o acesso ao debate gerado em programações específicas do órgão.

A partir de um enfoque temático ou formal, estas publicações apostam no registro de experiências teóricas e práticas em seus formatos mais reconhecidos e maturados, no entanto garantindo espaço aos aspectos mais cambiantes, residuais, e que resistam a enquadramentos epistemológicos.

Com os *Cadernos aParte*, o TUSP pretende oferecer aos leitores um material textual que, nascido da efervescência artística e crítica, enseje justamente a imprevisibilidade e o potencial emancipador da ação cultural.

Apresentação

A herança dos trágicos gregos lembra, em certo sentido, o mito de Prometeu: tudo o que nos resta é a possibilidade de ligeiras bicadas em um corpo originalmente muito maior. Os textos trágicos que chegaram até nós correspondem a cerca de dez por cento da produção de seus autores – os três únicos tragediógrafos dos quais conhecemos a obra, de um universo repleto de autores premiados e citados em registros e fragmentos. As próprias obras, imortalizadas por escribas e tradutores, muitas vezes com acréscimos e adaptações, carecem de total fidelidade aos textos originariamente escritos no séc. V a.C.

É também oportuno lembrar que a principal referência teórica sobre elas – que influenciará todo o pensamento teatral do Ocidente ao longo dos séculos, até os dias de hoje –, a *Poética*, de Aristóteles, foi escrita um século depois do auge da tragédia, no séc. IV a.C.

Em nossa atualidade, grande parte do imaginário sobre a tragédia grega tem por referência imagens de vasos e pinturas que não podemos afirmar ao certo se dizem respeito às cenas representadas, ao mito ou simplesmente a uma poetização livre do artista que as pintou. E a falta de elementos concretos capazes de reconstituir a cena trágica, do ponto de vista teatral, nos leva a uma

valorização histórica do texto – apesar de tudo, o elemento mais concreto que nos restou. A influência do classicismo francês, que “redescobre” essa tradição exalta a poesia e beleza desses textos como a afirmação dos valores da civilização ocidental (europeia, mais precisamente), mas deixa em segundo plano a questão sobre o real sentido e o profundo significado, naquela sociedade, das representações trágicas.

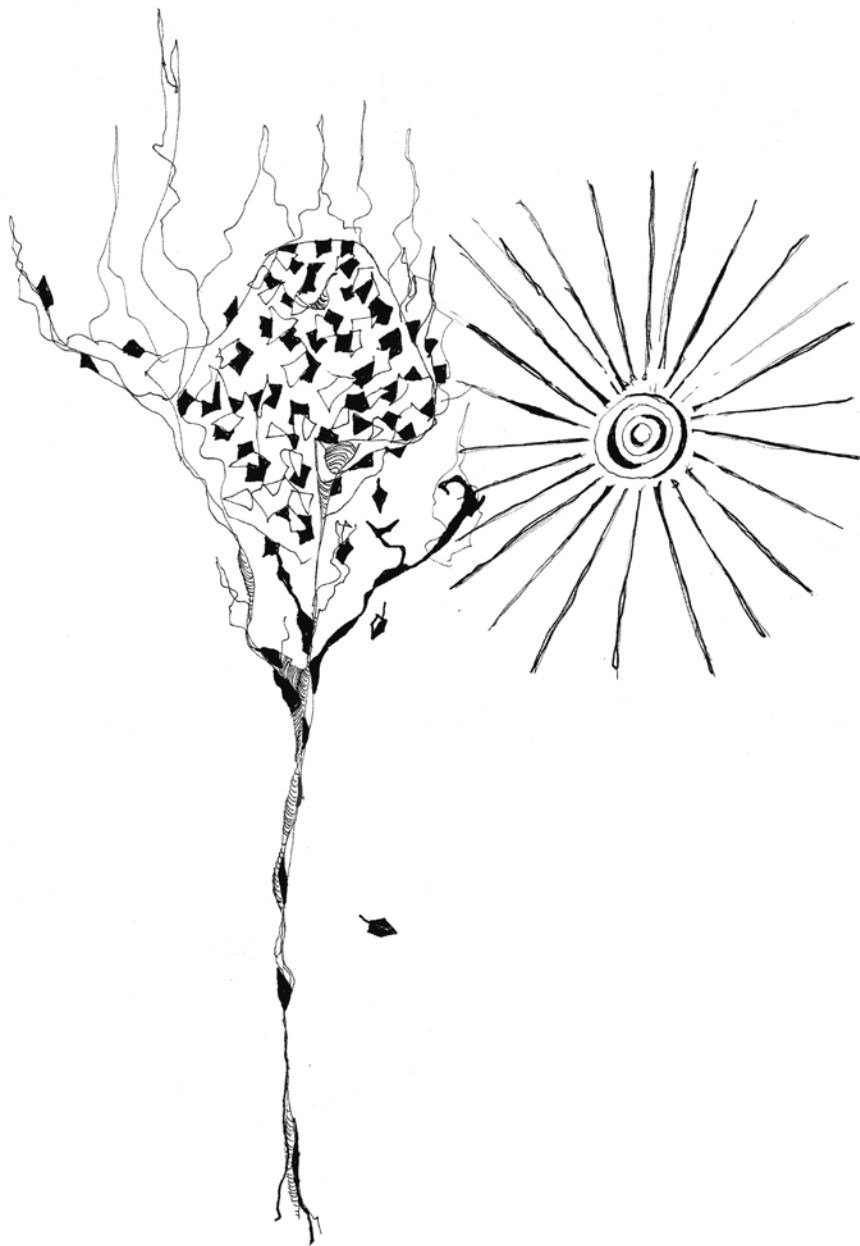
Com esta primeira edição dos *Cadernos aParte* – publicação que pretende concentrar o debate gerado nas programações específicas do órgão –, o Teatro da USP estende ao público interessado as perspectivas resultantes de um ciclo de palestras sobre o trágico, realizado em parceria com a Cia Teatro Balagan no segundo semestre de 2011, no qual estiveram reunidos no TUSP diversos intelectuais e artistas que, em paralelo à temporada de estreia de *Prometheus – A Tragédia do Fogo*, montagem da companhia, propuseram aproximações variadas sobre o trágico.

O leitor desta edição terá, portanto, a oportunidade de fruir de inestimáveis inflexões acerca do mito de Prometeu, bem como enfoques diferenciados sobre o trágico em algumas de suas implicações estéticas, filosóficas, históricas e políticas. Com esta iniciativa, o TUSP assinala o interesse em evidenciar a inquietante interrogação que, na esfera da prática teatral, sempre nos devolve ao saboroso enigma: como encenar uma tragédia grega clássica?

A Cia de Teatro Balagan construiu uma sintaxe própria para abordar essa questão; do grupo, contamos aqui com seu envolvente testemunho textual, que abre esta peculiar caixa de Pandora de desafiantes possibilidades multidisciplinares, cujo escopo abrange o engajamento de portentosos expoentes do pensamento e da pesquisa acadêmica no Brasil – nomes como Olgária Matos, Antônio Medina Rodrigues, Maria Cecília Miranda Coelho, Flávio Ribeiro de Oliveira, Maria Thais, diretora da Cia Balagan, e o psiquiatra e psicanalista Bernardo de Gregório, aos quais agradecemos imensamente pelas contribuições que, dentro da nossa caixa (preta), deixam a Esperança vibrar as cenizas do porvir.

Prometheus – a Tragédia do Fogo

Gabriela Itcazo, Leonardo Antunes e Maria Thais



Prometheus – A Tragédia do Fogo. Um projeto da Cia Teatro Balagan

Atores Ana Chiesa Yokoyama, Antonio Salvador, Gisele Petty, Gustavo Xella, Jean Pierre Kaletrianos, Leonardo Antunes, Natacha Dias

Dançarino Wellington Campos

Coro Hilda Gil, Martha Travassos, Vera Monteiro | Vera Sampaio (2010/2011)

Direção Maria Thais

Dramaturgia Leonardo Moreira

Cenografia Márcio Medina

Figurino Carol Badra e Márcio Medina

Iluminação Fábio Retti

Direção Musical Gregory Slivar

Preparador Corporal – dança dos orixás Wellington Campos

Preparador Vocal Jean Pierre Kaletrianos

Produção Executiva e Administração Déborah Rocha Penafiel | **Registro de Vídeo** Caetano Gotardo | **Registro Visual e Cadernos Pedagógicos** Gabriela Itocazo | **Diretor Técnico** Maurício Coronado Jr. (2010/2012) | **Diretor Técnico** Rafael Motta

Imagens Mônica Cortes (p. 13) e Junior Viegas (pp. 14, 25-30)



De como aprender com o incerto!

A origem dos objetivos e de muitos dos princípios que nortearam o processo de criação do espetáculo *Prometheus – A Tragédia do Fogo* remonta a outro projeto, anterior, desenvolvido pela Cia Teatro Balagan em 2007 e 2008: *Do Inumano ao mais-Humano*. Foi então que a companhia buscou, mais radicalmente, constituir-se como um coletivo artístico que mantém um espaço permanente dedicado à investigação da linguagem teatral, abrindo suas portas para novos parceiros, encarando as dificuldades de aliar um processo de pesquisa – vertical – à feitura de um resultado espetacular – horizontal –, e indagando-se sobre seus modos de produção e a relação cena/plateia.

As experiências realizadas no projeto *Do Inumano ao mais-Humano* buscaram estabelecer outros campos de aproximação com o espectador – não somente por meio da obra teatral finalizada, mas também ao longo do processo de criação – e apontaram os temas e materiais que se desdobraram em dois espetáculos: o *inumano-Trágico*, com *Prometheus – A Tragédia do Fogo*, e o *inumano-Animal*, com *Recusa*¹.

1. *Recusa*, que estreou em outubro de 2012, inspira-se em uma notícia veiculada em 2008 sobre o aparecimento de dois sobreviventes dos índios Piripkura – etnia considerada

É durante este projeto que a Companhia se reorganiza e revê a divisão do trabalho e das responsabilidades, assumindo a necessidade de cada integrante elaborar a experiência de criação e, principalmente, convocando o ator a ser um agente, um criador instrumentalizado a dialogar com todas as matérias que estruturam a composição teatral. O acordo comum era constituir uma prática vinculada à materialidade da arte do ator e da composição cênica no qual o fazer e refazer teatral fossem, de fato, geradores de vínculos entre os artistas da Companhia, e que a prática criativa estivesse, antes, pautada pela curiosidade, pela vontade de aprender com o incerto. Isso incluía, também, o risco de não se chegar a lugar algum.

É partir daí que a Cia Teatro Balagan assume uma nova configuração – juntando integrantes mais antigos a outros novos – e forma o núcleo de artistas que, desde 2007, percorrem juntos o caminho que se desdobrou na criação de *Prometheus*.



extinta há mais de vinte anos. Nômades, viviam próximo ao município de Ji-Paraná, Rondônia, e se recusavam a estabelecer qualquer contato com os brancos. Quando encontrados, riam das histórias que contavam um ao outro enquanto davam conta de comer a caça recém-abatida.

A primeira fase do trabalho, que teve início em maio de 2009, foi dedicada a tecer um diálogo com colaboradores convidados – antropólogos e estudiosos da cultura ameríndia – para investigar formas de aproximação artística deste universo. A segunda etapa da pesquisa, de julho de 2010 a junho 2011, integrou o projeto *O Trágico e o Animal*, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, e apresentou publicamente na Casa Balagan três *Estudos Cênicos* dos primeiros roteiros dramaturgícos experimentados em sala de ensaio. Ainda como parte das pesquisas, em fevereiro de 2011, integrantes da Cia Teatro Balagan passaram um período de troca e convívio na aldeia Gábgir, junto ao povo indígena Paiter Suruí, em Rondônia.

INUMANO o que não é humano
O que está além ou aquém do humano
Aquilo que o homem rejeita como humano
O que é anterior ou posterior ao humano
Condição imanente de transcendê-lo.

Os eixos que compunham o projeto *Inumano* foram escolhidos a partir de características da linguagem teatral que se manifestaram nas experiências cênicas anteriores realizadas pela Cia e que ainda nos interessavam: o *Trágico*, o *Grotesco*, a *Natureza* (a partir da mitologia afrobrasileira) e o *Animal* (a partir da mitologia ameríndia) eram matérias que, naquele momento, nos colocavam fora da tradição dramática. Em contraponto, o estudo da obra de Anton Tchêkhov era o material a ser investigado no eixo que denominamos *mais-Humano*, por ser, para nós, uma perspectiva dramática que recusa, como afirma Szondi (*Teoria do Drama Moderno*, p. 49), a própria forma dramática.

O desenvolvimento do projeto incluiu um longo trabalho de preparação técnica composta por práticas corporais e vocais que nos guiavam na investigação de cada um dos cinco eixos². A partir destas práticas e do estudo das tradições narrativas, dos mitos de origem e de obras literárias, os atores elaboravam *Estudos Cênicos*³, a fim de investigar as especificidades de cada material e propor um modo de traduzi-lo em composição teatral. Os *Estudos*, sob a orientação da diretora, foram apresentados na Casa Balagan para pequenos grupos de espectadores (em torno de 25 pessoas). Esse aspecto intimista permitia que o encontro fosse além da apreciação da cena, e se desdobrasse num diálogo em torno da mesa, quando artistas e espectadores partilhavam de uma refeição preparada pela Companhia, inspirada nos temas e nos materiais estudados⁴.

-
2. Por exemplo: no *Trágico*, o estudo da métrica grega; no *Grotesco*, os bufões; na *Natureza*, a dança de orixás e os cantos africanos da Costa do Marfim; e no *Animal*, a dança do Cavalo-Marinho e suas máscaras animalizadas. Já a experiência com a dramaturgia de A. Tchêkhov foi orientada pelo encenador e pedagogo russo Jurij Alchitz a partir do texto *As Três Irmãs*, durante um mês de trabalho intensivo.
 3. *Estudos Cênicos*: prática criativa de investigação em que os atores, provocados por uma obra, um tema, um material ou por um desafio proposto, compõem um esboço de cena; é uma resposta poética, um rascunho, um protótipo, por vezes partilhado com o público, por vezes apenas um modo de prospectar o material propulsor de diálogos e aberturas.
 4. *Culinária Teatral* é uma ação que promove encontros entre profissionais do teatro e amantes da cozinha. Cada encontro, sem um formato predeterminado, organiza-se em torno de “cozinheiros teatrantes”, convidados que escolhem um prato que seja uma metáfora de seu modo de “fazer/pensar” o teatro. Os encontros são trampolins para conversas

Ao final do projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, sentimos a necessidade de escolher um material único com o qual pudéssemos verticalizar a pesquisa e nos dedicar à feitura de uma obra, a que chamaríamos de *espetáculo-protótipo*. Para isso, planejamos reapresentar os *Estudos Cênicos* compostos durante o ano de 2008 para avaliar e comparar as características de linguagem que cada um deles apontava. O primeiro *Estudo* reapresentado tomou por base o texto *Prometeu Acorrentado* de Êsquilo (material que havíamos utilizado para o estudo do *Trágico*). A escolha deste texto deveu-se a sua temática e sua estrutura narrativa, que nos obrigavam a experimentar a condição trágica de forma particular: seus personagens não são humanos, mas deuses, semideuses, titãs – inumanos, portanto. E ainda que o homem não seja personagem da tragédia, é em torno dele, da sua condição, e do embate entre o humano e o divino, que os acontecimentos se movem. Além disso, ao contrário de outras tragédias, seu herói, Prometeu, o providente, conhece o seu destino e é punido por não revelar a Zeus quem irá destroná-lo.

Esta reapresentação do *Estudo* sobre o *Trágico* em março de 2009 terminou por definir o futuro da Companhia. Naquela época, todos os atores compartilhavam o desejo de enfrentar a ação do verbo, a expressão da palavra. O fato de, no trágico, a palavra ser o próprio mito – ou ainda, como diz Hesíodo na *Teogonia*, o verbo ser o ato, criador de mundos e realidades – parecia nos levar em direção ao mito prometeico, nos desafiando a assumir a posição de aedos, ainda que não soubéssemos exatamente os caminhos que teríamos de trilhar.

Um espetáculo-protótipo

ΠΡΟΤΌΤΥΠΟ (do grego πρωτότυπο, 'protos', primeiro + 'typos', tipo: 'protótypos'). Primeiro tipo ou primeiro exemplar. Exemplar único feito para ser experimental antes da produção de outros exemplares.

Ainda no primeiro semestre de 2009, como parte das atividades do *Formação do Olhar*⁵, apresentamos para um grupo de crianças (e para alguns adul-

e práticas que têm, como ponto de partida, a relação entre o teatro e a arte de cozinhar.

5. O *Formação do Olhar para o Teatro* surgiu a partir de questões, enfrentadas no processo de criação do espetáculo *Západ – A Tragédia do Poder*, que provocaram a reflexão sobre a relação cena/espectador. O projeto constituiu-se de encontros – orientados por artistas da Cia ou por artistas convidados – que reuniam diversos grupos de espectadores, a fim de estimular outras perspectivas do olhar para a cena. Buscávamos o reencontro do caráter sensível da apreciação e a ampliação das possibilidades de leitura dos elementos que constituem a linguagem cênica para, assim, potencializar a cena como um lugar de

tos) um *Estudo Cênico*, composto de narrativas construídas a partir dos fatos que compõe o texto *Prometeu Acorrentado* de Êsquilo. A tarefa de cada ator foi encontrar um modo cênico – texto, espaço cênico, luz, figurino etc. – de contar uma parte do texto grego. Assim, aos poucos, construímos uma narrativa única, sintética. Nas apresentações, nos surpreendemos com o interesse das crianças, com seus comentários e perguntas, e com a força das imagens que desenharam após ouvir a narrativa. Percebemos que por mais sofisticadas/elaboradas que sejam as narrativas da obra de Êsquilo, a força das imagens atingia uma ampla faixa de público, independente de sua idade e formação.

Estas primeiras experiências nos motivaram a ampliar a pesquisa, o que fez com que nos deparássemos com uma inesperada multiplicidade de obras e abordagens. Além de encontrarmos o mito do roubo do fogo em diversas culturas, também verificamos a sua presença em diferentes períodos da cultura ocidental – como se a cada século a ação do titã fosse revisitada e redimensionada. A riqueza das abordagens de autores como Lord Byron, Goethe, Machado de Assis, André Gide, Franz Kafka, Pirandello, Kazantzákis, Heiner Müller, dentre outros – que criaram suas leituras sobre o mito, utilizando-o para dialogar com as questões do homem de seu tempo –, e mesmo de autores da Antiguidade, como Luciano ou Hesíodo – que em *Os Trabalhos e os Dias* relata episódios que vão além da versão abordada por Êsquilo –, redimensionaram a nossa visão do mito prometeico, tornando-o mais complexo, e revelaram toda a potência e atualidade daquele material.

Nesta época, muitas foram as descobertas e as questões que passaram a povoar nossa sala de ensaio:

...então, Prometeu não é apenas o que roubou o fogo? É também aquele que criou o homem do barro? E separou este mesmo homem dos deuses?...

...foi ele quem lutou ao lado de Zeus contra os titãs, seus parentes? E depois zombou de Zeus?

...Prometeu não é um, mas duplo? Tem um irmão-duplo, Epimeteu? E Epimeteu? O que aconteceu a ele? Por que a figura de Epimeteu foi apagada?

...Qual dos dois recebeu Pandora?

Sua origem não é grega, mas georgiana? Sim, o Cáucaso é na Geórgia!⁶...

Mas foi Herácles quem o libertou? Ele chorou pela morte da água?

experiência entre artista e espectadores.

6. A origem de Prometeu remonta a outra figura, anterior a ele, da mitologia georgiana: Amirani, que também roubou o fogo divino e foi acorrentado ao Cáucaso – cuja cordilheira, não por acaso, fica na Geórgia e não na Grécia.

Onde começa e onde termina o mito? Por que tantos autores, século após século, o revisitam? Por que Prometeu passou a ser retratado como herói?

E nos perguntávamos, principalmente, como dar conta de tal complexidade, da amplitude do mito. Se a melhor forma de responder a essa e outras questões que surgiam era trabalhar, precisávamos construir, testar, fazer e refazer. Nasce assim o *espetáculo-protótipo*, criado como um “primeiro tipo”, passível de modificações. Assumimos o compromisso de tentar criar uma obra cuja forma pudesse ser revelada aos poucos, passível de ser repensada e reelaborada de acordo com as experiências colhidas em cada lugar visitado, a cada encontro com uma plateia diferente. Interessava-nos, assim, tomar a figura do artista como artesão, como artífice da sua arte, que deseja fazer a coisa “bem feita”, que se dedica a montar e desmontar uma obra – construindo protótipos, analisando, observando o que é estrutural e o que não pode ser abandonado sob o risco de se perder a essência do material.

Elegemos duas práticas que, acreditávamos, poderiam nos aproximar dos princípios expressivos que compõem a estrutura mítica e o trágico: por um lado, verticalizamos o aprendizado dos cantos e textos (do *Prometeu* de Ésquilo) em grego arcaico e, por outro, retomamos uma prática corporal – as danças dos orixás da tradição afrobrasileira – que anteriormente havia sido ligada à pesquisa do *Inumano*. Ao identificarmos as relações e aproximações entre o panteão de deuses gregos e o panteão africano (e afrobrasileira) encontramos um aspecto que nos pareceu fundamental: se na tragédia a palavra (e sua estrutura rítmica) é o *ato* criador, que evoca, instaura, presentifica deuses e acontecimentos trágicos, na dança dos orixás cada gesto, nomeado *ato*, é também o que evoca e narra os feitos dos deuses. A noção de *ato* que norteia as duas matérias – verbal e corpórea – nos conduziria, talvez, à natureza do poético que almejávamos.

Junto à pesquisa de textos, e ao treinamento corporal e vocal, a etapa seguinte foi dedicada à criação de *Estudos Cênicos* a partir de episódios específicos do mito. Estes *Estudos* eram assistidos por toda a equipe de criação – diretora, dramaturgo, cenógrafo, figurinista e iluminador – que terminava por compartilhar suas impressões e dar novos estímulos para futuras prospecções.

Nesta fase observamos que os acontecimentos quando narrados por figuras/personagens⁷, ajudavam a multiplicar as relações do mito prometeico com

7. “A figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna... A figura, como o *papel* ou o *tipo*, reagrupa um conjunto de traços distintivos bastante genéricos. Ela se apresenta como uma silhueta, uma massa ainda imprecisa e que vale sobretudo por seu lugar no conjunto de protagonistas como ‘forma

outros mitos, que não estavam presentes no texto de Êsquilo: a separação do homem e dos deuses, feita por Prometeu a mando de Zeus; a separação do homem da natureza feita por Epimeteu, o irmão-duplo de Prometeu; a criação de Pandora, presente de Zeus, que é recusada por Prometeu, mas aceita por Epimeteu, trazendo consigo os males ao mundo; Hefesto e Héstiã, os guardiões do fogo, masculino e feminino, que nos impunham a questão sobre qual teria sido o fogo roubado pelo titã.

Ao deslocar a ação do titã, construindo outras perspectivas, Prometeu se revelava um agente importante de muitos acontecimentos que envolvem a formação da humanidade. De fato, a descoberta da existência de Epimeteu – o irmão-duplo de Prometeu que aparece em relatos da Antiguidade, mas que termina por desaparecer ao longo da história – intrigou tanto a Companhia a ponto de ser tornar uma das questões mais relevantes na abordagem da dramaturgia. Instigava-nos compreender porque “um” deles fora eliminado para que “algo” se desse. Nesta separação primeira, a dos irmãos, para que um sobrevivesse, era preciso esquecer o outro; para que um permanecesse, era preciso sumir com o outro. A alteridade é suprimida e “agora, são dois que são um”: Prometeu. Começávamos a perceber que o nosso mito do fogo era aquele em que a diferença era suprimida, e as separações eram firmadas para que alguma empreitada chegasse a seu destino – separações estas que, para nós, pareciam dialogar sobremaneira com as condições do homem contemporâneo.

Surgem os primeiros *protótipos* de cenas – que combinavam colagem de trechos de textos de diferentes autores, referências, textos criados pelos atores etc. –, pistas do futuro espetáculo, a partir do qual o dramaturgo elaborou a primeira versão do texto: *Prometheus Nostos*⁸.

Durante os diferentes estágios de criação, a Companhia fez uma série de apresentações de *Prometheus Nostos* na Casa Balagan, nas quais o público era convidado a compartilhar suas impressões que nos davam pistas de como modificar nosso protótipo: ordens de cenas eram mudadas, episódios eram acrescentados, outros suprimidos, novos espaços e configurações eram testadas. Assim, chegamos ao espetáculo-protótipo que faria sua trajetória pelo interior do estado de São Paulo ao longo do 1º semestre de 2010. As condições encontradas em cada cidade exigiam adaptação e nos obrigavam a reformular e repensar o espetáculo a fim de ocupar espaços muito diversos: um antigo galpão de café, uma casa noturna, um teatro adaptado e um pátio de colégio. Após cada apresentação, cada novo público encontrado, retornávamos à nossa

de uma função trágica” (P. Pavis, *Dicionário de Teatro*, p. 167).

8. *Nostos* significa retorno e nostalgia. A dor do retorno.

sede em São Paulo, onde repensávamos a estrutura de *Prometheus Nostos*.

Com essa primeira versão, testamos, pela primeira vez, um modo de revelar a obra ao espectador a partir da divisão do espaço que para nós materializava as separações provocadas pela ação de Prometeu. Assim, no espetáculo, o público, disposto ao longo das laterais de um corredor, era dividido por um muro, primeiramente em duas, em seguida em quatro partes, até que num certo momento – com o público se deslocando para uma só perspectiva – a cena tornava-se frontal: o fogo se instaurava no meio da cena e assistíamos a chegada de Prometeu ao Cáucaso e ao primeiro diálogo com o coro de Oceaninas.

Durante as cenas divididas, o espectador só conseguia ver um dos lados do que era apresentado – enxergava-se uma parte e ouvia-se a outra, simultaneamente. A fricção produzida entre o que era visto e o que era ouvido – muitas vezes trazendo informações completamente contraditórias, opostas ou complementares – permitia distintas leituras dos episódios apresentados.

Porém, ainda que o espectador acompanhasse uma cena que se fragmentava, essa versão de *Prometheus Nostos* desenhava, com sua sequência de cenas e com os encontros entre as figuras/personagens, uma leitura linear, causal, um fluxo de história. Ao longo do espetáculo, entremeado por outros episódios míticos, os espectadores acompanhavam o percurso de Prometeu ou de Epimeteu, como se fossem conduzidos por dois rios que desaguavam em um mesmo local. Esse modo de conduzir espacialmente o público, e a narrativa, terminava por transformar a figura em um herói, dando a Prometeu o protagonismo, ao destacar apenas a sua ação dentro de um contexto maior de outras ações.

No entanto, não era esse o nosso desejo. Almejávamos, antes, tratar daquelas separações que diziam tanto sobre o homem de hoje. Buscávamos a complexidade com a qual o mito havia se revelado durante nosso processo. O eixo de nosso mito do fogo não era, de fato, as ações de Prometeu, mas as consequências de suas ações. Em *Prometheus Nostos*, a divisão e a simultaneidade das cenas constituíam um aspecto relevante da linguagem, mas ainda não davam conta da multiplicidade de perspectivas que desejávamos. Talvez precisássemos de uma visão mais ampla, que propusesse mais radicalmente a existência de diferentes pontos de vista – como a visão da águia mitológica, que ora sobrevoa o monte no qual o titã está acorrentado, ora se aproxima da carne de sua presa. Mas isso só foi experimentado mais tarde, depois de abrímos mão deste primeiro protótipo, desta primeira obra.

Mudar de forma para chegar à forma

Ao retornar das viagens pelo interior de São Paulo, a Companhia dedicou-se a refletir sobre o que havia sido criado, sobre a experiência de apresentar aquele espetáculo-protótipo, e se propôs uma nova empreitada: repensar e reelaborar toda a composição do espetáculo.

Uma premissa definiu a criação desta nova versão – contribuindo para distingui-la radicalmente da primeira experiência com *Prometheus Nostos*: o mito não é unívoco e linear – ainda que o homem possa traduzi-lo por meio de histórias com início, meio e fim, contadas por uma só voz –, mas plural e simultâneo. No tempo mítico tudo convive e não se separam acontecimentos por “aquilo que antecede ou sucede um fato”; não se chega a um único acontecimento. O mito se forma por uma multiplicidade de vozes e eventos, camadas superpostas que não obedecem a uma lógica temporal e, por isso mesmo, são capazes de revelar inúmeras perspectivas.

Assim, Prometeu não é somente o mito de um herói que rouba o fogo e o entrega aos homens, mas é também a ira traiçoeira que engana Zeus, a cautela previdente que condena o irmão imprudente, o embate entre a ordem e o caos que borbulha sob o vulcão adormecido Tífon e a fúria condenada às garras da águia que devora sem cessar seu fígado. É um mito sobre a tentativa humana de dominar a (sua) natureza por meio da apropriação de sua técnica mais poderosa: o fogo. É a expressão de mudanças que fundam uma nova condição do homem no mundo, e se dá no seio de uma série de separações: a separação deuses-homens, homem-mulher, homem-natureza... Este mito do fogo guarda a experiência do que se tornou oposto e distinto.

Tal escolha, e disposição, de reconstruir o que havia sido feito, precisou ser compartilhada por toda a equipe criativa da Cia. Assim como os atores partiriam para uma nova fase de elaboração de *Estudos Cênicos* a fim de prospectar com a diretora e o dramaturgo um novo esqueleto para o espetáculo, o dramaturgo também teria que rever e reescrever seus textos, o cenógrafo repensaria o uso do espaço, e nem mesmo os figurinos seriam reaproveitados.

Para isso seria necessário investigar as formas dos discursos, que ainda oscilavam entre o diálogo – o que acabava por constituir situações dramáticas – e a narrativa; aprofundar o trabalho da atuação dando ênfase à ação verbal, e não ao comportamento; desenvolver a ação do coro como figura central da encenação; elaborar as intervenções sonoras, do canto e da dança, transformando-as em outras vozes narrativas. Ou seja, criar uma nova forma espetacular e dramática que correspondesse à estrutura do mito com suas múltiplas

perspectivas, uma estrutura homóloga entre mito, dramaturgia e cena.

Com este propósito, os atores voltaram a elaborar novos *Estudos Cênicos* que deram voz a outras figuras – Éthon e Tífon – que se juntaram às que já apareciam na primeira versão e que foram redimensionadas: Prometeu, Epimeteu, Pandora, Héstia e Hefesto. Mas ainda era preciso definir um caminho no qual estas vozes pudessem se manifestar. Teríamos que encontrar um procedimento de composição teatral, cuja forma permitisse leituras distintas sobre a história, valorizando não apenas as diferentes versões do mito – descobertas durante a fase de pesquisa teórica –, mas engendrando, a partir das narrativas, da sonoridade, dos ritmos, dos elementos visuais, um sentido global da obra, uma mensagem poética.

Lévi-Strauss diz que o mito tem sua própria lógica e é, em si, uma forma de pensamento, pois aborda os mesmos objetos da filosofia, ciência, matemática etc., utilizando-se do raciocínio, da reflexão e das mesmas questões que as outras ciências, mas o faz através daquilo que nomeamos “sensível”. Como se o mito fosse assim constituído de certa memória “inventada”, que media, simbolicamente, a vida daqueles que participam dele, e que o partilham.

Sou só o que resta, eu sou sobre vocês.

Homem, mulher, o sangue agora seco que colore meus lábios não deixa dúvidas:
há em mim um pouco de Prometeu. Não em vocês.

Não reconheço um só traço divino em suas sobranceiras e rugas.

Nem mesmo seus corpos se assemelham aos deuses.

Fui Éthon, a águia de cabeça de cão, o abutre, a ave filha de um vulcão e de uma víbora.

Aquela que, antes saciada, hoje tem fome.

O bicho que observa do alto a tragédia irremediável ainda invisível a vocês.

(fala de Éthon, a águia, em *Prometheus – A Tragédia do Fogo*)

Se o entendimento se constrói também por meio da forma/estrutura como nos é transmitido um pensamento – era preciso “trair” aquela forma que tendenciosamente fizesse parecer “natural” algo que era construção. Era preciso assumir a construção como tal – como metáfora da estrutura do mito que segue sua própria lógica. Voltamos à proposta da simultaneidade de cenas apontada na 1ª versão, mas de modo mais radical, dessa vez sem abrir concessões, sem o receio de prejudicar a fruição e o entendimento. De fato, concordávamos que para haver a fruição do mito, como o pretendíamos, qualquer facilitador é que se tornaria prejudicial.

Escolhemos então trabalhar com os espectadores divididos em quatro públicos/quadrantes, cada qual assistiria a uma dada sequência de cenas que

aconteceriam simultaneamente. Foram estabelecidos os quatro “caminhos” narrativos, as sequências de cenas que seriam vistas e/ou ouvidas por cada quadrante – os quais tentávamos identificar nos nossos maços de textos como sendo públicos A, B, C, D. Algumas cenas seriam vistas por um, dois ou três quadrantes – e somente ouvida pelos outros. E, em certos momentos, o espaço inteiro se abriria para abrigar uma única cena que seria assistida por todos os espectadores.

A fim de materializar esta ideia no espaço, foi resgatada uma solução cenográfica que já havia sido pensada anteriormente para *Prometheus Nostos*, mas não utilizada: um jogo de cortinas que, ao se cruzarem, dividiam o espaço cênico em quatro partes, com o público disposto em arena.

Uma solução simples que nos permitiria modificar rapidamente o espaço, e que, ao longo dos ensaios, foi revelando infinitas possibilidades de configuração: as cortinas ora se transformavam em muro, corredor, ou mesmo numa montanha.

Havíamos, então, chegado a algumas premissas de trabalho e de composição que iam ao encontro dos nossos anseios e guiariam os rumos desta nova etapa de criação. Mas precisávamos de tempo para realizar esta empreitada. E, da experiência de apresentar um espetáculo-protótipo no interior de São Paulo, ainda guardávamos a sensação de que a criação processual, realizada a partir do encontro com o “outro” – explorando novos espaços e novos públicos –, deveria ser o caminho a ser trilhado por esse espetáculo.

Se antes havíamos percorrido cidades do interior, naquele momento queríamos percorrer a própria cidade em que estamos sediados, para encontrar outros teatros, outros públicos, que nos ajudassem a ampliar nossa perspectiva sobre *Prometheus Nostos – Um Espetáculo Protótipo*⁹.

A nova versão do espetáculo foi construída em um processo itinerante que se estenderia para as sedes de sete companhias teatrais da cidade de São Paulo: Grupo XIX de Teatro, Cia. Antropofágica, Brava Companhia, Os Fofos Encenam, Pombas Urbanas, Grupo Paideia e Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, onde realizamos ensaios abertos, apresentações, trocas artísticas, atividades de *Formação do Olhar* com a comunidade e, quando possível, um encontro de *Culinária Teatral*. Levar o trabalho de criação para a sede de

9. Na época, durante o processo de criação que percorreu as sedes de grupos teatrais de São Paulo, o espetáculo ainda se chamava *Prometheus Nostos – Um Espetáculo Protótipo*. Somente ao final deste período de elaboração itinerante, pouco antes da estreia em sua forma finalizada no TUSP (out. 2011), é que passou a se chamar *Prometheus – A Tragédia do Fogo*.

outras companhias de teatro da cidade de São Paulo expressava o desejo de abrir um diálogo sobre os modos de criação e produção teatral e de conhecer mais de perto o repertório e a linha de criação de cada grupo, bem como o contexto em que atuam na cidade.

Apresentamos sete versões do espetáculo entre novembro de 2010 a maio de 2011. Depois de cada encontro retornávamos a Casa Balagan para elaborar novas cenas, retomar os treinamentos, trabalhar com novas versões da dramaturgia, definir o próximo experimento de composição e encenação; deixando ressoar toda a experiência que fora proporcionada pelos encontros – tanto com o grupo parceiro, como com o público daquelas comunidades.

Esse percurso de criação levou-nos não apenas ao desafio da transformação contínua do material que tínhamos em mãos – por meio da constante reconfiguração da cena, da reinvenção do uso do espaço e da composição paulatina do espetáculo –, mas, sobretudo, fez com que aprofundássemos a nossa compreensão sobre as matérias, os conteúdos escolhidos e os modos de operá-los. E nos aproximou de uma encenação dentro dos campos que nos interessavam: a exploração de modos narrativos, em que a palavra não representa, mas cria; a prospecção de uma atuação calcada na ação do verbo, fora do modelo situacional; o papel da música e dos cantos como mais uma voz narrativa, que cria relação entre cena e sala; o espaço cênico que se reconfigura e abre novas possibilidades de imersão e recepção do espectador, abrindo-se como uma estrutura complexa, como a do mito.

As trocas abriam portas, nos indicavam outros possíveis caminhos, e, o mais importante, lançavam sobre o trabalho questionamentos muito diversos daqueles que usualmente nos fazíamos: da pertinência do tema e dos conteúdos tratados, da possibilidade de leitura e fruição que o espetáculo oferecia, dos modos de organização da Companhia, dos objetivos artísticos, da organização e participação política etc.... As questões lançadas pelo público e pelos artistas ora reforçavam nossas escolhas referentes ao modo de partilhar com o público e de compor o espetáculo, ora revelavam as fragilidades, os aspectos que precisavam ser revistos e transformados. Nem sempre conseguíamos dialogar com os apontamentos críticos feitos, pois estes, ainda que legítimos, por vezes nos desviavam de nossos propósitos. Mas, com certeza, nos obrigavam a retomar os pressupostos artísticos, poéticos, políticos, que deram origem ao trabalho.

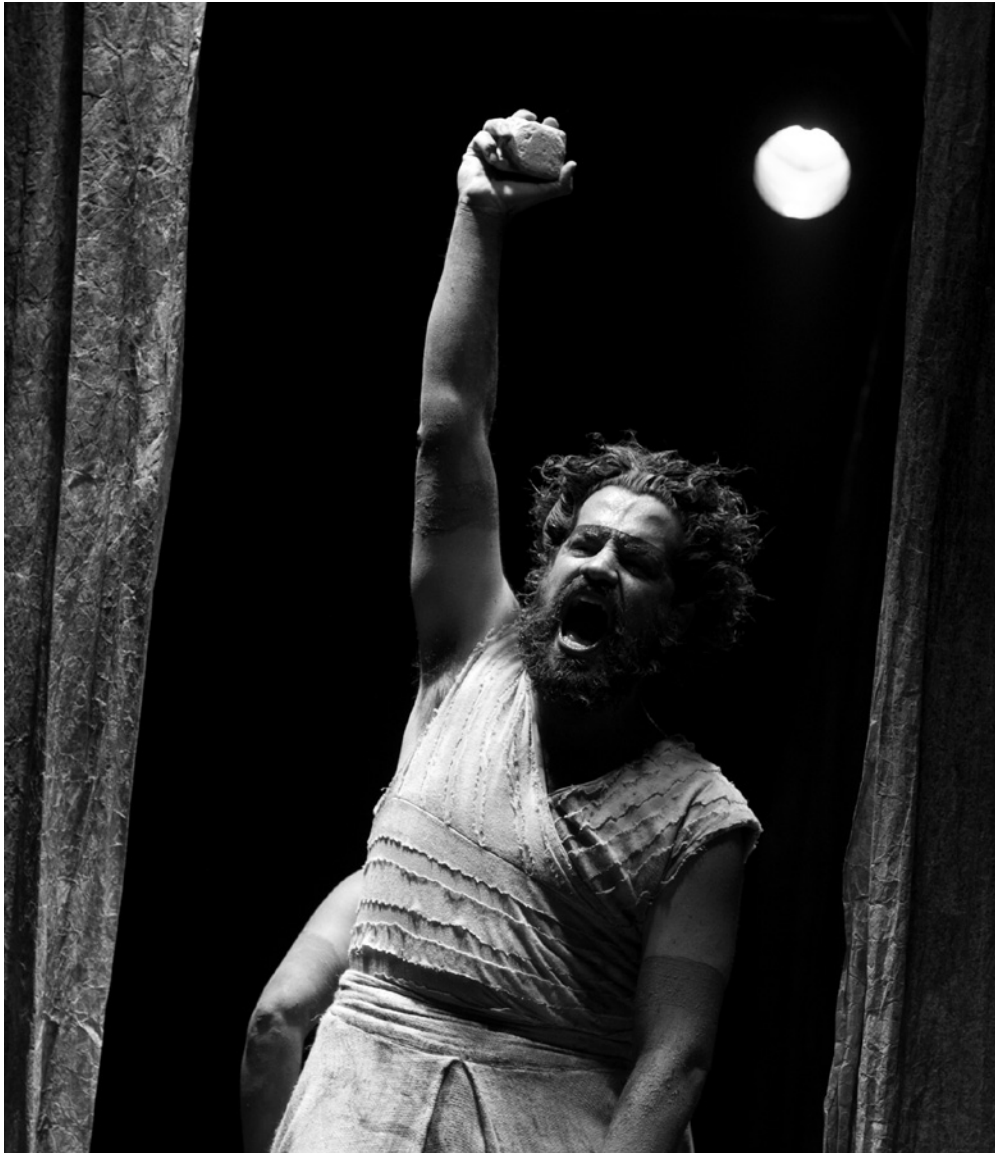
Neste projeto, a estratégia de criar o espetáculo de forma itinerante, percorrendo sedes de outros grupos teatrais foi movida por um desejo de resistir aos procedimentos e modos de trabalho já padronizados no nosso cotidiano.

Resistir a facilidade dos caminhos já trilhados das linguagens que, formalizadas, estabelecem certos campos de fruição, mas não nos permitem ousar outras possibilidades. Resistir ao que já não nos interessa como dinâmica de trabalho, e ao que não nos inspira como obra...













A (Re)Construção de um Herói Trágico:
o Fogo, o Sacrifício, o Fígado de Prometeu

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho



Relede Ésquilo, amigo leitor. Escutai a linguagem compassiva das ninfas, escutai os gritos terríveis, quando o grande Titão é envolvido na conflagração geral das cousas. Mas principalmente, ouvi as palavras de Prometeu narrando os seus crimes às ninfas amadas: “Dei o fogo aos homens; esse mestre lhes ensinará todas as artes.” Foi o que fez Tiradentes. (M. de Assis, em crônica de 1892)

A exortação de Machado de Assis aos leitores a reler (suposição otimista ou eram mesmo outros aqueles tempos?!) Ésquilo, ocorre em um contexto em que o escritor comenta o esquecimento da figura do mártir da Inconfidência Mineira. Machado nota que “um dos oradores do dia 21 observou que se a Inconfidência tem vencido, os cargos iam para os outros conjurados, não para o alferes”. Explicando em seguida que essa distribuição seria injusta, ele alega que o lugar de destaque dado a Tiradentes na história é correto, com os outros revolucionários tendo um belo papel: “formam, em torno de Tiradentes, um coro igual ao das Oceânides diante de Prometeu encadeado.”

Embora o cerne da crônica seja a crítica às relações entre titularidade acadêmica, valor e classe social (tema, aliás, ainda pertinente), o motivo da escolha desse excerto como epígrafe foi outro. A passagem chama a atenção por três motivos. Primeiro, ela realça que o ato de Prometeu foi um crime; segundo, ela identifica o herói como benfeitor por dar o “fogo” aos homens – o destaque faz este parecer o crime principal –; terceiro, ao dizer que Tiradentes fez o mesmo, nos leva a pensar no fogo não apenas no seu sentido concreto, mas também no sentido de conhecimento, de convicção pessoal e de atitude libertária em prol de um determinado grupo (o dos homens, no caso). Os três

motivos remetem, a meu ver, a aspectos que poderíamos chamar, respectivamente, de epistêmico, ético e político, reunidos, todos na imagem simbólica do fogo.

É também esse elemento poderosíssimo na cultura e história da humanidade (não apenas na tradição ocidental¹) que o grupo da Cia Teatro Balagan, dirigido por Maria Thais, escolheu enfatizar, chamando a última versão deste processo de construção do drama de *Prometheus – A Tragédia do Fogo*, peça (re)construída a partir da releitura do mito por meio de várias de suas referências literárias e iconográficas. No entanto, mesmo que o grupo se proponha a fazer uma arqueologia desse mito “fundador da humanidade” articulando, entre outros, os diversos acontecimentos que compõem a narrativa, como “a criação do homem, a separação dos deuses e dos homens, do homem e da natureza, dos irmãos Prometeu/Epimeteu, o roubo do fogo, a condenação do Titã ao Cáucaso e sua libertação”², o (roubo do) fogo ganha destaque ao aparecer no título, qualificando o substantivo “tragédia” e o que se põe em cena.

Fiquei pensando no motivo da escolha do fogo, tanto antes como depois de assistir à peça. Antes, porque fiz parte do grupo de convidados – o que muito me alegrou e honrou! – que participaram como palestrantes de um ciclo de debates sobre o mito de Prometeu, paralelamente à encenação da peça; para isso, voltei a lidar com alguns aspectos deste mito, que tanto me atraí. Após a peça, continuei a pensar na escolha do fogo e em seus possíveis significados – afinal, não se sai incólume da encenação de uma tragédia, em particular do contato com titãs, deuses e forças tão poderosas como aquelas personificadas nessa história. Mesmo que esse contato seja mediado pela escrita de autores que (re)construíram estas personagens por meio de algo acessível a nós – a saber, uma narrativa ordenada. Aliás, tal mediação é algo estrutural à experiência dramática. Em minha perspectiva, o teatro que se propõe a (também) reviver o sentimento trágico grego antigo, mais precisamente, a tragédia, é isto: mediação por meio da encenação da palavra/texto que chegou a nós, pois se fôssemos encontrar estas forças em sua potência máxima, qual Sêmele diante de Zeus, nós não as suportaríamos. Valem, aqui, as palavras de Luchino Visconti, que, comentando sua adaptação para o cinema do mito de Electra e Orestes, comparou seus personagens a “insetos monstruosos que se observam com interesse, mas dos quais não nos aproximamos”³. Voltando a minha questão inicial, o “protagonismo” do elemento fogo, gostaria de apre-

1. Ver, por exemplo, Frazer, 1969.

2. Ver a apresentação no portal da Cia Balagan (www.ciateatrobalagan.com.br).

3. *Les Cahiers du Cinéma*, 171, 10/1966.

sentar algumas considerações sobre esse elemento e outros a ele relacionados, bem como sobre as personagens ligadas ao círculo (caucasiano – não resisto ao trocadilho) de Prometeu.

Comecemos pela peça teatral atribuída a Ésquilo, *Prometeu Prisioneiro* (*Prometheus desmótes*). É razoável esta peça ser o ponto de partida, já que é o único drama que nos restou relativo ao mito de Prometeu, e, habitualmente, é ele o texto-base de grupos de teatro que busquem reencenar este mito. Como a própria Cia Balagan afirma, o texto de Ésquilo foi o ponto de origem no processo de reinvenção do mito para a criação de “espetáculo-poema, e para o próprio retorno às motivações que deram sua origem⁴. Retomando uma descrição que já fiz em outro momento⁵, a cena inicial da tragédia *Prometeu Prisioneiro* apresenta quatro personagens emblemáticas, situadas nos longínquos rochedos da Cítia. Acorrentado às rochas escarpadas está o titã Prometeu, acusado de ter transmitido aos seres humanos honras que eram privilégios dos deuses (vv. 106-107), dentre as quais, a escrita, os remédios, a adivinhação, o fogo e a memória, mãe das ciências (vv. 436-525). Hefesto (deus da forja, filho de Zeus), mesmo contra sua vontade, cumpre ordens de seu pai, assistido por Poder (Krátos) e Violência (Bia). Enquanto Poder trava um longo diálogo com o hesitante Hefesto, Bia é personagem muda – há que se destacar, sem dúvida, o silêncio e esta subserviência silenciosa que, ainda hoje, fazem a alegria do poder. Quando Prometeu fala pela primeira vez, Violência e Poder saem de cena, embora o resultado de sua ação – o aprisionamento de Prometeu – esteja presente até o fim da peça.

Como fica claro pelas palavras de Poder, Prometeu deve aprender a amar “a soberania de Zeus” (vv. 10-11). Ao longo de todo o diálogo entre Hefesto e Poder, pode ser observada a gravidade da filantropia de Prometeu, na medida em que ela quebra a soberania de Zeus. A ira provocada pela transgressão de Prometeu é reiteradamente afirmada. Outras personagens que chegam até Prometeu tentam dissuadi-lo de lutar contra Zeus e mesmo mudar sua atitude, demonstrando humildade e retratação. É o caso de Oceano, tio de Prometeu (vv. 193-396), do coro das oceânides, suas primas (v. 526-561) e de Hermes, irmão de Hefesto (vv. 907-1093). Em momento algum ele cede, mesmo sabendo que seu futuro – e isto é anunciado no final da peça – será o de ter o corpo lançado a um precipício e, depois, trazido novamente à luz (neste segundo momento ele será levado ao Cáucaso, conforme fragmentos da se-

4. Ver o programa do espetáculo.

5. Coelho, 2008b.

gunda peça da trilogia⁶), uma águia feroz – cão alado de Zeus – virá retalhar seu corpo, comendo seu fígado diariamente (vv. 1022-1025).

É interessante notar que embora estejamos acostumados a associar a tortura de Prometeu à presença da águia que diariamente devorava seu fígado, esse episódio não está presente na peça de Êsquilo, sendo ali apenas anunciado como algo ainda a acontecer. Por outro lado, as imagens em vasos associadas ao mito mostram em geral a cena. Lembremo-nos da cratera 16384, no Museu Nacional de Atenas (circa 625-575 a.C.), na qual Hércules ataca a águia caucasiana e liberta Prometeu, amarrado a uma estaca; da pequena ânfora TBA, Museu do Vaticano, que é talvez a mais famosa imagem, em que o titã (ao lado de seu irmão Atlas, que sustenta os céus nos ombros) tem a águia pousada em suas pernas, bicando seu peito, de onde gotas de sangue caem ao chão (circa 530 a.C.) e, por fim, do *kyllix* E668, no Museu do Louvre (circa 560-50 a.C.), em que temos um homem, que tanto pode ser Zeus como Prometeu, sentado em uma cadeira, em companhia de uma águia. No caso da *Teogonia* de Hesíodo, outro registro importante do mito, a punição pelo ataque da águia é citada logo no início do relato sobre a história de Prometeu (v. 523). Como se vê, a imagem-mito tão paradigmática de agressão e resistência emprega informações das artes médicas (como a capacidade de regeneração hepática), colocando a técnica a serviço do poder, para tornar a tortura ao corpo do Titã tão eficiente quanto aterradora⁷.

Em Êsquilo, o que se percebe, e isso já foi notado por outros autores⁸, é um aumento da tensão dramática por meio das diferentes situações de tortura em todas as peças da trilogia. Sobre o drama satírico que como de hábito segue a peça, e cuja função estrutural, como observa Barbosa, é mostrar o autor “procurando e denunciando através do riso os pontos fracos e exagerados de sua própria obra”⁹, resta-nos imaginar o que seria risível na história de Prometeu.

6. Êsquilo. *Fragmento 107. Prometeu Libertado* (em Cícero, *Tusculanas* 10, 23-25)

7. Chamo a atenção para a presença da águia (às vezes substituída pelo abutre, como no famoso texto de Kafka. Ver Macmillan) em nosso imaginário sobre o mito de Prometeu. Gostaria de lembrar a transposição do mito e do próprio suplício do titã alegorizado no filme holandês *Malpertuis*, de Harry Kümmel (1970). Embora ele mostre a tortura pela águia comendo o fígado do titã em uma cena bastante realista e, talvez por isso, muito rápida, é toda uma releitura de nosso condicionamento à vontade de um outro (aqui representada pelo poderoso Cassavius, interpretado por Orson Welles) o que ali se representa. Recheado de referências à mitologia grega, o filme mostra um grupo de pessoas aprisionadas em uma mansão, entre as quais a terrível e sedutora Euriale e um sinistro taxidermista chamado Philarete.

8. Sechan, p. 22 ss.

9. Barbosa, p. 19.

Podemos hoje, como mero exercício especulativo, supor duas situações. Uma, a partir da leitura do diálogo *Prometeu*, de Luciano de Samósata, escrito em torno de 158 d.C. Nele, o famoso autor de tantas e divertidas obras satíricas faz de Prometeu um hábil sofista que consegue defender-se de todas as acusações feitas por Hermes. Em relação ao fogo, por exemplo, ele pergunta a Hermes se por acaso os deuses teriam perdido alguma partícula de fogo no momento em que os homens receberam este bem, já que a natureza do fogo em nada diminui se alguém dele participa; ademais, sem o fogo os homens não poderiam sacrificar aos deuses (parágrafo 18). Em relação ao castigo recebido por este roubo, Prometeu afirma:

Que te parece? Havia motivo, como diz o refrão, para ter revolvido o céu e a terra, recorrer a correntes, cruzes e ao Cáucaso inteiro, enviar águias do céu e picotar meu fígado? Veja se tudo isso, na verdade, não acusa a quem se encoleriza de um juízo pusilânime e vil, e de uma propensão à ira. Que teria feito ele se tivesse perdido um boi inteiro, se por causa de um pouco de carne adota essas medidas drásticas? (Parágrafo 9)¹⁰

Outra, a partir de uma releitura recente do mito de Prometeu, encenada em Belo Horizonte com o título *Prometeu Libertado – Trilogia Trágica em um Drama Satírico*, com direção de Geraldo Octaviano, em 2006. Nela, em certo momento, temos o que poderia ser visto como a perspectiva da águia – afinal, ela também é condenada a comer, pelo resto da vida, fígado de Prometeu. Não sei se era hábito, entre os gregos, a ingestão do fígado. Leiamos um trecho do texto:

(A águia em cena com uma bandeja com uma porção de fígado acebolado que oferece à plateia)

ÁGUIA: Espera, espera, espera! Eu exijo direito de resposta! Fui citada nominalmente: Á-g-u-i-a! Águia! E vou exercer o meu direito. Mais parece um morcego? Acaso você já foi criança e teve dificuldade de comer? E era diligente, ouvindo conselhos de sabe-se lá quantas tias velhas, e das propagandas de rádio: “B-A bá, B-E bé, B-I bí, Biotônico Fontoura!” Depois da Emulsão Scott, sua mãe não resiste e acaba por lhe obrigar a comer todo dia essa...“íguaria”? Fígado!!!! Pois esse é o meu castigo! Fígado todo dia! É incrível, mas ninguém fala de meu castigo. Também vivo presa a essa masmorra. Nunca posso me afastar muito. Só posso voar por aqui, não consigo chegar nem em... Venda Nova e já tenho que voltar. Faça chuva ou faça sol, Faça calor ou faça frio, FERIA-

10. Cito a tradução a partir da edição espanhola, com modificações, realçando as características do temperamento de Zeus: sua pequenez de alma (*mikropsychian*), falta de nobreza (*ageneian*) e irritabilidade (*orgén euchereian*, algo, aliás, enfatizado por Hesíodo).

do, dia santo, dia de eleição... não importa... Eu tenho que voltar pra devorar... fígado! Eu reivindico um novo nome pra essa tragédia: Que tal – *A Águia Acorrentada!* Uma trilogia: *A Águia Voadora*, *A Águia Acorrentada* e...tchan, tchan, tchan, tchan! *A Águia Liberta*. Não é justo? Mas hoje eu resolvi trazer uma prova, uma pequena degustação do que eu venho sofrendo nesses últimos milênios: alguém aceita fígado acebolado?

Se cenas desse tipo podem desopilar nossos fígados, trazendo alegria e bem-estar, o fato de nada ter restado do drama satírico (nem o nome!) da trilogia esquiliana, ou das peças que dão um final – digamos – feliz à história, reforça uma imagem elevada e heroica de um Prometeu mais próximo do combativo Aquiles que do astucioso Ulisses. Acrescente-se a isso que na construção da figura de benfeitor dos homens há um elemento importante em Êsquilo: o fogo não foi restituído aos homens após sua perda, devida à atitude ardilosa de Prometeu, que enganou Zeus na partilha do alimento; diferentemente de Hesíodo, Êsquilo faz de Prometeu um doador do fogo à humanidade, que até então não o conhecia. Além disso, como observa Sechan (a partir de fragmentos e testemunhos sobre as peças), assim como na *Oresteia* as Erínias são apaziguadas e transformadas em Eumênides, na trilogia de Prometeu temos uma purificação, tanto de Prometeu como de Zeus, que controla sua ira. O herói, após ser libertado por Hércules e trocar sua mortalidade pela condição imortal de Quíron, reconcilia-se com Zeus (*Prometeu Libertado*).

Já na última peça da trilogia (*Prometeu Porta-Fogo*) temos a instituição da corrida com tochas, um culto em homenagem a Prometeu, benfeitor da humanidade, e a submissão do herói à justiça de Zeus. O sacrifício de Prometeu pode, assim, ser compreendido de dois modos: o primeiro, aquele que realizou (no banquete ritual) na partilha do boi, promovendo a separação entre deuses e homens¹¹. O segundo, o seu próprio sacrifício, ao ser aprisionado e

11. O tema do boi é particularmente interessante: embora tenha optado por não desenvolvê-lo aqui, chamo a atenção tanto para a existência (ainda) de práticas rituais ligadas ao sacrifício desse animal (veja Burkert; Coelho 2007 e 2008b), bem como seu papel simbólico para representar o sofrimento humano, ainda fortemente explorado, em particular no cinema – lembremo-nos de cenas paradigmáticas ou da discussão de certas práticas como touradas e a farra do boi, em filmes como: *A Greve*, Sergei Eisenstein, 1924; *Aboio*, Marília Rocha, 2005; *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003; *Apocalypse Now*, Francis F. Coppola, 1979; *Boi Aruá*, Chico Liberato, UFBA, 1983; *Farra do Boi*, Zeca Pires e Norberto Depizzolatti, 1991; *O Dia em que o Boi Veio Jantar*, F. Lago et al., 1998; *O Matador*, Pedro Almodóvar, 1986; *Os Fuzis*, Ruy Guerra, 1964. Acho pertinente, ainda, a respeito deste tema do ritual que une boi e homem, recordar a encenação de *Tauromaquia*, também da Cia Balagan, espetáculo a que tive o prazer de assistir e cuja proposta é tão bem apresentada pelo comentário de Sérgio Coelho: “Com a serenidade dos veteranos,

punido, até sua purificação. Se analisarmos, agora, alguns aspectos do relato do mito nos textos de Hesíodo, *Teogonia* (vv. 508-616) e *Os Trabalhos e os Dias* (vv. 42-105), veremos diferenças significativas em relação a Êsquilo. Destaco as passagens importantes para meu argumento¹².

E Jápeto a moça linda-canela, a Oceanina
famosa, fez ser conduzida e subiu no leito comum.
Ela gerou-lhe, como filho, Atlas juízo-forte
e pariu Menóitio supermajestoso, Prometeu, 510
o variegado astúcia-cintilante, e o equivocado Epimeteu;
esse, dê o início, foi um mal para os varões come-grão:
recebeu originalmente, modelada, uma mulher
moça. E ao violento Menóitio Zeus ampla-visão
Êrebo abaixo enviou, após acertá-lo com raio fumoso 515
devido à iniquidade e à virilidade insolente.
E Atlas o amplo céu sustém sob imperiosa necessidade
nos limites da terra ante as Hespérides clara-voz
parado, com a cabeça e os braços incansáveis:
esse quinhão atribuiu-lhe o astuto Zeus. 520
E prendeu a grilhões Prometeu plano-variegado,
a laços afritivos, pelo meio puxando um pilar.
Contra ele instigou águia asa-longa; essa ao fígado
imortal comia, e ele crescia por completo igual
à noite, o que de dia comeria a ave asa-longa. 525
Eis que a ela o bravo filho de Alcmena linda-canela,
Héracles, matou, e afastou a praga vil
do filho de Jápeto e libertou-o das amarguras,

Walter Breda sobe ao palco na penumbra para puxar o aboio – essa simulação vaqueira do mugir que perpassa o humano e atinge Deus, em sintonia com o plangente canto na madrugada dos minaretes islâmicos, assim como o berrante prolonga o chamado judaico do *shoffar*. Assim começa *Tauromaquia*, unindo arquetipicamente o homem, o animal e o divino. A vida se apresenta aqui como uma travessia do deserto, a descoberta de si pelo enfrentamento do mundo, e o sertão brasileiro vira o mar de Homero. [...] Além de terceiro sinal, o aboio é também o choro do recém-nascido. A jornada dos vaqueiros tocando gado, enraizada no folclore (o ponto de partida da montagem foi *Vaqueiros e Cantadores*, de Câmara Cascudo), vai muito além da reconstituição pitoresca: cada etapa da viagem pode ser decodificada como uma etapa no ciclo da vida, tal um ritual de iniciação”. (“*Tauromaquia* faz investigação da virilidade”, in Folha de São Paulo, 11.09.2004).

12. Agradeço ao Prof. Dr. Christian Werner por ter-me enviado e permitido usar sua tradução da *Teogonia*.

não contra o olímpico Zeus que do alto rege,
 para que o tebano Hércules tivesse fama 530
 ainda mais que no passado sobre a terra nutre-muitos.
 Assim, respeitando-o, honrava o filho insigne;
 embora irado, cessou a raiva que antes tinha
 pois desafiara os planos do impetuoso Cronida.
 De fato, quando deuses e homens mortais se distinguiam 535
 em Mecone, nisso um grande boi com ânimo solícito
 dividiu e dispôs, tentando enganar o espírito de Zeus.
 Pois para um carne e entranhas ricas em gordura
 na pele colocou, tendo escondido no ventre bovino;
 para outro brancos ossos do boi com ardiloso estratagemas 540
 arrumou e dispôs, tendo escondido com luzidia gordura.
 Nisso a ele dirigiu-se o pai de varões e deuses:
 “Filho de Jápeto, insigne entre todos os senhores,
 querido, que modo parcial de dividir as porções.”
 Assim Zeus provocou, mestre em ideias imperecíveis; 545
 e a ele retrucou Prometeu curva-astúcia,
 de leve sorriu e não esqueceu o ardiloso estratagemas:
 “Majestoso Zeus, maior dos deuses sempiternos,
 dessas escolhe a que no íntimo o ânimo te ordena.”
 Falou ardilosamente; Zeus, mestre em ideias imperecíveis, 550
 atentou, não desatento ao ardil; olhou com males no ânimo
 contra os homens mortais, os quais iriam cumprir-se.
 Com ambas as mãos, pegou o branco óleo
 e irou-se no juízo, e raiva alcançou seu ânimo
 quando viu brancos ossos do boi no ardiloso estratagemas 555
 A partir disso, aos imortais sobre a terra tribos de homens
queimam ossos brancos sobre altares fragrantas.
 Muito perturbado, disse-lhe Zeus junta-nuvens:
 “Filho de Jápeto, mais que todos mestre em ideias,
 querido, pois não esqueceste do ardiloso estratagemas.” 560
 Assim falou, irado, Zeus, mestre em ideias imperecíveis.
 Depois disso, então, da raiva sempre se lembrando,
não dava aos freixos o ímpeto do fogo incansável
 para os homens mortais, que sobre a terra habitam.
Mas a ele enganou o bom filho de Jápeto 565
 ao roubar a luz vista-ao-longe do fogo incansável

em cavo funcho-gigante. De novo mordeu-se no ânimo
Zeus tropeja-no-alto, e enraiveceu-se em seu coração
ao ver entre os homens o brilho visto-ao-longe do fogo.

O texto, que não apenas mostra a etiologia do sacrifício, mas realça a as-túcia de Prometeu, “de plano-variegado”, e a condição humana daqueles que “comem-grão” (a mesma caracterização aparece em *Os Trabalhos e os Dias*, 82), é suficientemente claro, dispensando explicação ou paráfrase.

De pronto, pelo fogo fabricou um mal para os homens: 570
da terra modelou o mui glorioso Duas-Curvas
algo parecido a moça respeitável pelos planos do Cronida.
Cinturou e adornou-a a deusa, Atena olhos-de-coruja,
com veste brilho-argênteo; da cabeça um véu
artificial, com as mãos, fez pender, assombro à visão. 575
Em volta dela, coroas broto-novo, de flores do prado,
desejáveis, pôs em volta da cabeça Palas Atena.
Em volta dela, coroa dourada na cabeça pôs,
essa que ele próprio fizera, o mui glorioso Duas-Curvas,
labutando com as palmas, comprazendo a Zeus pai. 580
Nela muitos artificios foram fabricados, assombro à visão,
tantos bichos terríveis quantos nutrem a terra e o mar;
muitos desses nela pôs, e graça sobre todos soprou,
admiráveis, semelhantes a criaturas com voz.
E após fabricar o belo mal pelo bem, 585
levou-a aonde estavam os outros deuses e homens
exultante com o adorno da Olho-de-Coruja, a pai-ponderoso.
Espanto tomou os deuses imortais e os homens mortais
quando viram o íngreme ardil impossível para os homens.
Pois dela vem a raça de mulheres mui femininas, 590
pois a raça dela é ruínosa, as tribos de mulheres,
grande desgraça aos mortais, que moram com varões,
não camaradas da ruínosa Pobreza, mas de Abundância.

Em lugar de benfeitor, o Titã é responsável pela degeneração da raça dos homens, que não nascem mais da terra, mas necessitam da mulher para procriar. A mulher aparece como punição pelo gesto de Prometeu de roubar o fogo de Zeus (a briga era entre os deuses e titãs, mas são os homens os punidos), e essa mulher é, justamente, Pandora, a que abre uma caixa de males (*Os Trabalhos e os Dias*, 83-89). Como bem observou Giulia Sissa, em

todas as narrativas desse mito “para além das diferenças de gênero literário e de conteúdo, desenha-se um mesmo esquema narrativo: as mulheres são um suplemento, uma peça acrescentada a um grupo social que, antes de seu aparecimento era perfeito e feliz”¹³. Considerando a implicação “Se Prometeu, então Pandora”, chega a ser inquietante o silêncio sobre o conseqüente do condicional, principalmente porque Hesíodo dedica um número significativo de versos (570-593) aos males trazidos pela “mulher moça”, assim referida nos versos 513-514. Como vemos pela passagem que descreve a reação de Zeus ao ver-se, de novo, ludibriado por Prometeu, quando nota que os homens recuperaram o fogo, a criação dessa mulher é algo terrível e angustiante para a raça de homens (e de mulheres). No entanto, é curioso como na recepção do mito de Prometeu, já a partir de Ésquilo e Platão, a presença de Pandora é ignorada.

No caso de Platão, o mito, tal como exposto no diálogo *Protágoras* (320c-322d), ganha novo sentido, que realça a atividade política de determinado grupo dos seres vivos (os homens). Na distribuição de dons, Epimeteu esqueceu-se dos homens. Para compensar a debilidade humana, Prometeu rouba de Hefesto e Atena o fogo e as técnicas (artes dos artesãos). Apesar desse conhecimento, quando se reúnem em cidades, os homens agridem-se e destroem-se. Zeus, assim, pede a Hermes para distribuir igualmente entre os homens, a justiça e o pudor (condições para a arte política). Nessa versão platônica, as artes são uma capacidade a ser desenvolvida – aqui, também, não aparece Pandora.

Voltando à questão inicial deste texto, a respeito da opção de reconstruir a trajetória e a história de Prometeu, principalmente como o portador do fogo aos homens e de todos os outros bens associados concreta ou simbolicamente a ele, não creio que haja problema nessa opção. De Darwin (transportando em suas viagens os fósforos prometeicos) a Marx (afirmando ser Prometeu “o mais eminente santo e mártir de todo o calendário filosófico”)¹⁴; de Goethe (rebelando-se romanticamente contra a supremacia dos deuses, pobres criaturas que necessitam de nossos sacrifícios, em seu poema *Prometeu*) a Kafka (reduzindo o mito a seus elementos mínimos para realçar a desesperada condição humana, em seu conto *O Abutre*¹⁵). Prometeu representará ora o progresso produzido pela audácia e astúcia, ora a ousadia de tentar sair da condição de mero “comedor de grão” e recusar a obediência cega, que aniqui-

13. Sissa, p. 98

14. Sobre Prometeu como alegoria do progresso científico, ver Taplin, pp. 144-167.

15. Sobre o conto, ver Macmillan, 2008.

la vontade e deliberação humanas, formulando a pergunta: porque existe o divino e dele estamos apartados? A versão de Êsquilo, que realça esses aspectos simbolizados na imagem do fogo parece ter sobrepujado a de Hesíodo, e ainda hoje essa condição trágica parece ser mais de nosso agrado, Pandoras e Epimeteus.

Referência bibliográfica

- ASSIS, Machado. "Crônica de 24 de abril de 1982". *Crônicas*, in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguillar, 1997 (1959*), pp. 533-534.
- BARBOSA, Teresa. V. R. *Prometeu Libertado – Trilogia Trágica em um Drama Satírico*. Direção de Geraldo Octaviano. Textos e programa do espetáculo editado por Textos em Ação. CENEX-FALE/UFGM, 2006.
- BAUZÁ, Hugo F. *El Mito del Heroe – Morfología y Semántica de la Figura Heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2007 (1998*).
- BURKERT, Walter. *Homo Necans*. Trad. P. Bing. Berkeley, 1983 (1972*).
- COELHO, Maria Cecília M. N. ; SOUZA, A. M. A. ; RIAL, C. "O Fígado de Prometeu". *Caderno Cultura – Diário Catarinense*, Florianópolis, p. 1, 06.09.2008a.
- COELHO, Maria Cecília M. N. *Elementos Trágicos e Épicas na Obra Poético-Musical de Elomar Figueira Mello*. Anais da 12ª Jornada Nacional de Literatura e 6º Seminário Internacional de Pesquisa em Leitura e Patrimônio Cultural. Ed. UPF, 2008b, pp. 1-9. CDROM – ISSN/ISBN: 97885751516
- COELHO, Maria Cecília M. N. e GORSKI, Frederico T. "Farra do Boi e Bois em Farra: Indústria Cultural, Turismo e Ecologia". In: PREVE, A. M. e CORREA, G. (Org.). *Ambientes da Ecologia: Perspectivas em Política e Educação*. Santa Maria, Ed. da Universidade Federal de Santa Maria, 2007, pp. 239-257.
- ÊSQUILO. *Prometeu*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Roswitha Kempf, 1985.
- FRAZER, James. *Mythes sur l'origine du feu*. Paris, Payot, 1969 (1930*).
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. inédita (a sair em 2012), de Christian Werner.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Trad. Mary de Camargo Lafer. São Paulo, Iluminuras, 1990, pp. 27-29.
- LUCIANO. *Prometeu*. Trad. J. Alsina. Madrid, Ed. Gredos, 1997.
- MACMILLAN, Maria. "Franz Kafka: El Buitre y La Resonancia del Mito de Prometeo". *Cyber Humanitatis: Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile. 48 (2008), acesso online em 20.02.2012.
- SÉCHAN, Louis *El Mito de Prometeo*. Buenos Aires, Editorial Universitária, 1960 (1951*).
- SISSA, Giulia. "Filosofias do Género: Platão, Aristóteles e a Diferença dos Se-

χος". In: DUBY, G. e PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. Porto,
Ed. Afrontamento, pp. 79-123.
TAPLIN, Oliver. *Fogo Grego*. Lisboa, Gradiva, 1990.

Sobre o Prometeu de Ésquilo

Antonio Medina Rodrigues



IN MEMORIAM Antonio Medina Rodrigues (1940-2013).

Clímene-Oceanina, por suas lindas pernas,
À cama levou Jápeto por mútuo amor.
Atlas daí nasceu, não pobre de violências.
Pior foi o Menécio. Prometeu, porém,
Gente fina é que foi, mas sem Epimeteu
Que a praga aos homens papa-trigo acarretou:
Com falsa moça ao se casar ele afundou.
(HESÍODO, *Teogonia*)

Trajatória de Zeus

Há desde a Antiguidade conjecturas quanto ao Prometeu Acorrentado de Êsquilo, que teve sua primeira encenação em Atenas na Ática – pouco antes da Orestia e após Sete contra Tebas. Após esta última peça apresentada em 467 a.C. é que o Prometeu foi encenado pela primeira vez. Essa divindade fora venerada como deus do fogo em tempos bem antigos. Por isso talvez ele aparece em primeiro numa trilogia de Êsquilo de que praticamente só sabemos que as outras duas peças eram o Prometeu Libertado e o Prometeu o que Conduz a Chama. Essa preocupação com um só personagem em três perspectivas denota uma vontade de abrangência, talvez com seu ápice trágico no Prometeu que conhecemos. A exaustão da personagem principal, mesmo acrescida de lendas e outras informações – não dava para um drama trágico. Êsquilo quis mostrar seu herói com verdadeiro amor da humanidade, um herói que ajudara Zeus a vencer Cronos, e a fundar a monarquia universal – controlada pelo mesmo Zeus. No Prometeu Libertado, a cena se transportava para o ponto mais alto do Cáucaso, lá onde a águia de Zeus vinha devorar-lhe o fígado, que renascia a cada noite. Foi Hércules que, ao passar por ali, acertou com sua flechada esse animal. Mas, depois da vitória sobre seus inimigos, claro ficou que Zeus não era o soberano que muitos aguardavam, e contra ele se

alevantam resistências. Zeus não era, pois, tão bom como o pai que ele vencera, e que fora o grande rei da época de ouro. A seu pai Zeus atirou no fundo dos Infernos, encerrando aquela era de fartura.

E a tensão entre ele e Prometeu foi-se agravando, com fatos que afetaram toda a humanidade. Humanidade sofredora. Pois famílias inteiras sucumbiam de fome e frio. É então que Prometeu rouba do céu o fogo para dá-lo aos homens. Com o fogo os homens multiplicaram seus bens. Portanto, este fogo se parecia um pouco ao dinheiro. Mas também sabia manter-se o fogo puro e sagrado. Digamos que seu valor era de uso, mas um pouco era voltado para a troca. Não troca livre. Mas uma troca resguardada.

Zeus resolveu vingar-se por um ato político que agravaria a situação já triste do planeta. Poderia ter sido franco e direto com Prometeu, aliás, seu subordinado. Mas, com sadismo preferiu vê-lo sofrer pelos seres que ele, Prometeu, amava. Teve então Zeus um requinte de arte e mentira. Mandou deuses fazerem uma bela figura de mulher, e depois uma ânfora, para que ela pudesse usar, e onde todos os vícios e males caberiam. Desconfiado, Prometeu advertira seu irmão (menos astuto que ele) para não aceitar presente dos divinos. Que o devolvesse! Epimeteu, irmão, ficou de acordo. Mas ao ver aquela moça, se encantou por ela, enamorou-se. E aceitou-a como sua. Pois essa, assim que pôde, a tampa da ânfora sacou, e desta saltaram vícios sem conta, que acometeram os humanos, como ocorre até hoje, aliás. Com uma exceção, porém: a Esperança não saiu, pois a tampa (ou a mão) foi bem mais rápida. Este ato, voluntário ou casual, veio a ser consolação para nós. E contentou filósofos, para os quais nosso futuro, mais cedo ou mais tarde, multiplicaria nossas riquezas. Não só em dinheiro. Em tudo. Esperemos.

Ética absoluta

Em seu *Ésquilo*, Maurice Croiset se pergunta qual a razão que levaria esse autor a escolher para seu drama a motivação *mitológica* em vez da *lenda heroica*, a que estaria ligado. A resposta é que o Prometeu é popular e ritualístico, com uma energia voltada para o centro, cujo interesse é consagrar uma figura só, mas consagrando a todas, quer dizer, não tantas que se tornassem alheias ou diversas. O toque de Prometeu com os outros é *natural*, imediato, quer dizer, todos são *práticos*. A figura do profissional transformativo, industrial é básica. A mitologia é superada por essa nova atitude. É claro que essa *elite fabril* não se interessa por heroísmos: é compassada, seu crescer é para o centro e para dentro. E de fato quem assiste nota certa escassez de gestos, como em

geral se espera numa tragédia, quando comparada à lenda ou epopeia, onde as tensões não dependem de uma geografia de cena. Seria necessário fazer com que Prometeu fosse *ampliado* para o teatro incorporá-lo, fazer com que a plateia o admirasse em suas virtudes e lhe tivesse amor, como ocorreu com Hefesto, deus do fogo também.

O natural no herói

Sabe-se que os pobres incomodavam Zeus. Zeus quisera exterminá-los em favor de outra raça ou geração. Só não o fez por intercessão de Prometeu, que, salvando os outros, salvou também a si. A própria ação de salvar é modelar, produz inveja. Ele deu a seus humanos a metalurgia, a cultura, a matemática, a cosmologia, e as ciências e várias disciplinas etc. Mas onde ficou ele? Ficou preso num rincão do Norte, pelo mesmo fogo que roubara dos divinos, e desta prisão só com a morte iria sair, mas por enquanto seu corpo solitário e rendido, ficaria a ver por céus e terra os entes da natureza, com quem um pouco conversava, como falando a si mesmo.

Ó éter divino, que o vento voador assopra! Rios e correntes, e mais ondas que a planície dos mares sem conta agitais! E mãe dos viventes, Terra, e tu também, Sol – cujos olhos a natureza acendem. Ora eu vos invoco. Olhai estas dores que um deus recebe dos outros! Vede a tortura em que fico por milênios a fio! Olhai estas hediondas cadeiras de pedra que o senhor dos imortais fez para mim! Quando terminará meu suplício? Mas... Que digo? Nenhum futuro me dará surpresa: tudo que acontece eu já sabia.

Gaia aconselhou Prometeu, a tomar o partido de Zeus contra os Titãs. E mais: Tétis teria um filho poderoso mais que Zeus, e que o tiraria do trono (como com Cronos fizera Zeus, e com Uranos fizera Cronos) e aí está, pois, o segredo que Prometeu não revelava, sobretudo na situação em que estava (Zeus, mesmo longe, ouvia, mandava emissários com propostas, como foi caso de Hermes).

O personagem redondo

Há certo acordo em se ver Zeus como *plano* na linha da crítica de ficção. Isso funciona quando ao *plano* se oponha a *redondez* de Prometeu, evolutiva e dramática. Comparado a outro, Prometeu é livre – e não saber por que razão é livre o torna livre mais ainda, como os modos da natureza. Saber que temos um dom *que não sabíamos* – ou de que não tínhamos autoconsciência – nos faz menos sábios do que éramos, como se o dom *agora* fosse posse. Não era assim Prometeu. Não lhe traz felicidade, por exemplo, uma fortuna. Nem o

contrário. Quanto ao ditador, esse livre não será jamais. É sempre prisioneiro de seus mesmos sentidos, daí seu brutalismo. O que Zeus mais detestava no rival era o amor deste pelos pobres, pelos mortais. Um amor que não o desvanecia. Natural como a natureza. Nada o possuía. Nem ele algo teria que o fizesse pensar nisso. Quanto a Zeus, este se ocupava de seus pensamentos e desejos. Ora, um bom personagem se esquece de si mesmo. É quem age sem lembrar que está em ação. Para fazer melhor. Por causa disso os poetas se impediam de lidar com Zeus. Eles tinham que lembrar isso, e fracassavam, mesmo em atributos amorosos, como ocorre em episódios com Ió, que é das figuras maiores da peça. É aflita essa Ió, amarga, e maravilhosa, o contrário de Oceano, que se não é mau, é fingido, pois esconde seu sentir, por medo de Zeus.

Oceano chegara montado num pássaro. A esse Oceano, que vem ao herói prometer-lhe mediações – este lhe pede calma, e que não se comprometa. Como é que Zeus fica sabendo quando falam dele? Essa questão é debatida. Particularmente creio que Zeus não saiba tudo que dele se fale porque não tem paciência. Daqueles que falam dele ele não sabe. Mas sabe o que falam *para* ele ou *com* ele, por mais longe que esteja. Querem crer que a verdadeira fala divina deve ser feita – não *sobre* Zeus – mas *com* Zeus. É verdade que ele não fala com Prometeu. Mas manda seus esbirros, seus emissários. O contrário, porém, é verdadeiro. Zeus por isso não sabe que Prometeu é muito mais do que ele pensa que seja, Zeus nem pensa nos caros seres aflitos ou nas coisas que Prometeu realizara – porque antes de pensar ele se previne ou imuniza com seu ódio e sua raiva. É por isso não sente atração por artes industriais, conhecimentos e saberes, receitas contra doenças ou pragas, escrituras, cuidados com animais domésticos, confecção de navios, enfim, todos meios contra a ignorância.

Pau mandado

Voltemos à cena. Algumas coisas dessas o Oceano lembra, mas lembra *maquinalmente*, para ter tempo de pensar alguma coisa mais segura:

Eu o vejo, Prometeu... E, seja qual for essa tua esperteza, te vou dar um conselho... Concentra-te; um novo Senhor está mandando nos deuses; convém que assumas outros sentimentos... Se te mantiveres nestes protestos injuriosos, do alto Olimpo Zeus tu hás de ser ouvido por Zeus, e brevemente teus males farão com que tenhas saudade da condição atual.

Mas logo se vai, montado no seu Grifo. É curiosa a correlação entre ele e suas filhas Oceaninas que formam o coro (o que dizem é espontâneo e corajoso). Estas não vacilam. Se acaso falam sem saber, por juventude, o que dizem vai cumprir-se, não porque elas saibam antes, e não porque tenham tal poder, mas porque esse poder está nelas, que são capazes de morrer por lealdade e desinteressadamente. Elas têm semelhança com Ió, embora com sentir distinto.

Ió aparece quando o coro das meninas cessa. E aparece alucinada e perdida, com seus dois chifrinhos de cada lado da fronte. Quem era? Uma das eleitas de Zeus e muito se estranhou aquela entrada desconexa, inverossímil talvez. Mas, ao recompor-se, interessou-se por Prometeu preso na pedra, e que tão semelhante era dela. A começar pelo mesmo perseguidor de ambos. Ela era também perseguida por um moscardo que não lhe dava sossego, sempre a bicá-la e ferindo-a. Por isso andava por antros e vias onde não a respeitavam. Tinham-na expulsado de casa os pais, e o ciúme de Hera, mulher de Zeus, fazia com que um cão a vigiasse, e que Hermes por fim eliminou. Mas estes males não constroem Prometeu, que em nome da sinceridade vai predizer-lhe outros percalços em outros países, outros povoados de gente selvagem. “Que me dizeis desse tirano dos divinos? Não vos parece que para ele uma outra lei não há que não seja a violência?” Esta pergunta se traduz por rápido diálogo:

- Ió: Será possível que Zeus de seu poder caia por fim?
PR.: Prazer terás de ver tal ocorrência.
Ió: Pois o que Zeus me fez penar, disso tu não duvides.
PR.: Fica segura, pois será assim mesmo
Ió: Quem por fim irá privá-lo do poder que tem?
PR.: Ele irá, por suas doidas ambições.
Ió: Mas como? Se não corres perigo, explica-te.
PR.: Na esposa que ele escolha sua perdição estará!

Portanto, os futuros filhos de Ió serão a sua vingança.

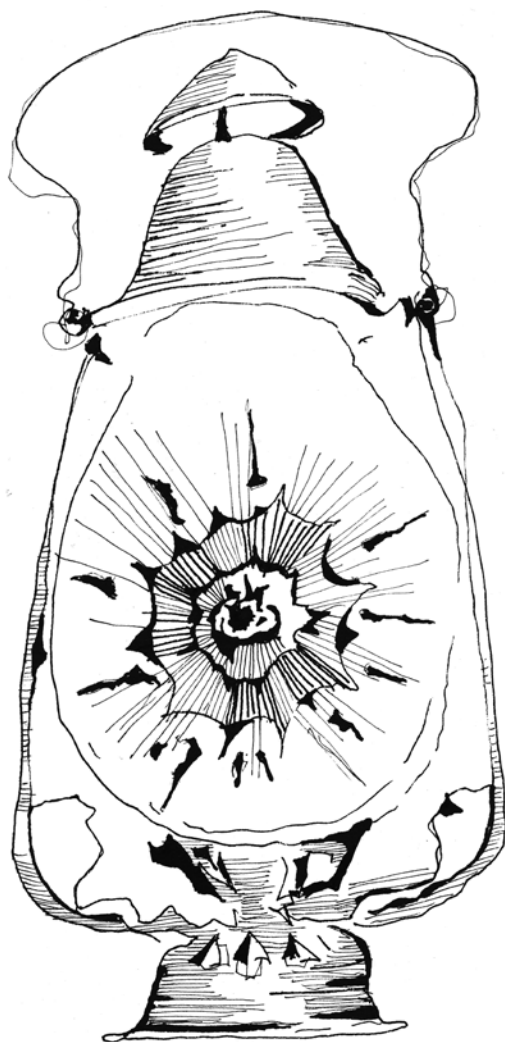
Antes, ela terá que desviar-se de Górgonas, Grifos, etc. e seus males finirão quando os olhos seus virem o Nilo. Prometeu prediz-lhe um filho de nome *Épafos*, dela nascido e de Zeus. *Vai-se ela embora tão estranha como quando havia chegado.*

Quando no final despencou Prometeu para o fundo da terra, ficou selado seu fim, sem que ele confessasse o seu segredo, a não ser para sua amiga Ió. Claro que esta deverá sobreviver, por ser futura mãe dos vingadores. Não há mais notícias sobre a questão. Mas há clareza quanto à brava participação das

meninas do coro. Elas morrem com seu belo Prometeu.

A Luz das Mariposas

Bernardo de Gregorio



As mariposas queriam entender sobre a luz.
Elas desejavam saber o segredo de se sentirem
tão fascinadas pela chama de uma vela.
O que as deslumbrava? Seria a luz ou o calor?

O teatro tem origem nos ritos a Dioniso, o deus grego das festas e do vinho. Com uma origem bem mais antiga do que a cultura helênica clássica, Dioniso foi provavelmente uma divindade importante desde o Neolítico, e sua mitologia tem nítidas conexões com religiões matriarcais da Trácia e da Ásia Menor.

Na Hélade, Dioniso era então o deus do delírio místico (êxtase), sendo reverenciado em seu ritual típico conhecido como *theatron*, o que chamamos de teatro. O termo deriva do Grego *theaomai*: olhar com atenção, perceber, contemplar. Este tipo especial de olhar não se refere a “ver” no sentido comum, mas sim a se ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta seu objeto. O teatro sempre foi uma atividade de caráter religioso e o objetivo era exaltar a glória e o poder das divindades. As encenações teatrais gregas referiam-se invariavelmente ao deus protetor das vindimas (*oinos*), deus da celebração da vida (*orgia*) da alegria de viver (*enthousiasmos*), da loucura sagrada (*mania*) e guardião do portal do mundo do espírito (*ekstasis*).

Nos chamados ditirambos, em uma espécie de procissão, o sacerdote de

Dioniso – chamado *iaco* –, empunhando o *tirso* (bastão sagrado) e encarnando a figura do corifeu, cantava uma história mais ou menos improvisada; como resposta, um refrão tradicional era cantado pelo coro.

O coro representava as mulheres da Trácia, que foram as principais adoradoras de Dioniso, conhecidas como *mênades*, em grego, ou *bacantes*, em latim: as “loucas de Dioniso”. Embriagadas ou possuídas, essas mulheres lançavam sobre si cinzas e pó e refugiavam-se em locais ermos, em contato com a natureza selvagem e com o deus silvano que coabita com sátiros e ninfas. Há várias referências a grupos femininos que perambulavam pelas montanhas e bosques num estado de permanente frenesi, alimentando-se de ervas, bagas silvestres e leite de cabra, alimentadas porém pelo próprio Dioniso, segundo senso comum. A origem psicossociológica deste comportamento provavelmente derivasse de uma reação à exclusão cada vez maior das mulheres da vida coletiva, uma espécie de “vingança” do feminino coletivo contra o patriarcado. O afastamento voluntário e a consequente entrega a um estado de possessão, seguidos de um tremor báquico, em que embriaguez e devoração de animais se intercalavam, atuavam como uma terapia à sua crescente marginalização. Diga-se que essa bizzarria não passou despercebida aos médicos e sociólogos gregos daquela época, que a definiam como uma forma de loucura: o “*coribantismo*”. O atingido por tal loucura via estranhas figuras, ouvia o som de flautas e caía num profundo paroxismo, sendo atacado por um furor irresistível de dançar. Portanto, o culto dionisíaco conservou, como componente essencial, essas explosões imprevisíveis, anárquicas e passionais, que fizeram com que Nietzsche as identificasse como as autênticas manifestações de uma vitalidade aprisionada pela moral, pelo preconceito e pela razão.

A fixação dos ditirambos na forma do rito teatral deu-se com o chamado “ritual do bode” (*tragoidia*), onde o animal sagrado de Dioniso, o bode (*tragos*), era sacrificado para expiar os pecados da cidade (“bode expiatório”). Mais tarde, o bode seria substituído pela personagem principal do drama: o protagonista. Na visão de Aristóteles, um dos primeiros a estudar o impacto dos espetáculos teatrais, a tragédia seria “uma representação imitadora de uma ação séria, concreta, de certa grandeza, representada, e não narrada, por atores, em linguagem elegante, empregando um estilo diferente para cada uma das partes e que, por meio da compaixão e do horror, provoca o desencadeamento liberador de tais afetos”. Aristóteles não se preocupou em estabelecer qualquer teoria sobre a tragédia nem se concentrou nos aspectos técnicos do espetáculo, mas no comportamento do público. Concluiu que o espetáculo trágico, para realizar-se como obra de arte, deveria sempre provocar a *kathar-*

sis – isto é, a purgação das emoções dos espectadores. *Katharsis* significa purificação, limpeza, processo fundamental da estrutura da tragédia. Assistindo às terríveis dilacerações do herói trágico, sensibilizando-se com o horror que o drama apresenta, sentindo uma profunda compaixão pelo infortúnio que o destino reserva ao herói, o público passa por uma espécie de exorcismo coletivo. Atribui-se a concepção de Aristóteles, que associa a tragédia à purgação, ao fato de ter ele sido médico, o que teria contribuído para que entendesse a encenação dramática como uma espécie de remédio da alma, ajudando as pessoas do auditório a expelirem suas próprias dores e sofrimentos ao assistirem o desenlace.

Como não poderia deixar de ser, perante uma celebração tão subversiva dos costumes, houve enorme resistência por parte de reis e sacerdotes à aceitação do novo culto, tal como se vê na peça *As Bacantes* de Eurípides. Com o decorrer do tempo, Dioniso tornou-se, no entanto, cada vez mais “respeitável”. As festas dionisíacas transformaram-se num ritual cada vez mais organizado e disciplinado, recebendo uma cuidadosa atenção das autoridades civis e religiosas. Até que Apolo, o deus-símbolo da racionalidade, da beleza e da inteligência, estendeu finalmente seus braços para Dioniso, transpondo uma esquematização para a encenação teatral – e podemos afirmar que a tragédia (*tragoidia*), como espetáculo, era a domesticação apolínea dos desregramentos de Dioniso. O consciente dominando o inconsciente, o racional subordinando o temerário, o Sol desvelando a Treva, o civilizado contendo o selvagem. Ao reproduzir frente ao público o inesperado, o passional, imaginava-se conter Dioniso, domesticando-o. Por isso entende-se a observação de Nietzsche, que afirmou que “os gregos foram obrigados a erguer dois altares na encenação teatral: um para Apolo e o outro a Dioniso”. Este é o processo da catarse: se o espectador consegue identificar-se com as personagens apresentadas no *theatron*, tomadas pela loucura, ele encontra uma via de saída para seus impulsos mais primitivos, colocando-se assim a salvo deles e ao mesmo tempo expressando-os, sem jamais reprimi-los.

A música, a dança e o uso de psicotrópicos induzem a um estado alterado de consciência. Nesse estado, o impulso inconsciente mais profundo que é expresso é o sair de si em direção ao espírito (*ekstasis*, “estar fora de si”), numa superação da condição humana, num mergulho em Dioniso e nesta sua transcendência pelo processo de entusiasmo (*enthousiasmos* – isto é, “descobrir o deus interior”). O homem, simples mortal, em êxtase e entusiasmo, comunga com a imortalidade, tornando-se um herói que ultrapassa a medida de cada um (*métron*). O arquétipo aqui é o Louco, Arcano Maior sem número do Tarot, que tanto pode ser o primeiro como o último da sequência do baralho. A

representação de Dioniso é a do andarilho errante, do bufão, do monge trapista e, em última análise, do Inconsciente Coletivo. Simboliza o ser humano que não sabe de onde vem, por que veio ou pra onde vai. Sente apenas o misterioso impulso que o impele a se atirar na vida, para vencer a qualquer preço, aventurar-se mesmo sem razões ou porquês. Irracional em si, é impulsivo, irreverente e imaturo. Representa a ansiedade do homem em ir além de si mesmo, de se superar, de alcançar o que lhe escapa à lógica, de pagar para ver os resultados de seus atos impensados. Sem apego e sem raízes, ele parte em busca do que o fascina no momento, mesmo que lhe custe o abandono dos seus afetos. Caminhar sem saber para onde vai não chega a ser um problema, pois não mede esforços para chegar aonde seu espírito chama. Ele incomoda a sociedade por não respeitar os convencionalistas ou a ética. Com sua imagem descomprometida, tenta sempre chocar os valores vigentes. O Louco carrega em si tanto a sabedoria como a ignorância. Ele é rei e mendigo, anda por toda parte e nada o retém. Conhece de tudo um pouco e não personifica nada. Com isso, detém todas as possibilidades. Porque o Louco encerra os polos opostos de energia, é impossível segurá-lo: no momento em que cuidamos haver-lhe captado a essência, ele se transforma ladinamente no seu oposto e tripudia, escarnecendo às nossas costas. Todavia, é justamente a ambivalência e a ambiguidade que o tornam tão criativo.

Desta forma, o rito dionisíaco clássico consistia de festividades que tinham caráter itinerante, vagando de cidade em cidade. Quando o sacerdote de Dioniso, *iaco*, chegava a uma nova cidade, era recebido pelo rei, que lhe entregava o poder por três dias e três noites. Tipicamente havia três formas de celebração da vida e da divindade: 1) a sátira, espetáculos cômicos que eram celebrados pela manhã e que ensinavam a arte de rir da própria desgraça; 2) a tragédia, dramas terríveis que eram celebrados à tarde, à luz avermelhada do crepúsculo, e que revelavam a vida como o resultado do embate entre o destino e a cólera dos deuses; e 3) a orgia, festa que era celebrada à noite e ensinava o êxtase e a alegria de viver.

As tragédias sempre se baseiam numa mesma estrutura que as caracteriza. Tudo se inicia com a *hýbris* (*demésure*), ação em que uma personagem, o protagonista, insuflado por Dioniso, ultrapassa o *métron* que lhe dita Apolo e tenta ser mais do que realmente é. Tal qual as mariposas que são atraídas para a morte pelo brilho da luz, quando o protagonista ultrapassa o *métron*, seja acima ou abaixo dele, está tentando se equiparar aos deuses e receberá por parte deles a “cegueira da razão”. A cegueira e a loucura acabará por vencer sua medida inúmeras vezes até que caia em si, prestes a conhecer um destino

do qual não possa mais escapar, recebendo finalmente a *nemesis*, a cólera dos deuses.

A *hýbris* é o pecado que dá origem a toda ação e é comum a noção de que “os filhos pagarão pelos pecados dos pais”, criando sagas familiares onde maldições passam de geração a geração, até culminar com o aniquilamento de toda uma linhagem sanguínea. A questão da “medida de cada um” (*métron*) é recorrente na obra dos trágicos, mas trabalhada de forma diferente de acordo com a concepção de destino, seja ela religiosa, política ou psicológica. A punição inequívoca é o despedaçamento do protagonista: a destruição ou loucura de uma ou várias personagens sacrificadas por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino.

Quando Eurípedes escreveu *As Bacantes*, tragédia que estreou apenas postumamente no Teatro de Dioniso de Atenas em 405 a.C., ele colocou em cena a chegada do deus Dioniso à cidade e, a partir daí, procurou problematizar a existência do inconsciente, ou seja, do autoconhecimento. Dioniso é o deus da arte, o deus-espelho que reflete para as pessoas o que elas são e, a partir de então, superado o horror inicial de se ver ao espelho, podem aceitar o que são e o que são os outros, podem aceitar o diferente em si em no outro. A partir do autoconhecimento, é possível encontrar forças em si mesmo, desvelando-se o inconsciente e, assim, não será mais necessário que os deuses controlem o mundo. Dioniso traz a liberdade do Olimpo para o nível telúrico: libertador e transcendente, invariavelmente aponta para o espírito. O “conhece-te a ti mesmo” délfico coloca-se assim totalmente transfigurado sob uma estética dionisíaca e torna-se a libertação extática trazida pela loucura de Dioniso.

A partir das tragédias, começará a se desenvolver a filosofia socrático-platônica, que desenvolverá o conceito de alma, de que o homem só conhece o mundo quando conhece a si próprio, e de que o maior conhecimento é o conhecimento de si mesmo.

Já *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, datada entre 452 e 459 a.C., aproximadamente, apresenta-nos um drama vivido por deuses, em que o humano é mero objeto cênico. A tragédia fazia parte da trilogia composta pelas peças *Prometeu Acorrentado*, *Prometeu Libertado* e *Prometeu Portador do Fogo*, e foi a única destas que permaneceu. Prometeu é “aquele que sabe antes”, o senhor da profecia, guardião das surpresas do futuro e é com este “saber antecipado” que prometeu desafia Zeus: um importante segredo ameaça o trono olímpico. Ele o conhece; Zeus, não.

Em *Prometeu Acorrentado*, a dinâmica da *theodikéia* se quebra e a ideia da “justiça divina” é transposta: Prometeu se torna o benfeitor da humanidade,

enquanto Zeus é denunciado como um tirano cruel e perverso. Prometeu é então antes de tudo um defensor da humanidade: moldando os humanos com barro e cinza dos titãs destruídos, criou a raça humana e dela cuidou, colocando até mesmo sua própria estabilidade em risco. Na abertura da peça, Prometeu alega ter ensinado aos homens as artes da civilização, como a escrita, a matemática, a agricultura, a medicina e a ciência. Prometeu ainda nos deu o bovino, colocando à nossa disposição o couro e a carne, consagrando a Zeus somente seus ossos e a gordura. Enraivecido e enciumado, Zeus emburreceu a humanidade, retirando de nós nossa essência. Aqui foi estabelecido o *métron* humano. Como compensação, só resta a Prometeu roubar o fogo dos deuses e o entregá-lo aos mortais. Aqui fica clara a *hýbris*.

Mas o que é este fogo sagrado? Quem é este “Prometeu Portador do Fogo”? O fogo sagrado não pode ser outra coisa se não a consciência, luz flamejante que separa o humano dos animais. Desde tempos muito remotos o homem venerou o fogo sobre todos os demais elementos, e até o mais inculto selvagem reconheceu na chama alguma semelhança com o fogo que ardia na sua própria alma e, mesmo que a misteriosa energia estivesse muito além de sua capacidade de análise, pôde sentir seu poder. Conhecer o mundo, conhecer-se no mundo e conhecer-se a si mesmo: eis o destino humano que nos foi dado por Prometeu. Amansando a chama, aquele que estava até então desguarnecido, adquiriu um tesouro que não só lhe valeu sob o ponto de vista material, mas também em seu aspecto mais sutil: o espiritual. Fogo sagrado não é apenas o fogo físico, mas também – e sobretudo – o fogo celeste, intelectual, interior: a inteligência e a consciência. Sendo assim, Prometeu deu a conhecer aos homens o bem e o mal e, por essa razão, vemos que, em todos os mitos, os deuses castigam o homem por este seu afã de saber.

Tu me invejas!

Eu honrar a ti? Por quê?

Livras-te a carga do abatido?

Enxugaste por acaso a lágrima do triste?

Por acaso imaginaste, num delírio,

que eu iria odiar a vida e retirar-me para o ermo

por alguns dos meus sonhos se haverem

frustrado?

Pois não: aqui me tens

e homens farei segundo minha própria imagem:

homens que logo serão meus iguais

que irão padecer e chorar, gozar e sofrer

e, mesmo que forem parias,
não se renderão a ti como eu fiz
(GOETHE, “Prometheus”, 1774, trad. Paulo Quintela)

Prometeu é então o “Portador do Fogo”, assim como Lúcifer é o “Portador da Luz”. Este é o ser divino que inevitavelmente brilha “como a uma candeia que alumia em lugar escuro, até que o dia amanheça e a Estrela d’Alva (Lúcifer) surja em vossos corações” (2 Pedro 1:19). Os judeus o chamam de *Heilel ben-Shachar*, onde *heilel* significa “Vênus” e *ben-shachar* significa “o luminoso, filho da manhã”. Interessante observar que o próprio Jesus Cristo é também a estrela da manhã que ilumina até o fim dos tempos toda escuridão, como em Apocalipse 22:16, em que está escrito:

Eu, Jesus, enviei o meu anjo. Ele atestou para vocês todas essas coisas a respeito das Igrejas. Eu sou a raiz e o descendente de Davi, sou a estrela radiosa da manhã.

Igualmente, a serpente do Éden também é a portadora desta mesma consciência: aquela que traz o fruto da “Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal (Gên 2:9, 16, 17; 3:1-24).

A serpente ígnea nos apresenta a imagem do *logos* Criador, o “fogo serpentino” que dorme enroscado três vezes e meia dentro do chakra *muladhara*, situado no osso cocígeo. Lúcifer ainda guarda uma identificação com *manas*, a mente dual, a inteligência espiritual que habita em todos os homens. Deste ponto de vista, tanto é o divino que aceita voluntariamente cair na matéria, como também é o agente que foge por si mesmo da animalidade e resgata-se para uma vida superior, sendo ao mesmo tempo o tentador e o verdadeiro redentor interno de cada um.

Como caíste desde o céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações! E tu dizias no teu coração: eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo. E, contudo, levado serás ao inferno, ao mais profundo do abismo (Isaías 14:12-15).

Nietzsche considera que o mito de Prometeu tem a mesma significação característica que o mito do pecado original. Fica claro no mito de Prometeu o valor incalculável que o fogo representa para o homem ingênuo, mas por esse fogo ter sido fruto de um roubo, torna-se um sacrilégio cometido contra a natureza divina, um crime de lesa-majestade. Estabelece-se, portanto, uma indissolúvel contradição entre homem e deus, e isso vai marcar cada cultura.

Na cultura judaico-cristã, o pecado original é resultado da curiosidade, sedutibilidade e cobiça feminina. Na tradição greco-romana o pecado é ativo, sendo identificado como a virtude prometeica, como afirma Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*:

[...] na heróica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si da contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete o sacrilégio e sofre. Assim, os árias entendem o sacrilégio como homem e os semitas entendem o pecado como mulher.

E continua:

[...] o Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara dionisíaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, e sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça. E assim, a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisíaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: “tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado”.

De qualquer forma que se olhe, Prometeu é sempre a encarnação da *hybris* humana, o motor de uma evolução do mortal em direção ao divino, a essência do transcendente. Neste sentido, Prometeu e Dioniso se igualam.

Os órficos foram os primeiros a ensinar que todos os deuses se resumiam a um só, embora existisse uma dupla crença em duas entidades universais: por um lado, Dioniso, aquele que apagava toda a mancha de pecado; por outro lado, Apolo, aquele que libertava do corpo, uma vez que todo o corpo é um túmulo. Temos então uma oposição central que toma como referência as divindades superiores da Antiguidade grega: Apolo e Dioniso. O rito frenético de Dioniso, executado pelas bacantes, reflete a originalidade do deus no panteão bem comportado da religião estatal grega. O orfismo oscila entre Dioniso, que sempre desejou romper a camisa-de-força da religião tradicional da pólis grega, e Apolo, que corrigia os excessos e os desvarios dionisíacos. A chispa do divino, que o homem carrega dentro de si, advém de Dioniso, deus da fertilidade e também da morte, mas no orfismo o êxtase dionisíaco é individual por princípio. De Apolo, herdou uma componente da *katharsis*; ou seja, da purificação, tão praticada no oráculo apolíneo de Delfos. Os órficos purificavam-se nesta e na outra vida, visando libertar-se do ciclo das existências. A religião apolínea era o bem-viver; a órfica, o bem-morrer. Ainda em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche retoma esta dualidade, demonstrando

que o apolíneo e o dionisíaco são conceitos antitéticos, mas de uma espécie dialética necessária à existência de todos os homens: “a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas”.

A questão da transcendência requer então uma entidade libertadora que, à custa da própria liberdade, conceda à humanidade a libertação. Desta forma, Prometeu dá o fogo libertador aos humanos e é acorrentado ao penhasco; Lúcifer traz a luz da ciência e é aprisionado nas trevas. Dioniso é igualmente esta divindade redentora. Dioniso Zagreu, chamado “primeiro Dionísio” nos mistérios órficos, era filho de Zeus e Perséfone e foi despedaçado pelos gigantes de Hera; ou seja, é a alma criativa, a ligação com o inconsciente selvagem e original, que foi despedaçada pela moral, pelo *logos*. Zeus mandou que Sêmele engolisse o coração do deus morto, fazendo-a conceber o “segundo Dioniso”, chamado “Zagreu Renato”: Dioniso, o “filho de Zeus”. Dioniso representa a integração do humano à natureza perdida, ao selvagem banido pela civilização. O canibalismo faz parte da História desde os primórdios da humanidade e existiram muitas culturas em que ele foi considerado sagrado, fonte de poderes sobrenaturais, procedimento tabu e até mesmo método eficaz de saúde pública. Tal qual ocorria nos sacrifícios rituais primitivos comuns no período Neolítico da Pré-História, Jesus Cristo, outra divindade libertadora, também é simbolicamente morto a cada missa, seu corpo é esquartejado no símbolo do pão dividido e, juntamente com seu sangue, representado pelo vinho, ingerido por toda a comunidade de fiéis reunidos para a repetição ritual da Santa Ceia. A crucificação de Cristo é a confirmação deste simbolismo e o vinho aqui tem uma participação nada aleatória, constituindo uma referência direta aos ritos dionisíacos. Quem não reconhece o contexto antropofágico explícito na frase: “quem comer de minha carne e beber de meu sangue terá a vida eterna”? A ideia principal contida em todas as formas de canibalismo ao longo da História é que de alguma forma a vítima de um sacrifício ritual canibal viria a ressuscitar no ser daquele que consome sua carne. Foi assim com Cristo, foi assim com Zagreu, é assim com o protagonista trágico.

Desta forma, o sacrifício nos leva à *demésure* final, à *hýbris* absoluta e culmina com a transcendência rumo ao espírito. Como afirma Ernst Tugendhat:

Em vez de obedecer a valores suprassensíveis, o homem cria seus valores, o que significa que a transcendência para o sentido da vida volta-se para o interior do próprio ser humano. Pode-se então, falar de uma “transcendência imanente”, quer dizer, de um ir além que

precisamente não seria um ir a algo além do natural, mas um ir além do ser do homem. O mundo oferece ao homem o espelho em que deve mirar-se. Só no espelho do outro e de um outro reconhecido como igualmente autônomo, o homem chega a uma satisfação. Assim se faz a experiência que só na medida em que se afirma o outro, esta afirmação vale a pena. O vislumbre espiritual consiste em graus sempre mais complexos desta simetria. O espírito dionisíaco é o espírito do universo inteiro, ainda antes de ser o que leva o homem à superação de si.

Referência bibliográfica

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. Cupolo, São Paulo, 1948.
- VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Duas Cidades, São Paulo, 1977.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- KITTO, Humphrey Davey Findley. *A Tragédia Grega*, v. 2. Editora Arménio Amado, Coimbra, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiadamente Humano*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*, v. XI, cap. XIII. Ed. Presença, Lisboa, 1984.
- TUGENDHAT, Ernst. "Nietzsche e o Problema da Transcendência Imanente". *Ethic@ An International Journal for Moral Philosophy*, Florianópolis, v. 1, n. 1, jun. 2002, , pp. 47-62.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1995.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Livraria Apostolado da Imprensa, Porto, 1984.

Mulheres Invisíveis: Tragédia e Público na Grécia Antiga

Flávio Ribeiro de Oliveira



O teatro contemporâneo – ao menos nas democracias de modelo ocidental – é uma manifestação cultural normalmente caracterizada pela pluralidade, pela laicidade e pela independência com relação ao Estado. Por pluralidade entendo o fato de que, em qualquer metrópole do planeta, durante todo o ano, inúmeras companhias teatrais encenam, em formatos vários e em teatros diferentes, uma infinidade de peças, de um vasto e diversificado repertório que inclui obras de autores de todos os períodos da história e de todas as origens. Podemos assistir, por exemplo, a montagens de peças do repertório do *kabuki* japonês em Nova York, a comédias de Aristófanes em Moscou ou a peças de Néelson Rodrigues em Paris. Por laicidade entendo o fato de que, salvo raríssimas exceções, as montagens teatrais, hoje em dia, não estão ligadas a crenças, igrejas ou festividades religiosas. Por independência com relação ao Estado entendo o fato de que normalmente – exceto por eventuais laços de patrocínio – o Estado não tem uma relação direta e determinante com o teatro: não é o Estado que se encarrega da produção e da montagem das peças; o teatro existe e sobrevive independentemente do Estado – e, às vezes, *apesar* do Estado.

Tal situação, contudo, era estranha ao teatro clássico grego (esta expressão designa as tragédias, comédias e dramas satíricos compostos e produzidos em Atenas no século V a.C.): em sua origem, o teatro grego não era nem plural, nem laico, nem independente do Estado. Ao contrário: tratava-se, em primeiro lugar, de uma experiência cultural *una*, pois a exibição de peças teatrais originalmente só ocorria em uma ocasião específica, em um único teatro, em um único festival¹ – e cada peça era apresentada uma única vez (ou seja, as peças não ficavam “em cartaz”; não havia “temporadas”). Em segundo lugar, a experiência teatral era essencialmente *sagrada*, pois tragédias, comédias e dramas satíricos eram apresentados apenas no contexto das Grandes Dionísias – importante festival religioso ateniense em honra do deus Dioniso. Finalmente, o teatro era essencialmente *político*, não só pelo fato de que assuntos importantes relativos à *pólis* e à vida cívica eram apresentados e discutidos nas peças, mas sobretudo porque era a *pólis* – o Estado – que organizava e montava o festival, em todos os seus aspectos. Se me permitirem um pequeno anacronismo léxico-político, eu afirmaria que o teatro grego era “estatal”: não existia teatro “privado”, independente.

O público da tragédia grega, portanto, reunia-se uma vez por ano para assistir a uma manifestação cultural *una*, de caráter essencialmente religioso e político. Contudo, para compreendermos melhor a relação entre teatro e seu público, devemos considerar ainda um aspecto fundamental – um aspecto estético – que diferencia o teatro grego antigo do teatro contemporâneo: o teatro grego era um gênero de *poesia*. Não existia teatro em prosa. Isto significa não apenas que as peças eram todas compostas em versos, rigorosamente metrificadas: significa, sobretudo, que as relações entre teatro e público só podem ser compreendidas no quadro geral das relações entre poesia e público na Grécia antiga. A poesia grega era uma poesia de *performance*: só pode ter pleno sentido no contexto de uma performance oral diante de um público definido e conhecido. A poesia não era concebida para ser *lida* por leitores anônimos ou por leitores de outros países ou de outras culturas. Compunha-se poesia para que ela fosse *cantada* em performances destinadas a um público composto de indivíduos que compartilhavam da mesma cultura do poeta. A poesia tinha uma relação visceral com o concidadão contemporâneo, com o público para o qual o poeta a compunha. Não era, contudo, concebida como fenômeno efêmero e local – também movia o autor uma aspiração à imorta-

1. Nas Leneias – o outro festival ateniense dedicado a Dioniso – não há evidência de que antes de 442 a.C. tragédias fossem produzidas e exibidas (para as comédias, evidências aparecem só a partir de 432 a.C.). Cf. Pickard-Cambridge, 1953, pp. 37-38.

lidade poética (ou seja, movia-o a esperança de que públicos futuros também admirariam aquela poesia).

Tal aspiração, todavia, pressupunha necessariamente a *permanência* daquela cultura, pressupunha a crença de que o público futuro seria, do ponto de vista cultural e político, idêntico ao contemporâneo. O poeta grego não compunha suas poesias para o homem *do* futuro, mas para o homem *no* futuro – ou seja, para o mesmo homem, o grego, seja ele seu contemporâneo ou venha ele a viver mil anos depois.

Nossa pergunta, nesta breve investigação sobre a relação entre teatro e público na Grécia antiga, é a seguinte: no caso da tragédia grega, que homem é esse? Quem era esse homem – contemporâneo dos dramaturgos, mas também universal – para quem Ésquilo, Sófocles e Eurípides compuseram seus dramas? Para qual público o poeta trágico compunha?

Autores antigos normalmente diziam que “toda a cidade” estava no teatro. Este tipo de exagero não pode ser levado ao pé da letra (seria algo como dizermos, hoje, que “todo o país assistiu à final do campeonato”). Platão, numa passagem do *Banquete*, nos dá uma informação aparentemente mais precisa: diz que Agatão obteve sua vitória (pois os festivais eram competitivos) diante do testemunho de mais de trinta mil espectadores (*en mártusi tòn Hellénon pléon è trismyríois; 175e*). Contudo, esta parece ser uma das muitas cifras convencionais hiperbólicas usadas pelos gregos (assim como hoje em dia empregamos cifras como “mil” ou “dez mil”: “eu já lhe disse mais de dez mil vezes para não fazer isso”): tal dado não pode ser levado ao pé da letra como informação exata. Estudiosos, analisando evidências arqueológicas e fazendo cálculos relativos à ocupação do espaço pelo público, normalmente têm oscilado entre quatorze e dezessete mil espectadores. Para termos uma ideia da magnitude de tamanha reunião, lembremo-nos de que a assembleia – a mais importante reunião política na Atenas democrática – costumava reunir cerca de seis mil pessoas.

Portanto, pode-se afirmar plausivelmente entre quatorze e dezessete mil pessoas assistiam às tragédias gregas. Contudo, cabe perguntar: que público é esse, do ponto de vista qualitativo? Quem eram essas quatorze ou dezessete mil pessoas? Sabemos, por diversas fontes, que o público era constituído majoritariamente de cidadãos atenienses, isto é, de adultos do sexo masculino, livres, nascidos e domiciliados em Atenas. Não pertenciam à categoria dos cidadãos: a) metecos (os estrangeiros domiciliados em Atenas); b) estrangeiros não residentes, em visita temporária à cidade; c) crianças; d) escravos; e) mulheres. As mulheres, em particular, tinham uma importância enorme na tragé-

dia, do ponto de vista poético-literário – pense-se nas personagens de Clitemnestra, Electra, Antígona, Jocasta, Medeia... Nas peças que compunham, os poetas trágicos emprestavam sua voz a mulheres e discutiam questões sociais, políticas e filosóficas relativas a elas. Mas havia mulheres – e outras classes de não-cidadãos – entre o público do teatro?

Fontes seguras mencionam², entre o público das Dionísias, metecos e estrangeiros não residentes. Não temos indicações certas sobre seu número, mas é razoável supor que fosse bem inferior ao número de cidadãos.

Referências à presença de crianças no teatro são tardias e não podem ser levadas em consideração com relação ao público do século V a.C. Por outro lado, fontes confiáveis mencionam a participação de efebos (adolescentes do sexo masculino em processo de iniciação à vida adulta) em alguns rituais do festival. É incontestável que efebos órfãos de guerra participavam de um desfile solene nas Dionísias e assistiam às peças postados em assentos especiais no teatro (cf., por exemplo, Êsquines, *Katà Ktesiphôntos*, 154).

Quanto aos escravos, sabe-se com certeza por uma inscrição do século V a.C. que pelo menos os oito escravos a serviço da *boulé* assistiam às competições teatrais. No que diz respeito a outros escravos, os poucos testemunhos normalmente evocados não provam de forma incontestável nem que escravos faziam parte do público, nem que não faziam.

Com relação à possibilidade de mulheres estarem presentes no teatro, os testemunhos são raros e vagos – e, quanto à sua interpretação, não há acordo entre os estudiosos contemporâneos. Uma análise completa e minuciosa de tais testemunhos não caberia aqui³, mas examinarei brevemente duas evidências que normalmente são evocadas como prova de que mulheres assistiam às competições trágicas.

Uma biografia de Êsquilo⁴ (tardia e pouco confiável) menciona o fato de que, quando, em encenações das *Eumênides*, aparecia o coro de Erinias, o pavor entre o público era tão grande que muitas mulheres sofriam abortos espontâneos. Haigh (1907, p. 327) e, mais tarde, Pickard-Cambridge (1953, pp. 268-269), mesmo admitindo a pouca autoridade desse testemunho e aceitando a possibilidade de que tal anedota tivesse sido inventada pelo autor da biografia,

-
2. Para uma relação completa e um exame detalhado (que não caberiam neste artigo) das fontes mencionadas aqui e nos próximos parágrafos, remeto a Pickard-Cambridge (1953), p. 268 e *sqq.*, e a Goldhill (1997), *passim*.
 3. Para uma relação exaustiva e uma análise minuciosa dos testemunhos relativos às mulheres, cf. Podlecki (1990), *passim*; Henderson (1991), *passim*, e Goldhill (1994), *passim*.
 4. *Vita Aeschyli*. Cf. Haigh (1907), p. 327 e *sqq.*

entendem que a história só poderia ter sido inventada se, de fato, a presença de mulheres no teatro fosse admitida. Ora, Simon Goldhill (1997, p. 62 e *sqq.*) mostrou que tais anedotas eram criadas a partir da perspectiva sociocultural da época em que viviam seus autores. Sabe-se que naquela época (bem posterior ao século V a.C.) as mulheres eram admitidas no teatro. É ilegítimo, contudo, inferir a partir desse fato que também no século V a.C. mulheres com certeza fizessem parte do público.

Um jogo de palavras que aparece em uma passagem de *Paz* (962-967), de Aristófanes, tem sido evocado como evidência de que, no período clássico, mulheres estavam presentes no teatro⁵ de Dioniso. Nesse trecho, Trygaïos ordena ao escravo que atire grãos de cevada (*krithai*) à plateia. Ele o faz, e Trygaïos lhe pergunta: “tu já deste [cevada aos espectadores]?”. O escravo responde que nenhum espectador ficou sem cevada. Quando Trygaïos observa que as mulheres não receberam nada, o escravo retruca: “à noite, seus maridos darão a elas”. O jogo de palavras consiste no fato de que *krithé* (singular de *krithai*) significa também “pênis” no registro chulo da linguagem – assim, Trygaïos disse que as mulheres não receberam cevada/pênis, e o servo retrucou que receberiam isso à noite, de seus maridos. Pickard-Cambridge (1953, p. 269) sustenta que a passagem fará mais sentido se supusermos que mulheres assistiam à peça e que estavam sentadas nas últimas fileiras do teatro, mais distantes da *skéné*: assim, a cevada atirada pelo ator (que estava diante da *skéné*) não chegaria até elas. Goldhill (1997, p. 63), contudo, objeta que a eficácia da piada não depende da presença de mulheres no teatro. De fato, o verso 966 diz, literalmente: “as mulheres não pegaram” (*oukh hai gynaiikés g'élabon*). Pode-se entender que elas não pegaram a cevada porque, postadas nas últimas fileiras, a cevada atirada não chegava até elas, mas também podemos entender que não a pegaram porque simplesmente não estavam no teatro, porque estavam em casa... A passagem não prova de modo incontestável que mulheres assistiam à peça.

Por outro lado, já se notou que era comum, na comédia de Aristófanes, as personagens se dirigirem diretamente a indivíduos do sexo masculino presentes na plateia. Contudo, não há nenhuma passagem em que personagens dirijam-se a mulheres. Mas tampouco esse argumento é decisivo: a ausência de menção às mulheres pode dever-se a outros fatores. Por exemplo, pode se tratar de convenção dramática. Ou pode dever-se ao fato de que pouquíssimas

5. *Paz* é uma comédia, mas comédias e tragédias eram apresentadas no mesmo festival: se se provar que mulheres eram admitidas nas apresentações de comédia, não haverá motivo para supor que não fossem admitidas também nas apresentações de tragédias.

mas comédias foram preservadas até nossos dias e, por um azar estatístico, nessas poucas comédias supérstites não haveria referências à presença de mulheres na plateia (o que não impede que em outras comédias, hoje perdidas, houvesse).

Portanto, no que diz respeito à presença de mulheres entre o público, conviria adotarmos uma atitude de modéstia epistemológica e reconhecermos que não há evidências decisivas, nem a favor, nem contra. Henderson (1991, *passim*), contudo, busca demonstrar, de forma engenhosa e persuasiva, que mulheres *provavelmente* assistiam às competições teatrais nas Dionísias. Mas seus argumentos mais fortes se baseiam na *verossimilhança*: ele observa, por exemplo, que mulheres tinham uma participação importante em diversos aspectos da vida religiosa ateniense e que não haveria motivo, portanto, para que fossem excluídas das Grandes Dionísias. Seria inverossímil supormos que as principais sacerdotisas dos cultos atenienses fossem barradas no teatro de Dioniso (Henderson, 1991, p. 136 e *seq.*). Se a discussão for sobre a plausibilidade da presença feminina no teatro (e não sobre referências precisas e incontestáveis), não há como discordar de Henderson: sim, é verossímil imaginarmos que algumas mulheres pudessem estar presentes. Mas, mesmo se admitirmos a verossimilhança da hipótese, um fato continua a chamar nossa atenção: o silêncio geral sobre a presença feminina no teatro. É notável que não haja referências explícitas, incontestáveis, à sua presença entre o público. Como explicação possível para essa ausência de referências claras, Henderson menciona (1991, p. 134; cf. também Goldhill, 1997, p. 64) os protocolos de silêncio e invisibilidade públicos que incidiam sobre as mulheres. De fato, na Atenas do século V a.C. vigorava uma convenção geral segundo a qual nenhum cidadão deveria nomear ou fazer, em público, qualquer menção a mulheres atenienses vivas, exceto nos casos em que a mulher exercesse funções religiosas públicas (cf. Henderson, 1991, p. 146).

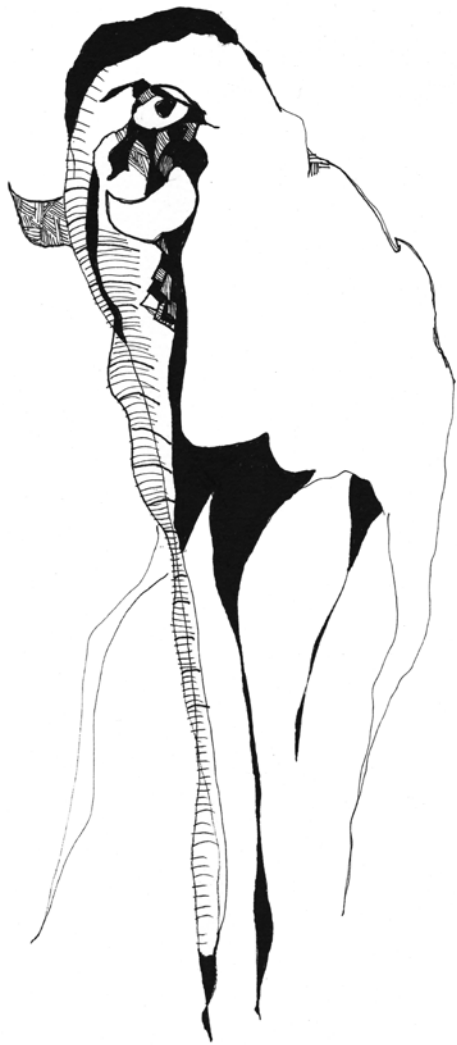
O fato é que, no público da tragédia grega, ou as mulheres não estavam presentes ou, se estavam, é como se não estivessem – estavam invisíveis. Henderson notou bem que, *caso houvesse* um público feminino, ele “at once counted and didn’t count” (Henderson, 1991, p. 147).

A tragédia grega era um fenômeno cultural concebido, produzido e encenado por homens e para homens. As grandes personagens trágicas femininas – gigantescas, visibilíssimas – eram criações de homens, elaboradas a partir de um sistema de valores masculino, interpretadas por homens e destinadas a um público masculino. Dessa perspectiva, Clitemnestra, Antígona e Medeia eram travestis remotíssimos – socialmente distantes, espacialmente distantes

da mulher ateniense real (que normalmente não tinha nem voz nem visibilidade) –, eram homens fantasiados de mulher interpretando personagens idealizadas por homens, recitando para uma plateia masculina versos escritos por homens. Às imponentes Clitemnestras, Antígonas e Medeias inventadas pelos homens correspondia, no público, em uma relação assimétrica, ou à ausência de mulheres visíveis ou à presença de mulheres invisíveis.

Referência bibliográfica

- ARISTOPHANIS. *Comoediae. Recognouerunt breuique adnotatione critica instruxerunt F. W. Hall & W. M. Geldart. Tomus I.* Oxford, Clarendon Press, 1906.
- ESCHINE. *Contre Ctésiphon – Lettres. Texte établi et traduit par Victor Martin et Guy de Budé.* Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- GOLDHILL, S. “Representing Democracy: Women at the Great Dionysia”. In OSBORNE, R. & HORNBLLOWER, S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis.* Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 347-369.
- GOLDHILL, S. “The Audience of Athenian Tragedy”. In EASTERLING, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, University Press, 1997, pp. 54-68.
- HAIGH, A. E. *The Attic Theatre.* Oxford, Clarendon Press, 1907.
- HENDERSON, J. “Women and the Athenian Dramatic Festivals”. *Transactions of the American Philological Association*, 121, 1991, pp. 133-147.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens.* Oxford, Clarendon Press, 1953.
- PLATONIS. *Opera. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Tomus II.* Oxford, Clarendon Press, 1901.
- PODLECKI, A. J. “Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia”. *Ancient World*, 21, 1990, pp. 27-43.



Tragédia e Destino: a Prudência e o

Olgária Matos

Fundamento da cultura no Ocidente, a *Iliada* é o poema filosófico que encena a Guerra de Tróia e a morte no horizonte da vulnerabilidade do homem. Contrapondo o divino e o humano, a *Iliada* monumentaliza a guerra, mas, ao mesmo tempo, acentua a insignificância de seus conflitos no horizonte da fragilidade ontológica do homem: “símile às folhas, a geração dos homens: / o vento faz cair as folhas sobre a terra. Vencendo, a selva enfolha outras mais, vinda a primavera. Assim a linhagem dos homens: nascem e perecem.”¹

Nas palavras que Apolo dirige a Posêidon se expressa uma condição de profunda tristeza: “Ó Treme-Terra, não dirás de mim que, doente / da cabeça contigo lutarei por vis / mortais que, feito folhas, viçam por um tempo / florescentes, nutridos dos frutos do campo; / logo, porém, exâmines, perecem.”² Efêmeros, “seres de um dia”, são os homens, denominados, na épica e na tragédia, de *tanathói*, os “mortais”. A esta infelicidade originária se opõem os deuses imortais – *atanathoi* – por isso mesmo ditos os “bem-aventurados”. Eis por que a *Iliada* definiu o Homem no cenário da guerra, “ceifadora de vidas”, que

1. *Iliada*, Canto VI, vv. 146-150.

2. *Idem*, Canto XXI, vv. 462-466.

“tantos sofrimentos causou a gregos e troianos”, com sua *hýbris* e perdição. Inexistente na vida celestial dos imortais, o erro trágico e a ruína (*áte*) são restritos à humana condição. Há no poema uma dupla causalidade, ao mesmo tempo divina e humana, na percepção do que nos transcende e o que é nossa responsabilidade, pois “não é possível ao homem caminhar livre da perdição”: “Celebram as musas os dons imortais dos deuses eternos e as dores dos homens: as dores que o querer dos deuses lhes impõe, fazendo-os viver sem rumo, abandonados, destituídos de cura para a morte ou de defesa contra o avanço da velhice”³.

Acompanhando toda a *Iliada*, a tristeza da morte e a brevidade da vida. Nas palavras da deusa Tétis a seu filho Aquiles: “Estás fadado a morrer cedo e és infeliz, meu filho, entre todos os homens.”⁴ E as do troiano Glauco ao grego Diomedes, antes do combate: “As gerações dos homens são como as folhas das florestas: hoje o vento despoja as árvores, no outono, espalhando-as no chão; novos rebentos porém na primavera revestem os troncos e os galhos despidos / Assim a geração de todos os mortais, uma brota e floresce, a outra murcha e cai.”⁵ A geração dos homens é como a das folhas carregadas ao vento; por temor do desaparecimento definitivo, procuram uma forma de imortalidade que a épica traduz. Na *Iliada*, Helena se dirige a Heitor, filho do rei e irmão de Páris, com as palavras: “Zeus nos tramou um duro destino para que mais tarde sejamos cantados pelas gerações vindouras”. Os reis gregos, conta Homero, foram resgatá-la em Troia porque sem ela o palácio em Esparta era um deserto e as estátuas haviam perdido a *cháris*, ficando “vazias dos olhos”. A *Iliada* não seria, pois, o “poema da força”⁶, mas um canto sobre a tristeza e os grandes erros dos homens, aos quais os deuses infligem não menores punições.

É do descompasso entre a consciência e a vida que advém o conhecimento que chega sempre tarde demais. E aquele que transmite, ao longo das gerações, a experiência trágica, eternizando seus heróis e seu sofrimento exemplar, é o poeta e, por isso, digno de culto imortalizante. Por isso, o desejo dos atenienses em solicitar os despojos de Eurípides, morto na Macedônia, mas que lhes foram recusados:

Conta-se que, durante a expedição [dos atenienses] na Sicília, quando muitos foram reduzidos à escravidão, um grande número se salvou graças aos poemas de Eurípides, pois aqueles que dele conheciam alguns versos os ensinaram aos filhos daqueles que os haviam

3. Homero, *Hino a Apolo de Pítia*. In: Lima, 1996, p.65.

4. Cf. *Iliada*, Canto I, v. 417.

5. *Iliada*, Canto VI, v. 146.

6. Cf. Simone Weil, “A *Iliada* ou o Poema da Força”.

escravizado. E a tal ponto que toda a Sicília admirava Eurípides.⁷

Os escravos atenienses souberam tornar eficazes os versos do poeta para obterem a liberdade porque estes cultores de Eurípides aprendem que a glória tão intensamente perseguida pelo herói não tem heroísmo algum: “Ó pensamentos mortais, ó vã errância dos homens, que fazem ser a um só tempo, a *tyché* e os deuses. / Porque se há *tyché* que necessidade se tem dos deuses? E se o poder é dos deuses, a *tyché* não é mais nada.”⁸ A busca de explicações e causas para os acontecimentos nasce como defesa diante da imprevisibilidade de encontros a que os homens sucumbiam no enfrentamento do destino. O destino, acima de homens e deuses, apresenta decisões irrevogáveis, reguladas por uma necessidade rigorosa a ponto de ser inútil qualquer súplica. Diante disso, a tragédia apresenta reflexões que possam restringir a arbitrariedade dos eventos e do infortúnio, tanto mais temíveis quanto são desconhecidas suas causas. Mas a própria causalidade é cega, não tendendo a nenhum fim, com o que não despreza nem favorece os homens, o destino não objetivo ou causa final.

Do déficit de nossa natureza finita, precária no conhecimento e mortal, decorre o pessimismo grego que, da epopeia à tragédia, manifesta-se nos primeiros “sábios” da Grécia, como Teógnis, e na filosofia dos pré-socráticos, com Anaximandro e Heráclito: a Terra é lugar de exílio na qual o homem é um estrangeiro. Habitante do mundo sublunar em que tudo está sujeito ao nascimento e ao desaparecimento, a Terra é um planeta em que a metade do tempo é noite, os invernos rigorosos, os verões calcinantes; além de intempéries e catástrofes da natureza, há doenças e ameaças constantes ao curto tempo de vida que os deuses concederam aos homens. Experiência de um cosmos separado de seu *logos* resulta em que, pelo pensamento, o homem reconhece sua condição de estrangeiro no mundo. Nesta região sublunar nada é perfeito, nem o movimento – que se desenvolve no tempo –, nem o próprio tempo, fator de corrupção e envelhecimento; e o próprio céu para o qual se eleva o olhar é imperfeito. Nele os planetas não se deslocam de maneira uniforme, mas vagueiam e, embora sua trajetória seja circular, seu movimento resulta de sua maior ou menor proximidade do primeiro céu, o das estrelas fixas, cujo movimento, este sim, é único, regular, perfeito, terminado. Decadência e destruição marcam a passagem do tempo, provocando o sentimento melancólico da vulnerabilidade de tudo que é humano, mau, temporal. Na Terra, nesse

7. *Vidas*, de Satyros, frag. 39.

8. Eurípides, *Ipsipile*, fr. 3, *apud* Umberto Gallimberti, *La Terra senza il male*, p. 129.

universo adverso, o homem deve viver e agir, isto é, escolher fazer ou não fazer.

Desde o início, os poemas filosóficos⁹ e o poema trágico, a filosofia e a medicina refletiram sobre destino e acaso, necessidade e liberdade. Em um de seus aforismos Heráclito escreveu: “o caráter de um homem é seu destino”. Se o caráter são as disposições naturais para a impulsividade ou para o comedimento, a cegueira ou a prudência, o homem já se encontra sob o domínio de suas condições subjetivas, seus instintos, paixões e desejos (*orexis*). Estes se movimentam em meio à impermanência também das circunstâncias em que se deve decidir agir ou não agir, em condições de difícil discernimento. Por isso, os gregos estabeleceram a distinção entre o necessário – sobre o qual não se delibera – como o determinismo da natureza ou o passado – e o possível. Assim Píndaro: “Nenhum de nossos atos, quer sejam justos ou injustos, podem ser destruídos. O próprio tempo, pai de todas as coisas, não poderia fazer com que o realizado não o seja.” Nem mesmo os deuses teriam o poder de desfazer os fatos: A “Guerra de Tróia já aconteceu”. Em meio a um presente contingente e a um futuro incerto inscreve-se a ação de cujo desfecho resultará felicidade ou catástrofes sem remissão.

A fim de se orientar na vida e no pensamento, os gregos recorriam à religião e à filosofia, à tragédia e à medicina, o prognóstico incluindo a dimensão do tempo que ainda não chegou. Enfrentando o presente, o passado e o futuro, sabe-se que “não há nada de certo para o homem”, incerteza e ignorância são constitutivas de nossa condição. De onde a consulta a oráculos, na religião, à razão na filosofia. Há pois a mântica divinatória de inspiração divina – a de sacerdotes e adivinhos – e a dos filósofos, guiados pela razão. Os deuses, eles sim, conhecem o que foi, o que é e o que será; são felizes, sábios e imortais. Tanto a mântica como a filosofia, de Homero a Platão, possuem em comum a busca de soluções às múltiplas questões da vida e à última e definitiva que é a morte¹⁰. Poetas, legisladores, magos e filósofos estudiosos da natureza e da moral, como Tales e Heráclito, encontram-se na fronteira do mundo sagrado e do maravilhoso, tidos como sábios e consultados tanto quanto o adivinho. Em momentos de crise política ou desastres naturais, quando o conhecimento racional se encontra diante de uma aporia, os videntes são capazes de encon-

9. Cf. Homero, a *Iliada* e a *Odisseia*, os “Hinos Homéricos” e Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*.

10. As diversas características existentes no mito de Prometeu, de Hesíodo aos sofistas e Platão, atestam a coexistência e a continuidade das funções do mito e da filosofia. Sendo aquele que dá o saber técnico através da utilização do fogo, ele é o inventor, simultaneamente, da mântica e da dialética, das técnicas mágicas e daquelas do discurso.

trar uma solução pois, “sábios”, são de grande competência na resolução de enigmas. Heródoto, em suas *Histórias* refere-se ao oráculo consultado pelos atenienses, tomados de pânico pela ameaça do exército persa contra o qual lutam: “Zeus, de ampla visão, dá uma muralha de madeira à Tritogenia.” A incerteza quanto ao significado do oráculo impõe uma interpretação que virá com Temístocles que decide que a “muralha de madeira” são as embarcações, e que é então preciso empreender um “combate naval”¹¹. Mas a arte divinatória possui também finalidades curativas, para isso descobrindo antigas culpas ocultas no passado a fim de purificá-las. Deste modo, o poeta ou o sacerdote ingressam em um território em que concorrem com o médico.

Com as transformações da cidade arcaica e aristocrática e a passagem para a democracia, a razão, o logos, passa a ser comum a todos os homens, racionalizando-se, então, o campo da ação humana, como em Heráclito, o filósofo que, com estilo oracular, preserva a feição do adivinho, próximo a Calcas e Tirésias: “O Deus [Apolo], cujo oráculo está em Delfos, não esconde, nem manifesta, mas significa.” Também na medicina não se trata somente do diagnóstico mas no prognóstico, a predição englobando o presente, o passado e o futuro da doença na busca da cura, embora os tratados hipocráticos alertem contra a expectativa de predições exatas. Quanto à sabedoria moral, profetas e filósofos, médicos e poetas ensinam aos cidadãos a prudência, cujas sentenças constituem um instrumento operatório diante do futuro, a fim de prevenir males reais ou possíveis¹². A exortação à reserva e à moderação nos prazeres se associa à ideia de limite: “a medida é a melhor das coisas; domina o prazer, dirige preces à Fortuna; nada em excesso; conhece-te a ti mesmo; cinge o momento oportuno; ama a prudência”¹³.

Da percepção do tempo como uma sucessão de períodos e dias felizes ou funestos, em Homero, como ritmo das estações do ano de plantio e colheita, em Hesíodo, sobrevém o tempo como a instância em que se produz o devir, em que todo acontecimento vem ocupar o lugar que lhe é devido, com sua irreversibilidade e transcorrer inexorável: “possa o tempo”, anotou Píndaro em seus versos, “em seu transcurso, não perturbar a felicidade”. Decomposição e destruição fazem parte do escoamento dos dias. De Homero – que compara a geração dos homens com as folhas secas das árvores caídas e carregadas pelo vento – a Píndaro – que designa o homem como “efêmero” e o define como o “sonho de uma sombra” –, ao tempo veio a se associar a noção de justiça,

11. Cf. Heródoto, *Histórias*, I, 47 e 7, 141.

12. Cf. Montserrat Jufresa, “Le Temps comme sophos”, 1998.

13. Demétrio de Falera, segundo Estobeu, III, I.

como em Anaximandro: “Anaximandro de Mileto”, escreveu Simplicius, “disse que o princípio das coisas existentes é o *apeiron*”, o infinito ou o ilimitado, o amorfo ou indeterminado: “De lá onde as coisas têm sua geração, se produz também sua destruição segundo a necessidade. Pois pagam pena e reparação da injustiça segundo a ordem do tempo”¹⁴.

Esses laços entre tempo e justiça, tempo e verdade estão presentes na tragédia clássica. Assim Eurípides: “a justiça é filha do tempo”, e o poeta, como Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias*, concebe o mito das Idades do Mundo. Na Idade de Ouro, a raça que vive sob o reino de Cronos desconhece a velhice, os homens morrem como que vencidos pelo sono, transformando-se, assim, em guardiães da justiça na Terra. Já na Idade de Ferro em que vivemos, as coisas já não vão tão bem, os homens são mortais e esta situação ainda há de piorar, pois no futuro os homens nascerão velhos e a juventude desaparecerá, circunstância que será acompanhada de total ausência de justiça, deixando o homem sem nenhuma defesa contra o Mal¹⁵. Mesmo Aristóteles, que desenvolve uma concepção científica do tempo, distinguindo o tempo físico e o tempo trágico¹⁶, o tempo da natureza e aquele ligado às ações humanas, bem como considera a prudência uma virtude filosoficamente alcançável, escreve: “o tempo produz também, por necessidade, uma certa paixão ou modificação; por isso temos o costume de dizer que o tempo consome, que tudo envelhece pela ação do tempo, que tudo se apaga por obra do tempo [...], porque o tempo, nele mesmo, é a causa da destruição, porque ele é a medida do movimento, e o movimento desfaz tudo o que existe”¹⁷.

Este pessimismo mitigado, que em Êsquilo seria compensado pelo tempo

14. Heráclito estabelece também relações entre justiça e tempo: “O Sol não ultrapassará os limites que lhe cabem, pois senão as Eríniás, assistentes da *diké*, o trarão de volta a seu lugar.”

15. *Diké*, a Justiça que traz na mão um ramo de trigo, depois de generosamente prover as necessidades dos homens durante a Idade de Ouro e de Prata, retira-se para o Céu, após o que advém a injusta raça de bronze. Pode-se dizer que, no reino anterior ao de Zeus e da Justiça, proliferam seres monstruosos, gigantes, centauros, animais fabulosos, que representam o tempo eterno de que eles ilustram os aspectos terríveis, desordenados e caóticos. Neste sentido, os trabalhos de Hércules e seus esforços desmedidos na luta contra serpentes, leões, touros e monstros se fazem para delimitar um espaço em que seja possível a civilização, isto é, a ordem.

16. Aristóteles distingue o conhecimento especulativo e o das ciências exatas do conhecimento prático e das ciências da ação. Os primeiros tratam do necessário e devem alcançar uma precisão perfeita; o segundo é saber do contingente que não comporta precisão (*Ética a Nicômaco*, I, 3, 1094b24).

17. *Física*, 221b.

que realiza a justiça divina, punindo o herói que agiu mal com o infortúnio, torna-se radical em Sófocles, em cujas tragédias o tempo é o lugar da infelicidade. Na *Antígona* o coro, que evoca os deuses que induzem o homem para “os mais desastrosos erros”, declara: “é preciso bem pouco tempo para conhecê-la, a perdição”, o que retorna nas palavras de Tirésias a Creonte: “poucos dias passarão antes de que se lamente em tua própria morada sobre mulheres, sobre homens.” E em *Ajax*, Atena diz: “um dia apenas basta para retirar aos humanos todos os infortúnios ou fazê-los recair sobre eles.” O tempo não é mais um senhor de que se aceita ou se recusa a soberania, mas uma testemunha onisciente ao qual nada poderia escapar. Ele nos dá o direito de agir como se quiser, mas preserva para si o privilégio de revelar, ao final, se se agiu ou não como seria preciso. O pessimismo ainda mais dramático encontra-se em Eurípides na concepção trágica da vida, na qual nenhuma falta é punida, nenhuma virtude recompensada. Um único dia basta para a reviravolta trágica, a *catastrophé*: “um único dia destrói tudo o que Hécuba possuía” (*Hécuba*). A vida se encontra ao sabor do acaso: “muitas são as formas do destino, e muitos acontecimentos inopinados realizados pelos deuses. O que se espera nunca vem a termo, e ao inesperado a divindade abre a passagem”¹⁸. O tempo, regido pelo acaso – pela *tyché* –, como em *Hipólito*, é a causa de desordem e instabilidade. Mesmo o *aion* – a duração ilimitada do tempo – é errático, movimenta-se em qualquer direção, suas variações dando-se ao acaso e sempre com efeitos dolorosos: “em sentidos diversos se sucedem as vicissitudes, e os homens vêem mudar seus dias ao grado de um eterno capricho”¹⁹. Em *Orestes*, Electra exclama: “Ai! Raça digna de todas as lágrimas, efêmeros sofrendores, vede como são imprevisíveis as diligências do destino! Variando para cada um, as calamidades se sucedem na longa duração do tempo: a vida inteira dos mortais não é senão instabilidade.” E nas *Suplicantes*, Eurípides anotou: “o tempo não se preocupa em realizar nossas esperanças; ele faz seu trabalho e se esvai. Vede meu exemplo: minha tão celebrada felicidade atraía para mim o olhar de todos, e o destino tudo me tirou, como uma leve pena que o ar levanta, em um único dia. A boa fortuna e a glória não estão, que eu saiba, asseguradas a ninguém”²⁰. Porque todo brilho desaparece um dia, porque nada dura, porque a infelicidade não é uma provação reservada ao herói que lhe conferiria algum sentido, o sofrimento não decorre de um destino heróico e,

18. Cf. *Alceste*, v. 1159 e ss.

19. Cf. *Hipólito*, vv. 1106 a 1110.

20. *Orestes*, 506-512.

cedo ou tarde, todos os bens são retirados daquele que os tinha²¹. O homem age mal e é ele mesmo a causa de sua infelicidade, e, assim, a vida humana está a priori votada ao fracasso. Mas, por que o homem age mal?

Não se trata de uma inclinação natural do espírito, porque o refletir e agir corretamente é dado a muitos. O que falta à ação são critérios de quando agir prontamente e quando permanecer passivo. Mas quem decide sobre a situação na qual se deve agir ou não agir segundo as circunstâncias? Como pondera o coro na *Antígona*: “Nunca se deve cometer impiedade para com os deuses. Os orgulhosos pagam suas palavras desmedidas pelos duros golpes da sorte”²². A *megalosophrosyné*, o orgulho excessivo, é a *hýbris*, cujos efeitos devastadores se encontram também nas reflexões dos historiadores gregos quando analisam os trágicos acontecimentos e, dentre eles, aquele arquetípico que opôs gregos e troianos, origem dos sofrimentos que, por séculos, continuariam exercendo sua força de destruição: a Guerra de Troia.

Quer se trate da gênese do conflito nas culpas e responsabilidades dos gregos que levaram os persas a considerar, desde a destruição de Troia, os gregos seus inimigos – e assim, para Heródoto as guerras entre gregos e persas têm sua origem em Troia –, a guerra é o contrário da estabilidade, da concórdia, da justiça e da paz. Tucídides a denomina *kinesis*, movimento.

Na guerra civil, a *stasis*, inverte-se a avaliação habitual dada pelas palavras aos atos na estima do que é justo. Abandonam-se as leis estabelecidas, quer sejam consideradas de origem humana ou divina. Mas a *stasis* é tão somente uma forma da guerra – *polemos* – em geral, na qual se libera a natureza do homem, sua *physis* – isto é, tudo o que escapa à razão –, seus desejos e suas paixões. Com isto, os homens são arrastados pelas mudanças de conjuntura, inovando, tudo transtornando, favorecendo as extravagâncias, a atopia, a ausência de lugar determinável para as coisas. Reino da *tyché* – do acaso – também na guerra é ela que age contra qualquer desfecho racional que permitiria apreender o que é justo, despojando o homem de poder sobre os acontecimentos que levam à destruição final. É o que se encontra em Tucídides quando narra a expedição ateniense contra a Sicília e o massacre dos guerreiros, tudo decorrente da vontade de domínio de Atenas e de seu imperialismo.

Além do desaparecimento de diversas formas do justo estabelecidas como harmonia em tempos de paz, baseadas no logos dos homens, até mesmo a

21. Se Êsquilo considera o tempo do ponto de vista dos deuses, Sófocles se lhes opõe o homem e Eurípides o converte em experiência afetiva, pois a desordem que ele promove é desestruturante, causa de esgotamento emocional.

22. *Antígona*, trad. Mazon, vv. 1334-1335.

ordem física do universo é abalada pela guerra. Tucídides anotou:

Além do mais, o que antes se contava nos relatos, mas que se verificava raramente nos fatos, perdeu inteiramente seu caráter inverossímil: assim para os terremotos, que todos ao mesmo tempo cobriram regiões mais extensas que nunca e foram também mais fortes; os eclipses do sol que se mostraram mais frequentes que todas as lembranças dos tempos anteriores; grandes secas em certos países; na sequência ainda escassez de alimentos e fome; e, por fim, esta causa maior de prejuízos e, em parte ao menos, de aniquilamento: a epidemia e a peste, tudo isso é devastador ao mesmo tempo que a guerra²³.

As guerras têm suas causas históricas mas se ancoram nas paixões desmedidas dos homens e no desconhecimento de si mesmos e da justiça. Nossa precária condição revela-se por todos os lados: o conhecimento da natureza nos é inacessível, o saber da física incerto, a inteligência limitada, nossa constituição imperfeita e o tempo de viver breve.

Tucídides escreve a *História da Guerra do Peloponeso* a partir de suas causas, detectando a extensão de seu mal. Tendo iniciado seus relatos no calor da hora, contou a história dos dois lados, mas morreu antes de conhecer seu fim. Considerou o fato de espartanos e atenienses se encontrarem no apogeu de suas riquezas e de seu orgulho imperialista, quando Atenas era senhora da Liga de Delos. Durante o primeiro ano da Guerra, Atenas perdeu trinta mil de seus quarenta mil habitantes, atingidos pela peste. Como um médico, reconhece as mudanças nos costumes dos cidadãos e o peso da doença em suas transformações.

Os cultos aos mortos, rito maior que unificava a pólis, foram abandonados e, com eles, a religiosidade; os templos ficaram repletos de cadáveres, o sentido da vida pública desapareceu. Os habitantes não mais respeitavam as leis divinas e, caindo em prostração, a democracia começou a se decompor: “por um lado, o medo [dos cidadãos] os impedia de visitarem-se mutuamente, os doentes morriam sem cuidados, de forma que muitas casas ficaram vazias por falta de pessoas que fizessem as vezes de enfermeiros; os corpos dos agonizantes jaziam uns sobre os outros; os homens não sabendo o que iria acontecer com eles próprios, deixaram de zelar pelas coisas, fossem elas sagradas ou profanas. Não mais se respeitavam as leis humanas, pois não esperavam viver o suficiente para enfrentarem as punições. Viviam então os homens como solitários, só buscando os prazeres imediatos e o lucro”. Paralisados ante a calamidade e indiferentes ao sofrimento que não fosse o seu, prendiam-se exclusivamente ao presente. O mundo político, que necessita da dimensão do futuro,

23. Tucídides, *A Guerra do Peloponeso*, I, 23, 3.

abandonou a isonomia democrática, passando-se à anomia social. A peste que dizimou a população de Atenas vitimou Péricles, seu governante mais ilustre.

Eurípides, contemporâneo de Tucídides, escreve ao final da guerra do Peloponeso e esta é, para o poeta, como todas as guerras, consequência de decisões mal pensadas ou impensadas, o não esperar que o tempo aclare os pensamentos. Em sua tragédia *Hipólito*, é a própria deusa Ártemis que censura Teseu, pai de Hipólito, de ter julgado seu filho Hipólito “sem averiguação, sem permitir ao tempo que trouxesse sua luz”.

As guerras constituem a máxima expressão da vanidade da ação e do absurdo que ela comporta. Se Heródoto já havia ultrapassado a tradição mítica da Guerra como consequência do rapto de Helena²⁴, Eurípides leva essa ideia a seu ponto máximo, pois, em sua tragédia *Helena*, a rainha de Esparta sequer estivera em Troia, mas permanecera no Egito, e o que se encontrava em Troia era seu *eidolon* capturado por Páris²⁵. Fazendo de Helena um simulacro, Eurípides retira dela qualquer vitalismo: Helena não seria capaz de sentir paixões, tampouco suscitá-las. É, pois, a paixão dos homens que os engaja na guerra, dominados de múltiplas formas por palavras de oradores e políticos de má-fé. Mobilizadas, as paixões se impõem e, principalmente, a paixão suprema, a da violência engendrada pela guerra.

Próximo a Heródoto, Eurípides compreende a guerra não segundo as derivas da paixão amorosa de Helena por Páris, pois o homem oculta dentro de si paixões bem mais temíveis que o amor, suas inclinações sangrentas e instintos assassinos: o que importa a reis e exércitos não é Helena, mas o engajamento em uma guerra e sua licenciabilidade – só depois por Helena. Decorrendo da derrota ateniense na Sicília, a tragédia põe em questão a guerra e a política que se aventura em guerras²⁶. A guerra por Helena não tem sentido algum,

24. Heródoto analisa as rivalidades entre gregos e bárbaros, partindo da história do rapto de mulheres, para logo abandonar esse argumento. No que diz respeito à guerra entre gregos e persas, enfatiza que os persas manifestam seu poder imperial com eclusas que barram seu escoamento, para instaurar seu direito a pedágios nas regiões que o rio irrigaria naturalmente, isto é, as cidades gregas da Ásia Menor, ou o controle das pontes nos braços do mar que ligam a Ásia à Europa.

25. Eurípides compôs sua *Helena* na sequência da catastrófica expedição de Atenas à Sicília, narrada por Tucídides.

26. Próximo a Eurípides, a versão de Shakespeare sobre a guerra de Troia em *Troilus e Cressida* pode ser compreendida como um drama antimilitarista e anti-imperialista. Através de Tersites, personagem que representa o homem comum, Shakespeare condena como “fora dos gonzos” todas as guerras. Apesar de algumas se revelarem incontornáveis, toda guerra é, na tragédia, a substituição da inteligência pela força nua. Aquiles e Ájax são “bestas de carga” (*draught oxen*), teleguiados por Ulisses e feitos para “sulcar e arar

é feita por um fantasma, uma imitação, uma falsificação. Com Eurípides, é a própria democracia que está em questão, devendo ela refletir sobre si mesma, sobre seus fundamentos e suas relações com a violência. Pois, ao fim do conflito, trata-se sempre de assinar acordos e armistícios, com o sentimento que o sangue derramado o foi por nada – a guerra serve somente para acender desejos contingentes, paixões que trazem tantas dores e lamentações. Fazer a guerra por um simulacro – já que ao final da narrativa da *Odisseia* Helena se encontra com seu marido Menelau no palácio em Esparta – é uma suprema *hýbris*, o excesso absoluto.

A contingência das circunstâncias e das escolhas manifesta que o tempo é marca de heteronomia e de nossa impotência. Pois há os males interiores a cada um, os erros, a incerteza, os arrependimentos inúteis ou a vã e ansiosa espera, mas também os males exteriores – doenças, pobreza, luto, escravidão, violências e injúrias. Quer a contingência do mundo nos disponha à arbitrariedade dos decretos divinos, como na épica, aos determinismos ou aos acasos da natureza e da história, como na filosofia, na medicina ou na tragédia²⁷, a contingência restringe o âmbito das deliberações do homem e de sua liberdade. A afirmação do Acaso fundamental das coisas, tanto quanto da Necessidade universal, culminam ambos na ideia de que o futuro não depende do homem, tanto a ação adequada como o momento oportuno são incertos. Neste sentido, Hemon, na *Antígona*, opõe ao discurso impulsivo de seu pai, o rei Creonte, as lentas mediações representadas pelas vozes do coro, a paciência de acolher diferentes expe-

guerras” (*plough up wars*). Desde os comandantes até o simples soldado, para Tersites todos são loucos insensatos: “Agamemnon is a fool to offer to command Achilles; Achilles is a fool to be commanded of Agamemnon”; Tersites “is a fool to serve such a fool; and Patroclus is a fool positive.” No Ato II, Cena 2, Príamo e seus filhos discutem a proposta dos gregos de deixar de lado todos os prejuízos já causados pela guerra se Helena for entregue aos gregos. Heitor aconselha: “Let Helen go.” Mas Troilus e Páris se opõem. Pressionado pelas razões enfatizadas por Heitor, Troilus exclama: “Nay, if we talk of reason, / Let’s shut our gates and sleep; manhood and honour / Should have hare-hearts, would they but fat their thoughts / With this cramm’d reason.” O que significa: não é a razão que determina as guerras, mas a busca de honra, renome e coragem viril sobrepõem-se à razão. “Moral laws of nature and of nations” são preteridas quando se trata de “glória e fama”, quando, por “feitos valerosos e magnânimos”, o tempo venha a canonizar os heróis. Tersites, o soldado raso, o homem do povo, está certo: a guerra é um jogo de tolos e nela não há nada de heroico, a guerra é motivo de vergonha. Criticando uma civilização que se quer cristã ou simplesmente “racional”, Shakespeare apresenta a imagem do desastre da civilização que continua cultivando valores “pagãos”.

27. Que se pense no atomismo antigo, de Demócrito a Lucrecio, e na noção de acaso e do aleatório dos encontros que dão origem às coisas e aos acontecimentos.

riências, sem apressadas conclusões.

A consciência da incerteza e do risco requer ponderação, mas tão somente para escolher o mal menor²⁸. O destino não é, assim, um flagelo divino, mas o sinal de um desequilíbrio, resultante de um traumatismo ou um erro de regime, no caso das doenças. Quer se trate da arte do timoneiro, da palavra decisiva de um discurso ou do médico, o *kairós* hipocrático é um momento crítico que se aproxima do *mésos*, do “justo meio” aristotélico: cada virtude e perfeição é cercada por duas imperfeições, por excesso ou falta. Se covardia é falta de coragem, temeridade é excesso de coragem, a coragem é a “medida aritmética”²⁹. Como em Hipócrates, que é aqui o modelo de Aristóteles, é difícil alcançar o justo meio, por isso, na segunda tentativa, como diz o provérbio, “é preciso contentar-se com o mal menor. Assim, como já afirmara Sólon, não se pode dizer de um homem que ele é feliz, mas “foi feliz”. Enquanto se vive, há as vicissitudes do acaso, como o prova Príamo caído em grande infelicidade na velhice. Apenas com a morte, subtraídos às incertezas do futuro que se esconde a nós, a vida se transforma em destino. Os versos finais da *Antígona*, a tragédia uma vez consumada, Antígona e Hemon mortos, recomenda a prudência. A suspensão do decreto de Creonte que os leva à morte chega tarde demais, o rei perde o *kairós*, o instante decisivo, a hora crucial. Assim, momento propício e instante de perigo habitam a ação, porque esta temporalidade é imprevisível, fugidia e irreversível. Sábio é, pois, o “engenheiro da ocasião” que, como o prognóstico médico, fundamentado na interpretação do passado e na análise dos signos do presente, calcula suas “verossimilhanças”, adaptando-se ao devir incessante do mundo³⁰.

Se o “homem é a medida de todas as coisas”, ele mesmo não tem medida alguma, a não ser a prudência, capaz de nos inserir no reino da contingência. Razão pela qual o “conhece-te a ti mesmo” délfico, a sabedoria dos limites, é a forma suprema da prudência grega.

28. Cf. *Ética a Nicômaco*, II, 9, 1109 a 1134 e ss.

29. Cf. *Ética a Nicômaco*, II, Cap. 6, 1106b, 5-16.

30. A ideia de *kairós* comporta, em suas origens de difícil delimitação, o significado do tempo adaptado a uma determinada situação, dizendo também respeito a palavras ou atos decisivos, apropriados às circunstâncias. No *kairós* se decide e realiza de um só golpe a ação. *Kairós* sugere um “corte” e evoca tensão. No *Agamêmnon* de Êsquilo, ele é comparado ao cálculo preciso. O coro recita: “E ele que contra Alexandre (Páris) conservou por muito tempo seu arco tenso para que a flecha não caísse aquém do ponto decisivo ou se elevasse para além dos astros em um vôo inútil.” O lance curto demais ou para além dos astros é, em ambos os casos, ineficaz.

Referência bibliográfica

- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. Ed. Arx, São Paulo, 2008.
- HOMERO. *Hino a Apolo de Pítia*. In: LIMA, Heber Salvador de. *Os Deuses não Morreram*, Ed. Loyola, São Paulo, 1996.
- WEIL, Simone. “A *Iliada* ou o Poema da Força”. In: BOSI, Ecléa (org.). *Simone Weil: a Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão*. 2.^a edição. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- Vidas*, de Satyros, frag 39.
- GALLIMBERTI, Umberto. *La Terra senza il male. Jung dall'inconscio al simbolo*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1988.
- MUÑOZ, Montserrat Jufresa. “Le Temps comme sophos”. In: *Figures de l'Intellectuel em Grèce ancienne*. Ed. Belin, Paris, 1998.
- SHAKESPEARE. *The Complete Dramatic and Poetic Works of William Shakespeare*. LOSEY, Frederick D. (org.). The John C. Winston Company, Philadelphia, Chicago, sem data.

Sobre os Autores

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO é graduada em matemática e filosofia (UNB), mestre em filosofia (USP), com doutorado (USP/Brown University) e pós-doutorado (UFMG) em literatura grega clássica. É professora de filosofia antiga na UFMG e preside a Sociedade Brasileira de Retórica.

ANTONIO MEDINA RODRIGUES, falecido em 2013, foi professor de língua e literatura grega (FFLCH-USP), poeta, crítico, ensaísta e tradutor, autor de *Utopias Gregas* (Ed. Brasiliense) e conferencista na Casa do Saber. Escreveu sobre cultura em geral e literatura nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* e seus cursos de literatura foram exibidos pela TV Cultura de São Paulo. Seus textos e artigos serão reunidos em edição completa, com publicação em andamento.

BERNARDO DE GREGORIO é médico psiquiatra, especialista em psiquiatria e membro da Associação Brasileira de Psiquiatria (RJ). Psicoterapeuta em abordagem integradora (Jung, Reich, antroposofia e existencialismo). Coursou filosofia na FFLCH-USP. Autor do livro didático universitário *Neu-*

rofisiologia para Psicólogos. Atua nas áreas de psiquiatria clínica, medicina antroposófica e psicoterapia integradora em consultório particular em São Paulo.

FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA é professor de língua e literatura gregas na UNICAMP. Entre suas publicações sobre o tema da tragédia, destacam-se as traduções, acompanhadas de estudo e notas, da *Medeia* de Eurípidés (Odysseus, 2006), *Aias* de Sófocles (Iluminuras, 2008), *Traquínias* de Sófocles (Editora da UNICAMP, 2009) e *Hipólito* de Eurípidés (Odysseus, 2010).

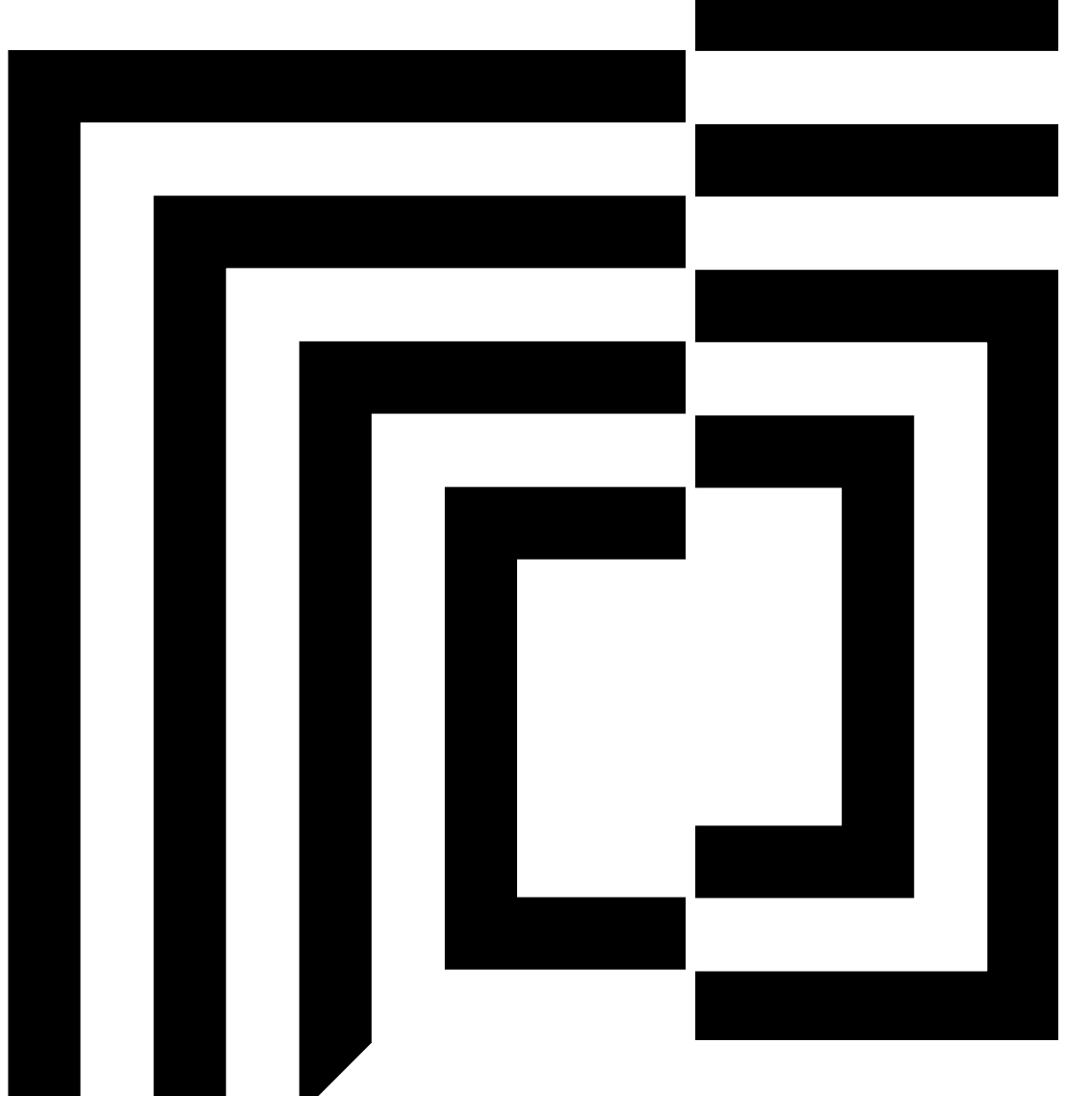
OLGÁRIA CHAIN FÉRES MATOS é professora titular aposentada do Departamento de Filosofia da USP e professora visitante na UNIFESP e na UNISO. É mestre em filosofia pela Universidade Paris I (Panthéon-Sorbonne) e doutora em Filosofia pela FFLCH-USP. Publicou *O Iluminismo Visionário: Walter Benjamin, Leitor de Descartes e Kant; Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a Melancolia, a Revolução; e Contemporaneidades*, entre outros.

MARIA THAIS é professora do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP), foi diretora do TUSP (2007-2010) e é autora de *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold*. Com a Cia Teatro Balagan realizou os espetáculos *Recusa*, *Prometheus – A Tragédia do Fogo*, *Západ – A Tragédia do Poder*, *Tauromaquia*, *A Besta na Lua* e *Sacromaquia*.

LEONARDO ANTUNES é ator, diretor e, desde 2007, integra a Cia Teatro Balagan. Integrou o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) e formou-se em direção teatral pela ECA-USP. Com a Cia. de Ensaio, dirigiu o espetáculo *Ausência*; dirigiu, escreveu e atuou em *Três Estações*; e dirigiu e escreveu *Urbania*. Atua como artista-orientador (projeto Ademar Guerra, SP Escola de Teatro e do projeto Teatro Vocacional).

GABRIELA ITOCAZO é dramaturga e crítica, formada em Artes Cênicas (ECA-USP/Université de Provence – França). Foi dançarina e assistente de direção em *Lucíola*, da Cia Panapaná (2008), pesquisadora na Cia do Latão (2009-2010) e integrou a Cia Urubus (2005-2008). Na Balagan, foi responsável pelos Cadernos Pedagógicos no projeto *O Trágico e Animal* e assistente de direção em *Recusa*.

Título	<i>Cadernos Aparte I: Dossiê Tragédia</i>
ISSN	2317-2746
Coordenação Editorial	Celso Frateschi Ferdinando Martins Deise Abreu Pacheco René Piazzentin Amado Fábio Larsson
Projeto Gráfico e Capa	Fábio Larsson
Desenhos e Ilustrações	Paloma Franca Amorim
Diagramação e Revisão de Texto	Fábio Larsson
Revisão de Prova	Gabriela Itocazo
Formato	14,8 x 21 cm
Tipologia	Adobe Jenson Pro (texto) Helvetica Neue LT (títulos)
Papel	Pólen Soft, 80 g/m ² (miolo) Cartão Triplex Revestido 250 g/m ² (capa) Color Plus Marfim 180 g/m ² (guardas)
Número de Páginas	96
Tiragem	2 000 exemplares
CTP, Impressão e Acabamento	Imprensa Oficial do Estado de São Paulo



Com os **Cadernos aParte**, o Teatro da Universidade de São Paulo pretende levar a um público mais amplo o registro das experiências teóricas e práticas decorrentes de sua programação. Os textos neles publicados podem tanto tomar as formas acadêmicas reconhecidas como assumir formatos mais cambiantes, que resistam a enquadramentos tradicionais.

Este primeiro volume resulta de um ciclo de palestras realizado em 2011 no Tusp, em paralelo à temporada de **Prometheus – A Tragédia do Fogo**, da Cia. Balagan, no qual intelectuais e artistas convidados propuseram aproximações variadas sobre o trágico.

Distribuição gratuita. Não pode ser comercializado.

