

Lucas Matheus Vasconcelos Santos

Mellyssa Coêlho de Moura

Orlando Luiz de Araújo

Estudos em Teatro Antigo & Moderno



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



CAPES



FUNCAP



PPGLETRAS
UFC



pimenta
cultural

Lucas Matheus Vasconcelos Santos

Mellyssa Coêlho de Moura

Orlando Luiz de Araújo

Estudos em Teatro Antigo & Moderno



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



CAPES



FUNCAP



PPGLETRAS
UFC



2024

São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

E82

Estudos em Teatro Antigo & Moderno / Organização Lucas
Matheus Vasconcelos Santos, Mellyssa Coêlho de Moura,
Orlando Luiz de Araújo. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-880-5

DOI 10.31560/pimentacultural/2024.98805

1. Linguística e Literatura. 2. Literatura Clássica. 3. Teatro
Antigo. 4. Teatro Moderno. 5. Estudos Comparativos. I. Santos,
Lucas Matheus Vasconcelos. II. Moura, Mellyssa Coêlho de.
III. Araújo, Orlando Luiz de. IV. Título.

CDD 410.792

Índice para catálogo sistemático:

I. Linguística e Literatura - Teatro

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Bianca Bieging
Estagiária	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Imagens da capa	Freepik
Tipografias	Acumin, Hustle Bright, Sofia Pro
Revisão	Os autores
Organizadores	Lucas Matheus Vasconcelos Santos Mellyssa Coêlho de Moura Orlando Luiz de Araújo

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil





Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginiski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil



Marcos Pereira dos Santos
Universidade Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



SUMÁRIO

Apresentação 11

PARTE 1

TEATRO CLÁSSICO 15

CAPÍTULO 1

Edinaura Linhares Ferreira Lima

Mellyssa Coelho de Moura

**Prudência e desmedida
em *Persas*, de Ésquilo** 16

CAPÍTULO 2

Aron Barcelos Vilar Guimarães

**A figura do tirano em *Persas* a partir
do conceito de ἐπιθυμία de Platão** 36

CAPÍTULO 3

Vanessa Silva Almeida

**Xerxes e Dario:
um contraste de caráter** 52

CAPÍTULO 4

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

**Ésquilo indo-europeu, arcaísmos e
inovações na poética d'*Os persas*:
a estrutura formular** 67



CAPÍTULO 5

Lucas Matheus Vasconcelos Santos

A poética da narrativa em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo 86

CAPÍTULO 6

Glaudiney Moreira Mendonça Junior

A corporização da comunicação em *Filoctetes*, de Sófocles: um estudo de semiótica discursiva 100

CAPÍTULO 7

Francisco Vítor Macêdo Pereira

Mundo ordenado e transgredido: a escolha da justiça na *Electra*, de Sófocles 113

PARTE 2

RECEPÇÃO 127

CAPÍTULO 8

Ana Maria César Pompeu

Eurípidés na comédia antiga e nova 128

CAPÍTULO 9

Jane Kelly de Oliveira

Sexo e poder em *Lisístrata* e em *A fonte das mulheres* 150



PARTE 3

TEATRO MODERNO E PESQUISA182

CAPÍTULO 10

Edson Santos Silva

Thatiane Prochner

Teatralidade e performatividade na peça

***Traga-Me a Cabeça de Lima Barreto* 183**

CAPÍTULO 11

Tiago Fortes

O mal-estar na academia..... 213

Bibliografia 231

Sobre os organizadores242

Sobre as autoras e os autores..... 243



APRESENTAÇÃO

Apresentamos este livro com base na crença do envolvimento mútuo dos estudos literários com o teatro, bem como da reverberação desse laço que perdura da Antiguidade até a contemporaneidade, como nos é mostrado nos onze artigos que compõem o dossiê aqui apresentado. Engendrados através de diversas abordagens teóricas dos textos teatrais do mundo antigo ocidental e do teatro moderno, os estudos presentes neste livro se forjam na relação contínua entre o mundo clássico, o teatro e a modernidade, ao passo que reiteram a necessidade de se estudar essa relação.

Dividido em três partes, sendo estas: *teatro clássico*, *recepção* e *teatro moderno e pesquisa*, a gama de metodologias críticas utilizadas, dentre elas a comparativa, filológica e semiótica, comunicam os resultados de pesquisas que destrincham o teatro através de análises que percorrem desde o texto fonte à representação fílmica e cênica, e que culminam na reflexão do próprio ato da pesquisa acadêmica em si. Destarte, *Estudos em Teatro Antigo & Moderno* compila uma gama de estudos críticos, propostos por pesquisadores diversos, mas que convergem para a maior disseminação dos estudos do teatro em geral.

É dessa maneira que, iniciando a sequência de discussão sobre o teatro clássico, o capítulo de título *Prudência e desmedida em Persas*, de Ésquilo propõe uma reflexão acerca do paralelo existente entre Atossa e Xerxes, e de como a caracterização da prudência e da desmedida nesses personagens asseguram a tragicidade da peça *Persas*, do tragediógrafo grego Ésquilo. No capítulo seguinte, *A figura do tirano em Persas a partir do conceito de ἐπιθυμία* de Platão, com foco na mesma peça de Ésquilo, o autor explora as ações causadoras de ὑβρις e ἐπιθυμία pela personagem Xerxes, mostrando esses



elementos intrinsecamente relacionados às desventuras do rei, com resultados que atingem também a pólis subjugada por esse tirano.

Ainda no que se refere aos *Persas*, o capítulo *Xerxes e Dario: um contraste de caráter* mostra a oposição estabelecida entre os personagens Xerxes e Dario, apresentada pela autora, como forma de evidenciar o caráter artístico que se sobrepõe ao histórico na peça de Ésquilo. Encerrando o ciclo de análises da peça grega, ainda que sem esgotá-la, em *Ésquilo indo-europeu, arcaísmos e inovações na poética d'Os persas*: a estrutura formular busca-se compreender a peça como resultado de uma interrelação criativa entre referências de diferentes proveniências através do exercício de comparação entre as estruturas formulares reconhecidas pelos especialistas na tradição indo-europeia comum e n'Os *persas* de Ésquilo, refletindo acerca desse diálogo ativo com produções anteriores.

No capítulo que se segue, *A poética da narrativa em Prometeu Acorrentado, de Ésquilo*, o autor visa analisar algumas passagens da peça *Prometeu Acorrentado* a partir de categorias narratológicas de narrador, tempo e espaço, a fim de demonstrar que o texto dramático, embora não possa ser considerado narrativo por sua própria essência, faz uso de elementos narratológicos para se constituir enquanto gênero.

Já no viés de análise semiótico, *A corporização da comunicação em Filoctetes, de Sófocles: um estudo de semiótica discursiva*, que tem como objeto de estudo a tragédia grega *Filoctetes*, de Sófocles, utiliza do Percurso Gerativo do Sentido da Semiótica Discursiva para analisar de que maneira as comunicações corporal e verbal podem se complementar ou se contradizer, destacando principalmente a importância do corpo como elemento de comunicação.

Fechando o ciclo de contemplação sobre o teatro clássico, *Mundo ordenado e transgredido: a escolha da justiça na Electra, de Sófocles*, traz uma reflexão sobre o enredo trágico sofocliano: a de



que, apesar da plena responsabilidade pelo seu destino, é impossível ao ser humano que a escolha seja só sua, concluindo, assim, que Sófocles intentava discutir a caracterização do herói juntamente com sua têmpera e seu poder de escolha e de assumir responsabilidades ante a ordem imposta pelos acontecimentos.

Iniciando os estudos de recepção, o capítulo *Eurípides na comédia antiga e nova* trabalha o uso que o comediógrafo grego Aristófanes faz do tragediógrafo Eurípides em suas peças por meio de análises de citações das comédias e menções ao poeta, concluindo também que Menandro e a Comédia Nova grega e romana herdaram esse Eurípides aristofânico. Prosseguindo, a autora de *Sexo e poder em Lisístrata* e em *A fonte das mulheres* trabalha aspectos importantes na retomada da comédia grega *Lisístrata* no filme *A fonte das mulheres*, de Radu Mihăileanu, uma vez que as diversas possibilidades de leitura da peça permitem sua apropriação ao cinema, por exemplo, devido às suas respostas a demandas modernas, traduzidas nas preocupações dos autores às questões sociopolíticas de seu tempo.

Por fim, no que se refere ao teatro moderno e à pesquisa, o capítulo *Teatralidade e performatividade na peça Traga-Me a Cabeça de Lima Barreto* tem como *corpus* a peça contida em seu título e discute a relação entre teatralidade e performatividade a partir de conceitos apontados por pesquisadores da dramaturgia, como os 13 signos estudados por Kowzan (1978), evidenciando o que, no espetáculo, são marcas da teatralidade e, na ação dramática, o que essas marcas representam em termos de performatividade. O livro se encerra, então, com *O mal-estar na academia*, que reflete o estado em que o “nós” - alunos, professores, pesquisadores - se encontra na academia, caracterizado pelo autor como um estado de *mal-estar* gerado pela necessidade de transformação do que se faz em pesquisa científica, da objetivação que impede que o pesquisador seja transformado pelo “modo de vigência daquilo que se abre diante dele”.

Agradecemos aos colaboradores que se empenharam na tarefa de disseminação de suas reflexões sobre o teatro, do Clássico ao Contemporâneo, de sua recepção à pesquisa acadêmica, com o desejo de que, como espectadores de teatro, os leitores possam apreciar e compartilhar desse deleite que é atuar na pesquisa dessa arte, que, como dizia Nietzsche, “é a tarefa suprema” desta vida.

Os organizadores



PARTE

1

TEATRO
CLÁSICO



1

*Edinaura Linhares Ferreira Lima
Mellyssa Coêlho de Moura*

PRUDÊNCIA E DESMEDIDA EM *PERSAS*, DE ÉSQUILO

*“Portanto, com bons conselhos inspirai
àquele carente de prudência que cesse
de ofender a Deus com soberba audácia”
(Ésquilo)*

Encenada no ano de 472 a.C., a peça *Persas*, de Ésquilo (V a.C.), é a primeira tragédia grega que chega completa até nós, ao mesmo tempo em que é a única a discorrer acerca de um acontecimento histórico em detrimento de um acontecimento mítico. Contida em sua narrativa está a derrota dos persas na Hélade, especificamente durante a Batalha de Salamina (480 a.C.), descrita por membros da realeza persa. Assim, a caracterização do povo bárbaro é retratada do ponto de vista do tragediógrafo grego, ressaltada através de elementos de alteridade entre gregos e persas presentes na obra, elementos estes descritos de modo a ilustrar, e até mesmo justificar, a causa da ruína persa.

Ésquilo dispõe de uma tragédia de base histórica e conecta fatos bélicos com a narrativa mítica, de forma a refletir acerca da vitória sobre as forças invasoras ao apresentar a confiança na justiça divina dos gregos, que atua como solucionadora do dilema trágico. Para isso, o autor sublinha o contraste marcante entre a prudência, representada pela rainha Atossa, e a desmedida, presente na figura de seu filho, o rei Xerxes. Desse modo, em *Persas*, o caráter dos personagens está profundamente ligado às suas ações, o que justifica o propósito de análise das personagens Atossa, cuja função se destaca por reinar sobre o império Persa na ausência de seu belicoso filho, e Xerxes, aquele cuja soberbia desmedida culmina na ruína do império persa.

Dessa maneira, discute-se a figura destoante da rainha Atossa, bem como de seu finado marido Dario, e de seu papel como regente, mãe e sacerdotisa, representante, assim, da prudência, em





oposição à figura desmedida do rei Xerxes, cuja imprudência culmina na destruição do exército Persa e na vitória dos Gregos. Por fim, reflete-se que a presença de Atossa intensifica a desgraça pública de seu filho, ao passo que reitera sua mortalidade e subserviência perante a justiça divina. Logo, reflete-se que Ésquilo sublinha o paralelo existente entre a prudência de uma rainha-mãe e a desmedida de seu rei de forma a articular esses elementos para assegurar a tragicidade de sua obra.

ATOSSA E A PRUDÊNCIA DE UMA RAINHA-MÃE

No início da peça, temos o conhecimento de que o rei Xerxes partiu para as terras gregas, com seu colossal exército, com o intuito de sobrepujar os helênicos ao seu jugo ditatorial. Devido à sua ausência, sua mãe, a rainha Atossa, desempenha o papel de soberana, crescendo, assim, sua visibilidade na peça de Ésquilo. Ela é caracterizada como uma rainha regente, o que pouco acontece nas peças gregas, uma vez que comumente à frente da mulher existe um homem responsável pela administração da pólis, seja um marido, seja um filho do sexo masculino. Além de Atossa, somente a rainha Clitemnestra, na ausência de seu marido Agamêmnon, assumiu o poder, justamente por não ter um filho varão adulto para assumir o trono, embora, para a consumação de tal feitio, ela tenha necessitado de um amante, Egisto, primo de seu marido Agamêmnon.

No caso da soberana mãe de Xerxes, por ser viúva, ela assume sozinha a regência, a fim de dar continuidade à manutenção do reinado durante a ausência do filho, mantendo o poderio nas mãos de sua família até o seu retorno. Desta forma, não há naquele momento um homem dominador por trás de sua figura, o que atesta



a sua particularidade ao analisarmos as demais mulheres descritas nas tragédias gregas. Outra característica relevante à descrição atípica da rainha pérsica é sua sensatez, que não era comumente atribuída às mulheres estrangeiras pelos tragediógrafos, uma vez que, nativas de outras terras, eram caracterizadas como insensatas, ou até mesmo, como loucas. É o caso de Medeia, por exemplo, descendente da feiticeira Circe e do deus Hélio, uma mulher estrangeira, independente e corajosa. Assim como Circe, Medeia detinha a arte das porções, a prática de magia, do oculto e da feitiçaria. Além disso, ela foi tida como cruel e insana ao ser acusada de matar os filhos e de executar os inimigos por vingança, ao ser descrita na voz de outro tragediógrafo, Eurípides. Para além de sua imagem deturpada, no pensamento da estudiosa Maria Cândido (2001, p. 01, grifo no original), Medeia representa a sabedoria, pois:

[usava d]a emergência de antigos saberes integrando novas práticas sociais como o uso do conhecimento mágico das ervas e filtros para atender desejos individuais. O uso das práticas mágicas das ervas e raízes tanto podia atender às necessidades de medicamentos para curar as doenças femininas, quanto ser usado como veneno para efetuar uma vingança. Medeia com a sua *sophia* expõe a ambiguidade de um saber que poderia ajudar um amigo com os seus benefícios, mas poderia ser fatal e destruir os inimigos. Como nos afirma Medeia, temido será sempre quem possui este saber, pois aquele que provocou este ódio não celebrará facilmente a bela vitória.

Logo, é válido ressaltar que a rainha Atossa, assim como Medeia, também é estrangeira, destemida, corajosa e, em consonância com a personagem de Eurípides, se destaca positivamente justamente por agir de forma oposta ao esperado de uma mulher grega, tanto quanto mãe, como regente, uma vez que:

Esperava-se que as mães gregas exercessem um certo grau de influência sobre seus filhos, tanto na tradição literária quanto na pólis clássica, onde muitas vezes desempenhavam um papel ativo, embora nos bastidores,



na formação de sua identidade social e política. Na Atenas democrática, as mulheres eram “essenciais na criação do status político de suas famílias, de seus filhos e filhas e na manutenção do status de cidadã de seus parentes e afins do sexo masculino [...]”¹ (MCCLURE, 2006, p. 73)².

É importante que atentemos ao fato de que as mulheres atenienses possuíam sua participação na pólis, mas no recato e no recolhimento do lar. Seu lugar apropriado de fala seria com as outras gregas, aprendendo com outras mulheres os costumes pertinentes que cabiam a elas, cuidando da família e sendo receptáculo de filhos gregos legítimos. Pode-se dizer, dessa maneira, que o silenciamento feminino, para os gregos, era uma virtude feminina, como pondera Aristóteles:

Isto nos leva imediatamente de volta à natureza da alma: nesta, há por natureza uma parte que comanda e uma parte que é comandada, às quais atribuímos qualidades diferentes, ou seja, a qualidade do racional e a do irracional. [...] o mesmo princípio se aplica aos outros casos de comandante e comandado. Logo, há por natureza várias classes de comandantes e comandados, pois de maneiras diferentes o homem livre comanda o escravo, o macho comanda a fêmea e o homem comanda a criança. Todos possuem as diferentes partes da alma, mas possuem-nas diferentemente, pois o escravo não possui de forma alguma a faculdade de deliberar, enquanto a mulher a possui, mas sem autoridade plena, e a criança a tem, posto que ainda em formação. [...] Devemos então dizer que todas aquelas pessoas tem suas qualidades próprias, como o poeta (Sófocles, *Ájax*, vv.405-408) disse das mulheres: “O silêncio dá graça as mulheres”, embora isto em nada se aplique ao homem (ARISTÓTELES, *Política*, I, 1260 a-b).

- 1 Todas as traduções do inglês presentes no artigo são de nossa autoria.
- 2 Greek mothers seem to have been expected to exert a degree of influence over their sons, both in the literary tradition and in the classical polis, where they often played an active-albeit behind-the-scenes-role in shaping their social and political identity. In democratic Athens, women were 'essential in creating the political status of their households, their sons and daughters, and upholding the citizen status of their male relatives and affines' [...]



Tal explanação é necessária para que se conclua que, por ser bárbara, a rainha Atossa possui um comportamento atípico da maioria das mulheres gregas, o que pode inclusive justificar a sua presença e participação com a segunda maior quantidade de falas na peça. Isso se dá devido ao fato de sua apropriação da fala, principalmente política, juntamente com os anciãos do coro; lugar este que não se julga apropriado ao feminino por estar atrelado ao masculino. A rainha então reverbera a voz pública e audível de uma mulher aristocrata e regente de um império grandioso, bem como representa um papel narratológico de suma importância, uma vez que é responsável por apresentar a tragédia que acomete Xerxes.

Destarte, justificada às atribuições que lhe renderam o posto de soberana, analisemos o comportamento da rainha perante seu breve reinado. Angustiado pela falta de notícias do exército persa e de seu amado primogênito Xerxes, Atossa é torturada pelo silêncio aflitivo, onde a ausência de notícias desespera: “Nenhum mensageiro, nenhum cavaleiro chega à cidade dos persas” (κοῦτε τις ἄγγελος οὔτε τις ἵππεὺς ἄστν τὸ Περσῶν ἀφικνεῖται) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 13-5)³. Consonante a esse lamento, ouve-se a voz do Coro, no párodo, que clama por informações das distantes terras gregas, assim como ecoam as vozes dos familiares dos homens que partiram no exército para a batalha travada pelo rei. Mesmo com a demora no retorno da vasta milícia, o povo persa acredita que a vitória é certa, pois não há derrota diante de um exército tão grandioso e de um poder bélico tão opulente. Entre os clamores enaltecidos do Coro, surge a rainha Atossa:

ἀλλ' ἦδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς
φάος ὀρμάται μήτηρ βασιλέως,
βασίλεια δ' ἐμή: προσπίτνω:
καὶ προσφθόγγους δὲ χρεῶν αὐτήν
πάντας μῦθοισι προσσαυδᾶν.
ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,

3

Utiliza-se no *corpus* deste trabalho a tradução dos *Persas* de Jaa Torrano (2009).



μητηρ ἢ Ξέρξου γεραία, χαῖρε, Δαρείου γύναι:
θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφυς,
εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῶ.

Eis que igual a olhos de Deuses
luz caminha mãe de rei
e rainha minha, prosterno-me,
e com palavras de saudação
todos devem saudá-la.
Ó suprema senhora de pérseas de funda cintura,
mãe de Xerxes, anciã, salve, ó mulher de Dario,
esposa de Deus de persas, és também mãe de Deus,
se o Nume antigo hoje não abandonou o exército.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 150-8)

Em sua entrada, Atossa é reverenciada como deusa, privilegiada por ter sido companheira de um rei comparado a um deus, e de ter sido agraciada com um primogênito varão. De fato, a esposa do antigo rei Dario e mãe de Xerxes une três gerações de rei, o que contribui para a sua perspectiva pessoal da guerra que, algumas vezes, contrasta com as preocupações políticas do coro. A rainha, então, demonstra sua inquietação que se instaura com o anseio de que a riqueza e os tesouros do palácio necessitem da presença de um guardião, pois o varão não se faz sem seu ouro, assim como o ouro não existe sem aquele que o resguarda:

ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἰκάνω χρυσεοστόλους δόμους
καὶ τὸ Δαρείου τε κάμὸν κοινὸν εὐνατήριον.
κάμῃ καρδίαν ἀμύσσει φροντίς: ἐς δ' ὑμᾶς ἐρῶ
μῦθον οὐδαμῶς ἐμαυτῆς οὔσ' ἀδείμαντος, φίλοι,
μὴ μέγας πλοῦτος κόνισας οὔδας ἀντρέψη ποδὶ
ὄλβον, ὃν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
ταῦτά μοι διπλῆ μέριμνα φραστός ἐστιν ἐν φρεσίν,
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα.
ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶ φόβος:
ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότης παρουσίαν.



Assim venho do palácio adornado de ouro
e do tálamo comum a mim e a Dario,
e um pensamento me dilacera o coração.
Dir-vos-ei, não por mim temerosa, amigos,
grande riqueza não reverta em pó no chão ao pé,
opulência que Dario ergueu não sem um Deus.
Esta aflição indizível em meu espírito é dupla:
Nem tesouros sem guardião o povo venera com honra,
nem sem tesouros brilha o homem conforme sua força.
A riqueza está intacta, mas pelos olhos é o temor:
olho do palácio penso que é a presença do dono.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 159-169)

Na passagem acima, percebe-se uma regente prudente, preocupada em continuar com a manutenção do poder e da riqueza de seu filho, que apesar de estarem intactas, atraem a atenção de outros. Nota-se também que Atossa tem uma voz forte, imponente, semelhante a uma voz masculina, fazendo-se ouvir respeitosa-mente para além das questões que se restringem ao *oikos*, isto é, ao interior do lar, estendendo suas preocupações à riqueza e proteção da fortuna do rei.

Conjectura-se, assim, que a rainha Atossa possui um destaque importante na tragédia, pois a ela não é dada uma voz periférica, mas uma voz atuante. Isso se reforça diante da importância de suas principais ações na peça, desde a sua saída do palácio para buscar notícias de seu filho, como também em sua preocupação acerca da guerra, presente em suas perguntas ao coro: “ó amigos, onde Atenas se diz situada na terra?” (ὦ φίλοι, ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἰδρῦσθαι χθονός;) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 231), “tal multidão de homem ela tem no exército?” (ὅδε τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ;) (vv. 235), “Como resistiriam a ataque de varões inimigos?” (πῶς ἂν οὖν μένοιεν ἄνδρας πολεμίους ἐπὶ λυδας;) (vv. 242). Mesmo não tendo o controle de deliberar sobre a guerra, ou de tomar qualquer decisão que reverberasse na vitória ou na ruína de seu povo, é através de seus olhos que as reflexões acerca da guerra se desenrolam.



As preocupações da rainha se instauram também no âmbito onírico, através de um sonho, no qual ela relata o que se assemelha a um presságio da ruína futura do povo persa nas mãos dos gregos:

πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὄνειρασιν
ξύνειμι, ἀφ' οὐπὲρ παῖς ἐμὸς στεῖλας στρατὸν
Ἰαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων:
ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδ' ἐναργὲς εἰδόμην
ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης: λέξω δέ σοι.
ἔδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε,
ἢ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἠσκημένῃ,
ἢ δ' αὐτὲ Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολύ,
κάλλει τ' ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους
ταύτου: πάτραν δ' ἔναιον ἢ μὲν Ἑλλάδα
κλήρω λαχοῦσα γαῖαν, ἢ δὲ βάρβαρον.
τούτω στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ δόκουν ὄραν,
τεύχειν ἐν ἀλλήλαισι: παῖς δ' ἐμὸς μαθὼν
κατεῖχε κάπρᾶνεν, ἄρμασιν δ' ὑπο
ζεύγνυσιν αὐτῷ καὶ λέπαδν' ἐπ' αὐχένων
τίθησι. χῆ μὲν τῆδ' ἐπυργοῦτο στολῆ
ἐν ἠνίασί τ' εἶχεν εὐαρκτον στόμα,
ἢ δ' ἐσφάδαζε, καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βία
ἄνευ χαλινῶν καὶ ζυγὸν θραύει μέσον.
πίπτει δ' ἐμὸς παῖς, καὶ πατήρ παρίσταται
Δαρεῖος οἰκτεῖρων σφε: τὸν δ' ὅπως ὄρᾳ
Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω.

Com muitos sempre noturnos sonhos convivo, desde que meu filho com o exército foi-se à terra dos jônios para dispersá-la, mas ainda não tinha visto nada tão claro como ontem à noite, o que te contarei. Pareceu-me que duas mulheres bem vestidas, uma paramentada com véus pérsicos, outra, com dóricos, viessem-me à vista, mais notáveis que as de hoje no porte e na beleza perfeita, irmãs do mesmo tronco, uma habitava a Grécia, a outra, a terra



bárbara, no sorteio recebidas por pátria.
Ao que me parecia ver, houve entre ambas,
uma querela, e meu filho, quando soube,
tentava conter e acalmar, e sob o carro
atrela as duas, e põe-lhes o jugo
no pescoço. Uma se orgulhava dos jaezes
e nas rédeas tinha a boca dócil ao mando,
a outra esperneia e despedaça os arreios
com as mãos, arrebatada com violência,
desenfreada, e quebra o jugo ao meio.
Cai o meu filho e aproxima-se o pai
Dario a lastimá-lo. E quando o vê,
Xerxes rasga as vestes sobre si mesmo.
Isso é o que vos digo ter visto à noite.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 176-200)

As duas mulheres aparecem vestidas e ornamentadas como os costumes de seus respectivos povos e a mulher insubmissa ao jugo de Xerxes representa o povo grego, que luta por sua democracia e liberdade, não se subjugando a ninguém senão aos deuses. Tal como aponta Azevedo: “O motivo do sonho e a sua original configuração alegórica constituem assim um dos momentos artísticos marcantes na consciencialização que os Gregos elaboraram de si como povo” (AZEVEDO, 2010, p.18), reiterando, assim, as palavras do próprio Coro sobre os gregos, que “Não se dizem servos nem submissos a ninguém” (οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι.) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 242). Além disso, o jugo colocado nas mulheres pode ser interpretado também como uma tentativa de Xerxes em domar o indomável, como em sua tentativa de “prender o fluxo do sacro Helesponto, como escravo em cadeias” (ὄστις Ἑλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὧς δεσμώμασιν ἤλπισε σχήσειν ῥέοντα) (vv. 745-6), o que resultou apenas em males incontáveis para o povo persa.

Ademais, com esse sonho, a rainha também se apresenta como detentora do aspecto religioso e onírico. Expressando assim seu destemor e determinação em salvar seu povo e seu filho, Atossa vai fazer libações aos deuses, como um pedido de proteção. No entanto, ela se depara com um mal auspício, um falcão depenando uma águia:



ὄρῳ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν
Φοίβου: φόβῳ δ' ἄφθογγος ἐστάθην, φίλοι:
μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ
πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
τίλλονθ': ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας
παρεῖχε. ταῦτ' ἔμοιγε δείματ' εἰσιδεῖν,

Vejo uma águia refugiar-se junto ao altar
de Febo, de pavor fiquei sem voz, amigos.
Depois avisto um falcão a vibrar velozes
asas e a depenar com as garras a cabeça
da águia, que nada senão encolher o corpo
contrapunha. Isto, para mim, é terrível de ver.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 205-210)

Dentre os presságios e prenúncios, destaca-se a águia, símbolo de soberania e que está também relacionado à figura do próprio Zeus, pai de deuses e homens, e que estaria atrelada a soberba do próprio rei Xerxes, considerado pelo povo persa um rei tal qual um deus. Ainda assim, ela é subjugada por um falcão, que sobrepõe até a ave mais forte, representando a perda de poder do rei e, conseqüentemente, dos persas. Acerca desse presságio, conclui-se, segundo Beatriz Correia (2015, p. 01), que:

Os limites entre auspício e prodígio se embarçam. E esse auspício/ prodígio é sua vez uma parte integrante do sonho que a Rainha narra ao Coro, fazendo parte de um mesmo diálogo divinatório: um vem reforçar o sentido e a inevitabilidade do outro.

Diante do temor advindo do mau auspício, bem como da possibilidade de sua realização, o Coro lamenta e aconselha, no primeiro estásimo, que ela faça preces também ao finado rei, seu esposo e pai de Xerxes, que habita o submundo:

οὐ σε βουλόμεσθα, μήτηρ, οὔτ' ἄγαν φοβεῖν λόγοις
οὔτε θαρσύνειν. θεοὺς δὲ προστροπαῖς ἰκνουμένη,
εἴ τι φλαῦρον εἶδες, αἰτοῦ τῶνδ' ἀποτροπήν τελεῖν,
τὰ δ' ἀγάθ' ἐκτελεῖ γενέσθαι σοί τε καὶ τέκνοις σέθεν
καὶ πόλει φίλοις τε πᾶσι. δεύτερον δὲ χρῆ χάσας
Γῆ τε καὶ φθιτοῖς χέασθαι: πρηνεμένῳ δ' αἰτοῦ τάδε,



σὸν πόσιν Δαρεῖον, ὄνπερ φῆς ἰδεῖν κατ' εὐφρόνην,
ἔσθλά σοι πέμπειν τέκνω τε γῆς ἔνερθεν ἐς φάος,
τᾶμπαλιν δὲ τῶνδε γαῖα κάτοχα μαυροῦσθαι σκότῳ.

Ó mãe, não queremos por palavras excessivas
infundir-te pavor nem audácia. Se viste algum mal,
com súplicas pede aos Deuses dêem proteção
e perfeitos sejam os bens teus e de teu filho,
e do país e de todos os teus. Depois é preciso
libar à Terra e aos finados, e pede com doçura
a teu esposo Dario, a quem dizes ter visto à noite,
que a ti e ao filho envie os bens de sob a terra à luz,
e os reveses, cobertos de terra, percam-se por trevas.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 215-223)

Logo, a rainha executa um complexo ritual de invocação ao rei Dario, no qual reúne elementos ritualísticos dedicados aos mortos na cultura grega, assim como os une aos elementos próprios do oriente. Em seguida, o Coro é responsável por entoar os hinos necessários para trazer o morto de volta à luz dos vivos, pois “se ainda sabe um remédio de males, só ele dos mortais diria o termo” (εἰ γάρ τι κακῶν ἄκος οἶδε πλέον, μόνος ἂν θνητῶν πέρας εἴποι.) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 631-2). Em seguida, há uma entoação sobrenatural vindo da anábase, Ἀνάβασις, isto é, da subida do rei Dario do mundo dos mortos. Por fim, o fantasma do rei foi invocado por sua esposa.

Ainda sobre o ritual feito por Atossa, vemos a suntuosa rainha se abster de todo seu ouro e imponência e ir sozinha, a pé, de forma humilde, verter libações aos íferos deuses:

τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
ἔστειλα, παιδὸς πατρὶ πρευμενεῖς χοᾶς
φέρουσ', ἅπερ νεκροῖσι μειλικτήρια,
βοός τ' ἀφ' ἀγνῆς λευκὸν εὐποτον γάλα,
τῆς τ' ἀνθεμουργοῦ στάγμα, παμφαῆς μέλι,
λιβάσιν ὑδρηλαῖς παρθένου πηγῆς μέτα,
ἀκήρατόν τε μητρὸς ἀγρίας ἄπο
ποτὸν παλαιᾶς ἀμπέλου γάνος τόδε:
τῆς τ' αἰὲν ἐν φύλλοισι θαλλούσης βίον



ξανθῆς ἐλαίας καρπὸς εὐώδης πάρα,
ἄνθη τε πλεκτά, παμφόρου γαίας τέκνα,
ἄλλ', ὧ φίλοι, χοαῖσι ταῖσδε νερτέρων
ῥυμνοὺς ἐπευφημεῖτε, τόν τε δαίμονα
Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε, γαλότους δ' ἐγὼ
τιμὰς προπέμψω τάσδε νερτέροις θεοῖς.

Por isso, fiz este percurso, de volta do palácio, sem carro nem luxo de antes, trazendo ao pai de meu filho libações propiciantes, que aos mortos são lenientes: alvo potável leite, de consagrada novilha, e destilado por flórea operária, fúlgido mel, com gotas de água de virgínea fonte, e sem mescla, vindo de mãe silvestre, este potável licor de vetusta videira, e proveniente da sempre frondosa loira oliveira o oloroso azeite, e flores trançadas, filhas de terra fértil, Eia, amigos! Com estas libações, aos íferos entoai propícios hinos, e invocai o Nume Dario, eu encaminharei estas honras, roçãõ da terra, aos íferos Deuses. (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 607-622)

No momento em que a esposa de Dario derrama leite, mel, vinho e azeite, ela está executando um ritual grego de anábase, que consiste na invocação de um morto do submundo governado por Hades. Igualmente fez o herói Odisseu na *Odisseia*, de Homero, para trazer Tirésias, o adivinho, do reino de Hades:

ἄμφ' αὐτῷ δὲ χοῖν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,
πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἡδέι οἴνω,
τὸ τρίτον αἴθ' ὕδατι: ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυον.
πολλὰ δὲ γουνοῦμην νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα,

E em seu redor verti libação para todos os mortos, Primeiro dei leite e mel, depois de vinho doce, E em terceiro lugar de água, polvilhando com branca cevada.

Ofereci muitas súplicas às cabeças destituídas de força dos mortos.

(HOMERO, *Odisseia*, XXI. 26-9)



A rainha Atossa faz então libações similares às de Odisseu, invocando os deuses ctônicos para guiar seu marido de volta ao mundo dos vivos, de forma que ela pudesse pedir conselhos ao prudente rei para diminuir o sofrimento que caíra sobre o povo da Pérsia. Segundo Correia (2015, p.47), esse ato de “invocar a alma de um morto para dela obter conselhos e prenúncios é a finalidade de um tipo de adivinhação denominada de Necromancia”. Assim, a rainha atua como uma espécie de sacerdotisa ao invocar os deuses infernais com uma finalidade específica e com a ajuda de todo o Coro, na ânsia de diminuir o desespero que se apoderou com a derrocada dos Persas suscitada por Xerxes.

Justifica-se, dessa maneira, que “o ritual de invocação do espectro de Dario, tal como apresentado por Ésquilo, remete a um ritual necromântico, o que por sua vez remete à questão a respeito do poder divinatório da alma do morto” (CORREIA, 2015, p.48). Logo, trazer um rei morto para aconselhamento não se apresenta como uma tarefa simples, mas, para a rainha, que novamente se impõe de forma destemida, é a atitude necessária para um possível acalento diante de toda essa situação de miséria pérsica. Desta maneira, é a prudência da rainha Atossa, aliada ao seu diálogo com o sábio rei Dario, que coloca às claras as desmedidas do rei Xerxes, bem como as consequências devastadoras de suas ações para o seu povo.

XERXES E A DESMEDIDA DE UM REI-DEUS

É interessante enfatizar que, em oposição à prudência de sua mãe, Xerxes, em seu excesso, age com desmedida ao comparar seu poder de regência com o poder dos próprios deuses. Tal erronia é reforçada pela própria Atossa, pois “pode-se argumentar que fornece uma visão particularmente helênica do caráter de seu filho e



da natureza de sua derrota” (MCCLURE, 2006, p. 80)⁴. Dessa forma, a invocação de Dario se faz necessária, posto que sua autoridade se constrói tanto pela sua caracterização como um rei justo e sábio⁵, atribuída em vida, quanto pelo status que adquire na sua condição de morto, possuindo uma percepção diferente sobre a dimensão do mundo dos mortais. Assim, a sua presença é de suma importância na tragédia, visto que:

Xerxes, o filho de Dario, é o foco para onde se direciona o discurso do fantasma, e, por isso, suas falas possuem estreita relação com as ações perpetradas por seu filho, que cometeu excessos que não foram dignos de um bom rei, o que desagradou deuses e homens. O castigo divino que se abate sobre Xerxes faz dele uma figura trágica por excelência e, por isso, para se entender a participação do Fantasma de Dario nessa tragédia é necessário compreender, sob a ótica do sobrenatural, como os crimes terrenos cometidos pelo jovem rei puderam lhe gerar tal castigo (NOGUEIRA, 2011, p. 266).

Logo, dentro da complexidade do discurso de Dario, diante da ciência da ruína de seu povo, é possível notar a relação construída entre a ação humana e a ação divina, algo inerente ao estilo trágico de Ésquilo (NOGUEIRA, 2011). E é precisamente nesse elo, construído a partir da oposição de deus *versus* homem, que se estabelece o excesso cometido por Xerxes. Ademais:

Essa sobreposição de poderes humano e divino na figura do rei e de seu exército suscita no coro de conselheiros persas um temor inevitável: o temor de que essa opulência

4 One might argue that provides a particularly Hellenic view of her son's character and the nature of his defeat.

5 Alguns estudiosos afirmam que Ésquilo deturpa a história do reinado de Dario ao retratá-lo como exemplo de sensatez e prudência, uma vez que ele havia tentado conquistar a Grécia e faleceu com planos de uma nova tentativa de conquista. No entanto, compactuamos com o pensamento de Oliveira (2002, p.47), que afirma que "O contraste entre a prudência de Dario e a ὑβρις de Xerxes obedece a uma necessidade dramática, e não histórica". Para mais, ler OLIVERIA, F. R. Duas Ou Três Coisas Sobre Mitos e História: Os persas De Ésquilo. LETRAS CLÁSSICAS, n. 6, 2002, p. 37-53.

e grandeza tão extraordinária que se deixa confundir com a manifestação mesma de Deus revele-se afinal o “fraudulento logro de Deus” (TORRANO, 2002, p.26).

No início do terceiro episódio, Dario questiona “Qual é entre os persas o novo grave mal?” (τί ἐστι Πέρσαις νεοχμὸν ἐμβριθὲς κακόν;) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 693), e se espanta ao saber que ela padece não de questões naturais, como “surto de peste, ou sedição no país” (λοιμοῦ τις ἦλθε σκηπτὸς ἢ στάσις πόλει;) (vv. 715), mas por males trazidos por seu filho, o “tolo infeliz” (ἐμώρανεν τάλας) (vv. 719), que ousou levar seu exército para Atenas. Indo contra os limites fixados pelos deuses e pela natureza, Xerxes também desafia a própria autoridade divina, ao romper a fronteira natural do mar, dado que “a moira fixada para os Persas, de domínio no seu próprio continente, parece ter sido ignorada por esse mar de homens que ‘aprenderam a contemplar o recinto sagrado do mar’ e o não respeitam, nem às fronteiras que ele impõe” (FIALHO, 2004, p. 214). Por fim, o finado rei delinea alguns aspectos do caráter de Xerxes relacionados à loucura e que podem ser vistos como causas de seu erro:

ὃ μέλεος, οἶαν ἄρ' ἦβην ξυμμάχων ἀπώλεσεν.

[...]

ὅστις Ἐλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὡς δεσμώμασιν ἤλπισε σχήσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόον θεοῦ: καὶ πόρον μετερρύθμιζε, καὶ πέδαις σφυρηλάτοις περιβαλὼν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῶ στρατῶ, θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ᾤετ', οὐκ εὐβουλίᾳ, καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν. πῶς τάδ' οὐ νόσος φρενῶν εἶχε παιῖδ' ἐμόν; δέδοικα μὴ πολὺς πλοῦτου πόνος οὐμὸς ἀνθρώποις γένηται τοῦ φθάσαντος ἀρπαγῆ.

Ó mísero, que juventude aliada ele destruiu!

[...]

Quem esperou prender o fluxo do sacro Helesponto como escravo em cadeias, fluente Bósforo de Deus, e transmutou em passagem, e com peias compactas compôs e conseguiu vasta via para vasto exército. Mortal, supôs não com prudência que superaria Posídon e todos os Deuses. Esta doença da mente





não dominou meu filho? Temo que vasta riqueza custosa
a minha entre os homens seja presa de quem se apresse.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 733, 745-752)

Para Torrano (2002), em Ésquilo, na figura do rei persa desenvolve-se a doutrina da *hybris*, da desmedida, na qual a riqueza excessiva, seja em ouro ou em exército, atua como uma usurpação de atribuições divinas, sendo assim uma grandeza imprópria para a condição humana. Assim, tal excesso ocorre quando, conduzido pela soberba, Xerxes age de forma a reforçar seu poder sobre os homens, equiparando-se aos próprios deuses e esquecendo os castigos divinos que sucedem a erronia trazidos por Zeus, cujo olhar a nenhum mortal escapa: “Zeus punitivo vigia os demasiado soberbos pensamentos, severo juiz” (Ζεύς τοι κολαστής τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν φρονημάτων ἔπεστιν, εὖθυνος βαρύς.) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 827-8). Dessa forma, tem-se que a imprudência é uma característica predominante e que acompanha Xerxes durante seu desejo de conquista das terras gregas.

Tomando a Grécia para si, o atual regente é a fonte de males irreparáveis ao seu povo, pois ultrapassou a medida que lhe cabia como rei, ao almejar que “toda a Grécia se tornaria submissa ao rei” (πᾶσα γὰρ γένοιτ’ ἂν Ἑλλάς βασιλέως ὑπήκοος.) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 234), mesmo com a incumbência de que “[...] não atacásseis o território dos gregos” (μὴ στρατεύοισθ’ ἐς τὸν Ἑλλήνων τόπον) (vv. 790). Conclui-se, pois, que a intemperança do atual governante fora a responsável pela destruição e pelo sofrimento do povo persa:

Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
Ξέρξης δ’ ἀπόλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ’ ἐπέσπε δυσφρόνως
βαρίδεσσι ποντίαις.

Xerxes conduziu, popoí!
Xerxes destruiu, *to-toí!*
Xerxes tudo levou, imprudente,
ele e as barcas marinhas.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 550-3)



Dario ressalta, ainda, que Xerxes “pensa novidades e não se lembra de minhas instruções” (Ξέρξης δ’ ἐμὸς παῖς ὢν νέος νέα φρονεῖ, κού μνημονεύει τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς;) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 782-6), justamente por agir com insensatez, levando seu exército a padecer em solo asiático. Logo, tem-se justificada a ruína da Pérsia nas mãos de seu rei, que comete um erro trágico dominado pelo seu orgulho e imprudência. Afinal, os persas sucumbem perante a *hybris* de seu governante, estando fadados à punição divina, já que “do fraudulento logro de Deus, que homem mortal há de escapar?” (δολόμητιν δ’ ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνήρ θνατὸς ἀλύξει;) (vv. 93-4). Ademais, resta-nos inferir que:

Com toda a probabilidade, então, a arrogância de Xerxes que levou à sua queda também foi sua ganância por um triunfo total sobre os gregos [...] Pela magnitude da expedição que planejou e por sua ganância por um triunfo completo, Xerxes transgrediu esse princípio filosófico vital [da prudência], algo que tornou quase inevitável sua queda com o socorro do elemento divino. Esses dois fatores, que denotam excesso, devem ser considerados como a base de sua arrogância (PAPADIMITROPOULOS, 2008, p. 456)⁶.

Legitimando a *hybris* de Xerxes, as múltiplas imagens de fatura da peça contribuem ainda mais para a desonra do regente, lembrando-nos que os vastos recursos persas, tanto materiais quanto humanos, foram esbanjados pelo regente:

O motivo da abundância persa cede lugar à imagem da dor – cidades outrora cheias de homens agora cheias de lamentações, leitos conjugais outrora povoados de maridos agora cheios de lágrimas. Também introduz e sustenta um discurso de culpa dirigido a Xerxes: o luto das

6 In all probability, then, the hubris of Xerxes which led to his fall was also his greed for a total triumph over the Greeks [...] By the sheer magnitude of the expedition he planned and by his greed for a complete triumph Xerxes transgressed this vital philosophic principle, something which made his fall with the succor of the divine element almost inevitable. These two factors, which denote excess, must be considered as the basis of his hubris.



mulheres é culpa de um único homem, como nos lembra o refrão, 'A terra lamenta seus filhos nativos massacrados por Xerxes (MCLURE, 2006, p. 86)⁷.

Por fim, a presença constante de Atossa como rainha e mãe, juntamente com a de seu marido, invocado do mundo dos mortos, reforça não somente a vulnerabilidade da dinastia persa, mas ressalta a imaturidade de Xerxes, que se mostra inadequado para o cargo de rei, uma vez que "em um nível dramático, a presença no palco de ambos os pais (um na forma de um fantasma), ao invés de uma esposa - como na versão de Heródoto - reforça a representação de Xerxes como um jovem imaturo incapaz de liderar um império" (MCCLURE, 2006, p. 84)⁸. Ao nos depararmos com o caráter trágico da peça, podemos relacionar o erro trágico do herói a outros traços relacionados ao seu caráter, como a sua juventude, o seu orgulho e a falta de sabedoria; árbitros das ações que o levam à queda.

No fim, são as palavras de Dario que "elevam-no a um outro plano de entendimento da conexão entre a queda e o que a motiva - é o excesso audacioso dos mortais (*hybris*) quem propicia a sua loucura cega (*ate*) e a converte em instrumento de aniquilação" (FIALHO, 2004, p. 218). Ésquilo, então, destaca o lado mortal de Xerxes, que está submetido à vontade dos deuses e que padece pela imprudência, característica intrínseca a sua raça, além de evidenciar, em adição ao infortúnio individual, a magnitude da perda coletiva sofrida pelo povo persa. A lei divina é nítida, àquele que se exceder a sua medida está prevista a desgraça, consequência do restabelecimento do equilíbrio existente no *kosmos*.

7 The motif of Persian abundance yields to the imagery of grief - cities once full of men now fill with lamentations, marriage beds once populated with husbands now fill with tears. It also introduces and sustains a discourse of blame directed against Xerxes: the mourning of women is the fault of a single man, as the chorus reminds us, 'The earth laments her native sons slaughtered by Xerxes.

8 On a dramatic level, the onstage presence of both parents (one in the form of a ghost), rather than a spouse-as in the Herodotean version enforces the representation of Xerxes as an immature youth incapable of leading an empire.



Deste modo, em *Persas*, a rainha Atossa e seu papel como regente, além de destoar da representação feminina nas tragédias em geral, a caracteriza como representante da prudência através de sua participação ativa e de sua apreensão acerca da pólis e do destino do exército persa, além da cautela perante os excessos de seu próprio filho. Sua presença na peça intensifica a desgraça de Xerxes, bem como reforça a sua imprudência juvenil. Em oposição a ela há a figura desmedida do rei, cuja soberba e excesso culminaram na desgraça do povo persa. Assim, o papel proeminente de Atossa simboliza a mortalidade do império dos persas, bem como de seus “deuses”, Dario e Xerxes. Logo, reflete-se que Ésquilo sublinha o paralelo existente entre a prudência de uma rainha-mãe e a desmedida de seu rei de forma a articular esses elementos para assegurar a tragicidade de sua obra.



2

Aron Barcelos Vilar Guimarães

**A FIGURA DO TIRANO
EM *PERSAS* A PARTIR
DO CONCEITO DE
ΕΠΙΘΥΜΙΑ
DE PLATÃO**



A tragédia *ΠΕΡΣΑΙ* (*Persas*) foi primeiramente apresentada em 472 a.C. no teatro de Dioniso, nas Dionísias Urbanas, na cidade de Atenas. Era a segunda tragédia de uma trilogia, ordenadamente *Fineu* (Fr. 258-60), *Persas*, *Glauco Potnieu* (Fr. 36-42) e o drama satírico *Prometeu, o Acendedor do Fogo* (Fr. 204-9)⁹. A tetralogia esquiliana foi a grande vitoriosa no contexto das apresentações. Parte dessa vitória, talvez, seja relacionada ao fato de que, oito anos antes, Ésquilo lutara, no contexto das Guerras Médicas, ao lado de seus concidadãos e aliados contra o Império Persa, comandado primeiramente por Dario I e, posteriormente, por seu filho Xerxes I, respectivamente na Batalha de Maratona (490 a.C.), nesta perdendo seu irmão Cinegiro (HERÓDOTO, 6.114), e dez anos depois na Batalha de Salamina (480 a.C.), trazendo vitória aos gregos, que um mês antes haviam tido sua Acrópole destruída em consequência da derrota da batalha das Termópilas (480 a.C.). Tendo, portanto, sua ficção alicerçada em um acontecimento histórico de guerra, e sendo ela a única obra dramática de cunho histórico do teatro antigo ateniense que chegara até nós¹⁰, é importante destacarmos que a tragédia *Persas* carrega não somente um forte marcador político que faz referência a uma guerra entre dois grandes povos, um de caráter democrático e o outro de caráter autocrático, mas também discute a melhor forma de governar uma cidade. Lockwood (2017) propõe que Ésquilo estaria não somente produzindo uma obra de cunho misto, literário e histórico, mas também uma nova teorização política em sua tragédia. É fato que a antiga Liga Pan-Helênica, criada no contexto das Segundas Guerras Médicas, foi dissolvida após a vitória definitiva dos gregos contra os Persas na Batalha de Plateia (479 a.C.). Alguns anos depois, os atenienses fundaram a Liga de Delos, do qual eram

9 Cf. Rosenbloom, *Aeschylus Persians* (46). Consultar também *Archive of Performances of Greek & Roman Drama* (APGRD), projeto de pesquisa localizado na faculdade clássica da Universidade de Oxford.

10 Entretanto, já é de conhecimento que outras obras baseadas em acontecimentos históricos bélicos, como, por exemplo, *A Captura de Mileto*, de Frínico, foram produzidas. Cf. Rosenbloom "Shouting Fire In A Crowded Theater: Phrynico's "Capture of Miletos" and The Politics of Fear in Early Attic Tragedy", *Philologus* 137, 1993, páginas 159-196.



líderes, e passaram a deter grande poder face às outras cidades-estado. Assim sendo, a tese de Lockwood (2017) declara que a tragédia *Persas* diz respeito a uma tentativa de Ésquilo para a correta orientação política da hegemonia que nascia em Atenas, uma espécie de alerta à cidade que estava em rápida expansão econômica e política.

Para o presente trabalho, em primeiro lugar, pretendo partir do conceito de ὕβρις mencionado por Brandão (1984) para, inicialmente, criticar a tese do próprio autor de que no teatro de Ésquilo, o sofrimento “é uma página de sabedoria”, de que é necessário “sofrer para compreender”, ou, dito de outro modo, que o teatro esquiliano é marcado pelo sofrimento do homem como motor para o aprendizado, isto é, de que a ὕβρις implica necessariamente em movimento ao aprendizado, e para isso explorarei as ações causadoras de ὕβρις pela personagem Xerxes. No decorrer do processo, aproximarei o conceito platônico de ἐπιθυμία (desejo) desenvolvido por Platão na *República* às análises apresentadas, mostrando-o intrinsecamente relacionado na tragédia *Persas* ao conceito de ὕβρις como fator causal das desventuras de Xerxes. Em segundo lugar, com as reflexões obtidas, me apropriarei da proposta utilizada por Lockwood (2017) para apontar como um poder excessivo se apresenta como grande dificuldade para os habitantes de uma pólis em expansão quando estão presentes ὕβρις e ἐπιθυμία em um tirano.

Antes de se começar propriamente a análise proposta, o trabalho já encontra algumas dificuldades, devido ao próprio caráter histórico da obra. Brandão (1984) declara que o herói, quando comete uma falta relacionada à falta de μέτρον (medida), incorre em ὕβρις, se tornando assim um competidor, um êmulo dos deuses. Entretanto, o mesmo autor relata que na tragédia *Persas* “não existe um herói, uma personagem central” (BRANDÃO, 1984, p.19). Por um lado, cita o fato de Temístocles, general ateniense responsável pela vitória dos gregos, não estar presente na tragédia, a quem o próprio Brandão (1984) considera ser o grande vencedor em *Persas*. Por outro lado, discute a respeito da personagem Xerxes.



O autor menciona uma fala do espectro de Dario a respeito das ações de Xerxes, a de que “quando alguém se aplica à própria ruína, os deuses trabalham com ele” (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 740-742). Brandão (1984, p.19) também declara que “se o homem é, de certa forma, responsável pela ὑβρις, essa responsabilidade não afeta apenas o herói, mas a ordem universal”, fortalecendo seu argumento nos princípios de carência e plenitude assinalados por Schüller (1976)”. Poderia se pensar, de acordo com estas falas, que Temístocles não se encaixaria nos pré-requisitos para o herói trágico, afinal, tanto não é ele quem comete a ὑβρις, quanto limita-se a defender sua pátria da investida inimiga, vencendo o império invasor. É estranho por outro lado que Brandão (1984, p.12) afirme que “a tragédia só se realiza quando o μέτρον é ultrapassado”, (que é o que, segundo ele, caracteriza a ὑβρις do herói), mas que negue a Xerxes o caráter de herói, apesar de ser o imperador quem ultrapassa esse μέτρον. Deste modo, o próprio Brandão (1984) cai em contradição consigo mesmo, resultando em duas alternativas: ou aquele que comete ὑβρις não corresponde ao herói, ou ele sequer considera, *stricto sensu*, *Persas* uma tragédia, o que incorre em absurdo no contexto das apresentações teatrais. Deste modo, não há outra opção senão discordar da primeira hipótese apresentada pelo autor em relação ao caráter negado de herói a Xerxes em *Persas*. Autores como Correia (2015, p. 3) ressaltam em seu trabalho que “uma das características mais peculiares à estrutura dramática de Ésquilo é a de um movimento ascendente e prolongado de tensão dramática que culmina com um acontecimento trágico a ser lamentado”. De fato, é necessário que Xerxes seja o herói para que o próprio conceito de ὑβρις seja respeitado, e a tensão ao longo da narrativa que culmina em seu final trágico depende desta identidade.

Todavia, pode-se pôr em dúvida se os espectadores realmente lamentavam o fato de a Xerxes ter sido imposta a derrota.



Munteanu (2011) afirma que Willamowitz-Moellendorff (1914, p. 151) considerou o *kommos* (*Pe*, 931-1078) no qual Xerxes e o coro lamentam a perda do exército mais divertido do que trágico. Adams (1952), em concordância, afirmou que o coro carregava um tom satírico e sem emoção. Munteanu (2011) também declara que ao longo da peça muitos momentos dramáticos apelavam aos sentimentos patrióticos dos espectadores, como a evocação à batalha de Salamina (*Pe*, 302-330, 337-347, 353,432), a de Psitaleia (447-471) e a de Plateia (816-820). É citada ainda a tese de West (2006) que apresenta a exaltação do sentimento de orgulho cívico e patriótico ateniense em contraponto com a imagem do “bárbaro” como fator de exortação à democracia ateniense onde os cidadãos eram livres. Esta tese parece encontrar embasamento numa passagem de Aristófanes na qual a personagem que representa Ésquilo declara “Então eu produzi *Os Persas*, e com ela os ensinei a estar sempre dispostos a vencer o adversário, embelezando um feito excelente” (ARISTÓFANES, *Rãs*, vv. 1026-7). De fato, na própria tragédia, quando a rainha Atossa pergunta quem comanda o exército inimigo, o coro responde que os atenienses “não se dizem servos nem submissos a ninguém” (οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 241-2). É necessário lembrar, conforme mencionado na primeira parte do artigo, que oito anos antes o Xerxes histórico havia invadido Atenas. Nesta invasão, devastou parte do território, pilhou templos e forçou os atenienses a abandonar a cidade. Portanto, é de se esperar que sentimentos ambíguos atravessassem aqueles que estivessem assistindo à representação teatral.

Por outro lado, autores como Kantzios (2004) afirmam que a tragédia *Persas* é marcada ostensivamente pelo medo, superando tragédias como *Agamêmnon*. De acordo com este autor, palavras denotando angústia, intimidação, terror, como φροντίς, τάρβος, φόβος, τρόμος, e todas aquelas derivadas a estas aparecem em um ritmo de 3.5 a cada 100 linhas. Munteanu (2011) utiliza o conceito de “medo trágico”, à luz da teoria aristotélica, para supor que temer por



eventos dramáticos pode, por extensão, levar a uma ansiedade sobre o destino humano em geral. Ela utiliza o conceito de φαντασία (imaginação) retirado do *de Anima* aristotélico para distinguir a emoção de medo proveniente de uma imagem aterrorizante na arte, que não se materializa em δόξα (crença), daquela representada em face a um perigo real. À vista de um inimigo que é exaltado ao longo do párodo anapéstico (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 9, 28) composto por homens “terríveis de ver, temíveis em combate” (φοβεροῖ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην) e com “multiáureo exército” (πολυχρύσου στρατιᾶς) ou no párodo lírico (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 81-82) onde o próprio Xerxes é caracterizado como “brilhando negro nos olhos, o olhar de mortífera víbora” (κύνανεον δ’ ὄμμασι λεύσσων φονίου δέργμα δράκοντος), tal afirmação parece estar concordância. O argumento final de Munteanu (2011) é realizar uma analogia equiparando o sofrimento da rainha Atossa e o dos anciãos persas pelos jovens mortos em batalha e pelo luto dos parentes ao sofrimento de Príamo, que é obrigado a implorar piedade, após perder seu reino, a Aquiles para que este lhe devolva o cadáver de Heitor (*Ilíada* 485-506). Deste modo, a tragédia *Persas* acabaria provocando sentimentos de piedade em, pelo menos, alguma parte dos espectadores.

Tendo em vista, finalmente, o herói trágico Xerxes, o argumento central da tragédia *Persas* toma parte a partir das ações do imperador persa. Duas são as principais, consideradas violadoras de um limite, e que funcionam como motor trágico da obra. A primeira está situada no párodo lírico, quando Xerxes acaba por lançar “um jugo ao redor do pescoço do mar” (ζυγὸν ἀμφιβαλὼν ἀγένηι πόντου) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 71-2), e a segunda nos é informada pela fala de Dario (vv. 809-812), quando Xerxes viola os templos de deuses estrangeiros, pilhando suas imagens e incinerando seus templos. Esta última, entretanto, parece suficientemente autoexplicativa nos conceitos de piedade grega e honra aos deuses, carecendo de justificação do porquê de ser considerada ὕβρις.



O “jugo” do primeiro ato constitui-se pelo ato de criar um mecanismo de travessia, no Helesponto, utilizando sua armada marítima, de modo que sua infantaria pudesse atravessar sobre os navios o mar Egeu (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 722), intentando assim novas conquistas e expansão no domínio territorial da Hélade. Sua motivação seria vingança contra os gregos (HERÓDOTO, *VII*. VII), que outrora impuseram derrota a seu pai, Dario I, na batalha de Maratona (490 a.C.). À primeira vista, é evidente identificar pela perspectiva literária que a falta cometida se direciona diretamente a um aspecto cosmológico regido pelo deus Posêidon, que tem seu domínio desrespeitado quando as águas se tornam “solo”, isto é, quando Xerxes erige uma ponte utilizando sua armada como partes constitutivas. Xerxes, nesta primeira tentativa fracassada de construir uma ponte, que, logo após ficar pronta, desaba devido a uma tempestade, ordenou que o Helesponto sofresse trezentas chicotadas; além disso, pediu que os executores da primeira ponte marcassem as águas do mar com um ferro em brasa, exigindo que um de seus homens declamasse um discurso no qual declarava ser Xerxes “senhor do mar”, e acusando o próprio mar de ser traidor e vil (HERÓDOTO, *VII*. XXXV). Logo em seguida, ordenou que os responsáveis pela construção da primeira ponte fossem executados¹². Do ato de marcar algo com ferro em brasa, no contexto da Grécia Antiga, produz-se frequentemente a ideia de *στίγμα* (marca de reconhecimento). *Στίγμα* era um sinal de propriedade, de posse de um senhor sobre um escravo (HERÓDOTO, *II*. XIII), assim como também efetuado comumente em criminosos, para que se tornasse ostensivo sua condição social inferior, depauperada¹³ – por esses dois motivos, Xerxes declara o mar como “vil” e “traidor”, concomitantemente se considerando seu senhor, assim como o declarando inferior. Portanto, ao marcar o mar com ferro em brasa, Xerxes não somente rebaixa-o à condição de escravo, impondo-o sujeição sociopolítica, mas também, ao exigir

12 Heródoto. 6.35.

13 “στίγμα”, in Liddell & Scott (1940) *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.



que seu encarregado declare o próprio imperador com o título de “senhor do mar”, equipara-se a si mesmo ao deus Posêidon, enaltecendo-se como se fosse divino, na linguagem de Brandão (1984), se tornando um competidor, um êmulo dos deuses.

Restam outras duas ofensas provenientes da primeira ὕβρις de Xerxes: exigir ser declarado senhor do mar e chicoteá-lo trezentas vezes. Estas ações se afastam dos poderes inerentes a Posêidon, que é cantado nas literaturas antigas como:

[...] Posídon, grande deus,
abalador da terra e do mar imenso,
deus marinho, que sustém o Hélicon e a vasta Egés.
Dupla honra, ó agitador de terra, os deuses te concederam:
ser domador de cavalos¹⁴ e salvador de naus.
Salve, Posídon sustentáculo da terra, deus de negra cabeleira,
bem-aventurado e de coração benévolo, socorre
os navegantes.
(*Hinos Homéricos*, h.Hom. 22, vv. 1-7)

Assim como, talvez, a representação mais pictórica que temos provinda de Homero do deus:

ἐνθ' ἔλθων ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκετο χαλκόποδ' ἵππῳ
ὠπέτα χρυσέησιν ἐθειρήσιν κομόωντε,
χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροῖ, γέντο δ' ἰμάσθλην
χρυσείην εὐτυκτον, εὐδ' ἔπεβήσετο δίφρου,
βῆ δ' ἐλάαν ἐπὶ κύματ': ἄταλλε δὲ κήτε' ὑπ' αὐτοῦ
πάντοθεν ἐκ κευθμῶν, οὐδ' ἠγνοίησεν ἄνακτα:
γηθοσύνη δὲ θάλασσα δίστατο: τοὶ δὲ πέτοντο
ρίμφα μάλ', οὐδ' ὑπένερθε διαίνετο χάλκεος ἄζων:
τὸν δ' ἐς Ἀχαιῶν νῆας εὐσκαρθμοὶ φέρον ἵπποι.

Foi aí que chegou e fez atrelar ao carro seus cavalos velozes de brônzeos cascos com fartas crinas douradas;

14

Para entender melhor a relação de Posêidon e o culto em que era relacionado a cavalos, cf. Burkert, *Greek Religion*, 2002, 136-139. Também Vernant, *As Origens do Pensamento Grego*, 1972, p.15.



e de ouro se armou ele próprio em volta do corpo. Agarrando no chicote de ouro bem forjado, subiu para o carro, que conduziu por cima das ondas. Por baixo dançaram golfinhos das profundezas, pois conheciam seu soberano. De felicidade se abriu o mar. E ele continuou depressa em frente, Sem que se molhasse do carro o eixo de bronze. Às naus dos Aqueus o levaram os cavalos empinadores. (HOMERO, *Iliada*, vv. 23-31)

As imagens produzidas, especialmente pelo Posêidon Homérico, entram em forte contraste com a autoimagem que Xerxes carrega de si mesmo como senhor do mar. Por um lado, Posêidon faz com que o mar se abra em alegria, por outro, o mar rechaça Xerxes e “sofre” violência física a seu mando. O eixo de bronze da carruagem do deus que não é molhado demonstra a docilidade das águas do mar que não respingam ao encontro de seu verdadeiro senhor. Em contraponto, as ondas destroem a primeira ponte criada por Xerxes na tentativa de andar sobre elas e, ao fim da guerra, pelas águas são arruinadas quase completamente sua frota marítima. Os golfinhos acompanham Posêidon em tranquilidade, dançando, enquanto o séquito de Xerxes obedece às suas ordens em função do medo, correndo o risco de serem executados. De modo geral, Posêidon governa o domínio marítimo promovendo a felicidade e é exaltado pelos habitantes daquele microcosmo, enquanto Xerxes exerce a liberdade de governar sua hoste em meio à violência, ao medo e à opressão que exerce nos seus. Como bem observado por Correia (2015), quando, no primeiro estásimo, o excerto “o Coro diz que, destruído o exército, o povo, liberto do ‘jugo da força’ [ζυγόν ἀκλᾶς] poderá falar livremente” (ÉSQUILO, *Pe*. 594)” parece entrar em consonância com a fala “um jugo ao redor do pescoço do mar” (ζυγὸν ἀμφιβαλὼν ἀρχέει πόντου) (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 71-72). Se “submeter ao jugo’ significa sujeição política” (CORREIA, 2015, p.18). Se os mares são propriedades físicas detidas por Posêidon a partir de uma justa divisão efetuada por Zeus a seus irmãos (Hesíodo, *Teogonia*, vv.



885), Xerxes exige para si não somente uma parte que não lhe cabe da perfeita harmonia da repartição após a Titanomaquia, ferindo a memória do cosmo na partilha divina, como também, erroneamente, se autodeclara senhor de algo que ele não pode controlar, saindo da medida humana e cometendo ὑβρις. Suas ações se voltam exclusivamente para seu próprio benefício e são facilmente realizáveis pelo uso da força, pois Xerxes detém poder absoluto em seu contexto sociopolítico. Ele, portanto, a partir de certa perspectiva, por meio de sua conduta extremamente expansiva, começa a adquirir um caráter altamente violento, tirânico.

O problema do poder absoluto aproxima a personagem Xerxes à figura do tirano Gíges, personagem histórico em moldes fantasiosos relatado por Glauco no Livro II da *República*, o qual encontra um dispositivo que lhe confere poder ilimitado de ação para cometer quaisquer ações que desejar rumo à sua ascensão ao poder. Gíges, de fato, comete uma série de ações truculentas e se torna rei da Lídia. O mito deseja retratar que, porque Gíges está inserido em um cenário de liberdade e poder absolutos, não vê outra opção senão aquela de usufruir de sua vantagem. Desta forma, retomamos a primeira tese de justiça de Trasímaco, a de que “A justiça não é outra coisa senão a conveniência do mais forte” (*República*, 338c). Por trás deste argumento, entretanto, esconde-se a tese basilar de que em liberdade e poder completos para ação, a natureza do homem seria fundamentada por ἐπιθυμία (desejo), sendo este desejo gerador de πλεονεξία (ambição), para a conquista de bens, independentemente do modo, se por ações pacíficas ou por violência, de sua aquisição (*República*, 359a-361d). Em suma, no argumento de se esconde a face de uma antropologia *pleonéxica* (ARAÚJO, 2011).

Por consequência, a imagem de alguém que procura subjugar o outro “desdenhando a astúcia e preferindo a presunçosa força bruta” para “conquistar a vitória pela violência” (ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 281-285) se assemelha a estratégia de batalha dos titãs, filhos de Urano e Gaia, contra Zeus na Titanomaquia,



que culmina na derrota daqueles, ao mesmo tempo em que se distancia da herança estratégico-militar herdada pelos gregos. Poderia se contestar, por outro lado, que Xerxes se distancia de uma atitude titânica à medida que se apresenta como um imperador inteligente. No diálogo entre o espectro de Dario I e a rainha Atossa (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 715-738), é evidenciada sua capacidade de “criar artifícios” para conquistar seus objetivos. A rainha revela como o filho possui inteligência tática para a elaboração e execução de μηχαναῖς (artifícios), mecanismos de estratégia utilizados para atravessar a infantaria persa de um continente para outro, fazendo com que o falecido marido se mostre perplexo, incrédulo de que Xerxes fora capaz de fechar o “grande Bósforo” (vv. 721-725). Se por um lado ao homem foi concedido pelo titã Prometeu ἔντεχνον σοφίαν (sabedoria técnica)¹⁵, por meio de um furto, para a criação de τέχνη (artes) promovendo a manutenção de sua vida e aperfeiçoamento civilizatório, por outro lado se faz necessário lembrar que tal presente partira de um crime (BENARDETE, 1964) e, portanto, não constitui expressão prévia da vontade de Zeus. Alguns relatos parecem transparecer que Zeus preferiria mesmo ter aniquilado a raça humana¹⁶. Quando ἔντεχνον σοφίαν é utilizada de maneira extremamente audaz como meio para o uso da violência e força bruta contra terceiros, o homem parece se tornar duplamente detestável pelos deuses – tanto por ter uma espécie de σοφία (sabedoria) que lhe foi adquirida de maneira criminosa, quanto por usufruí-la de maneira incorreta. Ofende aos deuses o fato de querer se impor dominação pela força bruta quando já se foi agraciado pelo fogo sagrado, que traz concomitantemente a razão, pois a guerra é odiosa aos deuses e aos homens. Essa imagem, novamente, parece aproximar Xerxes à figura de Ares, que é a representação da ausência de diplomacia e da natureza brutal da

15 Platão, *Protágoras*, 321d. Tradução e Estudo Introdutório de Eleazar Magalhães Teixeira. Edições UFC. 2016.

16 Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, 314-315, (2009). Zeus já havia eliminado raças anteriores, cf. Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, 109-201 (2019). Cf também Benardete, *The Crimes and Arts of Prometheus*, pp. 126-139 (1964).



guerra, a que utiliza a agressividade e a força para a resolução de conflitos, e o mais detestável dentre os deuses do Olimpo aos olhos de Zeus (Homero, *Ilíada*, V. 890). De fato, Xerxes é comparado ao deus Ares no decorrer da tragédia (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 81-6).

Entretanto, há na peça um argumento contrário decisivo quanto ao modo de ser de Xerxes, revelador de sua conduta. Atossa, em uma tentativa de justificar a atitude de Xerxes perante o falecido marido, revela que Xerxes é impetuoso (θούριος), e, por conviver com homens maus, caíra nas provocações deles, que o ridicularizavam por não aumentar a riqueza paterna, alegando covardia por parte do imperador (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 753-8). De acordo com a rainha, foi por este motivo que Xerxes incitou a marcha contra a Grécia. Se o rei agiu com base no argumento histórico de vingança, ou se é Ésquilo quem está correto, dispensaremos a análise para o apontamento de algo mais essencial. Há um ponto de intersecção entre as duas justificativas, pois ocultam conjuntamente *o desejo de honra* (φιλοτιμία). Xerxes não deseja ser alvo de desonras perante os seus, seja porque é considerado um imperador incapaz de promover um desenvolvimento econômico como o pai, Dario, seja porque não fora capaz de armar uma expedição para resgatar a honra do falecido rei e, conseqüentemente, do próprio povo persa. Apesar de ser amante de honra, Xerxes, todavia, não parece se adequar ao molde do homem timocrata proposto por Platão (*República*, 549a). Entretanto, por analogia, a imagem de Xerxes sendo influenciado pela fala de seus aliados próximos remete claramente à ação da turba de desejos descontrolados na alma em Platão, que é perturbada e deita a perder o indivíduo por forçá-lo a ter de cumpri-los. Se ἐπιθυμία não é responsável direta pela queda de Xerxes, é indiscutível que seja um fator altamente influenciador a partir da relação com terceiros em um ambiente corrompido. Platão se refere posteriormente “ao tirano autêntico como um autêntico escravo, de uma adulação e servilismo extremo, lisonjeador dos piores” (*República*, 579e), mas talvez a mais precisa descrição que parece se encaixar perfeitamente em Xerxes “o homem tirânico, quando não vive como um particular,



mas é forçado por qualquer acaso a ser tirano, e, sendo incapaz de se dominar a si mesmo, tenta mandar nos outros" (*República*, 579c). Faz parte da alma tiranizada, que é injusta, portanto, querer honras por sua utilidade prática.

É presumível nos moldes platônicos prever que um problema relacionado à orientação correta apareça no decorrer da tragédia, tendo em vista que, já no início do párodo anapéstico, Ésquilo mencione um estratégico grupo específico de persas que permanecera na cidade de Susa, os fiéis, para vigiar a região (ÉSKUULO, *Persas*, vv. 1-7). A palavra grega utilizada por Ésquilo para falar dos fiéis é o nominativo neutro plural $\pi\iota\sigma\tau\grave{\alpha}$, e por isso são eles $\pi\iota\sigma\tau\grave{\alpha} \kappa\alpha\lambda\epsilon\iota\tau\alpha\iota$ (chamados fiéis). Os fiéis, que representam um coro de anciãos, foram escolhidos por Xerxes, devido à sua avançada idade, para zelarem por assuntos diversos, do qual, dentre eles, se destaca na tragédia o papel de aconselhar a rainha Atossa em situações de dificuldade (ÉSKUULO, *Persas*, vv. 215-225). Em contraste com a ideia de que alguém que possua $\pi\iota\sigma\tau\iota\varsigma$ possa aconselhar, Platão declara que o "saber" proveniente da $\pi\iota\sigma\tau\iota\varsigma$ se encontra restrito ao campo do mundo sensível, atingindo apenas os seres vivos e objetos do mundo. $\pi\iota\sigma\tau\iota\varsigma$, portanto, é mera opinião ancorada na realidade aparente, sujeita à dúvida e ao erro, um tipo de saber pouco fundamentado. Não é motivo de espanto, sendo assim, que o conhecimento produzido pelos anciãos naturalmente encontraria dificuldade em aconselhar corretamente Atossa. Quando Atossa busca no coro orientação à interpretação de um sonho oracular (vv. 176-214), ele a aconselha a suplicar proteção aos deuses para seus bens e seu filho (vv. 215-225). Também pede que recorra a Dario, fazendo libações aos finados e ao falecido marido, para que ele conceda a Xerxes os bens subterrâneos, fazendo assim a reviravolta nos reveses que ameaçam o rei persa. Entretanto, ao contrário do que parece, o coro não realiza somente o papel de conselheiro indireto, isto é, que encaminha um problema que não poderá resolver para terceiros, por um lado aconselhando, mas se isentando quando não é capaz de produzir



uma resposta efetiva. Ao contrário, se enche de uma autoridade epistêmica que não tem, concede à rainha não uma garantia, mas uma profecia positiva a respeito do destino: “Isso de coração adivinho com doçura te aconselho. Quanto a isso, discernimos que terás tudo bem.” (ταῦτα θυμόμαντις ὧν σοι πρευμαίνως παρήνεσα. εἶ δὲ πανταχῆ τελεῖν σοι τῶνδε κρίνομεν πέρι) (vv. 224-225). Com a entrada do mensageiro e seu relato, declarando a derrota do exército Persa, Atossa lamenta seu destino, e faz questão de ressaltar a má interpretação do oráculo vinda do coro (vv. 517-520). O valor dos πιστὰ não é questionado porque erram, mas porque afirmam saber algo que não sabem, um erro socrático *par excellence*. E, sendo Xerxes que os escolhera como conselheiros, se torna conspícuo o fato de que mesmo uma multidão de opiniões equivocadas não trará nenhuma resolução aos que precisam de alguma.

Levando em consideração as ações desmedidas de Xerxes movidas por ἐπιθυμία e suas consequências, e que é atualizada ao contexto literário auxiliado pela tese de Lockwood (2017), haverá duas críticas que só poderão ser compreendidas quando dependentes uma à outra: a primeira delas diz respeito a abrangência do caráter do πάθος (afecção) da personagem Esquiliana, e a segunda a de que é necessário que haja aprendizado com o sofrimento quando cometida a ὕβρις. Conforme mencionado por Brandão (1984), o cosmo violado pela ação desmedida exige reparação. De puramente individual, as ações que desrespeitam o μέτρον (medida) Esquiliana e incorrem na ὕβρις geram um πάθος que avança na tragédia *Persas* não somente para o domínio doméstico (ÉSQUILO, *Persas*, vv. 133-138), mas também para o cidadão, como representado em um diálogo lamentoso entre o coro e Xerxes:

ΧΟΡΟΣ

Ὅτοτοῖ, Βασιλεῦ, στρατιᾶς ἀγαθῆς
Περσονόμου τιμῆς μεγάλης,
κόσου τ' ἀνδρῶν
οὔς νῦν δαίμων ἐπέκειρεν.
Γὰ δ' αἰάζει τὸν ἐγγαίαν



ἦβαν Ξέρξᾱ κταμέναν, Ἴδου
σάκτορι Περσῶν· ἄδοβάται γὰρ
πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος,
τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφύς τις
μυριάς ἀνδρῶν ἐξέφθινται·
αἰαῖ αἰαῖ κεδνᾶς ἄλκᾶς·
Ἄσια δὲ χθῶν, βασιλεῦ γαίης,
αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται.

ΞΕΡΞΗΣ

Ἵδ' ἐγὼν, οἰοῖ, αἰακτός
μέλεος, γέννα γὰρ τε πατρώα
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.

CORO

Ototoí, ó rei, pela brava campanha
pelo valor magnífico do poder persa,
pelo esplendor dos varões
que o Nume hoje massacrou!
Terra pranteia a enterrada
juventude morta por Xerxes, que povoa
de persas o palácio de Hades, onde
passeiam muitos varões, flor da terra,
hábeis arqueiros; uma compacta
miríada de varões pereceu.
Aiai aiai! Que brava coragem!
Ó rei desta terra, a terra Ásia
mísera, mísera, pôs-se de joelhos.

XERXES

Eis-me aqui, *oioi*, gemente,
choroso! Tornei-me a ruína
do povo e terra pátria.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 918-934)

Desde modo, o μέτρον (medida) que é violado por Xerxes deixa de circunscrever exclusivamente consequências à sua própria vida individual, perpassando também seu palácio em Susa - ambiente doméstico, que também é político -, a cidade e seus habitantes, e as instituições do domínio público, que precisaram



ser reorganizadas após a morte de muitos de seus comandantes (302:330), e de sátrapas (33:38), em assuntos tais como a reta deliberação, a administração, a capacidade de governança e execução do poderio bélico enquanto unidade nacional ramificada. De certo modo, o próprio Xerxes era uma “instituição” em ato, pois de seu ambiente doméstico, o palácio de Susa, era emanado o maior poder político persa. À chegada do mensageiro, e após o relato da queda do exército persa, Atossa se despe de vestes suntuosas e adornos (vv. 608) e se dirige ao túmulo do falecido Dario para buscar orientações para a pátria derrotada. O coro entoava um longo ritual de invocação do espírito de Dario (vv. 628:680) na esperança de conforto. Finalmente, nota-se que o impacto negativo da ὕβρις de Xerxes atravessa o domínio da realidade das coisas sensíveis, irrompendo no domínio dos espectros do Hades. Quando o coro recorre à memória pátria para ressaltar os feitos e as conquistas de Dario, isto é, seus triunfos sobre outras nações e territórios (852-908), e, no êxodo, Xerxes entra em cena arruinado, não somente é evidenciado que ele é um governante inferior ao pai, mas que ferira a memória de uma grande nação. Deste modo, ἐπιθυμία se torna causa motriz da ruína de μοῖρα τῆς γαίας (destino da pátria). Sua ὕβρις atinge não somente a realidade terrena, mas o cosmo como um todo e a memória de um povo. Ao se declarar, portanto, que do sofrimento humano vem o aprendizado, em Persas, Xerxes tido como ἰσοθεός (idêntico a Deus) – assim como o tirano apresentado por Gláucou, “idêntico aos deuses” (ἰσόθεον ὄντα) (República, II. 360c) – detentor de grandíssimo poder, não determina exclusivamente o aprendizado, mas faz com que todo o cosmo e uma nova memória seja reconfigurada: seu castigo atinge proporções que são muitíssimo mais extensas que aquelas meramente individuais, exigindo uma nova reconfiguração da própria cidade, e, por consequência, aproximando-se finalmente à ideia da necessidade de uma nova teoria política, conforme defendida por Lockwood (2017).



3

Vanessa Silva Almeida

**XERXES E DARIO:
UM CONTRASTE DE CARÁTER**



INTRODUÇÃO

É comum lermos em obras críticas e estudos acadêmicos que *Os Persas* de Ésquilo é uma peça histórica. É inegável que o motivo da peça seja um episódio histórico, mas diremos neste breve trabalho que Ésquilo não quis fazer história, e que, por isso, *Os Persas*, como diz Kitto (1990, p. 76), é "só drama". Longe de propor afirmações categóricas, mas considerando que, em se tratando da poesia grega, a relação com a realidade histórica se torna complexa, já que muitas vezes corre-se o risco de anacronismo, propomos que Ésquilo, tendo o tema de uma guerra histórica e recente diante de si, usou-o com a mesma liberdade com que tratou a guerra de Tróia – *a priori*, mítica. Seus personagens, históricos em um primeiro momento porque se particularizaram naquele determinado episódio, são universais do mesmo modo que um Prometeu ou um Agamêmnon, conforme argumenta Oliveira (2002). Nesse sentido, *Os Persas* não encena o que *ocorreu* na Batalha de Salamina em 480 a. C., mas o que *poderia ter ocorrido*, e, deste modo, a peça sai do âmbito particular da história para entrar no âmbito universal da poesia, como propõe Aristóteles na *Poética* (141b5).

Nesse sentido, objetivamos, ao longo do trabalho, mostrar o tratamento artístico dado por Ésquilo ao tema histórico que tinha em mãos. Nosso recorte está centrado no contraste entre as figuras de Xerxes e Dario, considerando-o como uma técnica dramática de Ésquilo para enfatizar o tema principal de sua peça: a *hýbris* de Xerxes. Considerando que o contraste de caráter entre os personagens trágicos nos vários dramas gregos¹⁷ é algo que suscita discussões interessantes e que ajuda a construir a ação da peça, tomamo-lo por tema deste trabalho,

17

Alguns exemplos desse contraste podem ser verificados entre Antígona e Creonte, Antígona e Ismêne (Antígona, de Sófocles), Teseu e Creonte (Suplicantes de Eurípidés), etc.



a fim de propor outros pontos de vista acerca daquela que é considerada a peça mais antiga que chegou até os nossos dias¹⁸.

Os personagens em questão, do ponto de vista de sua particularização histórica, na época da encenação da peça, jamais tinham sido apresentados ao Ocidente através de um discurso histórico. Este só virá a ocorrer anos mais tarde (440 – 430 a. C.), com Heródoto, que, em suas *Histórias*, dedica longos trechos descrevendo o caráter, as ações, o estilo de governo dos reis persas Xerxes e Dario, ainda que se afirme que o que faz Heródoto não seja ainda história¹⁹. Apesar de serem posteriores ao texto de Ésquilo, que é o nosso objeto de pesquisa, consideramos importante trazer algumas questões apresentadas pelo historiador grego acerca dos reis persas em questão, a fim de estabelecer a ligação dos discursos literário e histórico.

Ao longo dos livros das *Histórias*, o rei Dario é descrito como um líder astuto e ambicioso, tendo governado o Império Persa de 522 a. C. até sua morte em 486 a.C. Dario expandiu significativamente o império, conquistando várias regiões, incluindo a Macedônia e a Trácia. E não somente ambicioso, é retratado também como um governante habilidoso, preocupado com a administração eficiente de seu vasto império, bem como com a manutenção da ordem e da estabilidade (HERÓDOTO, *Hist.* 3, 80).

Em relação à Primeira Guerra Greco-Persa, na qual os persas tentaram conquistar a Grécia continental, Heródoto relata a tentativa frustrada de Dario, incluindo a célebre Batalha de Maratona em 490 a.C., onde as forças persas foram derrotadas pelos gregos. Em relação aos aspectos políticos e sociais do Império Persa, Heródoto descreve positivamente o governo de Dario e suas políticas administrativas, bem como a estrutura social e cultural do império persa (*Hist.* 3, 119).

18 Os Persas teria sido encenada por volta do ano de 472 a. C., oito anos depois da vitória ateniense em Salamina.

19 Oliveira (2002) considera que só é possível falar de história a partir de Tucídides.



Evidencia também Dario como um líder pragmático, capaz de reconhecer suas próprias limitações e ajustar suas políticas de acordo com as circunstâncias. Por exemplo, Heródoto menciona que Dario percebeu a dificuldade de conquistar a Grécia continental após sua derrota na Batalha de Maratona e optou por não continuar a invasão imediatamente (*Hist.* 4. 1-142).

Em relação a Xerxes, Heródoto nos apresenta um líder ambicioso, propenso a tomadas de decisão imprudentes e excessivamente confiante em sua própria capacidade. Mostra-nos também um rei poderoso e determinado a vingar a derrota de seu pai na Batalha de Maratona. Sua motivação é o desejo de glória e a necessidade de restaurar o orgulho persa abalado pela derrota anterior.

O historiador grego, assim como Ésquilo, também viu o jovem rei como um *hybristés* (desmedido), isto é, excessivamente orgulhoso, que ignorou os conselhos de seus bons conselheiros, como Artabanes, e rejeitou os sinais e presságios desfavoráveis que sugeriam que sua campanha estava fadada ao fracasso (*Hist.* 7. 137-140).

Ao detalhar a construção da ponte no Helesponto para permitir a passagem de seu exército (7. 44-45), Heródoto enfatiza a imprudência e a arrogância de Xerxes ao punir o mar, mandando chicoteá-lo e lançar correntes contra ele, numa atitude insana contra a natureza, que ele não poderia dominar.

Para Heródoto, a campanha de Xerxes na Grécia foi uma série de decisões desastrosas. No entanto, todas as informações fornecidas pelo historiador grego, embora concordem em parte com o texto de Ésquilo, são posteriores. Poderíamos até nos perguntar se em alguma medida Heródoto foi influenciado pela caracterização de Ésquilo a respeito de ambos os reis. Isso nos serviria como um ponto de partida importante, já que teríamos espaço para refletir que, enquanto Ésquilo enxergou a tragicidade na história, e a colocou no palco artisticamente, Heródoto, vendo esse mesmo aspecto, o registrou historicamente.

A CARACTERIZAÇÃO DE DARIO EM OS PERSAS

A primeira menção a Dario na peça esquiliana ocorre durante a narração do sonho de Atossa no primeiro episódio (vv. 176-214), sonho este que antecipa o desenvolvimento da ação. Precisamente, nos versos 197 e 198, a rainha menciona que após Xerxes ser vencido pela mulher de roupas gregas, aproxima-se o pai a lastimá-lo. A menção da rainha ao marido neste momento da peça pode ser entendida como uma espécie de mote para que, com a chegada do mensageiro, que ocorrerá adiante, no verso 249, os personagens sintam a necessidade de invocar o espírito do antigo rei. Os termos da menção de Atossa são os seguintes:

Πίπτει δ' ἐμὸς παῖς, καὶ πατὴρ παρίσταται
Δαρεῖος οἰκτεῖρων σφε: τὸν δ' ὅπως ὄρᾳ
Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
Καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω.

Cai o meu filho e aproxima-se o pai
Dario a lastimá-lo. E quando o vê,
Xerxes rasga as vestes sobre si mesmo.
Isto é o que vos digo ter visto à noite.
(ÉSQUILO, *Persas*, vv. 197-200)²⁰

Um dos primeiros aspectos que notamos na citação do trecho acima é que a atitude de Dario causa grande impacto em Xerxes. Seu movimento de rasgar as vestes, notadamente uma representação do luto, demonstra, conforme Albuquerque (2022), não apenas a frustração pela falha em conquistar a Grécia, representada no sonho pela mulher de vestimentas gregas, mas por perceber sua inferioridade perante o pai. Oliveira (2002) reconhece nisso um contraste dramático entre as duas figuras, como será visto adiante.

20

A tradução utilizada em todo o trabalho é a de Jaa Torrano, publicada pela Editora Iluminuras em 2009.



O fantasma de Dario é invocado na peça no final do segundo episódio, precisamente no segundo estásimo (vv. 623-680) pelo coro de fiéis anciãos. No terceiro episódio, o público vê se materializar sua figura no mundo dos vivos para falar com sua esposa, a rainha Atossa, e com sua corte. A esta altura da peça, os personagens revelam seu desespero perante os sinais de mau presságio, e o rei é invocado quase que como um consolo, para que suas palavras, consideradas sábias, trouxessem algum alento para o momento que vivenciavam ali (vv. 658; 665-667), tanto é assim, que o mesmo coro que o invocou se recusa a contar as desgraças para o rei, intimidado que fica pelo peso da narrativa da destruição de seu império pela mão de Xerxes.

Para a caracterização de Dario, importa notar que seu espírito é comparado a uma divindade, como se verifica na invocação no verso 633-634: ἤ ῥ' αἶμι μου μακαρίτας/ισοδαίμων βασιλεὺς ("Ouve-me o venturoso/ Rei igual a Nume"), e no verso 644: "Περσᾶν Σουσιγενῆ θεόν" ("Deus dos persas nascido em Susa"). Além do caráter elevado das invocações mencionadas, outras referências às glórias do rei são evocadas pelo coro de anciãos, como o fato de nunca ter perdido varões (vv. 652), o que já estabelece um contraste com Xerxes, que perdeu muitos, e seu papel de conselheiro prudente e guia do exército persa (vv. 654-655). Como afirma Albuquerque (2022), este intervalo de versos já é suficiente para estabelecer uma relação com o enredo principal da peça, o excesso de Xerxes:

[...] a derrota de Xerxes, [...] reforça a ideia de que, com a derrota, a guerra inicialmente tida como necessária e gloriosa, era, então, um grande desperdício de vidas. Em contrapartida, a figura de Dario sobressai como "θεομήτωρ", ou seja, "iluminado pelos deuses", confirmando o nume de Dario e ressaltando que este teria sido tomado sempre por boas inspirações divinas, diferentemente de Xerxes que é retratado como louco, e que mais a frente será considerado corrompido por algum deus de más intenções (ALBUQUERQUE, 2022, p. 58-59).



Conforme se depreende a partir da citação do autor, é possível afirmar que o contraste entre pai e filho é intencional por parte de Ésquilo, como se verá adiante.

Ainda em relação à caracterização positiva do rei Dario na peça esquiliana como um rei quase divino, há também o seu estado de morto que, ainda conforme Albuquerque (2022, p. 61), “o cobre com uma aura intocável, tornando-o invulnerável por qualquer ofensa ou crítica, pois para todos os efeitos, ele cumpriu seu tempo entre os vivos sem trazer nenhuma desgraça ou desonra para o seu povo”. No contexto da necessidade dos personagens da peça de compreenderem a própria desgraça, apenas Dario, distanciado do mundo dos vivos, tendo cumprido seu termo, teria a dimensão correta dos acontecimentos e saberia, como já em vida demonstrara, analisar a situação.

Outro ponto importante na caracterização de Dario é a consciência que ele tem de suas limitações: ἐστὶ δ' οὐκ εὐέξοδον,/ ἄλλως τε πάντως χοῖ κατὰ χθονὸς θεοὶ /λαβεῖν ἀμείνους εἰσὶν ἢ μεθίεναι (“A saída não é fácil,/ tanto mais que os subterrâneos Deuses/ são mais propensos a pegar que a largar”) (vv. 688-690). Em seu discurso, o rei se posiciona entre os deuses e os homens (vv. 691-692), afirmando que sua aparição foi possível graças ao poder que possui junto aos deuses ínferos, de modo que não cometia ofensa às divindades. Este trecho pode ser interpretado como uma demonstração do temor do rei aos deuses, sendo mais um elemento de contraste com Xerxes.

Faz-se importante destacarmos o juízo que Dario tem acerca da atitude de Xerxes em levar adiante a guerra. O rei a enxerga como uma “tolice infeliz” (vv. 719). Ao longo de sua fala, o monarca não quer crer que o seu filho tenha cometido tantas imprudências, o que o faz atribuir os erros do filho aos deuses ou a alguma loucura, como verificamos no verso 725. A fala de Dario sobre os deuses



dolosos²¹ que teriam manipulado a mente de Xerxes é compreendida por Atossa, que argumenta que, além dos deuses, Xerxes foi também influenciado por maus conselheiros (vv. 753-756), levantando a questão política do desejo de expansão pelas conquistas territoriais.

Ao concordar com a esposa, lamenta mais ainda a sina do filho e do país e se despede admoestando alguns cuidados paternos para com Xerxes (vv. 829-839). Desta forma, Ésquilo constrói positivamente a imagem de Dario como um rei admirável, sensato e prudente, o que provoca ainda mais a expectativa ominosa do fracasso de Xerxes. Como vimos anteriormente, esta característica positiva se repete exaustivamente em Heródoto, o que não deixa de ser curioso em se tratando de autores atenienses, e da verificação de suas reais personalidades.

A CARACTERIZAÇÃO DE XERXES EM OS PERSAS

É possível perceber, ao longo da peça de Ésquilo, que Xerxes está sempre associado a Dario, como que à sombra dos feitos do pai, na tentativa de emulá-lo. Ésquilo constrói uma comparação inicial positiva a partir da fala do coro, que vê o rei vigente como um magnânimo líder (vv. 140-149). Ainda antes, no párodo anapéstico, Xerxes é apresentado suntuoso, forte e semelhante aos deuses (vv. 21-28; 73-92), mas essa imagem vai se desfazendo completamente ao longo do desenvolvimento da ação, de modo que a consideração das duas figuras – Dario e Xerxes – se torna a de dois pólos opostos.

21 Sobre o engano dos deuses, vide o estudo de Jaa Torrano na introdução à sua tradução de *Os Persas*, bem como o seu artigo "O fraudulento logro de Deus: a noção de *apáte* na teologia de Ésquilo", que integra a coletânea *Estudos sobre o teatro Antigo*, organizada por Zélia de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte, pela Editora Alameda.



O coro é quem faz a primeira menção ao jovem rei logo no início do párodo. Ainda que pareça uma menção despretensiosa, a expressão “nascido de Dario” feita no verso 6 evoca uma imediata relação, que impele o público a compará-lo com o pai e a esperar dele os mesmos feitos. Também não deixa de ser uma expressão elogiosa, uma vez que, como se viu na seção anterior, Dario é apresentado como um grandioso rei quase divino.

No párodo lírico, Xerxes é retratado pela expressão χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς (“de áureo sémen/, nascido varão igual a Deus”) (vv. 79-80). Nota-se que tudo é grandioso na descrição dos elementos persas. De acordo com Avery (1964), a insistência de Ésquilo em salientar a magnitude dos persas é justamente para construir o impacto trágico no momento da confirmação da queda de Xerxes. Kelley (1979), em consonância com Avery (1964), e estendendo essa mesma ideia, identifica um elemento nefasto, que termina na fala de Dario sobre o excesso de contingente que morre pelo próprio solo grego (vv. 794). Μηδ’ εἰ στράτευμα πλεῖον ἢ τὸ Μηδικόν (“Se o exército persa não fosse tão grande...”) (vv. 791).

No entanto, as referências elogiosas no início da peça, formando uma comparação equilibrada entre pai e filho, não estão dispostas aleatoriamente. De acordo com Correia (2015), elas suscitam o temor aterrador do coro que, subitamente exclama: Ταῦτά μου μελαγχίτων/ φρήν ἀμύσσεται φόβῳ (“Assim vestido de negro o meu / coração dilacera-se de pavor”) (vv. 115).

O coro, ignorando a real situação do exército, e inflando-se de confiança, reafirma e enfatiza a glória e a força de Xerxes, mesmo após a rainha Atossa narrar o seu sonho, introduzindo de forma mais clara o elemento ominoso na peça. É apenas no momento em que o Mensageiro relata a funesta derrota em Salamina, que as exaltações feitas ao rei são desfeitas, e de gloriosas, passam a ser lamentosas. O sentimento de confiança expresso nos párodos anapéstico e lírico transforma-se em um sentimento magoado. O coro agora se volta,



não mais à imponência de Xerxes em sua magnificência, mas ao lamento da sua imaturidade, da sua vaidade e da sua inexperiência em lidar com um exército tão numeroso (vv. 515-516; 532-597). Volta-se, assim, à comparação com Dario: à medida que o último é exaltado, Xerxes é humilhado.

A estupefação é tão grande que tanto o coro como Dario procuram uma explicação razoável para o que vão descobrindo. Ao narrar para a Atossa como ocorreu a derrota, e como os gregos desenvolveram a sua estratégia (vv. 353-432), o Mensageiro sugere que um Nume dominara a mente de Xerxes, provocando-lhe uma cegueira ou loucura inexplicável, advinda dos deuses. Esta cegueira ou loucura, que Torrano (2010) chama de *ápate*, é retomada por Dario ao tentar entender as atitudes do filho. Quando o Mensageiro finaliza sua narrativa, a imagem magnífica de Xerxes está reduzida a de um rei humilhado.

Para a caracterização de Xerxes, também é importante ressaltar a atuação de Atossa. No relato de seu sonho, o atual rei dos persas não possui a grandeza exposta pelo coro no início da peça. O que vemos é um homem inexperiente, impotente diante de um ataque e subjugado pela presença paterna, que lhe exige, indiretamente, a valorização de seu nome.

A figura da mãe aflita pelo destino do filho reforça ainda mais a imagem de um jovem inábil em Xerxes, pois o apresenta como dependente da mãe, conforme afirma Albuquerque (2022). Tal imagem ganha novamente relevo quando Dario orienta a esposa a acolher o filho e providenciar roupas condizentes com a sua majestade. Nesse sentido, Albuquerque (2022) observa que o uso do termo *paidós*, no verso 834 merece cuidadosa atenção. De acordo com o pesquisador,

[...] o termo utilizado, nestes versos, para se dirigir a Xerxes merece um foco, pois a palavra *παῖδι* em grego significa “garoto” ou “menino”, nunca é utilizado para se



referir ao adulto a não ser que queira diminuí-lo, como por exemplo a forma de utilizar esta palavra para se referir a um servo. Nesta ocorrência percebe-se que Dario entende Xerxes como um simples “menino” que não tem totais faculdades para ser o rei que deveria ser (ALBUQUERQUE, 2022, p. 72).

Diante das considerações de Albuquerque (2022), podemos observar que a relação entre Xerxes e a mãe é mais complexa do que se imagina: quando Atossa se retira para seguir a orientação de Dario, Xerxes aparece em cena. A ausência da mãe aí pode ser vista como uma tentativa de se demonstrar algum grau de amadurecimento por parte de Xerxes, mas também não se pode excluir a ênfase na derrota, no estado de desolação em que o rei se encontra, já que a figura de Atossa poderia lhe trazer um consolo que quebraria os efeitos desoladores que a peça intenciona representar.

Ainda de acordo com Albuquerque (2022), esta ideia pode ser considerada a partir da *Poética*, de Aristóteles, quando o filósofo diz que para que se opere a *catarse*, Ἐπει δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον (“é preciso o poeta propiciar o prazer oriundo da compaixão e do terror mediante *mímesis*”) (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453b10, **grifos nossos**). Desse modo, a presença de Atossa provocaria um desequilíbrio pelo excesso da compaixão e a ausência do terror. Estando ela ausente, vemos Xerxes solitário, relegado à sua própria sorte, tendo que aprender a lidar com a humilhação da derrota perante todo o seu país, mas de uma forma honrada, sem nenhum obstáculo à piedade gerada pela própria cena.

Outro ponto importante a se considerar na caracterização de Xerxes, é a visão que Dario tem do filho. Aqui retomaremos algumas considerações feitas anteriormente. O antigo rei enxerga no filho um mero jovem inexperiente, e atribui a esta sua característica a falta de sensatez e limites: “Xerxes, meu filho, novo, pensa novidades/ e não se lembra de minhas instruções” (vv. 783-784). Nesta falta de limites



está também o desejo de conquistas territoriais, que perpassa tanto a fala de Dario como a do coro, que consideram que Xerxes não deveria ter avançado para as terras gregas (vv. 791-797). Sobre esta questão, Kitto (1990), na célebre obra *A Tragédia Grega*, no capítulo em que comenta *Os Persas*, afirma o seguinte:

Xerxes teria de ser castigado pelo céu porque cometera ὑβρις. O poeta, querendo um símbolo claro dessa ὑβρις, usa a distinção nítida entre Europa e Ásia; aqui se encontram limites traçados pelo Céu. Evidentemente, com história ou sem ela, não pode ter sido permitido a Dario ultrapassar estes limites ou o julgamento do Céu teria caído sobre ele. Portanto, Dario deve ser judicioso e prudente; deveria ter respeitado escrupulosamente esta lei (KITTO, 1990, p. 79-80).

É precisamente neste ponto citado por Kitto (1990) que o contraste entre Dario e Xerxes ocorre mais nitidamente. Enquanto o primeiro se contém e respeita os limites (territoriais) fixados pelos deuses, o segundo os desconsidera completamente. Esta é uma das razões elencadas por Dario para a terrível derrota persa (vv. 743-750).

O penúltimo ponto a se considerar na caracterização do jovem rei persa é a sua entrada em cena. Contrariamente à expectativa gerada pelo coro, Xerxes não aparenta estar furioso, mas choroso, compungido pela destruição que ele mesmo causara a seu povo. Albuquerque (2022) fala numa certa calma advinda da vergonha sentida pelo personagem, que teria lhe sufocado a fúria. Não diremos que se trata de calma. Claramente o personagem não está calmo, o que é possível verificar pelos seus gestos e seu discurso, mas apenas o sentimento de vergonha, acabrunhamento e humilhação experimentado por ele é que suprime o ímpeto da ira, esperada por todos os personagens da peça.

Por fim, o último ponto que argumentamos nesta seção da caracterização de Xerxes é a sua motivação para o ataque à Grécia. Albuquerque (2022) considera a possibilidade da emulação ao pai,



com a qual concordamos, pois, em sua imaturidade, e estando à sombra de Dario, acreditou ser capaz de imitar o antigo rei, dignificando os seus feitos.

[...] Movido por este sentimento acreditou que tudo o que desejava conquistar lhe pertencia e talvez por isso nunca tenha questionado a sua capacidade de fazê-lo. Possuía, pois, um exército muito superior em número ao de seus inimigos, e, provavelmente, sua emulação tenha sido tanta que tenha lhe gerado virtudes falsas como a coragem, levando-o a acreditar numa guerra ganha (ALBUQUERQUE, 2022, p. 76).

A partir das palavras de Albuquerque, podemos depreender que o contraste entre Dario e Xerxes tem também lugar na tentativa de emulação. No entanto, não sendo o jovem rei prudente o suficiente para se igualar, ou mesmo superar o pai, suas atitudes o levam ao caminho contrário ao do seu predecessor, e é então que ocorre o contraste trágico: tentando imitar o que considera elevado e digno, mas ignorando as virtudes, Xerxes se torna um *hybristés*. Foi esse caráter trágico que Ésquilo enxergou não exatamente na história – já que, de acordo com Oliveira (2002), só se pode pensar nela como discurso a partir de Tucídides, mas no acontecimento particular das Guerras Médicas. Assim, contrastando a *hýbris* com a moderação, tema caro à tragédia grega, transformou seu personagem em um herói tão trágico e universal quanto um Agamêmenon ou um Orestes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste breve trabalho, intentamos propor uma leitura de *Os Persas*, de Ésquilo a partir do contraste estabelecido entre os personagens Xerxes e Dario a fim de evidenciar o caráter artístico que se sobrepõe ao histórico na peça de Ésquilo. Tal contraste, longe de se submeter à exatidão histórica sobre a personalidade de ambos



os monarcas, funciona antes como uma técnica dramática advinda da necessidade da ação. O principal objetivo de Ésquilo é expor a *hýbris* de Xerxes, é este o tema da tragédia. Para isso, o dramaturgo encontra no contraste com o rei predecessor e pai do protagonista um motor necessário para a construção impactante da queda do herói. Isto é, à medida que Dario é dotado de todas as virtudes de um bom governante, Xerxes, possuindo o modelo do pai, desperdiça seu exemplo e leva seu povo à ruína.

Não nos parece que isso force o dramaturgo a considerar um discurso histórico e nem, muito menos, fornecer ao público uma representação histórica. Concordamos com a afirmação de Oliveira (2002), já mencionada anteriormente, de que só é possível falar em história como discurso particular a partir de Tucídides, o que, em relação a Ésquilo configura anacronismo. Para o autor, antes de Tucídides – e isso inclui Heródoto – a narração dos fatos passados tinha caráter mítico.

Com esta consideração, ficamos relativamente amparados para afirmar que Ésquilo não relata uma realidade, mas cria uma versão dela, isto é, o Dario e o Xerxes de *Os Persas* não são exatamente o Dario e o Xerxes históricos. Ambos os reis, tornados personagens no drama esquiliano e colocados deliberadamente em contraste para se atingir o efeito máximo da tragédia são, sobretudo, personagens literários.

Desse modo, consideramos que o contraste colocado por Ésquilo em sua peça entre os personagens em questão é demasiado marcante e, além de ser uma técnica dramática, é também um eixo norteador da ação da peça. Por um lado, Dario, retratado como um líder prudente, sábio e respeitado estabelece um modelo; por outro, dispondo deste mesmo modelo, Xerxes, desprezando-o, personifica a arrogância, a *hýbris* e a imprudência, e é por meio desse contraste, que Ésquilo atinge o objetivo de representar as consequências trágicas de seu drama.



Em suma, a partir das questões apresentadas, podemos ainda dizer que o contraste entre Dario e Xerxes, além de reforçar os temas trágicos da *hybris* e da queda de alguém muito poderoso, também oferece uma reflexão mais ampla sobre o homem na sua condição de mortal. Ésquilo nos convida a refletir sobre a natureza da prudência e da ordem divina, bem como sobre os perigos da ambição desmedida e da ignorância de si mesmo, algo que sempre atormentou o espírito grego. Há sempre mais possibilidades de leitura em obras literárias, e não pretendemos, com este breve trabalho, definir uma via única, mas uma entre as várias possíveis.



4

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

**ÉSQUILO INDO-EUROPEU,
ARCAÍSMOS E INOVAÇÕES
NA POÉTICA D'*OS PERSAS*:**

A ESTRUTURA FORMULAR



Ésquilo ocupa um lugar *sui generis* na periodologia da literatura grega, não apenas pelo fato de ter sido o primeiro autor do qual se preservaram obras dramáticas, mas por sua produção ter determinado um ponto de inflexão no panorama estético grego, profissionalizando um gênero e uma performance radicados no interior da dinâmica cívica de Atenas, trazendo a cidade para o centro do campo literário e cultural do mundo de língua helênica. Evidente que essa proeminência não se tratava apenas de um dado estético, a *pólis* da Ática ter assumido a vanguarda da campanha vitoriosa das Guerras Médicas, garantiu-lhe, junto com a pródiga economia, um *status* de liderança simbólica apenas rivalizado com Esparta. Atenas se converte num modelo a ser reproduzido, e, nesse particular, o teatro, tanto como edifício, quanto como expressão cultural, torna-se um signo de civilidade e de distinção, sendo, não por acaso, uma figura recorrente na paisagem urbana pela extensão do Mediterrâneo a partir do século V a. C.

Essa conjuntura é bem substanciada n'Os *persas*, que foi levada à cena na primavera de 472 a. C. no festival das Grandes Dionísias, como celebração do triunfo final contra poderio de Xerxes em Salamina, contando com, nada menos que, Péricles como seu corego; o que, por si só, justifica uma leitura da peça enquanto um grande elogio da democracia ateniense. É oportuno verificar que, já em sua recepção antiga, o drama esquiliano era reconhecido por um duplo caráter, de um lado, pela exortação ao ímpeto marcial e cívico, na medida que Aristófanes colocou na boca de seu Ésquilo: "com isso, eu ensinei a desejarmos/ vencer os nossos oponentes sempre, com uma obra de excelência"²² (Aristófanes, *Rãs*, vv. 1026-1027); de outro, a sublimidade de sua elocução e de sua performance, que foi objeto de troça e de louvor em um dos agões d'*As rãs*:



Eurípides: E poetar que nem você
Enormes Licabetos e Parnasos é
lhes mostrar o valoroso?
Você nem fala que nem gente!
Ésquilo: O quê?! Seu imbecil! É necessário
De ideias e sentenças grandiosas parir uma expressão
que as puxe!
Por outro lado, cabe aos semideuses usar palavras
mais altivas,
Pois mesmo as roupas que costumam ter são mais
distintas do que as nossas.
E, mesmo eu tendo feito isso tão bem, você acabou com tudo!
(Aristófanes, *Rãs*, vv. 1058-1062).

Conforme se pode depreender da arenga entre os finados poetas, a audiência ateniense posterior a Ésquilo deve ter reconhecido, em seu estilo, um pendor para um rebuscamento lexical e para uma grandiloquência em sua dicção, representados pela recorrência de longos substantivos compostos e pelo registro elevado empregado por suas personagens, que, no mais das vezes, são aristocratas ou mantêm alguma relação com o divino. A opção por um estilo burilado, afastado, portanto, de uma representação mais corrente, como a verificada em Eurípides, indica uma afinidade com o discurso épico legado pela tradição homérica e cíclica.

Esse diálogo ativo com produções anteriores é ainda mais vívido quando se fala d'*Os persas*, pois seu autor não teria sido o primeiro a levar ao palco um dos episódios das Guerras Pérsicas. Frínico havia montado uma *Tomada de Mileto* (Μιλῆτων ἄλωσις, *Milēton álōsis*), que, movendo o público a um frenesi emocional pelas cenas do evento histórico, constituiu um fracasso retumbante, levando-o a ser processado e multado por romper com o decoro do ambiente ritual dionisíaco (vd. Hdt., *Hist.*, 6.21). Inclusive, a hipótese ao drama (Arg., A., *Pers.*) de Ésquilo chega a informar que certo erudito o considerou uma imitação de outra peça atribuída a Frínico. Não se torna relevante, aqui, verificar a facticidade desses acontecimentos, pois, de uma maneira ou de outra, essas informações apontam para o papel da interação com estratos mais vetustos para a composição da poética esquiliana.



Um aspecto fundamental para compreender *Os persas* como resultado de uma interrelação criativa entre referências de diferentes proveniências, é reconhecer que essa se encontra num momento de transição entre a idade Arcaica e as primícias da era Clássica, em que a oralidade era o fundamento da comunicação literária. A própria forma híbrida da tragédia, composta por variados metros, dialetos e por uma intercalação de gêneros textuais (hinos, lamentos, orações etc.), evidencia um amálgama de usos poéticos. A origem dessas tradições pode ser perscrutada não apenas nas fontes gregas, podendo-se aventar um substrato ainda mais antigo, compartilhado com poéticas que mantêm laços linguísticos ou culturais com o idioma helênico.

Nos últimos decênios, uma modalidade de inquirição que tem movido pesquisadores é o exame de traços comuns das obras literárias de matriz indo-europeia e aquilo que verifica nos autores gregos²³. Tendo em vista as limitações inerentes ao tipo textual aqui adotado, o presente artigo pretende elaborar um exercício de comparação entre os expedientes formulares mais emblemáticos reconhecidos pelos especialistas na tradição indo-europeia comum e n'*Os persas* de Ésquilo, verificando de que modo o dramaturgo ateniense lida com esses precedentes.

Há muito, a ideia de uma origem comum de culturas e de espécies motiva o imaginário popular, desde o relato bíblico da torre de Babel até a teoria da evolução de Darwin, o ser humano verifica, na monogênese dos fenômenos, um discurso instigante, capaz de mobilizar incursões de ordem historiográfica, filosófica, política entre outras. Tal imperativo por buscar as raízes mais primevas dos artefatos culturais ganhou incremento por meio do contato e consequente comparação de culturas distintas da Europa Ocidental, facultados pelo processo de mundialização econômica instaurada pelo capitalismo comercial das grandes navegações e pelo movimento



de colonização das Américas, da África e da Ásia. William Jones, juiz da Coroa Britânica lotado na Suprema Corte de Calcutá (Índia), em seu terceiro discurso anual diante da Sociedade Asiática, imbuído dessa inclinação, por assim dizer, arqueológica, afirmará:

A língua sânscrita, seja qual for sua antiguidade, é de uma estrutura maravilhosa; mais perfeita que a grega, mais copiosa que a latina, e mais primorosamente refinada do que ambas, ainda comportando com ambas **uma afinidade** mais forte, tanto nas raízes dos verbos quanto nas formas da gramática, do que poderia ter sido produzida por acidente; **tão forte**, de fato, **que nenhum filólogo poderia examiná-las todas as três, sem acreditar que elas surgiram de alguma fonte comum**²⁴ (JONES, 1967 [1786], p. 15, sem grifos no original).

A “descoberta” das semelhanças do sânscrito com outras línguas de matriz afim do grego e do latim instaura, a partir do século XIX, uma profusão de estudos que procuravam dar conta de um horizonte mais amplo de comparação da família linguística sugerida e da reconstrução dos elementos comuns dessa língua primordial (*Ursprache*), que foi denominada, por convenção, *indo-europeu*. Num primeiro momento, as pesquisas voltaram-se, especificamente, para a descrição lexical e morfológica, mas com o tempo, começaram a explorar o comparativismo cultural por meio do confronto entre as narrativas mitológicas, religiosas e históricas de diferentes proveniências e temporalidades.

Dentro deste projeto, um aspecto que começou a ser demonstrado foram as convergências identificadas entre os procedimentos estilísticos e conceituais entre as obras poéticas de variadas tradições indo-europeias, como o fez, de modo pioneiro, Adalbert

24 Tradução livre do original: The Sanskrit language, whatever be its antiquity, is of a wonderful structure; more perfect than the Greek, more copious than the Latin, and more exquisitely refined than either, yet bearing to both of them a stronger affinity, both in the roots of verbs and in the forms of grammar, than could possibly have been produced by accident; so strong indeed, that no philologist could examine them all three, without believing them to have sprung from some common source.



Kuhn, em 1853, ao aproximar a expressão védica *ákṣiti śrávaḥ* ("glória imperecível", RV 1.40.4, 8.103.5) e a homérica *κλέος ἀφθιτον* (*kléos áphthiton*, "glória imorredoura", Hom., *Il.*, 9.413), que, mais tarde, começou a ser considerada uma fórmula poética compartilhada, advinda de um substrato anterior **kléwos ḡd^hg^{wh}itom*. Esse tipo de descoberta pelos etimologistas deu origem à análise da viabilidade formal de uma poética indo-europeia (*indogermanische Poetik*) e do exame de uma gramática poética comum, na qual Antoine Meillet reconheceu "um elemento da civilização indo-europeia" (MEILLET, 1923, p. 03).

As incursões analíticas acerca da poética indo-europeia, destaca Hajnal (2008), são bastante heterogêneas, versando desde elementos segmentais (dicção, vocabulário, fórmulas) até questões genéricas e de conteúdo, o que demanda a adoção de categorias que permitam ordenar o exame dos aspectos em discussão. Para fins de organização, nossa reflexão focará nas estruturas formulares presentes n'*Os persas*.

Consoante o panorama apresentado, na esteira da gramática comparada, um dos primeiros temas adentrados pelos investigadores da poética indo-europeia foi a determinação de sua estrutura linguística. Nesse particular, chamava a atenção a produtividade com que os textos poéticos fixavam certos sintagmas em determinadas posições no texto, desenvolvendo um padrão reconhecível de construção, as *fórmulas*. Essa recorrência tinha relação direta com caráter oral do relato e contribuía para sua memorização e para seu encaideamento narrativo. Exemplos destes tipos formulares são os epítetos compostos assíduos no dialeto homérico, que contam com um registro em outros ramos poéticos e manifestam resquícios de um repertório progressivo:

Outro e ainda mais significativo testemunho da antiguidade da tradição [...] é dado por aqueles arcaísmos, preservados em estado fóssil, que refletem condições de língua ou cultura que foram eliminadas [...]. Este é o caso da fórmula *devāñ janma* (*jánmanā*) "a estirpe dos deuses".



[...]. O tipo de compostos com o primeiro membro verbal em -ti também deve ser considerado uma relíquia protoindo-europeia, por exemplo, *dātivāra* – “que dá tesouros” [...]. Este tipo de composição deve ser mais antigo do que uma inovação indo-iraniana, que também se torna pouco produtiva após o *Ṛgveda*. Que essa construção remonta à fase das relações indo-europeias é provado pelo tipo grego *τερψίμβροτος*²⁵ [“que aos mortais traz o deleite”] (DURANTE, 1976, p. 38).

De acordo com o juízo de Marcello Durante (1976), o emprego de epítetos compostos, em especial, daqueles formados com radical verbal, fazem parte de uma fase prístina do desenvolvimento da poética indo-europeia, tornando-se cada vez menos presentes em fases posteriores dentro de cada ramo e sendo bastante raras naquelas produções que emergiram já numa fase em que a oralidade havia sido sobrepujada pela escritura. Ao que parece demonstrar o exame quantitativo do artifício nos textos, esse tinha *a priori* relação direta com a celebração do sagrado, ressaltando os dons de divindades ou de entes mitológicos, demarcando sua distinção com os demais seres. Conforme se pode constatar nos exemplos seguintes (sem grifos no original):

agnīm dūtām vṛṇīmahe hótāraṃ viśvāvedasam, “Nós escolhemos a Agni, mensageiro, ofertante **onisciente**²⁶” (*Ṛgveda*, 1.12.1).

havyavāḍ juhūvāsiyaḥ, “[Agni] **portador das oferendas, provido de língua na boca**” (*Ṛgveda*, 1.12.6).

25 Tradução livre do original: Un'altra e ancor più significativa testimonianza dell'antichità della tradizione [...] è data da quegli arcaismi, conservati allo stato fossile, che riflettono condizioni di lingua o di cultura che dovettero essere eliminate [...]. È questo il caso della formula *devāñ janma* (*jánmanā*) 'la stirpe degli dei' ". [...] Si deve considerare parimenti un relitto protoario il tipo di composti con primo membro verbale in -ti, ad esempio *dātivāra*- 'che dà tesori'. [...] . Questo tipo compositivo deve essere più antico di un'innovazione indoiranica, che pur essa diventa improduttiva dopo il *Rigveda*. Che essa risalga alla fase dei rapporti indoeuropei, è provato dal tipo greco *τερψίμβροτος*.

26 As traduções dos excertos védicos foram elaboradas a partir da versão espanhola de Francisco Villar Liébana (2002).



devám **amīvacātanam**, “[Agni] divindade **que afasta os espíritos atormentadores**”

(*Rgveda*, 1.12.7).

Iuppiter **omnipotens**, “Júpiter **onipotente**”²⁷ (Virgílio, *Eneida*, 2.689).

pius **arquitenens**, “piedoso **arcitenente** [Apolo]” (Virgílio, *Eneida*, 3.75).

legiferae Cereri, “**legífera** Ceres” (Virgílio, *Eneida*, 4.58).

tergeminamque Hecatē, “e **trigêmina** Hécate” (Virgílio, *Eneida*, 4.511).

αιγιόχοιο Διὸς τέκος, “filha de Zeus **detentor da égide**”²⁸ (Homero, *Ilíada*, 1.202).

Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, “Zeus **que troveja nas alturas**” (Homero, *Ilíada*, 1.354).

καὶ μετ’ Ἀχιλλῆα ῥηξήνορα θυμολέοντα, “além de Aquiles, **desbaratador de varões, com ânimo de leão**” (Homero, *Ilíada*, 7.228).

Ἀχιλλῆα πτολίπορθον, “Aquiles, **saqueador de cidades**” (Homero, *Ilíada*, 8.372).

A verificação desses excertos reitera a posição do linguista italiano, tais expressões costumam acompanhar nomes de deuses (como no *Rgveda* e na *Eneida*) ou de indivíduos dotados de caracteres extraordinários (nos épicos homéricos), reforçando atributos que lhes colocam numa ordem existencial superior e numa relação ativa com o mundo e a humanidade. Ainda seguindo essa proposta, observa-se a tendência de diminuição no emprego dos epítetos compostos: na *Eneida*, por exemplo, que compartilha com a *Ilíada* o mesmo gênero, sua quantidade é exígua, dando preferência para as construções perifrásticas, evidenciando indícios que esse tipo de composição lexical devesse causar estranheza na audiência, mesmo tratando-se de um registro poético; o que também ocorre no contexto indiano. Durante chega a supor que seu uso fosse uma marca de arcaísmo intencional, principalmente,

27 As traduções da *Eneida* são livres e do próprio autor, feitas a partir do original.

28 As traduções dos épicos homéricos citados no decorrer do artigo são de Frederico Lourenço (2013, 2011).



quando envolvia um tema verbal e que “a natureza dessa formação era mal compreendida já na época védica” (DURANTE, 1976, p. 38).

Outro profuso recurso reconhecível na prática literária indo-europeia são as enumerações poéticas, tais listas ou catálogos, conforme propõe Ana Galjanic (2007, p. 6-12) podem ser, estruturalmente, classificadas em ordem crescente de complexidade: a) *fórmulas bipartite*, como *τε ἔται τε/ τύμβω τε στήλη*, “honras fúnebres/**com sepultura e estela**” (Homero, *Ilíada*, 16.457, sem grifos no original), b) *listas curtas com três ou mais constituintes*, ex.: *ἐν δὲ κύπειρον/ πυροί τε ζειαί τε ἰδ’ εὐρυφυῆς κρῖ λευκόν*, “onde há abundância de **lótus, /junça, espelta e trigo e da branca cevada de espiga larga**” (Homero, *Odisseia*, 16.603-604, sem grifos no original) e c) *catálogos longos com múltiplas entradas*, emblemáticos exemplos são o catálogo das naus na *Ilíada* (2.494-785), os elencos do poderio persa em Heródoto (3.89-ss, 7.59-ss) e as extensas listas de linhagens que compõem boa parte da *Teogonia* de Hesíodo. Essa modalidade de enumeração, geralmente, é introduzida e articulada por expressões e partículas formulares, podendo constituir o escopo do relato, como acontece em Hesíodo, ou podem adentrar, de modo digressivo, na narrativa para introduzir informações adicionais:



<p>Νέστωρ αὖ τὸτ' ἐφίξε Γερήνιος, οὔρος Ἀχαιῶν, σκῆπτρον ἔχων. περὶ δ' υἷες ἀολλέες ἠγερέθοντο ἐκ θαλάμων ἐλθόντες, Ἐχέφρων τε Στρατίος τε Περσεύς τ' Ἄρητός τε καὶ ἀντίθεος Θρασυμήδης. 415 τοῖσι δ' ἔπειθ' ἔκτος Πεισίστρατος ἦλυθεν ἦρωσ, πὰρ δ' ἄρα Τηλέμαχον θεοεἶκελον εἶσαν ἄγοντες. τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε Γερήνιος ἵππότη Νέστωρ (HOMERO, <i>Odisséia</i>, 3.411-417, sem grifos no original).</p>	<p>Aqui se sentou Nestor de Gerênia, guardião dos Aqueus, de cetro na mão; em seu redor reuniam-se os filhos, vindos de seus quartos: <i>Equefronte, Estrácio, Perseu e Areto</i>, assim como o divino Trasímedes. 415 Em sexto lugar veio depois o herói Pisístrato, junto ao qual sentaram o divino Telêmaco. Para eles começou a falar Nestor de Gerênia, o cavaleiro²⁹. (HOMERO, <i>Odisséia</i>, 3.411-417, sem grifos no original).</p>
--	---

<p>75 ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι, ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι, Κλειώ τ' Εὐτέρη τε Θάλειά τε Μελπομένη τε Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων. (HESÍODO, <i>Teogonia</i>, vv. 75-79, sem grifos no original)</p>	<p>75 isto as Musas cantavam, tendo o palácio olímpico, nove filhas nascidas do grande Zeus: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegria-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e <i>Belavoz</i>, que dentre todas vem à frente. (HESÍODO, <i>Teogonia</i>, vv. 75-79, sem grifos no original)</p>
---	--



Ao comparar-se as passagens, é possível constatar a estrutura formular que configura os catálogos poéticos: uso de partículas copulativas (τε, *te*; και, *kaí*), paralelismo dos membros e, quando pertinente, a integração de epítetos modificadores. A enumeração homérica, nesse momento, é elaborada como aposto à figura de Nestor, os limites da listagem são determinados, inclusive, pela repetição de seu nome, e ocupa uma função ilustrativa de elencar o número e a nomeação de seus filhos presentes na cena, ressaltando a abundante prosperidade de sua prole e de sua condição. Entretanto, essa informação poderia ser omitida sem causar uma lacuna determinante no contínuo da narração, ao passo que, em Hesíodo, a citação literal das Musas ocupa um lugar central no relato teogônico, uma vez sendo elas padroeiras e inspiradoras do canto do poeta. Essa forma de catálogo que estabelece vínculos pronunciados com a diegese é identificada num excerto logo no início do *Bhagavad Gītā* (1.3-6):

<p>1.3 paśyaitāṃ pāṇḍuputrāṇām ācārya mahatīm camūm/vyūḍhām drupadaputreṇa tava śiṣyeṇa dhīmatā</p>	<p>3. Vê, mestre./este grandioso exército/ dos filhos de Paṇḍu./ organizado pelo teu inteligente discípulo,/ o filho de Drupada.</p>
<p>1.4 atra śūrā maheśvāsā bhīmārjunasamā yudhi yuyudhāno virāṭasca drupadaś ca mahārathāḥ</p>	<p>4. Aqui estão guerreiros/e grandes arqueiros,/semelhantes na batalha a Bhīma e Arjuna./Yuyudhana, Virāṭa, Drupada,/o grande condutor de carros de batalha,</p>
<p>1.5 dhṛṣṭaketuś cekitānaḥ kāsīrājās ca vīryavān purujiṭ kuntibhojās ca śaibyās ca narapuṅgavaḥ</p>	<p>5. Dhṛṣṭaketu, Chekitāna/e o poderoso rei de Kāśī (Varanasi),/Purujiṭ e Kuntibhoja e o rei dos Shibis,/um touro entre os homens,</p>
<p>1.6 yudhāmanyuś ca vikrānta uttamaujās ca vīryavān/saubhadro draupadeyās ca sarva eva mahārathāḥ (<i>Bhagavad Gīta</i>, 1.3-6, sem grifos no original).</p>	<p>6. E o corajoso Yudhamanyu,/e o poderoso Uttamaujas, o filho de Subhadra/e os filhos de Draupadī, todos de fato/grandes guerreiros em carros de batalha³⁰. (<i>Bhagavad Gīta</i>, 1.3-6, sem grifos no original).</p>



Em um dos quadros mais emotivos da literatura sânscrita, o príncipe Arjuna, um dos cinco Pândavas, desolado com a iminência da Guerra de Kurukṣetra, contempla os preparativos do campo de batalha e verifica que entre seus adversários, encontram-se parentes, amigos diletos e mestres dignos de sua reverência. Consciente dessa situação, o nobre hesita, larga seu arco e começa a refletir se é digno ou não entrar em contenda contra pessoas pelas quais nutria tamanha afeição. Diante do dilema, Arjuna empreende um longo debate com seu cocheiro e guia Krishna, atual reencarnação do deus Vishnu, sobre a plausibilidade do embate, em que também se tratam de questões éticas, filosóficas e morais.

O narrador opera uma homologia que aproxima a grandiosidade dos exércitos à extensão do dilema interno do Pândava, para a qual contribui a elaboração do catálogo das tropas: os personagens são caracterizados por epítetos que acentuam o seu furor guerreiro (*maha*, "grande", *vīryavān* "viril, poderoso", *vikrānta* "corajoso"); sua filiação, por vezes, comum (*drupadaputreṇa* "filho de Drupada", *pāṇḍuputrāṇām* "os filhos de Pandu, os Pândavas", *draupadeyās* "os filhos de Draupadi"); suas funções (*ācārya* "mestre", *śiṣyeṇa* "discípulo", *rathaḥ* "auriga", *ṣvāsā* "arqueiro", *rāja* "rei") e sua proveniência (*Kāśī*, atual *Vārāṇasī*). À similitude das enumerações poéticas mais extensas helênicas, sua coesão se dá por meio do paralelismo dos membros e do emprego da partícula copulativa *ca*. Encontrando-se num momento posterior aos *Vedas*, já não se observa a recorrência de epítetos com raízes verbais, dando-se preferência à composição com temas nominais e adjetivos.

Uma descrição afim dessa paisagem bélica descortina o relato d'*Os persas*. Quiçá tendo em vista o malogro de Frínico ao situar a ação dramática na representação dos eventos em trânsito e em *in situ* do campo marcial, o tragediógrafo eleusino desenvolve uma virada estratégica e inovadora: falar do acontecimento como fato consumado e pelo prisma do inimigo vencido. Para tanto, desloca o foco narrativo para o castelo real sediado na capital persa,



onde se encontra, acompanhada de venerandos guardiães, a rainha-mãe Atossa apreensiva com a falta de novas do filho, Xerxes, que partira em expedição militar contra a Hélade.

Conhecido pela sofisticação de suas montagens, Ésquilo deve ter-se aproveitado do exotismo que o ambiente oriental instigava entre os gregos para demarcar uma clara oposição entre o caráter grego e asiático. Apesar do mundo de expressão não-helênica ocupar um espaço cativo no imaginário ateniense, a notar pelas representações em vasos, a fantasia cênica proporcionava a possibilidade única, de contemplar de frente, desde o espaço do Teatro de Dioniso, ainda que enquanto ficção, uma terra bárbara separada por milhares de quilômetros, o que deve ter causado notável impressão aos expectadores.

Ésquilo forja, deste modo, mediado pelo seu olhar de grego, um *milieu* asiático e serve-se de um expediente muito caro ao drama para dar organicidade formal desse na narrativa, o discurso relatado. A peça de Ésquilo, por meio do cruzamento de pontos de vistas de personagens que se movimentam entre diferentes espaços e temporalidades sugeridos pelo enredo, é capaz de mobilizar uma vasta amplitude de fatos dentro da estrutura contingente da tragédia, que pretende, enquanto narrativa, performar apenas um dia na vida de um protagonista, em que, geralmente, sua sorte volta-se da felicidade para o infortúnio por um desvio passado cujo efeito final ocorre no presente das ações (*vd. Aris., Poet., 1451a*). Nesse ínterim, a narração dos preparativos das forças lideradas pelo filho do rei Dario sob a forma de um longo catálogo, no párodo, é um irônico prelúdio de seu retorno infausto:



οἷος Ἀμίστρης ἢ δ' Ἀρταφρένης
καὶ Μεγαβάτης ἢ δ' Ἀστάσπης,
ταγοὶ Περσῶν, βασιλῆς βασιλέως
25 ὑποχοὶ μεγάλου, σοῦνται, στρατιᾶς
πολλῆς ἔφοροι, **τοξοδόμαντές**
τ' ἢ δ' ἵπποβάται, **φοβεροὶ** μὲν ἰδεῖν,
δεινοὶ δὲ μάχην
ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ·
Ἄρτεμβάρης θ' **ἵππιογάρμης**
30 καὶ Μασίστρης, ὃ τε **τοξοδόμας**
ἔσθλός Ἴμαῖος Φαρανδάκης θ',
ἵππων τ' ἑλατήρ Σοσθάνης.
ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων
Νεῖλος ἔπεμψεν· Σουσιस्कάνης,
35 Πηγασταγῶν Αἰγυπτογενῆς,
ὃ τε τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων
μέγας Ἀρσάμης, τὰς τ' ὠγγίους
Θήβας ἐφέπων Ἀριόμαρδος,
καὶ ἔλειοβάται ναῶν ἑρέται
40 **δεινοὶ** πληθὸς τ' **ἀνάριθμοι**.
ἄβροδιαίτων δ' ἔπεται Λυδῶν
ὄχλος, οἷτ' ἐπίπαν ἠπειρογενὲς
κατέχουσιν ἔθνος, τοὺς Μητρογαθῆς
Ἄρκτεὺς τ' **ἀγαθός**, βασιλῆς δίοποι,
45 καὶ πολύχρυσοι Σάρδεις ἐπόχους
πολλοῖς ἄρμασιν ἐξορμῶσιν,
δίρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη,
φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι.
στεῦται δ' ἱεροῦ Τμώλου πελάτης
50 ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι,
Μάρδων, Θάρυβις, λόγχης ἄκμονες,
καὶ ἀκοντισταὶ Μυσοὶ· Βαβυλῶν δ'
ἢ πολύχρυσος πάμμεικτον ὄχλον
πέμπει σύρδην, ναῶν τ' ἐπόχους
55 καὶ τοξουλκῶ λήματι πιστούς·
τὸ **μαχαιροφόρον** τ' ἔθνος ἐκ πάσης
Ἀσίας ἔπεται **δειναῖς** βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς.
(ÉSQUILO, *Os persas*, vv. 21-58, sem grifos no original)

Assim Anistres e Artafernes
e Megabates e Astaspes
chefes dos persas, do grande rei
vice-reis, avançam, vigias
de **vasto** exército, **hábeis arqueiros** 25
e cavaleiros, **terríveis** de ver,
temíveis em combate,
na nobre glória da vida.
Artembares, **árdego cavaleiro**,
e Masistres e o **hábil arqueiro** 30
bravo Imaiós e Farandaces
e o condutor de cavalo Sostanes.
Outros o grande e *multinutriente*
Nilo enviou: Susiscanes,
chefe de fontes nascido de Egisto, 35
e o governador da *sagrada* Mênfis
grande Ársames, e da *prístina*
Tebas mandatário Ariomardos,
e os pantaneiros remadores de navios,
terríveis, e em número **incontáveis**, 40
e segue a turba dos lídios *luxuriosos*
junto: eles têm toda nação
nativa do continente: Metragates
e o **bravo** Arcteus, reis vígeis,
e a *multiáurea* Sardes os enviaram 45
montados em muitos carros
de duas e de três rédeas,
visão **terrível** de ver.
Dizem os vizinhos do sagrado Tmolos
que lançarão jugo servil sobre a Grécia: 50
Márdon, Taríbís, bigorna de dardo,
e lanceiros mísios. E Babilônia
a *multiáurea* envia a diversa
turba copiosa, posta em navios,
fiéis à vontade vulnerante do arco. 55
A nação **cimitarreira** de toda
a Ásia segue sob **terríveis** séquitos do rei.³¹
(ÉSQUILO, *Os persas*, vv. 21-58, sem grifos no original)



Por meio de um burilado mosaico de expedientes poéticos, Ésquilo urde uma modelar peça que coaduna variados usos tradicionais formulares numa construção que prima pelo colorido. Isso é notável pela rede coesiva adotada pelo autor: aquilo que se articulava, convencionalmente, apenas nomes ou sintagmas nominais com uma ou duas partículas copulativas (τε, *te*; και, *kai*), dá-se, nesse catálogo, por diferentes sortes de pronomes (οἷτε, *hoíte*; οἷος, *hoíos*; ἄλλους, *állous*), por numerosas formas aditivas (δέ, *dé*; ἠδέ, *ēdé*; τε, *te*; τε και, *te kai*; τε ἠδέ te *ēdé*; και, *kai*) ou pela simples justaposição nominal. Tal variação estrutural contribui, ainda, para a distinção que o narrador pretende apontar para os caracteres não-bárbaros.

É peculiar observar como o narrador n’*Os persas* escamoteia a presença direta do tipo helênico, deixando-a circunscrita a momentos pontuais de clímax dramático. Essa moderação quantitativa se opõe ao excesso com o qual são referidos os bárbaros. Desde o princípio do relato do coro, as sedes pérsicas são caracterizadas como “opulentas e multiáureas” (ἀφνεῶν και πολυχρύσων, *aphneōn kai polykhrýsōn*, vv. 3) e seu senhor apresentado com o correspondente, em grego, da pomposa fórmula para a casa imperial persa³² χσάγαθια χσάγαθιγάνᾱμ, βασιλῆς βασιλέως, *basilēs basiléōs* (vv. 24), significando “rei dos reis”. Xerxes e seu exército são caracterizados, no decorrer da trama, com atributivos que enfatizam uma confiança e uma (auto)imagem desmedidas antes da batalha: “multiviril” (πολύανδρου, *polyándrou*, vv. 73), “igual a deus” (ισόθεος, *isótheos*, vv. 80), “Deus” (θεοῦ, *theoú*, vv. 157). O autor demarca um duplo caráter de exceção dos asiáticos, de um lado, um furor beligerante pronunciado e uma soberba por sua abundância de recursos.

32 Esse protocolo de soberania é verificado em muitas inscrições monumentais aquemênidas, como no seguinte passo: adam Dārayavauš χσάγαθια vazarka χσάγαθια χσάγαθιγάνᾱμ χσάγαθια dahayūnām vispazanānām, “Eu sou Dario, o grande rei, rei dos reis, rei de todas as gentes” (DNa 8-11, SKJÆRV0, 2002, p. 44, sem grifos no original).



Por intermédio da enumeração das tropas mobilizadas por Xerxes, Ésquilo oferece o panorama continental dos territórios e dos povos e submetidos ao jugo persa: são egípcios, lídios, mísiolos, babilônios, enfim, "toda a Ásia" (πάσης Ἀσίας, *pásēs Asías*, vv. 56-57), que não à toa, é alcunhada de "nação cimitarreira" (τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος, *tò makairophóron t' éthnos*, vv. 56). Essa verve impetuosa é atribuída aos generais e ao efetivo que reforçavam as tropas aliadas persas, ora com modificadores simples: "vasto" (πολλῆς, *pollēs*, vv. 26), "bravo" (ἔσθλός, *esthlòs*, vv. 31), incontáveis (ἀνάριθμοι, *anárithmoi*, vv. 40), "temíveis" (δεινοὶ, *deinoi*, vv. 40); ora com epítetos compostos: "hábeis arqueiros" (τοξοδάμαντές, *toxodámantés*, vv. 25) "árdego cavaleiro" (ἵππιοχάρμης, *hippíocharmēs*, vv. 29). Ao lado dessa visão terrificante, as terras e os povos asiáticos são descritos em sua magnificência e antiguidade: "multinutriente" (πολυθρέμμων, *polythrémmōn*, vv. 33), "sagrada" (ιεῤῥᾶς, *hierās*, vv. 36), "grande" (μέγας, *mégas*, vv. 33), "prístina" (ὠγγύϊους, *ōγγyíous*, vv. 37), "multiáurea" (πολύχρυσοι, *polýkhrysoi*, vv. 45 e vv. 53). Por meio da construção formular, o enunciador coloca o poderio bárbaro num alto relevo para acentuar ainda mais o peso de sua derrocada.



Ἀρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεὺς
στύφλους παρ' ἀκτὰς θείνεται Σιληνιδῶν.
χῶ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆ δорὸς
305 πήδημα κοῦφον ἐκ νεῶς ἀφήλατο·
Τενάγων τ' ἄριστος Βακτρίων **ἰθαιγενῆς**
θαλασσόπληκτον νῆσον Αἴαντος πολεῖ.
Λίλαιος Ἀρσάμης τε κάργηστης τρίτος,
οἶδ' ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα
310 νικώμενοι κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα·
πηγαῖς τε Νεῖλου γειτονῶν Αἰγυπτίου
Ἀρκετύς, Ἀδεύης, καὶ † **φρεσεύης** τρίτος
Φαρνοῦχος, οἶδε ναὸς ἐκ μιᾶς πέσον.
314 Χρυσεὺς Μάταλλος **μυριόνταρχος θανών**,
316 πυρσὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα
317 ἔτεγγ', ἀμείβων χρῶτα πορφυρᾷ βαφῆ.
318 καὶ Μᾶγος Ἄραβος, Ἀρτάβης τε Βάκτριος,
315 ἵππου μελαίνης ἡγεμῶν **τρισημυρίας**,
319 σκληρᾶς μέτοικος γῆς, ἐκεῖ κατέφθιτο.
320 Ἄμιστρις Ἀμιστρεὺς τε πολύπονον δόρυ
νωμῶν, ὃ τ' **ἔσθλος** Ἀριόμαρδος Σάρδεσι
πένθος παρασχών, Σεισάμης θ' ὁ Μύσιος,
Θάρυβίς τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν
ταγός, γένος Λυρναῖος, **εὐειδῆς** ἀνὴρ,
325 κείται **θανῶν δειλαιο**ς οὐ μάλ' εὐτυχῶς·
Συέννεσίς τε **πρῶτος** εἰς εὐψυχίαν,
Κιλικῶν **ἄπαρχος**, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον
ἐχθροῖς παρασχών, εὐκλεῶς ἀπόλετο.
(ÉSQUILO, *Os persas*, vv. 302-328, sem grifos no original)

Artembares, guia de equestre miríade, colide com duros pontais de Silênias, e o quilíarca Dadaces, por golpe de lança, num salto ligeiro, pulou do navio. 305 Tenágon, **campeão** báctrio, **nobre nato**, volteia a golpeada-pelo-mar ilha de Ájax. Lílaios, Arsames e, terceiro, Argestes, estes, ao redor da ilha nutriz de pombas, vencidos cabeceiam a vigorosa terra. 310 Dentre os vizinhos de fontes do egípcio Nilo, Arcteus, Adeues e, terceiro, o **escudado** Farnucos, estes caíram do mesmo navio. Mátalos de Crisa, **miriontarca**, **morto**, 314 tingiu a farta umbrosa barba cor de fogo 316 trocando a cor com o purpúreo banho. 317 O mago Árabos e o báctrio Artames, 318 guia **de três** negras **miríades equestres**, 315 são residentes da terra cruel, lá pereceram. 319 Ámistris, Anfistreus, senhor de laboriosa 320 lança, e o **bravo** Ariomardos portador de luto a Sardes, e o mísiio Seisames, Táribis, capitão de cinco vezes cinquenta naves, nascido em Lerna, **formoso** varão, **jaz morto**, **miser**o, não por boa sorte. 325 Siénisis, o **primeiro** por sua valentia, **senhor** dos cílices, varão que deu mais dor aos inimigos, com bela glória sucumbiu.
(ÉSQUILO, *Os persas*, vv. 302-328, sem grifos no original)

Dentro de uma reviravolta de ponto de vista, o relato opõe a grandiosidade inicial do exército persa à sua mísera condição após o fracasso em Salamina ("a ilha de Ájax", νῆσον Αἴαντος, *nēson Aíantos*, vv. 307), apresentada sob forma de um catálogo recategorizado: generais antes destacados pelos seus predicados varonis ("campeão", ἄριστος, áristos, v. 306; "bravo", ἔσθλος, *esthlós*, v. 321) são



agora destróçados pelas ondas e perecem deixando seus corpos como presas das aves marinhas. De pouco lhes valem as armas reforçadas ("escudado", φρεσεύης, *phreseúēs*, vv. 312), as numerosas tropas ("guia de três negras miríades equestres", σκληρᾶς μέτοικος γῆς, *sklērās métoikos gēs*, vv. 319; "capitão de cinco vezes cinquenta naves", τε πεντήκοντα πεντάκις νεῶν ταγός, *te pentēkonta pentákis neōn tagós*, vv. 323), a beleza ("formoso", εὐειδής, *eueidēs*, vv. 324) ou a distinta linhagem ("nobre nato", ἰθαίγενής, *ithaigenēs*, vv. 306), tudo no quadro é morte e desolação ("morto" θανῶν *thanōn*, vv. 314 e 326; "miserio" δειλαίος, *deilaíos*, vv. 325; "sucumbiu" ἀπόλετο *apōleto*, vv. 328). Quanto à estrutura, a unidade magnificente inicial demarcada pelos epítetos compostos, pela variação das estratégias coesivas e pelo jogo de correlação paralelística, é substituída por adjetivos simples e por locuções que mimetizam a fragmentação do exército asiático, focalizando no melancólico destino final de alguns eminentes estrategos: "Mátalos de Crisa, miriontarca, morto, tingiu a farta umbrosa barba cor de fogo trocando a cor com o purpúreo banho" (vv. 314, 316, 317).

Essa transição de registro também é observada no tratamento dispensado ao comandante da ofensiva persa: Xerxes, representado na passagem pelo Helesponto como um impetuoso símile do deus da guerra (vv. 73-86), torna-se o "imprudente" (δυσφρόνως, *dyysphrónōs*, vv. 552), "o tolo infeliz" (ἐμώρανεν τάλας, *emōranen tálás* v. 719) e suas hostes são classificadas de "soberbo e copioso exército" (μεγαλούχων καὶ πολυάνδρων στρατιᾶν, *megalouíkhon kai stratiān*, vv. 533-534). Consolida-se, deste modo, a evidência de que pretensão humana é um afã, sendo reduzida à desventura quando os deuses não lhe são propícios, preceito que se expressa como máxima: "A soberbia (ὑβρις, *hýbris*), ao florescer, produz a espiga da erronia (ἄτης, *átēs*), cuja safra toda será de lágrimas" (vv. 821-822).

O exame dos fenômenos destacados demonstra a permanência das estruturas formulares, desde as mais simples até as mais complexas, como parte de um repertório de imagens comuns



às práticas poéticas da família indo-europeia. Entre essas, as que gozam de mais distinção e antiguidade demonstram ser os epítetos complexos com raízes verbais, conforme se verifica nos *Vedas*. Restritos *a priori* à esfera da celebração ritual, adentram na literatura grega por via homérica, consagrando seu uso na caracterização de heróis, aparentemente, cumprindo ainda uma função mnemônica e articulatória nos relatos poéticos, em especial, em uma fase em que a oralidade se sobressaía como canal de comunicação cultural, conferindo elevação ao seu registro.

N'Os *persas*, evidencia-se, por meio da constante recorrência a procedimentos formulars (epítetos, enumerações poéticas e máximas), um diálogo com uma tradição, já em seus dias, vista como arcaizante. Ésquilo desenvolve, a partir dessa referência, uma articulação própria dos recursos enumerativos, integrando-os, por meio de uma burilada estruturação, como parte indissociável no contínuo narrativo. Tal jogo entre o arcaísmo e a novidade lhe possibilita colocar as fórmulas à serviço de um escopo argumentativo, que pretende acentuar a distinção entre os caracteres grego (ateniense) e persa (asiático/bárbaro) e veicular um discurso de exortação à piedade, à moderação e à democracia, inaugurando, ao menos naquilo que se encontra supérstite, um horizonte de criação poética de longa repercussão na literatura antiga.



5

Lucas Matheus Vasconcelos Santos

**A POÉTICA
DA NARRATIVA
EM *PROMETEU
ACORRENTADO,*
DE ÉSQUILO**

INTRODUÇÃO

Para Aristóteles, existem tentativas de distinguir e classificar os gêneros literários, a resumir por gênero épico (narrativo), lírico e dramático; desses três, dois me interessam neste trabalho, que são o épico e o dramático, aqui tratados como, respectivamente, texto narrativo e texto dramático.

Didaticamente, e pensando em nossa contemporaneidade, texto narrativo é aquele constituído por parágrafos, com presença de discurso direto ou não, presença de elementos como narrador, enredo, tempo e espaço (DIANA, 2023), além de estabelecer uma relação entre escritor (locutor) e leitor (interlocutor). Por outro lado, o texto dramático é aquele constituído apenas com as falas das personagens, a contar com pequenos comandos (rubricas)³³, presença de diálogos e monólogos, além do predomínio do discurso em segunda pessoa (DIANA, 2023), e estabelece uma relação entre atores encenando (locutor) e espectadores (interlocutor).

Para Aristóteles, e agora pensando no contexto da Grécia clássica, o gênero épico é composto pelas grandes epopeias, enquanto o gênero dramático, pelas tragédias e comédias (ARISTÓTELES, 1994). Meu foco aqui são as tragédias, mais especificamente o *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, representada no século V a.C..

As distinções entre um gênero e outro vão além de características meramente didáticas, se pensarmos que a

epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um

33

Pensando no contexto das tragédias e comédias gregas clássicas, as rubricas não existiam, eram textos constituídos apenas de falas.





período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo — e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos (ARISTÓTELES, 1994, p. 109).

E mais especificamente sobre a tragédia como sendo uma

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções'" (ARISTÓTELES, 1994, p. 110).

Esse pensamento de Aristóteles é o ponto de partida desta pesquisa, uma vez que o filósofo gera uma tensão ao assumir que a tragédia não é composta por narrativa, e de fato ele tem um ponto, o texto dramático é contado a partir da ação, porém é possível encontrar dentro dessa composição acional elementos da narrativa, gerando uma convergência entre os dois gêneros, sendo assim, este trabalho visa analisar algumas passagens da peça *Prometeu Acorrentado* a partir de categorias narratológicas de narrador, tempo e espaço, para com isso demonstrar que o texto dramático embora não possa ser considerado narrativo por sua própria essência, este faz uso de elementos narratológicos para se constituir enquanto gênero, até porque, em linhas muito gerais, "um texto teatral narra eventos, no todo ou em parte imaginários, e que eles estão interconectados" (SEGRE, 1981, p. 95), além disso, o "poder sedutor de contar histórias era certamente uma noção familiar na tradição grega" (EASTERLING, 2014, p. 233), então é possível pensar que mesmo sendo o gênero da ação, pode ter sido influenciado pelos elementos narrativos de textos anteriores.

Como suporte teórico para sustentar esta pesquisa, utilizei as contribuições dadas por Mieke Bal (1990), em seu livro "Teoria da Narrativa: uma introdução a narratologia", e duas coletâneas



de artigos que falam sobre narrativa e teatro grego clássico, sendo uma organizada por Irene de Jong (2012) e a outra por Ruth Scodel e Douglas Cairns (2014).

Sobre a tragédia, utilizarei a tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva, por ser a mais recente em português brasileiro, além de ser “fluente e poética, com o uso preciso dos termos, [...] [nos permitindo] refletir acerca não apenas da tradição do texto dramático, mas também acerca da barbárie e do poder abusivo dos nossos dias” (ARAÚJO, 2018, p. 12).

A análise será dividida em dois momentos: primeiro discutirei sobre a ideia de narrativa como performance, e depois analisarei algumas passagens da peça a partir de três categorias da narratologia: narrador, tempo e espaço.

A AÇÃO E A NARRATIVA

Antes de adentrar em uma análise mais profunda da peça, é necessário discutir um conceito muito importante no que diz respeito ao estudo de narrativa e teatro, que é o da narrativa como performance.

Em primeiro lugar, meu objetivo aqui não é assumir que o texto dramático é narrativo, ou mesmo dizer que um gênero é melhor que o outro; na verdade, minha pretensão é demonstrar que nem sempre é possível categorizar algo tão multidimensional como um gênero literário, uma vez que os dois tipos de texto aqui trabalhados se influenciam e convergem em sua constituição, e, embora um gênero possua características bem demarcadas que o denominam, pode ter também aspectos “pertencentes” a outro gênero.



A Tragédia, embora possua elementos característicos que são comuns ao gênero dramático, também possui em sua composição aspectos narrativos como, por exemplo, os longos discursos das personagens que contam eventos que são de grande importância para o enredo central da peça, mas que não acontecem aos olhos do público (EASTERLING, 2014). As narrativas dessa natureza presentes em *Prometeu Acorrentado* contam com cerca de cinquenta versos cada e são narrativas detalhadas sobre eventos anteriores ou posteriores ao momento da peça e que são de suma importância para a apresentação do enredo principal, contudo são momentos que não acontecem na ação e, sim, na narrativa, sendo os dois melhores exemplos o discurso de Prometeu sobre como Zeus chegou ao poder, e a descrição sobre o percurso quase infundável de Io, sendo que o primeiro representa um evento anterior ao momento da peça, e o segundo, um evento posterior.

Isso tudo me faz refletir que “quaisquer que sejam as variações na técnica para alcançar a maior concentração e intensidade, não há dúvida de que o próprio meio narrativo foi apreciado como tendo grande poder teatral” (EASTERLING, 2014, p. 233). Esse efeito de contar e ouvir é muito marcado no *Prometeu Acorrentado*, visto que temos um personagem divino que está acorrentado a um rochedo e embora seu corpo esteja nesse estado de prisão, sua mente tem conhecimento não só de acontecimentos do passado, mas também de eventos futuros; esses episódios fazem com que o personagem tenha muita coisa para contar e durante a peça, ele recebe vários visitantes que estão curiosos para ouvir,

Revela tudo e conta-nos tua história,
por qual acusação Zeus te aprisionou
e te ultraja com tanta desonra e amargura;
explica-nos, a não ser que te prejudiques com tua história.
(ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 193-196)

A estrutura da peça, em que temos um personagem que conhece muitas histórias para contar e visitantes que querem ouvi-las,

demonstra que esta é uma tragédia de narrativas, pois o ato de “contar e ouvir *se tornam a ação*” (EASTERLING, 2014, p. 231), e podemos ainda pensar no próprio contexto de apresentação da peça, pois de um lado temos um ator representando um personagem que conta uma história (narrador) e de outro, um público espectador que as ouve (narratário).

A ESTRUTURA NARRATIVA EM PROMETEU ACORRENTADO

A tragédia *Prometeu Acorrentado*, dentre os muitos temas que apresenta, se destaca por fazer uma apresentação de vários lugares e uma reflexão a respeito do tempo; é por isso que escolhi as categorias tempo e espaço da narratologia para fazer a análise de algumas passagens da peça, além disso, trago também uma breve discussão sobre a figura do possível narrador na tragédia.

O(S) NARRADOR(ES)

Uma vez que se entende que esse ato de contar e ouvir pode ser possível dentro da tragédia, e que essas narrativas vêm nas próprias falas das personagens, é possível dizer que determinado personagem, quando está fazendo um discurso que se enquadra como narrativo, pode ser considerado um narrador dentro da peça, afinal enquanto “esses enunciados linguísticos constituírem um texto narrativo, haverá um narrador, um sujeito que narra” (BAL, 1990, p. 127).

Pensando assim, diferentes tipos de personagens podem assumir essa figura do narrador, e, às vezes, mais de um personagem pode narrar em uma mesma peça, em momentos diferentes; o coro, o servo, o próprio protagonista e especialmente o mensageiro





podem assumir esse papel de narrador, e, em geral, esse personagem narra algo que ele presenciou, ele é uma testemunha ocular do evento (EASTERLING, 2014).

Em *Prometeu Acorrentado*, dois são os personagens que possuem falas que podem se enquadrar como sendo discursos narrativos: Prometeu, que é o protagonista, e Io, uma personagem secundária que tem grande importância para o enredo. Io se apresenta para Prometeu em forma de vaca sendo perseguida por uma mutuca e uma vez que se faz presente na prisão do protagonista é perguntada pelo coro sobre sua história, e ela responde com um discurso narrativo:

Não sei como eu preciso vos obedecer,
mas, com um relato breve claro, dissei tudo o que
desejais; Porém, ao contar, envergonho-me
da calamitosa doença enviada pelo deus, a perda
da minha forma, que se abateu sobre mim, miserável.
(ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 640-644)

Nesta mesma fala, a personagem continua contando sobre como Zeus se apaixonou por ela e tentou aliviar seus desejos carnisais, algo que ela recusou e por isso acabou sendo expulsa de sua casa e de sua pátria, além disso, ainda sofreu a ira de Hera enciumada e por isso foi transformada em vaca e se viu perseguida pelo inseto gigante. Ainda na fala, Io também conta como foi o seu percurso até chegar diante de Prometeu.

A fala acima revela um caráter narrativo a partir do termo “com um relato breve claro” e também pelo verbo “dizer” (que é sinônimo de contar), e esse caráter narrativo se estabelece a partir de uma dinâmica entre narrador e narratário, sendo que o coro assume essa figura de interlocutor ao perguntar sobre a história de Io e fica ali escutando essa história, gerando na ação o efeito de contar e ouvir. Na verdade, nesta obra, o coro se apresenta como peça importante, se olharmos sob o viés da narrativa, pois ele é o narratário da ação, que pergunta, que está sempre curioso para ouvir as



histórias que os personagens têm para contar, é ele quem impulsiona a narrativa dentro da tragédia.

Agora sobre Prometeu, que é um protagonista diferente do usual das tragédias gregas, pois ele é um ser divino e, para pensarmos nele como narrador da peça, é importante termos em mente que “os seres divinos são narradores convenientemente versáteis. Sendo deuses, eles podem ser impenetravelmente misteriosos e distantes, ou desconfortavelmente próximos” (EASTERLING, 2014, p. 230). Na peça, Prometeu é um personagem ambíguo e esférico, pois embora seja divino, está muito próximo dos mortais, e sua situação de confinamento no fim do mundo o coloca numa posição de vulnerabilidade; pensando nisso, ele é esse personagem que sabe tudo o que vai sofrer e até sabe quando será libertado, mas depende da vontade de Zeus para isso, ele sente ódio do chefe dos deuses, mas está disposto a fazer amizade com ele quando necessário.

Pensando nele enquanto narrador, ele assume uma figura que relata discursos de narrativa profética, pois está quase sempre dizendo coisas que vão acontecer, como, por exemplo, quando lo lhe pergunta sobre seu destino e o titã que roubou o fogo dos deuses lhe responde assim:

Teu pedido anterior foi atendido por mim
com facilidade; primeiro queríeis saber
do tormento dela relatado por ela;
agora escutai o resto, quais sofrimentos
enviados por Hera é preciso que esta jovem suporte.
(ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 700-704)

Na fala acima, Prometeu narra o famoso caminho das lamentações de lo, em que ela passará por vários lugares até chegar ao Egito, onde terminará sua jornada e seu sofrimento. Neste momento, a dinâmica entre narrador e narratário é um pouco diferente, pois não só o coro se coloca na posição de ouvinte, como a própria lo, que

escuta sobre tudo o que está prestes a passar, e isso pode ser notado a partir do verbo “escutai!”

O TEMPO

Ao meu ver, falar de tempo no gênero dramático é uma tarefa bastante complexa, pois temos, ao mesmo tempo, a instância performática que é própria do teatro e as possibilidades narrativas dentro dos discursos. Sendo assim, é possível entender que no presente temos atores atuando a partir da forma mimética dentro do período de um dia, segundo o próprio Aristóteles. Além disso, pensando narrativamente, os eventos de um enredo “ocorrem durante um determinado período de tempo e ocorrem em uma determinada ordem” (BAL, 1990, p. 45), e no que diz respeito à performance, falar do presente

é complicado pelo fato de que os personagens e refrões são extraídos do mundo passado dos heróis épicos e usam uma linguagem cheia de ecos de narrativas épicas e líricas, muitas vezes evocando, a título de exemplo, as histórias de outras pessoas ainda mais distantes naquele passado distante (EASTERLING, 2014, p. 229).

Deixando um pouco de lado a questão performática e olhando a categoria de tempo no *Prometeu Acorrentado* sob a ótica narratológica, é possível enxergar de forma muito emblemática como o tempo é um ponto importante na constituição da peça, a começar pela figura do próprio protagonista e como esse é apresentado.

Prometeu é muitas vezes colocado como aquele que tem um vasto conhecimento sobre o tempo, não só em relação ao futuro, mas também em relação ao passado; ele sempre está, em vários momentos da peça, colocado em situações em que precisa falar sobre o que já aconteceu ou de acontecimentos que ainda estão por vir, além disso, me parece que a própria estrutura da tragédia brinca com essa questão do tempo, pois é sabido que as tragédias eram





apresentadas em trilogias nos festivais, e *Prometeu Acorrentado* seria a peça do meio e fica entre *Prometeu Portador do Fogo* (a primeira) e *Prometeu Libertado* (a terceira) (KURY, 1993); e essas duas outras peças das quais só nos restaram fragmentos são evocadas dentro do *Prometeu Acorrentado*, a partir de discursos que podem ser considerados narrativos e enfatizam essa questão temporal.

Trago primeiro o discurso do personagem que fala sobre possíveis acontecimentos da primeira tragédia, em uma fala que enfatiza o tempo passado, quando ele conta sobre a guerra dos deuses olímpicos contra os Titãs, sobre como ele teve um papel fundamental na vitória de Zeus e o mais importante, sobre como quando roubou o fogo divino:

Assim que se sentou no trono
paterno, logo distribuiu privilégios
distintos a diferentes divindades, organizou
seu poder, não teve consideração nenhuma
pelos miseráveis mortais, mas quis destruir
toda a sua raça, porque precisava criar uma nova.
E ninguém se contrapôs a isso, exceto eu.
Eu ousei. Libertei os mortais
para que não fossem destroçados e enviados ao Hades.
(ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 228-236)

Em seguida, trago o discurso do protagonista que faz uma evocação de seu libertador (possível tema da terceira peça), em uma fala que enfatiza o tempo futuro, quando por um pedido do Coro, Prometeu conta sobre a descendência de Io e explica que será um de seus descendentes, o seu libertador:

Desta semente nascerá um audacioso,
célebre por seu arco, que me libertará
destas penas.
(ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 871-873)

Os dois discursos demonstram que para falar de um tempo passado ou um tempo futuro, o personagem se utiliza de discursos



narrativos para fazer essa imersão, e tudo isso me leva a pensar que, pensando apenas no contexto da tragédia *Prometeu Acorrentado*, a segunda peça está localizada na ação, no presente, enquanto temos um Prometeu preso e solitário sofrendo uma punição severa, já os acontecimentos das outras duas peças estão localizados na narrativa, sendo os da primeira, no passado, e os da terceira, no futuro.

O ESPAÇO

Tratar do espaço na tragédia é uma tarefa tão complexa quanto falar de tempo, isso porque a natureza específica do teatro “é a exposição em forma mimética (personagens que falam, sem a intervenção do narrador)” (SEGRE, 1981, p. 95).

Sendo assim, é importante entender que em uma peça

os personagens e eventos também estão localizados em três tipos de espaço imaginado: o cenário imediato à vista do público; a área entendida como imediatamente fora do palco (“nos bastidores”: o interior do palácio/ tenda/ bosque); e os outros lugares relevantes — locais estrangeiros ou divinos (EASTERLING, 2014, p. 227).

Meu interesse aqui é pela evocação de espaços presente nas falas de algumas personagens, até porque essa ligação do que estava aos olhos do público e o que eles deveriam imediatamente imaginar era crucial para gerar engajamento deste com esses discursos narrativos dentro do drama (EASTERLING, 2014).

A ideia de evocação de espaço envolve basicamente o narratário imaginar um lugar a partir de informações que o narrador lhe oferece (BAL, 1990). Por exemplo, quando Prometeu diz,

Após deixar a planície da Europa,
chegarás ao continente da Ásia.
(ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 734-735)



e não oferece mais nenhuma informação a respeito desses dois lugares, deixa que os narratários imaginem, a partir do que já conhecem ou desconhecem, a constituição desses espaços.

E se trago essa questão é porque *Prometeu Acorrentado* é uma tragédia que apresenta mais de quarenta lugares diferentes, gregos e estrangeiros, e grande parte desses lugares é apresentada com carência de detalhes, às vezes, apenas o nome do território é mencionado, e isso me gera o pensamento de que talvez, fazer evocações espaciais era um dos objetivos de Ésquilo com esta peça e é por isso que a questão do espaço é um ponto tão importante desta discussão.

Além disso, a apresentação desses lugares gregos e estrangeiros parece ter uma função caracterizante na peça, que é “quando o espaço nos diz algo sobre uma pessoa, seu meio, caráter ou situação” (JONG, 2012, p. 16) e podemos alargar o conceito para dizer que caracteriza também um povo ou uma região. Isso acontece, por exemplo, em

os planos campos da Sicília de belos frutos
(ÉSKUÍLO, *Prometeu Acorrentado*, v. 369)

para caracterizar lugares gregos de forma positiva; e em

eu te pregarei neste desértico rochedo,
onde nem a voz nem a forma dos mortais
verás, queimado pela brilhante chama do sol.³⁴
(ÉSKUÍLO, *Prometeu Acorrentado*, vv. 20-22)

para caracterizar lugares estrangeiros de forma negativa.

É fato que este tópico merece uma análise muito mais aprofundada com cotejamento de outras passagens para um estudo mais

microscópico, porém por conta do espaço reduzido neste artigo, deixarei a presente discussão para estudos futuros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho demonstrou alguns aspectos importantes a respeito da natureza do texto dramático, a partir da análise da tragédia *Prometeu Acorrentado*, e como este é influenciado, em algumas instâncias, pelo texto narrativo, o ato de contar e ouvir. Primeiro, vimos que não é possível aferir que o gênero dramático é narrativo, pois possui características e essência próprias, contudo possui em sua composição alguns elementos que são “pertencentes” ao gênero narrativo, e que por isso se torna possível a análise de textos dramáticos da antiguidade grega a partir de uma ótica narratológica.

Outra questão é o fato de que não se pode afirmar que um gênero é melhor que outro, na verdade os dois coexistem num mesmo sistema literário, cada um possui características que os tornam únicos, porém isso não impede que ambos se influenciem e que possuam, em suas composições, aspectos que, em geral, são “pertencentes” a um ou a outro.

Além disso, é importante ressaltar que *Prometeu Acorrentado* ainda é uma tragédia pouquíssima explorada no que diz respeito a estudos da narratologia no Brasil³⁵; são poucos os estudiosos da narrativa que se aventuram pelos versos dessa tragédia, sendo que ela, como foi apresentado nesta pesquisa, é tão rica em narrativas

35 Essa afirmação parte de consulta realizada em diversas bases de dados relacionadas aos estudos clássicos no Brasil, tais como as revistas “Clássica”, “Phaos”, “Codex”, “Rónai”, “Letras Clássicas” e “Romanitas”, além de buscas também realizadas no portal “Periódicos Capes”. Tais buscas realizadas pelos termos “prometeu acorrentado”, “narrativa” e “narratologia” geraram um retorno que se mostrou pouco expressivo ou inexistente. A consulta foi realizada durante a produção deste trabalho e envolve apenas o contexto brasileiro.





quanto, por exemplo, as tragédias que compõem a Orésteia³⁶, também de Ésquilo. E se afirmo tais palavras, é com o intuito de mostrar a relevância deste trabalho para os estudos que envolvem os textos antigos e a narratologia, além de, é claro, ser um convite àqueles que se sintam inspirados a contribuir com suas pesquisas narratológicas sobre a peça.

Para concluir, reitero mais uma vez que compreendo que algumas discussões possam parecer um tanto vagas, mas isso se dá pelo espaço reduzido que é comum do gênero artigo. Em verdade, este trabalho é apenas o pontapé inicial no que diz respeito às pesquisas narratológicas relacionadas à tragédia *Prometeu Acorrentado* no Brasil.



6

Glaudiney Moreira Mendonça Junior

**A CORPORIZAÇÃO
DA COMUNICAÇÃO
EM *FILOCTETES*,
DE SÓFOCLES:
UM ESTUDO
DE SEMIÓTICA DISCURSIVA**

INTRODUÇÃO

Ottmar Ette, em seu livro “SaberSobreViver”, traz uma reflexão sobre a possibilidade de utilizar uma metáfora corporal para representar o poder da linguagem em comunicar-se com outros e com o próprio eu. “Dessa forma, o contato linguístico é compreendido de maneira muito corporal” (ETTE, 2015, p. 129). Para ele, a linguagem constitui o invólucro sensorial do corpo.

Tomando essa reflexão como base, este estudo realizou uma investigação sobre como o corpo e suas expressões podem também ser utilizados como uma linguagem para que a comunicação e a aquisição de conhecimento possam ocorrer.

Tendo como objeto de estudo a tragédia grega *Filoctetes*, de Sófocles, e utilizando o Percurso Gerativo do Sentido da Semiótica Discursiva (SARAIVA; LEITE, 2017), analisamos como essas comunicações corporal e verbal podem se complementar ou se contradizer.

De acordo com Saraiva e Leite (2017, p. 44), o Percurso Gerativo do Sentido se caracteriza por ser

um método de transposição que disciplina e orienta o olhar de quem procura maior rigor na descrição e explicação desse processo gerador. O método divide o percurso de geração do sentido em três estratos de significação (fundamental, narrativo e discursivo) dispostos numa ordem que parte do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto.

Partindo assim da isotopia /corporal/ - /verbal/, analisaremos alguns trechos selecionados da obra nos quais esses diferentes tipos de comunicação ocorrem e como se relacionam.



CORPUS E TEXTO

O objeto de investigação utilizado é a tragédia *Filoctetes* de Sófocles. Composta de 1471 versos, conta a história do resgate de Filoctetes, herói que parte a caminho de Troia com os gregos, porém é abandonado em uma ilha por ter adquirido uma ferida causadora de muito sofrimento e geradora de aflições para todos os presentes na embarcação. No entanto, um presságio indica que Troia só poderia ser conquistada se o arco de Filoctetes, herdado de Hércules, estivesse presente na batalha. Sendo assim, dois heróis, Odisseu e Neoptólemo, retornam para a ilha a fim de levá-lo a Troia.

Já no começo da peça, encontramos indícios de que os elementos corporais e verbais serão importantes para a comunicação entre os personagens. Odisseu diz:

ODISSEU

Eis que descortina o cabo que ôndulas
lêminias circum-envolvem. **Rastros** de homem
não há, tampouco **traços de morada**.
Ali deixei o filho maliano
de Poianto, ó Neoptólemo aquileu,
estirpe magna! Executei as **ordens**
dos líderes helenos. **Pus manava-lhe**
dos pés, gangrena corrosiva. Não
libávamos, ouvindo-lhes os **queixumes**,
as **maldições** ecoando em nossas tendas.
Mas não percamos tempo com **parlendas!**
Deve ignorar que vim; caso contrário,
não frutificará todo **sofisma**
com que pretendo **capturá-lo** em breve.
(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 1-14, grifos nossos)

Elementos como /rastros/, /traços/, /capturar/ indicam uma relação corporal presente na obra, assim como /ordens/, /maldições/ e /parlendas/ indicam os componentes verbais para a realização da

comunicação. Partindo assim da isotopia /corporal/ - /verbal/ podemos iniciar a investigação com o seguinte quadrado semiótico:



Para a análise, selecionamos alguns trechos da obra nos quais podemos encontrar uma relação entre a comunicação verbal e a corporal, destacando principalmente a importância do corpo como elemento de comunicação.

CORPORIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO

Na Tabela 1, apresentamos a divisão da peça, em um nível discursivo, e uma descrição dos acontecimentos principais de cada parte, assim como os respectivos versos.



Tabela 1 - Partes da tragédia *Filoctetes*, de Sófocles

Parte	Versos	Descrição
Prólogo	1 - 134	Neoptólemo e Odisseu chegam em Lemnos Odisseu revela seu plano para enganar Filoctetes
Párodos	135 - 218	Entrada do coro Examinam a caverna de Filoctetes
1º Episódio	219 - 675	Filoctetes conta sua história Neoptólemo conta suposto desentendimento com Odisseu Falso mercador avisa de supostos navios vindos de Troia
1º Estásimo	676 - 729	Coro lamenta o sofrimento de Filoctetes
2º Episódio	739 - 826	Sufrimentos de Filoctetes Filoctetes entrega o arco para Neoptólemo e desmaia
2º Estásimo	827 - 864	Coro questiona se Neoptólemo roubará as armas
3º Episódio	865 - 1080	Neoptólemo revela a enganação Odisseu aparece e decide levar somente o arco
3º Estásimo	1081 - 1217	Neoptólemo lamenta e prefere se matar a enganar Filoctetes
Êxodo	1218 - 1471	Neoptólemo entrega o arco para Filoctetes Hércules surge e convence Filoctetes a retornar para Troia

Fonte: Ribeiro Junior, 2013.

Utilizando a isotopia /corporal/ - /verbal/ podemos destacar no texto alguns elementos que se relacionam com essas configurações figurativas:

- **Corporal:** pus, ausentar-se, não ver, força, enredar, sinais de mão, roupas, aspecto, lavar as mãos, apumar o corpo, agredir, mordido, língua, ajoelhar-se, gesto, partir, feito etc.
- **Verbal:** maldições, sofisma, parlendas, história, ouvir, falar, mentira, enganar, vencer, reclamar, calar, som, súplicas, contestar, gritos etc.



Para um maior aprofundamento da isotopia escolhida, selecionamos alguns momentos da narrativa para uma análise mais aprofundada, no nível narrativo, das relações entre os actantes. A escolha utilizou algumas características da comunicação percebidas na peça. Acreditamos que utilizar três exemplos em cada característica será suficiente para alcançar as condições necessárias para a escolha do *corpus*: representativo, exaustivo e homogêneo (GREIMAS, 1976, p. 187).

O RECONHECIMENTO ATRAVÉS DO CORPORAL

Na peça, os elementos corporais são fundamentais para que os personagens se reconheçam ou estejam cientes de sua presença. O surgimento de Filoctetes é antecedido pelo iminente aviso corporal de sua chegada. O coro alerta:

CORO

Irrompe um **rumor**,
típico do **alquebrado**:
vem das lonjuras ou daqui?
Sim! Chega a mim – sim! – a **voz** de quem
coxeia, submisso ao impositivo;
capto o agravo longínquo
de um ser tripudiado:
os **gritos** que emite são por demais
n-í-t-i-d-o-s!

[...]

Seus **olhos** fuzilam o ancoradouro
vazio de nau, avesso ao homem?
Os **gritos** contínuos terribilizam!
(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 202-219, grifos nossos)

O coro, como sujeito de estado, percebe a aproximação do objeto-valor (saber onde está Filoctetes), porém o sujeito do fazer não é verbal, apresentando-se na forma de um barulho de deslocamento (rumor) de alguém que anda curvado (alquebrado). A “voz de



quem coxeia”, ou seja, o barulho realizado pelo movimento denuncia, juntamente com gritos, a aproximação de Filoctetes. O elemento corporal reforça a comunicação dos gritos verbais. O sujeito do fazer é bastante competente para realizar a conjunção do sujeito de estado com o objeto-valor e ninguém questiona o sucesso de sua performance de anunciar a sua chegada, uma vez que os sinais são bastante “n-í-t-i-d-o-s!”

Do mesmo modo, Filoctetes também almeja um objeto-valor (encontrar uma nau no porto) que, em sua ausência, indica a disjunção com o sujeito. Vemos que a ausência do “corpo” (ou seja, o /não-corporal/) comunica um fato: o porto vazio indica a permanência da disjunção e a ausência de qualquer sujeito do fazer que tenha competência de realizar a conjunção: Filoctetes não pode deixar a ilha.

Ao chegar, Filoctetes deseja saber quem são os estrangeiros e esse reconhecimento vem de elementos que não são verbais:

FILOCTETES

Ignoro estirpe e pátria de onde vindes.
Quem sois? O **estilo do vestuário** evoca
em mim a Hélade adorável! Quero
ouvir como falais. Perplexidade
ou medo não pretendo despertar
com meu **aspecto rude**. [...]
Seria um erro sonegar-me isso,
como eu, **calar** quem sou, um grave equívoco.
(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 222-231, grifos nossos)

O sujeito da ação (Filoctetes) busca o objeto-valor (saber quem são os estrangeiros) e, para isso, o sujeito do fazer (vestuário) é corporal, à medida que seu estilo visual denota sua aproximação com a Hélade. Porém, parece que a competência do sujeito do fazer é questionável, pois ele ainda não está satisfeito com o que seus olhos veem. Assim, ele busca outro sujeito do fazer (forma de falar), pois deseja ouvir como falam os estrangeiros. O que é dito não é relevante, mas “como” se diz, ou seja, qual o sotaque, a forma,



a língua. O “corpo” da fala é mais relevante para o sujeito de estado do que o verbo. Percebemos que a sanção ocorre um pouco mais a frente na peça quando Filoctetes diz: “Que **som** sutil! Depois de tanto tempo, / ouvir desse rapaz a **doce música!**” (SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 234-235, grifo nosso). Filoctetes reconhece o modo de falar grego e, assim, identifica os estrangeiros como semelhantes.

Além disso, percebemos que o sujeito de estado (Filoctetes) busca outro objeto-valor (não despertar medo) e, para isso, utiliza-se de um sujeito de fazer verbal, já que o corporal depõe o contrário. Temos uma contradição entre o que se vê e o que se fala, o verbal é necessário para ratificar o que a comunicação corporal de seu “aspecto rude” apresenta.

Do mesmo modo, Filoctetes espera ser reconhecido pelo seu arco e por sua chaga, afinal Filoctetes significa “aquele que estima o que possui” (φίλος = querido, κτάομαι = possuir) (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2008; 2010):

FILOCTETES

Ignoras, filho, quem teus **olhos** miram?

[...]

Meu **nome**, a fama do meu **desalento**, nada sabes da ruína que me oprime?

[...] Menino,

filho de Aquiles, creio que conheces

de **ouvir dizer o dono do armamento**

de Héracles, filho de Poianto. Aquele

é este com quem falas: Filoctetes!

(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 249-263, grifos nossos)

Vê-lo deveria ser suficiente para reconhecê-lo. Afinal, a corporização de seu sofrimento e o arco que possui já comunica quem ele é. O sujeito de estado (Filoctetes) deseja seu reconhecimento pelos sujeitos do fazer (armamento e desalento), mas parece que eles não possuem competência para tal, e por isso, o sujeito necessita dizer o seu nome de forma verbal. O reconhecimento corporal deveria vir



mediante um conhecimento verbal, um “ouvir dizer”, porém, como não tem a competência de fazê-lo nesta situação, Filoctetes recorre à comunicação verbal para que ocorra o reconhecimento.

A INTENÇÃO ATRAVÉS DO CORPORAL

O corpo também é meio da comunicação das intenções, ou seja, do objeto-valor do sujeito de estado. Filoctetes, ao descrever os outros encontros com humanos que teve, lamenta:

FILOCTETES

Choram comigo, filho, **reconfortam**-me,
não denegam comida, me oferecem
um par de roupa, mas ninguém aceita,
diante da mais sutil **insinuação**,
levar-me para casa.

(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 307-311, grifo nosso)

O desejo de estar em conjunção com o objeto-valor (voltar para casa) é comunicado através de insinuações, ou seja, tenta-se dar a entender sem expressá-lo clara e verbalmente. Porém, o sujeito do fazer (insinuações) não teve competência de realizar a conjunção com o objeto-valor e a sanção é negativa, pois Filoctetes não conseguiu voltar para casa.

Também, quando Filoctetes descobre sobre a morte de Aquiles, engendrada por Apolo, intenciona expressar sua dor pela comunicação corporal:

FILOCTETES

Algoz e morto, dupla nobre! Não
sei se começo **perguntando** sobre
como te **sentes** ou **choro** por ele.

NEOPTÓLEMO

Padeces suficiente para
lamentares o sofrimento alheio.

(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 336-340, grifo nosso)



Para Filoctetes, existe uma dúvida se o sujeito do fazer (choro) tem mais competência de realizar a conjunção com o objeto-valor (expressar os sentimentos) do que o sujeito do fazer (perguntar como se sente). Vemos aqui uma dúvida entre uma comunicação corporal e verbal. Porém, Neoptólemo responde à questão indicando que o sofrimento (corporal) de Filoctetes é o sujeito do fazer que tem maior competência para alcançá-lo.

Podemos encontrar também o corpo auxiliando o pedido verbal de Filoctetes para que o devolva ao convívio dos humanos:

FILOCTETES

Concede, filho, pelo protetor

que **invoco** agora: Zeus! Me **ajoelho** tal
qual permite a limitação de um **coxo**.

Não me **sequestres** do convívio humano!

(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 484-487, grifo nosso)

O sujeito do fazer verbal (invocar Zeus), por mais que seja uma invocação de uma divindade superior, não demonstra competência suficiente para realizar a conjunção do sujeito de estado (Filoctetes) com o objeto-valor (conviver com os humanos). Sendo necessário um outro sujeito de fazer (ajoelhar-se), agora corporal, para completar sua súplica. Este sujeito é ainda mais forte pois parte de um corpo coxo que necessita de um maior esforço para realizar a ação, o que demonstra uma maior competência para realizar o que pretende.

A METÁFORA UTILIZANDO O CORPORAL

Por fim, vamos investigar os momentos em que a comunicação verbal se utiliza de metáforas corporais para deixar mais claros seus objetivos. No início da peça, quando conta seu plano para Neoptólemo, Odisseu diz: "**Enreda** Filoctetes numa **trama!**" (SÓFOCLES, *Filoctetes*, v. 101, grifo nosso). O sujeito de estado (Odisseu) deseja enganar Filoctetes para conseguir seu objeto-valor (levar o



arco para Troia) e, para isso, se utiliza de um sujeito do fazer (engano) que deve aprisioná-lo em uma trama (teia). A metáfora corporal é necessária para deixar mais claro como irá realizar a conjunção com seu objeto-valor.

Também quando Neoptólemo engana Filoctetes com meias verdades, usa metáforas corporais para completar o sentido do que fala:

NEOPTÓLEMO

Sou testemunha de que **falas** só
verdade, pois sofri nas **mãos** dos pústulas
atridas e do ríspido Odisseu.

[...]

Só espero com as **mãos** lavar a alma,
demonstrar a micênios e espartanos
que Ciro deu à luz heróis de escol.

(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 319-326, grifo nosso)

“Lavar a alma” significa desabafar, porém, parece que esse sujeito do fazer (desabafar) não tem competência suficiente para alcançar o objeto-valor (retribuição do sofrimento), sendo necessário complementá-lo com as “mãos”, ou seja, palavras não serão suficientes, alguma ação física e corporal é necessária.

Assim também, quando Filoctetes vai agradecer pelos marinheiros aceitarem levá-lo de volta para casa, recorre a elementos corporais para expressar o que sente:

FILOCTETES

Marujos magnos, como manifesto
em **ato** o apreço que me **cala** fundo?
Vamos, meu jovem, mas saúdo antes
meu habitáculo inabitável,
para **saberes** o que suportei
sem desfibrar! Quem se habilita a, não
darei viver como eu, tão só olhar?

Curvei-me ao mal premido pelos fatos!

(SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 531-538, grifo nosso)



Somente um “ato” (ação física) poderia ser sujeito do fazer para alcançar seu objeto-valor (agradecimento). O próprio Filoctetes diz que “cala fundo”, indicando que não existem palavras que sejam suficientes para realizar o agradecimento, apenas uma atitude física.

Do mesmo modo, somente a “visão” de sua habitação tem competência para realizar o desejo de expressar o quanto ele sofreu naquele lugar. Novamente um elemento físico, corpóreo, é necessário para alcançar a necessidade da comunicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os exemplos apresentados nos permitem perceber o quanto a comunicação corporal é importante para a comunicação dos fatos na peça e, conseqüentemente, para a comunicação em geral.

Além disso, a ausência de componentes físicos também é um elemento importante para a comunicação, como podemos ver nos momentos em que a ausência de Odisseu é importante para que o subterfúgio funcione (SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 124), e como a ausência de naus representa a característica inóspita da ilha de Lemnos e a desesperança de Filoctetes de retornar para casa (SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 218).

Sendo assim, temos a comunicação não-corporal representada na ausência de elementos, assim como temos a comunicação não-verbal representada na ausência de palavras verdadeiras em alguns discursos da peça ou a incapacidade de se expressar com palavras. Assim, podemos retornar ao quadrado semiótico inicial e discutir as relações entre os elementos.



Em alguns momentos existe uma relação de contrariedade entre \corporal\ e \verbal\, quando os elementos corporais não emitem a comunicação desejada, porém, em muitos outros momentos essa relação é de complementaridade. A comunicação verbal pode ser reforçada pelos elementos corporais, sendo até substituída em alguns casos, mas também precisa ratificar a comunicação corporal, quando esta não expressa o objeto-valor desejado.

Investigações futuras poderiam abordar mais exemplos dessas relações, como também busca os sentidos do /não-verbal/ e do /não-corporal/, que podem estar relacionados com a mentira, ou seja, os elementos verbais que não tem relação com o que realmente deve ser comunicado, ou com a ausência, pois o não-estar ou não-fazer também comunica sentidos próprios.



7

Francisco Vítor Macêdo Pereira

**MUNDO ORDENADO
E TRANSGREDIDO:**

A ESCOLHA DA JUSTIÇA
NA *ELECTRA*, DE SÓFOCLES

INTRODUÇÃO

Em grande parte dos registros da Antiguidade, dos sábios aos sofistas gregos, sempre percebemos as tentativas de se compreender e se interpretar a *natureza*, o *ser* e o *mundo*, a fim de que se inscrevam as regras de deveres e sentidos ante a realidade. Na concepção da maioria desses sábios (e não tão sábios), a crença e o respeito às leis e aos deuses são a base sólida para que a humanidade atinja a sabedoria e a virtude, advindas da ação prudente e da reflexão ética, o que permite às almas tornarem-se nobres e puras.

Sob esse aspecto é que o temor aos deuses afigura-se como chave, para o entendimento ordenado da atividade do pensar e do agir humanos no mundo. As célebres máximas do Oráculo de Delfos - γνῶθι σεαυτόν (conhece-te a ti mesmo) ou μηδὲν ἄγαν (nada em excesso) - poderiam assim guiar as ações humanas, imprimindo-lhes o necessário recuo da ação conforme o que já está inauguralmente estabelecido, impedindo-lhes o devastador sentimento de rebeliões ou achaques, contra a autoridade dos deuses e a ordem natural do mundo.

Embora as sentenças delimitem e convidem os seres e as suas vontades à justa medida e ao agir em conformidade com as regras postas, ao contrariá-las, eles se afirmam como entes desejantes, e o desejo torna-se lhes *querer* (θήλημα). Do que disso se impõe, a *palavra final*, a cada ato, é invariavelmente do ser humano, cabe-lhe tão inteiramente refletir (ἐννοέω), decidir (διαγιγνώσκω) e, por fim, responsabilizar-se (δεὸν λαμβάνειν πρό ou δεὸν λαμβάνω πρό) (cada qual recebe o que lhe é devido) pelas suas atitudes.

A despeito disso, o que de original nos ensina o enredo trágico sofocliano - representante da genuína condição humana no mundo - é que: apesar da plena responsabilidade pelo seu destino, numa encruzilhada entre o *bem* e o *mal*, é impossível ao ser humano



que a escolha seja só sua. Segundo Nietzsche (2005), para que o indivíduo atinja uma *estrela brilhante*, é necessário possuir o caos dentro de si, a vontade lacunar e propulsora que lhe permitirá organizar-se e determinar-se.

Assim, caso pensemos que o mundo ordenado é *falta*, compreenderemos que há um desejo de potência escondido nos refofos de cada alma individual; desejo que se pode confundir e externar como transgressão, ao mesmo tempo em que é condição propiciatória das deliberações do querer e das escolhas da liberdade. A fim de que as carências da humanidade sejam então supridas, a fim de que *cada um seja outro*, ante a referência à ordem e a deferência *ao divino*, todo ser humano há de inventar-se (*a si* e ao seu destino), responsabilizando-se *por si* (desde o seu nascimento) e o desejo de sua vontade como afirmação da liberdade no mundo ordenado.

A JUSTIÇA ENTRE A VONTADE E A TRANSGRESSÃO

Esse desejo de vontade *sobre si* se expressa no fragmento 114, através das palavras de Heráclito (1991, p. 89): “todas as leis dos homens, humanas, se alimentam de uma lei una, a divina; é que esta impera o quanto se dispõe, basta e excede a todas!”. A lei divina é, por isso mesmo, única. A única *em si*. As leis humanas consequentemente se alimentam dela. Do que disso se segue, o grande conflito humano se configura, consigo, no embate ante a *vontade de si e de cada um*: a do ser e a do mundo, ou à do *ser no mundo* - que são necessariamente, e por fim, equivalentes.

Nesse conflito (aparente?), perfaz-se a peripécia entre a existência e o pensamento acerca da condição do *ser no mundo*: de Homero à Filosofia, da Antiguidade ao tempo presente.



O que os trágicos, nesse sentido, desenvolvem - e trazem à cena - não é senão a representação do afrontamento do humano, nesse seu desejo de ser livre, em sua vontade por justiça diante da ordem do mundo. Ésquilo, Sófocles e Eurípides apresentam essa complexidade da alma humana nas agônicas sínteses de suas tramas.

Na galeria de vários personagens trágicos - como Prometeu, Édipo, Antígona, Electra, Medeia e tantos outros - o que sobressai no clímax trágico é precisamente a fâcias obscura da vontade por justiça: ante a verdade inexcedível *de si*, a qual os conduzirá ao infortúnio como termo de sua humanidade, acatadas e mantidas as suas decisões conforme uma lei que não é sua. Em seis das sete tragédias de Sófocles, os heróis chegam até às últimas consequências, e aos mais profundos dilemas de sua condição, para permanecerem firmes na decisão que lhes convém.

Assim acontece com Édipo em Tebas, que sustenta a vontade em querer descobrir o assassino de Laios e, quando já velho em Colono, em decidir qual será o justo lugar para a sua morte; com Antígona, na decisão irresoluta de sepultar o irmão Polínices, e com Electra, na proposição inoxidável de vingar o assassinio do pai. Não é diferente com Filoctetes, que não cede aos argumentos de Neoptolemo e de Odisseus em voltar à Tróia, tampouco com o canhestro Ajax, em seu desassisado impulso de matar - por justiça à sua honra - os chefes da armada aqueia.

Segundo Frère (1981, p. 06), "desejar é mover-se e comover-se". Como indica a citação, o desejo implica no movimento que permite a ação *preencher as faltas*, posto que da crença e da convicção *do que deve ser* se extrai, por justiça, a força criativa e incauta da liberdade. É dessa forma que acontece com Orestes. No movimento de regresso ao reino paterno, a emoção o atinge - no momento em que ardentemente divisa o solo de Argos - e ele contempla, à sua frente, a paisagem toda anelada.



É interessante pensar que a tragédia de Electra se inicia precisamente no instante em que Orestes se põe diante dessa paisagem anelada: “ὦ... Ἀγαμέμνωνος παῖ, νῦν ἐκεῖν’ ἔξεστί σοι παρόντι λεύσσειν, ὃν πρόθυμος ἦσθ’ αἰί” (Ó filho de Agamêmnon, agora podes encarar fixamente aquilo por que tanto ansiavas)³⁷ (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1-3). Do exílio, Orestes volta então referido no desejo (πρόθυμος) de novamente ver a velha Argos, da qual justamente sentia tanta falta: τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος οὐπόθεις τόδε (porque a velha Argos está lá) (SÓFOCLES, *Electra*, v. 4), tal como era antes do sucesso que ora lhe impelia àquele retorno.

Desde o prólogo, pois, o preceptor lhe descerra toda a cidade, remontando-o ao passado de aproximadamente vinte anos; para, ao fim de sua fala, anunciar o propósito desse regresso ao reino de Argos, e impeli-lo por justiça à consecução de *seu* ato - há muito já premeditado. Ele reconhece então que *deve agir*, que *lhe cabe agir*, que *tem de agir...* e elogia o seu preceptor, por não apenas ser alguém que o concita à execução da tarefa, mas igualmente por seguir consigo na empreitada. Em seguida, ele expõe o seu plano: desde o início, quando primeiro decidiu ir consultar o Oráculo de Febo Apolo, a fim de saber como mataria a mãe.

Diferentemente em Ésquilo e em Eurípides, a consulta de Orestes ao Oráculo do deus cínrio - na trama de Sófocles - não foi para saber *se deveria matar* a mãe, mas *como deveria matá-la*. Assim, a sua decisão já estava toda tomada, e ele deveria estar ciente das consequências de tudo o que executaria. Vê-se, assim, que o primordial no drama sofocliano é a figura solitária do herói, que existencialmente exerce a reflexão crucial e excêntrica de sua máxima humanidade (vontade e deliberação *em ser*). Diante de sua relação com o divino e com a ordem do mundo, ele avança; sem aparentemente perder-se em nenhum individualismo desesperador.



O que Sófocles faz é expor essa ação. Do desenrolar dos acontecimentos, ele destaca a vontade como determinação do herói, sem detrimento da fatalidade que lhe apressa e que se lhe sucede. Como afirma Pignarre (1964, p. 09), no prefácio ao *Teatro completo de Sófocles*, “[...] o traço comum às sete peças é, sem dúvida, o desenvolvimento conferido ao estudo das personagens, e que parece constituir, mais de uma vez, a razão de ser do próprio drama”³⁸.

Essa característica se estende aos personagens Electra e Orestes, em correspondência à marca peculiar de suas humanas ações; as quais - incontrastáveis - desembocam sempre à ordem na fatalidade, como a grande promotora da liberdade e do infortúnio humanos diante do mundo. Toda ação que distingue a liberdade deve, então, ser praticada pelo indivíduo de um modo ou de outro, não excluídas nunca a colaboração e a participação dos outros: o que acreditamos ser parte na complexidade da natureza e do alvêdrio humanos, e também no próprio significado da tragédia como gênero literário (SEGAL, 1998).

A SOLIDÃO E A TÊMPERA DO HERÓI

O herói sofocliano, no caso de Orestes e de Electra, expressa esse reconhecimento através do abismo da solidão e de sua determinação livre, de acordo com o que assinala Knox (1983 a, p. 5):

o herói sofocliano age em um vácuo terrível, em um presente que não tem futuro para confortar nem passado para guiar, em um isolamento no tempo e no espaço que lhe impõe a total responsabilidade por sua própria ação e suas consequências³⁹.

38 No original: [...] le trait commun aux septes pièces est, sans doute, le développement donné à l'étude des caractères, étude qui semble même constituer plus d'une fois la raison d'être du drame.

39 No original: the Sofoclean hero acts in a terrible vacuum, in a present that has no future to comfort, nor a past to guide, an isolation in time and space that imposes on the hero full responsibility for his own action and its consequences.



É nesse vazio, sem abstenções, que eles - Electra e Orestes - devem agir. *Agindo*, tornam-se sujeitos de suas justas (?) ações. Não há, todavia, satisfação em sua empreitada, haja vista que o mundo se lhes revela não consentâneo, como um exílio inadequado. Dali, em suas ações, o divino e o humano, coonestados, se separam, e o alijamento dos deuses ser-lhes-á - de qualquer sorte - doloroso demais. Por fim, o herói/a heroína têm consciência de sua solidão, e nela hão de forjar-se desgraçadamente. Ele/ela sabe dever atuar segundo as suas próprias decisões, malgrado o espectro de quaisquer libelos ou designações ulteriores.

Em *Electra*, o personagem homônimo e Orestes estão, portanto, resolutos na decisão de matar os assassinos do pai - Egisto e Clitemnestra. Essas resoluções os enquadram no que Knox (1983b) denomina *heroic temper* (têmpera heróica): eles têm uma índole que lhes permite ir até o termo de suas decisões, ao limite do abismo - o qual, mediante uma simples reflexão, não ousariam transpor.

Electra demonstra isso lastimando e vociferando até o último instante contra aqueles que a reduziram injustamente à condição de uma estrangeira; sua vingança é então a solução final, a qualquer preço e custo. Ela deverá vingar a morte do pai a expensas da vida da própria mãe e do amante Egisto.

Qualquer indulgência faz-se presente no teatro de Sófocles apenas para reforçar essa têmpera do herói, pois para ele

perdoar equivaleria a restaurar a sua justa ira, portanto, ceder e ser infiel ao próprio ideal. Muitas vezes, como B. M. W. Knox demonstrou⁴⁰, o confronto entre os heróis e aqueles ao seu redor se resume na luta entre essa firmeza e as pressões dos outros⁴¹ (ROMILLY, 1979, p. 42).

40 KNOX, 1983 b, p. 83.

41 No original: pardonner serait rénoncer à sa juste colère, donc céder, donc être infidèle à son propre idéal. Et souvent, comme B. M. W. Knox l'a montré#, l'affrontement entre les héros et son entourage se ramène à la lutte entre cette fermeté et les pressions des autres.



O herói sofocliano, portanto, premedita todo o tempo, e não hesita em nenhum momento à consecução *do que tem de ser feito*. A decisão está tomada, cabe-lhe somente executar o ato planejado. Electra nem deseja esquecer, sequer um minuto, o plano de matar a mãe para vingar a morte do pai. Ela lembra ao Coro que *olvidar um pai morto* é assunto para néscios. A sua dor é comparável à de Niobe, lamentando os próprios filhos. Sempre lamuriante, *ela tem vontade e consciência do que quer*. Ela arquiteta, há muito tempo, o plano de sua vingança.

Ora, sabendo que Orestes seria o único que poderia vingar a morte do pai, ela tratou de salvá-lo, ainda pequeno, enviando-o ao exílio - a fim de que, um dia, retornasse para efetuar o matricídio. Enquanto isso, no palácio, os seus lamentos e trenos parecem não se consumir, o seu coração recrudescer dia e noite, na ânsia de que - cada vez mais - se avizinha o sonhado dia *que porá fim ao seu sofrimento*. A volta de Orestes será um consolo para ela, posto que a espera seja longa em demasia.

Por isso, a notícia da morte do irmão a enfraquece brutalmente. Ainda assim, mesmo sabendo-se sozinha, o seu desejo de vingança, tal como antes, não tarda em florescer novamente. Ela busca logo outras fontes para seguir em seu ânimo matricida, embora saiba que a única possibilidade - daí então - seria ela mesma. A sua decisão segue clara: de qualquer forma ela matará os assassinos de Agamêmnon, com Orestes ou com Crisótemis, sem Orestes ou sem Crisótemis. Sozinha, não descansará se o seu pai não tiver um justo sono no Hades.

Vivendo no limbo, na suspensão insólita entre dois mundos que não lhe portam referência alguma, Electra delimita o espaço de seu itinerário: o vácuo. Não há mais por quem chamar, os seus gritos reboam soezes em seus próprios tímpanos; o infatigável lamento, dia e noite, é o seu consolo; as imprecações ao deus do subterrâneo são



as libações a um mundo assaz íntimo, na medida em que a morada dos vivos revela-se-lhe extrema ou totalmente inóspita.

Enquanto durarem os dias, e as noites voltarem, Electra permanecerá assim de luto - jamais esquecendo o passado. Ela está, pois, ciente de que o tempo é a sua salvação; a dor, quanto mais pungente, faz-lhe reconhecer que, em breve, ela estará livre da parte que lhe cabe. Todavia, o mesmo tempo a subjuga; quem ela tanto esperava, Orestes, agora estaria (?) morto. A sua irmã, por sua conta, não passava de uma débil covarde, o seu sofrimento não tinha então mais termo.

O horizonte que o olho divisava parecia-lhe, por isso, um desarrazoado infinito... implacável às suas angústias. O fim seria o prantejar, não havia *para si* qualquer outro sentido útil, exceto a sua nêmeze, ainda que esta fosse sempre, mais e mais, adiada. A fim de realizar *custasse o que custasse* a sua vingança - da qual não tinha como desbastar-se - Electra seguia rogando e lamentando. O destino trágico, como ergástulo à execução de seu plano, fez-lhe, contudo, desconhecer - até ali - que Orestes inventara a própria morte.

NÊMESE E LIBERDADE

É dessa forma que, em Sófocles, Electra e Orestes - juntos ou separados - concorrem todo o tempo em não desistir nunca, em não recuar um só instante (REINHARDT, 1994). Afinal, as suas têmperas são fortes demais para hesitar ante a decisão tomada. Eles podem, em definitivo, arcar com quaisquer vindouras consequências. Não fosse assim, acreditamos, não haveria tanta reflexão, tanto planejamento... tampouco a cura insopitável de tanta espera para a realização de um crime.



Dessa forma, com o matricídio consumado, de acordo com Manuel Pulquério de Oliveira (s/d, p. 98):

Sófocles elimina o conflito, introduzido por Ésquilo no plano divino, entre Apolo e as Erínias, encarando a atividade dos deuses de um ponto de vista unitário [...] Sófocles realiza implicitamente o seu objetivo de situar a ação predominantemente no plano humano.

Não há, depois desse matricídio - como veríamos em Ésquilo -, a figura horrenda das Erínias, vingadouras da transgressão (ὕβρις) humana (PISCINI, 1997). Isso pode causar certa perplexidade ao expectador; porém, como ainda nos lembra Pulquério de Oliveira (s/d, p. 98), "os desejos e os estímulos pela palavra não vinculam, aos olhos do poeta, uma personagem ao ato que outrem pratica. Só o executante é responsável, e a liberdade da conduta está em assumir isso!"

Naturalmente que a heroína é Electra, que a personagem central da peça é ela própria, mas quem executa a ação é Orestes. Por isso, Sófocles não parece preocupado em julgar a intenção de Electra. Ao contrário, ele a liberta. Caso houvesse julgamento, o réu principal seria Orestes. Ainda assim, o autor não demonstra nenhum interesse em apresentar no proscênio o cumprimento da vingança (por outro crime anterior e originalmente cometido).

Knox afirma que uma das grandes invenções de Sófocles, quanto ao caráter de seus heróis trágicos, é "a confrontação de seus destinos por uma individualidade heroica, cuja liberdade de ação implica total responsabilidade⁴² (KNOX, 1983 b, p. 32). Orestes e Electra agem, com efeito, de forma plenamente livre e responsável, posto que imunes ou indiferentes à imputação de qualquer libelo; apesar de terem de arcar com todas as consequências daquele ato.

42

No original: the confrontation of their destiny by a heroic individuality whose freedom of action implies full responsibility.



Do lado de Orestes, há inequívoca e igualmente a disposição em cometer o matricídio. Isso se manifesta em sua ida ao Oráculo, a fim de tão somente obter a confirmação do que já havia planejado - conforme o desimpedido alvedrio de sua ação. Encontrando, segundo a sua vontade, uma resposta favorável, Orestes esquece, todavia, o que costumeiramente assinala o autor do Oráculo de Delos: "οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει" (nem diz, nem esconde, mas sinaliza) (PLUTARCO, 1922, p. 470).

Desse modo, como lhe apraz - uma vez que é livre -, ele interpreta o Oráculo; responsabilizando-se conseqüentemente (por inteiro) ante o que percebe das palavras píticas: as quais lhe servirão de consolo diante do mais terrível dos crimes (?) - a morte de uma mãe. Sem grande comoção, sem nenhum conflito, Orestes põe em prática o seu plano, guiado por seus próprios passos. Não haverá erro, o estratagema fora bem traçado. Definitivamente, o filho de Agamêmnon restaurará a casa dos Atridas, tencionando restabelecer uma ordem familiar que foi arruinada no tempo.

Electra, inteirando-se de que Orestes seguia vivo, novamente se ajunta a ele na empresa. Seguem, mais do que nunca, livres consortes e senhores absolutos de suas decisões. O crime não poderia mais ser protelado. Agora veriam as suas vontades se concretizar. As aparentes impiedade e intransigência dos dois são as próprias potências impulsionadoras de suas ações: como petição de liberdade e em resolução de uma vingança muito bem amadurecida em meio ao tempo e ao ódio (TEIXEIRA, 1991), posto que livre e suficientemente refletida.

Por último, não há para ambos nenhum sentimento de culpa ou pesar na consciência. Para eles, tão somente um crime original haveria de ser expiado. Nada os demoveria... apesar das tentativas em detê-los. A própria Crisótemis pediu à irmã que se contivesse, e a obedecesse: "να σταματήσει σὺ δ' οὐχὶ πείσει καὶ συναινέσεις ἐμοί;" (detém-te, tu não estás convencida e de acordo comigo?) (SÓFOCLES,



Electra, vv. 402). Ela, no entanto, não se acabrunha, e desdenha da imprecisão da irmã: “ἐμοὶ πιθέσθαι μηδ’ ἀβουλίᾳ πεσεῖν” (que confies em mim e não mais em tolices) (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 429).

Depois disso, o Coro ainda a alerta, postulando-lhe que se deixasse persuadir: “πεῖθου” (convence-te) (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1015). A este pedido se ajunta, por último, a advertência de que nenhum lucro seria melhor a uma mortal do que receber uma previsão e um juízo sábio, devendo por isso agir com prudência e espírito avisado. Inútil. Nada a dissuadiria da firmeza e da liberdade de sua escolha.

Electra estava surda às opiniões todas e aos seus próprios ouvidos. Como ela mesma assevera, não haveria nada pior do que as decisões covardes, e o que parecia ser uma vontade má era algo inevitável (βουλῆς γὰρ οὐδὲν ἔστιν ἔχθιον κακῆς) (pois nenhuma vontade é inimiga do mal) (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1047). Quando, ao final, Crisótemis intenta mais uma vez replicá-la - a (des)propósito da maldade de sua resolução - ela completa: “πάλαι δέδοκται ταῦτα κοῦ νεωστί μοι” (essas escolhas são antigas para mim, não são recentes) (SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1049).

O seu plano, portanto, já estava eleito. Não era nenhuma deliberação ingênua. Tudo já estava maturado e em consentimento à ordem e seu restabelecimento. O retorno de Orestes só veio corroborar o seu propósito, e somar-se à sua resolução inconfundível. Tendo cumprido o seu plano, pois desde o primeiro verso da peça até o último tudo concorria para essa efetivação, Electra liberta-se: fazendo-nos pensar que, para Sófocles, o tema do matricídio pouca importância tinha.

Entretanto, o que ele almejava verdadeiramente discutir era a caracterização do herói, no que diz respeito à sua têmpera, ao seu poder de livre e inalienavelmente exercer as próprias escolhas... e assumir responsabilidades ante a ordem imposta pelos



acontecimentos: dimensão trágica e fundamental do *ser* e de *sua liberdade*, humana e divinamente inseridos (e unificados) no mundo.

Desse modo, reflexão, decisão, ato e responsabilidade são os pilares da vontade *humana*. Todavia, essa vontade se encontra nas peças de Sófocles como uma fatalidade da vida, engenhada na divina e agônica ordenação do mundo; não obstante conferindo - sempre de maneira inconfundível - livres possibilidades de escolha e ação a todos os personagens e heróis.

É assim que o autor de *Electra* nos guia por uma terceira margem, tentando, talvez, encontrar uma saída para que o *ser humano* - ao menos circunstancialmente - perceba-se livre e/ou feliz. Em *Édipo em Colono*, ele sinaliza - sem perder de vista a concepção do herói (como único responsável pelos seus atos) - o que seria a melhor sorte do mundo para todo aquele que nele vive: "μη φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον' τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, βῆναι κεῖθεν ὅθεν περ ἦκει, πολὺ δεύτερον, ὡς τάχιστα" (não ter nascido prevalece sobre todo o sentido expresso em palavras; e, de longe, a segunda melhor coisa para a vida, uma vez que se tenha nascido, é retornar o mais rapidamente possível e liberto para o lugar de onde se veio) (SÓFOCLES, *Édipo em Colono*, vv. 1224-26).

Isso não obstante, Sófocles, ao contrário do que possa parecer, exalta a vida. Mister é, como nos lembra Platão no *Fédon* (85, c-d), "διαπλεῦσαι τὸν βίον", que quer dizer *atravessar a vida*: uma vez que não nos resta nada mais a cumprir senão a travessia; ainda que dorida, ou aparentemente sem significado. Pois que, para o caminhante solitário, o único sentido é a estrada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quiçá a grande mensagem que Sófocles nos envia é a de que, uma vez se tendo nascido, *há de se viver*: do modo mais intenso, corajoso e autônomo possível. Ninguém poderá, para nos utilizarmos de uma metáfora cristã, fazer a *via crucis* pelo outro. Cada um é responsável por sua própria trajetória, e isso Sófocles representa em seu teatro com maestria e exuberância.

Finalmente, a última cena de *Electra*, nos versos 1507-10, dá-nos a impressão de uma reordenação geral dos sentidos, algo mais ou menos como verseja Fernando Pessoa (2017, p. 241), na intenção de: “arrumar a vida, pôr prateleiras na vontade e na ação”.



Parte

2

RECEPÇÃO



8

Ana Maria César Pompeu

**EURÍPIDES
NA COMÉDIA
ANTIGA E NOVA**

EURÍPIDES E ARISTÓFANES⁴³

A Comédia de Aristófanes recepciona Eurípidés de diversas formas. Há citações das tragédias, menções às soluções fantásticas, à impiedade e misoginia do poeta. Eurípidés é personagem de três comédias de Aristófanes: *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*. Nelas compreenderemos melhor o uso que o comediógrafo faz do tragediógrafo em sua obra.

ACARNENSES

Acarnenses é a primeira comédia que nos chegou de Aristófanes. Foi encenada em 425a.C., no Festival das Leneias. Nela, o ateniense Diceópolis (Justinópolis, na nossa tradução) consegue negociar tréguas com os Peloponésios somente para si e sua família, enquanto toda a Grécia continua em guerra.

Apresentamos os trechos da nossa tradução (POMPEU, 2014), com versão matuta cearense para os personagens do campo.

[Para seu discurso, que envolve a defesa dos espartanos, na justificativa das tréguas individuais, Justinópolis vai à casa de Eurípidés pedir os trapos de Télefo, personagem da tragédia homônima, que, sendo rei da Mísia, havia se disfarçado de mendigo, para causar piedade aos gregos.]

JUSTINÓPOLIS

Tá na hora do isprito se fortalecê.
Preciso é ir pra casa de Eurípidés.

43

Texto publicado nos Anais XXIX Semana de Estudos Clássicos Mundos Antigos, Perspectivas Modernas Recepção e Autoria / Orlando Luiz de Araújo (Org.), Ana Maria César Pompeu (Org.) Fortaleza/CE: Substância, 2020.



SERVO DE EURÍPIDES
Quem é?

JUSTINÓPOLIS
Eurípides tá em casa?

SERVO DE EURÍPIDES
Não está e está em casa, se é que me entendes.

JUSTINÓPOLIS
Como tá em casa e num tá?

SERVO DE EURÍPIDES
Correto, ó velho.
A mente está fora recolhendo versinhos
E não está em casa, mas ele está e de pés para o alto compõe
Uma tragédia.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 391-399)

O Servo de Eurípides tem características do próprio tragediógrafo.

JUSTINÓPOLIS
Ó sortudo Eurípides,
Que iscravo ele tem isperto nas resposta. Chama ele.

SERVO DE EURÍPIDES
Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS
Mermo assim;
Pois num vô mimbora, vô é batê na porta. Eurípides,
Eurípidezín!
Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home.
Justinópolis de Colides te chama, eu.

EURÍPIDES
Não tenho tempo.

JUSTINÓPOLIS
Roda cá pra fora, vai lá!.



EURÍPIDES
Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS
Mermo assim.

EURÍPIDES
Vou rodar pra fora, mas não tenho tempo para descer.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 400-407)

A impossibilidade não impossibilita o plano da comédia, pois os artifícios de Eurípides serão usados de forma mais ampla do que na tragédia. O tragediógrafo aparece como um *Deus ex machina*, tão do seu próprio estilo, como a crítica de Aristófanes apresenta.

Diceópolis/Justinópolis vai à casa de Eurípides para se disfarçar de um personagem do tragediógrafo que poderia salvá-lo, quando discursasse diante dos Acarnenses, homens rudes, carvoeiros de Acarnes, povoado mais prejudicado pelas incursões dos Peloponésios na Ática. Só com um artifício de Eurípides, ele poderia se salvar. Veremos que o personagem Télefo da tragédia homônima de Eurípides, infelizmente perdida para nós, será o escolhido.

JUSTINÓPOLIS
Eurípides...

EURÍPIDES
Por que gritas?
JUSTINÓPOLIS

Tu compõe de pé pra riba,
Podeno tá de pé no chão, por isso tu compõe os manco.
Mas por que tu tá vestido cum's mulambo da tragédia,
Rôpas de dá dó? Por isso tu compõe os ismoleu.
Mas, te imploro, pelos teus jueio, Eurípides,
Dá pra mim um mulambo daquela peça antiga;
Pois tenho que falá pro coro uma leriado grande.
Ele traz a morte, s'eu falá mal.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 408-417)



Aristófanes aproveita para citar uma série de mendigos, cegos e coxos de Eurípidés.

EURÍPIDES

Quais trapos? Acaso aqueles com que aqui Eneu
O coitado do velho concorria?

JUSTINÓPOLIS

De Eneu num era, era de ôtro mais miserave.

EURÍPIDES

Os de Fênix, o ceguinho?

JUSTINÓPOLIS

Não de Fênix, não.
Tinha ôtro mais miserave que Fênix.

EURÍPIDES

Que mantos esfarrapados o homem me pede? Será que
falas dos de Filoctetes, o mendigo?

JUSTINÓPOLIS

Dele não, de um muito, muito mais ismoleu.

EURÍPIDES

Acaso queres os mantos sujos
Que Belerofonte tinha, este coxo aqui?

JUSTINÓPOLIS

Não era Belerofonte. Mas também o tipo era
Manco, ismoleu, quexudo, bom de lábia.

EURÍPIDES

Sei quem é o homem, o mísio Télefo.

JUSTINÓPOLIS

É isso, Télefo.
Dele me dá, eu te imploro, os mulambo.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 418-431)



E expande a galeria.

EURÍPIDES

Ó rapaz, dá-lhe os trapos do Télefo.
Estão por cima dos trapos do Tiestes
No meio dos de Ino. Aqui tens, toma lá.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 432-434)

E a Comédia vai além no uso do artifício teatral, fazendo seu personagem mendigar pelos acessórios do mendigo, ao vestir os trapos de Télefo e adquirir suas características.

JUSTINÓPOLIS

Ó Zeus vigiadô e ispiadô de tudo no mundo,
Q'eu me vista como o mais miserave de tudin.
Eurípides, tu já me fez mermo essa graça,
Também me dá os complemento dos mulambo,
O bonezin mísio pra botá na cabeça.
É que tenho que achá que sô um ismoleu hoje,
Sê quem sô, não parecê;
Os ispectadô vão sabê que sô eu,
Mas os coreuta vão fica abestaiadin,
Pra eu caçoá deles c'uns leriado.

EURÍPIDES

Eu dou; pois com uma mente astuta tramas sutilezas.

JUSTINÓPOLIS

Que tu seja feliz; e pro Télefo o q'eu tô pensano.
Bem, eu já tô é chein de leriado.
Mas tô cum falta duma bengala d' ismoleu.

EURÍPIDES

Toma esta e vai-te dos pórticos de pedra.

JUSTINÓPOLIS

Ó coração, tá veno como ele me bota pra fora da casa,
Muita miudeza eu num teno ainda, mas agora tu vai fica
Grudento, pedinte e teimoso. Eurípides,
Dá pra mim um cestin chamuscado na lamparina.



EURÍPIDES

E que utilidade, ó infeliz, tem este cesto para ti?

JUSTINÓPOLIS

Utilidade nenhuma, mermo assim eu quero pegá ele.

(ARISTÓFANES, *Acamenses*, vv. 435-455)

A inutilidade de um acessório não o inutiliza para a cena cômica e sua crítica ao exagero da artificialidade no teatro de Eurípides. Justinópolis/Télefo passa a falar da mãe de Eurípides, a qual, para a comédia, era uma verdureira.

EURÍPIDES

Sabe que és enfadonho, afasta-te da casa!

JUSTINÓPOLIS

Ai!

Que tu seja feliz, como foi a tua mãe.

EURÍPIDES

Vai embora então!

JUSTINÓPOLIS

Não, mas me dá só mais uma coisa,
Uma taça com o beijo lascado.

EURÍPIDES

Vai pro inferno! Toma aí. Sabe que és importuno nesta casa. 460

JUSTINÓPOLIS

Não, por favor, tu num sabe o mal que me faz. Ó muito quirido Eurípides, só mais isto
Me dá uma panelinha com uma isponja melada nela.

EURÍPIDES

Homem, vais me levar a tragédia.
Vai embora! Toma aí esta.



JUSTINÓPOLIS

Tá, eu vô.

Mas o que vô fazê? Priciso de uma coisa, se num tivé
Vô Morrê. Iscuta, ó muito querido Eurípides;
Pegano esta coisa vô mimbora e num volto mais;
Pro meu cestin me dá umas fôia seca.

EURÍPIDES

Acabas-me com a paciência. Toma aí. Lá se vai a minha peça!

JUSTINÓPOLIS

Inda não, mas vô mimbora. Já incomodo
É dimais, num achano que os rei me odêam.
Ai coitado de mim, tô pirdido. Isquici
A coisa mais importante nisso tudo pra mim.
Euripidizin ó meu docin, ó meu quirido,
Quero é Morrê da pló morte, se pidi mais algo pra ti
A não sê uma só coisa, só isto, só isto,
Uns cuentro me dá que tu ganhô da tua mãe.

EURÍPIDES

Cara de pau, o sujeito. Fecha a porta da casa.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 456-479)

TESMOFORIANTES OU DEMETERCOREANTES

A peça *Tesmoforiantes* foi encenada em 411 a.C. e traz um enredo voltado ao próprio Eurípides, que, dessa vez, será o protagonista junto com o seu parente. As mulheres casadas de Atenas se reúnem todo ano durante o mês Pianepsion, para celebrar as deusas Tesmóforas, Deméter e Kore (ou Perséfone), as legisladoras da natureza. É um festival que promove a fertilidade dos campos e das mulheres. Eurípides está muito preocupado, pois soube que nesse ano as mulheres planejam matá-lo, por ele falar e mal das mulheres



em suas tragédias, fazendo com que os homens fiquem desconfiados e reduzam cada vez mais o campo de ação feminina, no espaço em que elas dominam, a casa.

Eurípidés tem um plano astucioso para sua salvação. Vai até a casa de Agatão, poeta trágico com aspecto de uma mulher, para pedir a ele que entre no Tesmofórion, interdito aos homens, e faça sua defesa diante das mulheres.

EURÍPIDES

Aqui se encontra morando o famoso Agatão,
o tragediógrafo.

PARENTE

Como é este Agatão?
Há um Agatão...
Acaso é moreno e forte?

EURÍPIDES

Não é este, é um outro.

PARENTE

Nunca vi.
Acaso é barbudo?

EURÍPIDES

Não viste nunca?

PARENTE

Não, por Zeus, não, pelo menos que eu saiba.

EURÍPIDES

E tens tu trepado com ele, mas talvez não saibas.
Mas vamos nos esconder lá, pois está saindo um servo
dele, com fogo e ramos de mirto, para sacrificar, parece,
ao sucesso da poesia.

(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv. 28-38)



Da mesma forma que aconteceu em Acarnenses com o servo de Eurípides, o servo de Agatão apresenta características do patrão, ao recitar suas poesias.

SERVO

O povo todo seja propício,
boca fechada; pois está presente
um tíaso de Musas dentro da casa
do mestre, que compõe um canto.
Que o sereno éter contenha a respiração,
e as ondas brilhantes do mar não façam
ruídos...

PARENTE

Bum bum!

EURÍPIDES

Cala-te. O que ele diz?

SERVO

que adormeçam as raças aladas,
que as patas das feras selvagens que correm no bosque
não se movam...

PARENTE

Bum bum! Bum bum!

SERVO

pois Agatão, o criador de versos lindos, meu amo,
está prestes...

PARENTE

a trepar?

SERVO

Quem disse isto?

PARENTE

O sereno éter.



SERVO

a compor estruturas e fundamentos de um drama e dobra
novas rodas de versos,
torneia-os, ajusta uns aos outros,
faz sentenças e opõe nomes
e modela, arredonda,
afunila...

PARENTE

e se prostitui.

SERVO

Que grosseiro se aproxima deste recinto?

PARENTE

O que está pronto a entrar no teu recinto
e no do poeta de belos versos,
tendo arredondado e torcido
este pênis para pô-lo no funil.

SERVO

Quando jovem, eras mesmo petulante, ó velho.

EURÍPIDES

Ó demônio, deixa este homem em paz, e tu
chama Agatão aqui para mim, por todo meio.
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv. 39-65)

A poesia de Agatão é apresentada como material de
um artífice.

SERVO

Não supliques, pois ele já sairá;
é que ele começa a compor um canto. Sendo, então,
inverno não é fácil dobrar as estrofes,
se não vier para fora sob o sol.

EURÍPIDES

O que eu faço então?

SERVO

Espera até ele sair.
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv. 66-70)



E finalmente Eurípides explica a situação para o seu parente, que não entendeu ainda por que ele veio procurar Agatão.

EURÍPIDES

Ó Zeus, o que planejas fazer comigo hoje?

PARENTE

Pelos deuses, eu quero saber que negócio é este? Por que gemes? Por que estás irritado? Não deves esconder nada, sendo meu parente.

EURÍPIDES

Um grande mal para mim está moldado.

PARENTE

De que tipo?

EURÍPIDES

Hoje será decidido se Eurípides vive ou se está morto.

PARENTE

E como, já que agora nem os tribunais estão julgando nem há assembleia do Conselho? Uma vez que estamos no meio das Tesmofórias.

EURÍPIDES

É por isso mesmo que espero morrer, pois as mulheres conspiraram contra mim e no Tesmofó- rion devem se reunir hoje em assembleia em vista da minha morte.

PARENTE

E por quê?

EURÍPIDES

Porque delas faço tragédias e falo mal.

PARENTE

Por Posêidon, tu sofrerias com justiça. Mas tu tens algum artil para sair dessa?



EURÍPIDES

Persuadir Agatão, o tragediógrafo,
a ir ao templo das Tesmofórias.

PARENTE

Para fazer o quê? Conta-me.

EURÍPIDES

Para se reunir com as mulheres e, se for preciso,
falar em meu favor.

PARENTE

Às claras ou secretamente?

EURÍPIDES

Secretamente. Vestido com roupa de mulher.

PARENTE

É engenhoso e completamente do teu estilo; pois com
este artifício o bolo será nosso.

EURÍPIDES

Cala-te.

PARENTE

O que é?

EURÍPIDES

Agatão está saindo.

PARENTE

E onde está?

EURÍPIDES

Onde está? Ali, rolando para fora.

PARENTE

Mas será que estou cego? Pois não vejo
nenhum homem ali, mas vejo Cirene.
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv. 71-99)



Novamente, o artifício do teatro é descoberto. Agatão não aceita a proposta de Eurípides, mas ajuda-o a montar o seu parente como uma mulher, para ele ingressar no Tesmofórion e fazer a defesa do poeta. Assistimos a uma completa retirada da máscara do teatro, ao criticar os fundamentos da representação séria, a trágica, que utiliza atores homens em papéis femininos, o ridículo se manifestando pelo travestimento, no palco, do parente de Eurípides em uma mulher.

Bowie (1993), em *Aristophanes Mith, ritual and comedy*, no capítulo dedicado à comédia *Tesmoforiantes*, sugere que Aristófanes demarca, nessa peça, os limites na tragédia de Eurípides, que parecia ter incorporado traços cômicos especialmente nas duas peças do ano anterior à *Tesmoforiantes*, *Helena* e *Andrômeda*. Aristófanes usa técnicas semelhantes às de Eurípides para demonstrar que a comédia com sua flexibilidade tem mais potencial para criticar de forma radical a tragédia e suas convenções. Para Bowie, nessa peça, há a paródia de todo um dia do festival, com três tragédias, um drama satírico e uma comédia (*Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrômeda*, que mesmo não sendo um drama satírico, é transformada em um pelo comediógrafo, e uma peça cômica obscena com uma dançarina e um guarda) (Bowie, 1993, p. 217-225).

E na parábase, fazendo a defesa feminina, há a paródia de *Helena*, peça que traz a retratação de Eurípides em relação a Helena, que foi divinizada pelos espartanos. Após tê-la ofendido duramente nas peças *As troianas* e *Hécuba*, como a responsável pela destruição de Troia, Eurípides parece se desculpar, trazendo uma Helena de outra versão do mito. Ela não teria ido a Troia com Páris, mas o seu *eidolon* é que foi e enganou a todos. Helena tinha ficado presa no Egito, onde o rei queria por força desposá-la, mas Menelau, voltando da guerra, a encontra e a leva de volta para Esparta.

Em *Fedro* (243 a-b), Sócrates, para purificar-se por ter proferido um discurso impiedoso sobre Eros, cita Estesícoro, acerca da retratação ou palinódia que compôs para Helena:



Sóc. Por isso amigo, preciso purificar-me. Para os que cometem pecado de mitologia, há uma purificação antiga que passou despercebida a Homero, não, porém, a Estesícoro. Privado da vista, por haver injuriado Helena, não lhe escapou, como a Homero, a causa de semelhante fato; por frequentar as Musas, reconheceu-a e de pronto compôs os versos:

Foi mentira quanto eu disse.
Nunca subiste nas naves
De belas proas recurvas,
Nem no castelo de Tróia
Jamais pisaste algum dia.
Havendo escrito nesse estilo toda a denominada Palinódia ou Retratação, imediatamente recuperou a vista.⁴⁴

Além de haver a retratação de um “crime de mitologia”, que é o mesmo cometido por Eurípides, há, ainda, no *Fedro*, três discursos analisados por Sócrates sob os critérios da oratória e sua consequente persuasão. Em *Tesmoforiantes*, também há três discursos, na assembleia feminina, para deliberarem sobre a morte de Eurípides: são os discursos de duas mulheres contra Eurípides e o discurso do parente de Eurípides contra as mulheres, que faz aumentar ainda mais o ódio delas em relação ao tragediógrafo.

AS RÃS

A peça *As Rãs* foi representada em 405 a.C. e teve grande sucesso. O próprio deus do teatro, Dioniso, é o protagonista. Ele desce ao Hades para resgatar Eurípides, de quem sente uma saudade inesgotável. Eurípides realmente morreu no ano anterior à representação de *As Rãs*. Esse Dioniso é aristofânico, é a comédia sentindo falta do poeta trágico que muito a inspirou.



DIONISO, *parando diante de uma porta*
Salta daí, malandro! Que depois desta caminhada, cá estou eu diante da porta aonde, para começar, me propunha vir. (*Xântias desmonta, o burro é retirado de cena e Dioniso bate e chama para dentro de casa.*)
Ei, moço! Ó moço! Moço!

HÉRCULES (*ainda de dentro*)
Quem é? Seja lá quem for mandou-se aos coices à porta que nem um centauro. (*Abre a porta e é surpreendido pela sua imagem; enfim reconhece Dioniso.*) Ei! Explicame lá! Que raio de ideia vem a ser esta?

DIONISO (*a Xântias*)
Ó moço.

XÂNTIAS
Que é?

DIONISO
Não reparaste?

XÂNTIAS
Em quê?

DIONISO
No susto que eu lhe preguei.

XÂNTIAS (*à parte*)
Lá isso foi! Não vá que te tivesses passado da bola!

HÉRCULES (*a tentar controlar-se*)
Esta é de cabo de esquadra! Não consigo deixar de rir. Por mais que me morda, rio-me na mesma.

DIONISO (*a Hércules*)
Ó amigo, chega aqui! Preciso de falar contigo.

HÉRCULES (*que se aproxima, ainda incapaz de suster o riso*)
Mas é que não consigo espantar o riso, ao ver uma pele de leão por cima de um vestido amarelo.



Que ideia se te meteu na cabeça? O que fazem juntos um par de botas de senhora e um cacete? Por que paragens tens tu andado?

DIONISO

Andei... embarcado, às ordens do Clístenes.
(ARISTÓFANES, *As rãs*, vv. 35-48)

Do mesmo modo que Agatão confundiu o parente de Eurípi-des em *Tesmoforiantes*, por vestir-se de mulher, sendo homem, Dioniso, confunde Hércules, por colocar as roupas de Hércules sobre seus trajes efeminados de Deus do Teatro. Há ainda o contraste entre a valentia de Hércules diante dos monstros, incluindo Cérbero, o cão do Hades, e a covardia de Dioniso, que se treme de medo ao perceber a proximidade da Empusa, uma espécie de Bicho Papão grego.

HÉRCULES

E bateste-te no combate naval?

DIONISO

Bati pois. Navios inimigos, metemos no fundo uma boa dúzia deles.

HÉRCULES

Vocês os dois?

DIONISO

Sim, claro!

XÂNTIAS (à parte)

Esta até me deixou de olhos arregalados!

DIONISO

Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com os meus botões, a *Andrómeda*, quando de repente uma nostalgia me bate ao coração, sabes lá tu de que maneira!

HÉRCULES

Uma nostalgia te bate ao coração? De que dimensão?



DIONISO
Coisa pequena, pela medida de Mólon!

HÉRCULES
Por uma mulher?

DIONISO
Nada disso.

HÉRCULES
Por um rapazinho, então.

DIONISO
Nem pensar!

HÉRCULES
Por um homem, se calhar.

DIONISO (com um suspiro)
Ai, ai!

HÉRCULES
Com que então de panelinha com o Clístenes, hem?!

DIONISO
Deixa-te de gozo, mano, que quem se vê nelas sou eu. Tal é a paixão que me devora.

HÉRCULES
Paixão? Que paixão, maninho?

DIONISO
Nem te sei dizer. Mas enfim, vou tentar explicar-ta-por analogia. Já alguma vez sentiste, assim, um desejo súbito de sopa?

HÉRCULES
De sopa?! Bolas, mil vezes na vida!



DIONISO
E então, faça-me entender ou é preciso mais explicações?

HÉRCULES
Quanto à sopa, não. Percebi perfeitamente.

DIONISO
Pois tal é o desejo que me consome... por Eurípides.

HÉRCULES
Como assim?! Por Eurípides, o falecido?

DIONISO
E não há quem me tire da cabeça a ideia de ir à procura dele.

HÉRCULES
O quê? Ao Hades, lá em baixo?

DIONISO
Sim, pois, e mais abaixo ainda, se um tal lugar existir.

HÉRCULES
Com que intenção?

DIONISO
Sinto falta de um poeta de talento. É que uns já não existem, e os que existem não prestam.
(ARISTÓFANES, *As rãs*, vv. 49-72)

ENFEZADO, DE MENANDRO

Dyscolos ou *Misanthropo* é a única peça completa que nos chegou da comédia nova de Menandro. Data de 317 a.C. e apresenta características bem distintas da comédia antiga de Aristófanes. Já não é uma comédia política, mas de costume, não tem uma linguagem obscena sexual ou escatológica. Apresenta um caractere



de um homem enfezado, nossa tradução para *Dyscolos*. O Prólogo da peça traz o deus Pã, explicando todo o enredo, muito ao gosto de Eurípides, e a trama parece nascer de um contraste com a tragédia *Hipólito* de Eurípides, pois Sóstrato, o rapaz rico da cidade, se desvia numa caçada e acaba por se apaixonar pela jovem filha de Cnêmon, o enfezado, a qual está na fonte pegando água.

PÃ

Da Ática considerai ser o lugar
File, e o Ninfeu de onde saio
dos Filésios que podem até as pedras
aqui arar, um templo muito famoso.
E este campo da direita habita
Cnêmon, um homem antissocial demais
e enfezado com todos, não saudando o povo....
Digo "povo"? Vivendo este já tempo
bastante não tem falado com prazer na vida
com ninguém, nunca iniciando uma conversa,
exceto quando obrigado sendo vizinho passa por mim
Pã; e isto logo o constrange,
bem sei. No entanto, de caráter sendo assim,
com uma mulher viúva casou-se, tendo morrido
para ela recentemente o que a tomou primeiro
e um filho tendo deixado pequeno então.
Com ela brigando não só durante os dias
mas atacando também à maior parte da noite
vivia mal. Uma filhinha nasce-lhe;
ainda mais. E quando o mal era tal que nenhuma
outra coisa surgiria, a vida penosa e amarga,
partiu a mulher de volta para o filho
o primeiro a ela nascido. Um terreninho
era propriedade dele algo pequeno aqui
na vizinhança, onde alimenta agora mal
a mãe, ele próprio, e um fiel criado
paterno. Mas já é adolescente
o menino acima da idade tendo a mente;
pois o faz avançar a experiência das coisas.
O velho vive solitário, na companhia da filha
e de uma serva velha. Carrega madeira e escava a terra, está
sempre trabalhando. A começar por seus vizinhos



e por sua esposa, chegando até o litoral de Colargos, um por um, o velho odeia a todos. A sua filha tornou-se (alguém igual a criação que teve), não conhece uma única palavra vil. Devotando-se cuidadosamente às Ninfas, minhas companheiras, e honrando-as, convence-nos a ter algum cuidado com ela. Há, também, um jovem cujo pai muito rico cultiva, aqui perto, uma propriedade muito valiosa. Cidadino na maneira de agir, (na residência, i. é, mora na cidade)
Vindo a uma caçada com um amigo caçador e desviando-se, por acaso, do caminho faço com que ele se apaixone loucamente.
(MENANDRO, *Enfezado*, vv. 1-44)

O deus Pã faz aqui o papel do coro da Comédia Antiga de Aristófanes, apresentando a cena, como se fosse um espectador. Esta é a trama principal, mas cada coisa, detalhadamente, assistireis, se desejardes, e espero que desejeis. Parece que vejo o amante que se aproxima e, com ele, vem também seu amigo caçador, conversam entre si a respeito do que acabei de vos falar.⁴⁵
(MENANDRO, *Enfezado*, vv. 45-49)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já havíamos concluído em um texto anterior sobre Eurípides Aristofânico:

As três peças (*Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*) analisadas apresentaram uma cena de travestimento com a procura de um adjuvante que emprestasse as roupas, Eurípides e Agatão, ou quem indicasse o caminho, Hércules. Todas são relacionadas com personagens de



Eurípides, que servem como artifício para a salvação proposta pela comédia. Em *Acarnenses*, parece ser o poeta cômico quem está em apuros e precisa de Télefo para se defender diante do coro de velhos do demo de Acarnes; em *Tesmoforiantes*, é o próprio Eurípides que deve pedir perdão às mulheres, através de suas próprias peças parodiadas por um parente cômico e, em *Rãs*, será o desejo do deus do teatro pelo poeta Eurípides que o levará ao resgate da tragédia de Ésquilo como proposta de salvação da cidade em guerra (POMPEU, 2008, p. 97).

Menandro e a Comédia Nova grega e romana parecem herdar um Eurípides aristofânico.



9

Jane Kelly de Oliveira

**SEXO E PODER
EM *LISÍSTRATA*
E EM *A FONTE
DAS MULHERES***

GREVE DE SEXO COMO FORMA DE PODER

Radu Mihăileanu, em *A fonte das mulheres* (2011)⁴⁶, propõe uma reflexão sobre a possibilidade de a mulher mudar a realidade que a cerca.⁴⁷ Ambientado em local indefinido, o filme trata de um grupo de mulheres islâmicas, que, lideradas por Leila, empreendem uma greve de sexo diante da injustiça de terem a tradicional tarefa de buscar, numa fonte de difícil acesso — um não lugar importante à narrativa fílmica —, a água que abastece o vilarejo. A primeira imagem imprime em tela escura as seguintes palavras coloridas em tom ocre, que lembra a secura e o dourado da areia de um deserto: “Conto de fadas ou história real? Conto de fadas, é claro. O que é real? Não estamos na corte de um sultão, mas numa pequena aldeia norte-africana ou árabe. Ou onde quer que uma fonte corra e o amor seque” (A FONTE, 2011, 1 min). Então, em uma tomada aérea, logo vemos uma pequena cidade cravada entre montanhas e, num corte, somos apresentados às mulheres, vestidas com coloridas roupas, com o *hijab* em volta dos cabelos, carregando pesados baldes por um terreno pedregoso, em busca da água.

Outra cena bastante importante, dessa vez na fonte, nos apresenta a barriga prenhe de Karima, em *close*. A grávida carrega baldes, e, quando questionada se “estava muito pesado”, responde com um breve “sim”. A passagem também mostra a personagem tropeçando nas pedras e o sangue lhe escorre pelas pernas em um claro sinal de aborto. A esse episódio segue-se, concomitantemente, um parto na cidade, com as mulheres cantando reunidas em torno da parturiente, num sentimento de alegria que contagia a todas do vilarejo.

46 Longa-metragem coproduzido por França, Bélgica e Itália, indicado, em 2011, ao prêmio Palma de Ouro, no Festival de Cinema de Cannes.

47 Questões relativas à divisão sexual do trabalho, à alternância entre trabalho e descanso, ao discurso opressor da religião, entre outras, também são evocadas no filme, mas não serão abordadas aqui.

Figura 1 - Queda e aborto de Karima (Farida Bouazaoui)



Fonte: *A Fonte das Mulheres*, 2011.

Figura 2 - Nascimento de um menino



Fonte: *A Fonte das Mulheres*, 2011.

O não lugar proposto intencionalmente pelo diretor, o sofrimento do aborto e a alegria do nascimento de um bebê fazem com que essas mulheres de *lugar nenhum* sejam todas as mulheres de *todos os lugares*. Nesse sentido, apesar de ambientar o enredo em uma comunidade muçulmana, percebe-se que o diretor deixa claro, logo no início, que se trata de um filme que versa sobre uma questão feminina geral e sobre o papel da mulher na sociedade à qual pertence.



Por certo, a greve de sexo proposta pelas personagens do filme traz de imediato a lembrança da comédia *Lisístrata*, de Aristófanes, apresentada em 411 a.C., em Atenas. Essa vinculação inclusive é confirmada pelo diretor em entrevista ao jornal O Globo, na ocasião do lançamento no Brasil, não obstante, como se pode ver a seguir, ele tenha dito que a principal inspiração foi uma notícia⁴⁸:

RADU MIHĂILEANU: [...] O que me inspirou foi uma notícia que li em 2001 sobre uma aldeia no interior da Turquia na qual as moradoras fizeram uma greve de amor para forçar seus maridos a resolver o problema de abastecimento de água no local. De cara, aquela notícia me fez rir, pelo inusitado de ver uma reação assim, similar ao que ocorria na Antiguidade, ser tomada neste mundo de alta tecnologia. [...] Voltei a Aristófanes para buscar seu humor preservando a dimensão política do gesto daquelas mulheres. A atitude delas foi uma afirmação de poder pelo sexo. Era um gesto que servia para criar uma alegoria cinematográfica sobre a recente ascensão feminina à liderança governamental de vários locais em diversos países (FONSECA, 2012).

De fato, é natural a um diretor de cinema inspirar-se em notícias cotidianas para criar seus enredos, mas Mihăileanu equivocou-se ao vincular a greve de sexo feminina a algo “similar ao que acontecia na Antiguidade”, como vimos na citação acima, já que é muito frequente e atual mulheres usarem a sexualidade como instrumento de poder. No Togo, em 2012, por exemplo, integrantes do grupo Salvemos Togo deflagraram uma greve de sexo para coagir os homens a engajarem-se na luta contra a modificação do código eleitoral. Isabelle Amegavi, ativista do movimento, convocou as mulheres

a privar de atividade sexual seus maridos durante uma semana [...]. Trata-se de obrigar todos os homens a se comprometerem mais na luta levada adiante pelo grupo Salvemos Togo. [...] As mulheres são as primeiras vítimas



no Togo. Razão pela qual dizemos a todas as mulheres: uma semana sem sexo também é uma arma de luta (NO TOGO, 2012).

Um ano antes, três mulheres haviam ganhado o Prêmio Nobel da Paz como recompensa “por sua luta não violenta pela segurança das mulheres e pelos seus direitos a participar dos processos de paz” (TRÊS, 2012), segundo Thorbjørn Jagland, antigo presidente do comitê que concede a honraria. Para Leymah Gbowee, uma das três ganhadoras, o sexo pode ser uma arma de mudança social. Por isso ela o usou como estratégia, em 2002, na Libéria, numa iniciativa que

levou as liberianas de todas as confissões religiosas a negar sexo aos homens até que cessassem os combates, o que obrigou Charles Taylor, ex-chefe de guerra convertido em presidente, a associá-las às negociações de paz. “Leymah Gbowee mobilizou e organizou as mulheres além das linhas de divisão étnica e religiosa para pôr fim a uma longa guerra na Libéria e garantir a participação das mulheres nas eleições”, disse Thorbjørn Jagland, presidente do comitê do Nobel (GANHADORA, 2011).

Mais recentemente, em 2014, mulheres do Sudão do Sul propuseram uma greve contra a guerra civil do país. A sugestão foi “mobilizar todas as mulheres do Sudão do Sul para que neguem aos maridos os direitos conjugais até que [eles] consigam estabelecer a paz” (MULHERES, 2014). Para que não se pense que ações assim acontecem apenas em países africanos, oferecemos ao leitor uma notícia da Europa: a senadora belga Marleen Temmerman sugeriu, em 2011, que as mulheres dos parlamentares fizessem uma greve de sexo para pressionar os negociadores a pôr fim a um impasse político que deixou o país sem governo por mais de duzentos dias (RAATZ, 2011). Do mesmo modo, recentemente, no Brasil, a então senadora Gleisi Hoffmann propôs que no dia 8 de março, Dia Internacional da Mulher, as mulheres fizessem um dia de greve para evidenciar o que representam na sociedade. Entre as atividades suspensas estava “inclusive [a] sexual” (JUNGBLUT, 2017).



Esses exemplos são uma pequena seleção de notícias de mulheres que se organizaram em prol de causas sociopolíticas e recusaram-se a praticar sexo, ou ao menos sugeriram isso, como forma de forçar uma negociação. Assim, abordar greve de sexo num filme de 2011 liga Mihăileanu diretamente a situações atuais. Isso não desvaloriza a tributação de *A fonte das mulheres* à comédia *Lisístrata*; antes, demonstra como uma peça do século V a.C. ainda pode ser atual e nos fazer refletir sobre nossa vida no século XXI. Essa afirmação torna-se mais evidente quando observamos o histórico da recepção de *Lisístrata* na modernidade. Nesse sentido, Adriane Duarte⁴⁹ (2011) traz dados sobre a sua recepção nos teatros da cidade de São Paulo entre os anos de 1990 e 2000, quando somente três peças do comediógrafo foram à cena: *Paz, Assembleia de mulheres e Lisístrata*: “mas enquanto as duas primeiras tiveram apenas uma montagem cada, a última foi encenada sete vezes por grupos distintos” (DUARTE, 2011, p. 124). Outro sintoma da preferência por *Lisístrata* é indiciada em *Ancient Comedy and Reception* (2014), editado por Douglas Olson. Seus capítulos mapeiam a recepção da comédia antiga grega e romana, e, na parte destinada a recepções modernas (“Modern Receptions”), dos dezessete capítulos, quatro tratam da recepção de *Lisístrata*! O favoritismo pela comédia pode ser explicado pelo fato de ela conter matrizes temáticas caras à modernidade. É o que diz explicitamente Duarte (2011, p. 123), para quem

Lisístrata é a que melhor representa para os leitores atuais os percalços do século que passou. Seu enredo conjuga uma greve sexual deflagrada pelas mulheres, discursos antibelicistas, invasão de prédios públicos como forma de protesto, enfim, estratégias reconhecíveis aos que viram no transcorrer de cem anos dois conflitos de proporções mundiais, inúmeros outros de expressão regional, a

49 Neste artigo, Adriane Duarte analisa um episódio do filme de Christian-Jaque, *Destino de mulher* (Destinée, França, 1954). O mesmo filme foi analisado por Maria Cecília de Miranda Coelho no texto “Who is Afraid of Lysistrata?”, enviado à American Philological Association (APA), mais especificamente para o Three-Year Colloquium on KINHMA: Classical Antiquity and Cinema/Gladiatrix! Fighting Women of the Screen, coordenado pelos professores Martin M. Winkler e Hanna Roisman, em 2008.

revolução sexual, a ascensão de movimentos operários, as conquistas dos direitos das mulheres.

Apesar do anacronismo em ver explicitamente todos esses tópicos na comédia do século V a.C., como nos diz Italo Calvino (1993, p. 11), “um clássico é um livro que nunca terminou aquilo que tinha a dizer”, e, devido às renováveis possibilidades de leitura, é possível ao cinema, como a outras artes, convocar e reapresentar os textos clássicos em resposta a demandas modernas. Martin Winkler (2014), por sua vez, em seu artigo “Aristophanes in the Cinema; or, the Metamorphoses of *Lysistrata*”, investiga a recepção da comédia antiga no cinema e nota que, nas produções americanas e europeias, a versatilidade seminal de *Lisístrata* permite adaptações sérias ou cômicas, com temáticas variadas capazes de contemplar questões sociais diversas.

SOBRE *LISÍSTRATA*, DE ARISTÓFANES

Lisístrata retrata uma greve de sexo das mulheres que, lideradas pela personagem homônima⁵⁰, assumem o poder da cidade em prol da paz. Segundo Duarte (2005), o sucesso obtido por essa comédia no século XX, graças às semelhanças vistas pelo público atual com os movimentos políticos e feministas, afasta-se bastante da sua recepção original em Atenas de 411 a.C. A greve não seria de mulheres em geral, mas de esposas, e não estaria relacionada ao impedimento da satisfação sexual dos maridos, mas à impossibilidade de manter a organização familiar.

50

Os trechos citados da obra são traduzidos por Adriane Duarte (2005), que usa o nome Dissolvetropa em vez de Lisístrata.





O fato de a greve estar restrita às esposas é o que a torna eficaz, pois [...] a elas é que compete a transmissão da cidadania. Os maridos podem se satisfazer sexualmente com outros parceiros, mas esses relacionamentos não proporcionariam herdeiros legítimos (DUARTE, 2005, p. XXVII).

Em jogo estão, pois, dois interesses legítimos e antagônicos dos atenienses: um particular, a organização da residência; outro, público, a administração da cidade. Os interesses políticos dos homens em manter a guerra afetavam de forma absoluta o bom funcionamento do *oikos* — tarefa eminentemente feminina —, uma vez que as riquezas eram destinadas a gastos com a manutenção dessas guerras; os campos estavam ociosos, pois os lavradores refugiavam-se nas cidades; e a ausência dos maridos, soldados, impedia as mulheres de engravidarem.

Para Maria Dezotti (2005), o conflito entre desejo sexual e a guerra subjaz ao mito de amor entre Afrodite e Ares. O deus da guerra é cativo das artimanhas de sedução de Afrodite, e, em *Lisístrata*, os homens se confessam escravos desse desejo. Essa vertente do mito é a chave para o triunfo das mulheres em seu plano de forçar os homens a acabarem com o conflito por meio de uma greve sexual das esposas. A presença dos homens excitados, por sua vez, é uma referência à faloforia, presente no mito de Dioniso.

Os extratos mitológicos utilizados por Aristófanes na construção do enredo também relacionam-se à fertilidade do solo e das pessoas. Na comédia, a guerra afeta estes domínios — de Dioniso e de Afrodite —, uma vez que as batalhas impediam tanto as mulheres de engravidarem, e oferecerem cidadãos legítimos à cidade, quanto os lavradores de cultivarem a terra.

A peça inicia com Dissolvetropa esperando pela chegada de outras mulheres. Depois de uma breve queixa, ela percebe que sua vizinha, Lindavítoria, chega para a reunião e a questiona sobre o assunto a ser tratado. Dissolvetropa responde: “a salvação de toda



a Grécia está nas mulheres” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 30). E continua: “que dependem de nós os negócios da cidade ou ela deixa de existir” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 32-33). De fato, nos primeiros quarenta versos, mesmo antes de terem chegado todas as mulheres convocadas para a reunião, parte do projeto da heroína já é revelada ao público: “Quando as mulheres se reunirem aqui, as da Beócia, as peloponésias e nós, juntas salvaremos a Grécia” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 39-41).

Os detalhes do plano, porém, serão explicitados apenas quando as demais mulheres entrarem, o que aumenta a expectativa do público e adia a apresentação do conflito ficcional. Assim, Vulverina, de Anagiro, entra em cena no verso 69, e Lampito, a espartana, no 82; juntamente com elas, chegam outras, representadas por figurantes. Quando as mulheres esperadas por Dissolvetropa estão em cena, Lampito pergunta: “Quem mesmo pediu a reunião desta tropa de mulheres?” (τὸν στόλον τὸν τᾶν γυναικῶν) (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 93-94). A escolha da palavra στόλον, traduzida por “tropa”, é importante, pois faz referência ao campo semântico das batalhas e, por isso, direciona a recepção do público. Isto é, em cena não está um simples grupo feminino, mas uma tropa, e, como o enredo revelará, esta deve preparar-se para a guerra que oporá homens e mulheres. Eis que Dissolvetropa incita a curiosidade delas e, conseqüentemente, a dos espectadores, ao adiar, novamente, a divulgação dos pormenores do plano: “Eu poderia dizer já. Mas antes de contar vou fazer umas perguntinhas a vocês. [...] Vocês estão com saudades dos pais de seus filhos que estão servindo o exército?” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 97-100). Por meio das respostas, percebe-se que a abstinência sexual é o principal motor da ação das mulheres, pois, com os maridos distantes há muito tempo e a falta de um amante (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 107-108), elas decidem agir em prol do desfecho da batalha.⁵¹

51

Dezotti (1997) também considera a abstinência sexual motivação para a ação de Lisístrata.



Depois de ouvir das mulheres o desejo e o comprometimento com o fim da guerra, Dissolvetrota conclui: “Então é preciso que nos abstenhamos da rola” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 124). A proposta provoca reação negativa: primeiro, fisicamente, virando as costas para Dissolvetrota (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 125), negando com a cabeça (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 126), chorando (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 127); depois, verbalmente, dizendo que não são capazes de tal feito. Qualquer outra coisa fariam para obter o resultado esperado: dar partes do corpo, caminhar sobre o fogo (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 132); mas ficar sem sexo é insuportável. Apenas Lampito apoia o plano. Com a adesão da espartana, sela-se o acordo entre as duas cidades líderes da Guerra do Peloponeso — Atenas e Esparta. Lampito então adverte que os homens atenienses dificilmente seriam convencidos a firmar uma paz justa e sem trapaças “enquanto as trirremes tiverem pés e dinheiro sem fim houver junto à deusa” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 173-174). “Mas também isso está bem preparado [diz Dissolvetrota], pois hoje tomaremos a acrópole. Cabe às mais velhas fazer o seguinte: enquanto nós combinamos nossa parte, elas, aparentando sacrificar, tomarão a Acrópole” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 175-179).

Com o acordo firmado, propõe-se um juramento — ocasião para Aristófanes inserir outros elementos de humor. Primeiro há uma discordância quanto à forma do juramento. Dissolvetrota pede que alguém traga escudo e testículos picados, mas esses objetos votivos não se relacionam à paz, adverte Lindavitéria, que sugere um juramento feito com o sacrifício de um cavalo branco, ideia descartada pela líder do grupo devido à evidente dificuldade em se obter o animal. Finalmente definem: “Depois de colocar uma grande taça negra emborcada e degolar uma jarra de vinho tásio, juraremos não



verter água nela” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 195-197).⁵² Logo após todas repetirem a promessa ditada por Dissolvetropa, por meio da qual se comprometem a não fazer sexo com maridos ou amantes, a líder “consagra a vítima”, e todas bebem uma parte do vinho. Então um barulho é ouvido; Dissolvetropa reconhece o tumulto e avisa: “As mulheres mais velhas já tomaram a cidadela da deusa. Vamos, Lampito, vá e coordene bem o seu lado. [...] E, nós, junto com as outras na Acrópole, ajudemos a colocar trancas” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 241-246).

Definem-se as próximas ações. Enquanto Lampito volta para Esparta, as demais mulheres vão para a Acrópole ajudar o coro feminino. Todos saem de cena para que o coro entre e desempenhe o párodo. No párodo, o público presencia um combate entre dois semicoros, um feminino, outro masculino, em torno da tomada do Partenão. Idosos e idosas medem forças na disputa pelo espaço da Acrópole e tornam essa parte da comédia um combate ideológico e rítmico. Os dois coros usam o pé iâmbico na cena. Como mostra L. P. E. Parker (1997), o iambo é o mais natural e mais popular ritmo em que um grego poderia compor. Foi usado amplamente na poesia lírica e adquiriu sofisticação com os compositores de tragédia. A comédia, ao tomar emprestado tal metro, acessa a memória rítmica que o público tinha graças ao frequente contato com performances musicais⁵³, a transforma e a ajusta às necessidades humorísticas da peça, fazendo o ritmo do verso ligar-se ao movimento cênico dos grupos na cena.

52 Os objetos cênicos utilizados no juramento são altamente significativos. O vinho, bebida de Dioniso, é símbolo da fertilidade do solo; a jarra (στραμνίον) na qual o vinho está contido, pelo seu formato alongado, faz alusão ao órgão sexual masculino; a taça, com seu formato côncavo, pronta para receber o líquido da fertilidade que jorra, remete ao órgão sexual feminino. O juramento, por sua vez, antecipa o fim da peça e expressa o desejo íntimo das mulheres de se unirem sexualmente com seus maridos e garantir a fecundação.

53 O que Herington (1985) chama de *song culture*.



O semicoro de velhos entra na orquestra “passo a passo” (βάδην), ou em marcha, como sugere o termo grego. As primeiras palavras do semicoro de homens velhos são: “Avance, Draces, guie-nos, passo a passo, mesmo que doa seu ombro por suportar tamanho peso do galho da verde oliveira” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 254-255). Eles carregam galhos de oliveira, tochas enfumaçadas e têm intenção de envolver a cidadela com madeira incendiada para obrigar as mulheres a saírem. As toras pesadas e a carga (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 291, 314) bem como a fumaça (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 301, 305) que faz arder os olhos são motivos para queixas. Mas o semicoro sabe da urgência da situação e, por querer logo chegar à “cidadela da deusa”, diz frequentes palavras de incentivo: “Vamos, rápido, apressemo-nos para a cidadela” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 266), “apresse-se até a cidadela e socorra a deusa” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 302). O semicoro de mulheres velhas entra na cena, também no ritmo iâmbico. As velhas tinham ido buscar água e voltaram com jarros cheios: “Voe, voe, Nicódice, antes que sejam queimadas Cálice e Crítla, sufocadas pelos ventos terríveis e pelos velhos horríveis” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 321-326). Elas têm pressa e sabem do perigo que as companheiras correm dentro do templo de Atena; enquanto se posicionam para a batalha contra o outro semicoro, cantam:

Deusa, que eu jamais as veja arder em chamas, mas salvar a Grécia e seus cidadãos da guerra e das loucuras. Nessa condição, deusa do penacho de ouro, protetora da cidade, eu te conclamo nossa aliada, Tritogêna, se algum homem atear fogo nelas, traga água conosco (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 341-349).

O semicoro de velhos vem para salvar a deusa, mas o de velhas a considera aliada da causa feminina. A disputa territorial posta em cena fica clara. Os dois semicoros têm objetos cenicamente pesados, são compostos por idosos e idosas e utilizam ritmos semelhantes. Parker (1997, p. 368), nesse sentido, mostra que em ambos o ritmo remete aos passos e aos gestos do coro, que, apesar



do cansaço próprio da idade e do peso carregado, são apressados dada a urgência da ação.

Assim, a partir do verso 350, a alternância dos cantos vai num crescendo e a intercalação entre os versos do grupo de velhos e os do grupo de velhas dá dinamicidade à cena, que chega ao clímax quando as mulheres jogam água nos homens, no verso 381. Em vista disso, Paul Mazon (1904, p. 114) acredita que o ritmo indicia que a cena era marcada por movimentos cênicos de ataque e retração. Já Parker (1997, p. 361), com a escansão dos versos, chega à conclusão de que a aceleração rítmica do fim da cena mostra um curto *pnigos*⁵⁴, reflexo da euforia do combate, cada vez mais dinâmico entre as duas partes. Mas o fato é que, quando, ao término do prólogo, as mulheres invadem a Acrópole, onde se localiza o templo de Atena, transformam aquele espaço, antes utilizado pelos homens como banco de reservas de divisas públicas, em espaço feminino, fechado e interdito aos homens. Como dissemos, o párodo da peça é antes uma disputa territorial encenada na orquestra do teatro, mas essa disputa ganha significados simbólicos quando observamos o ritmo dos versos, a movimentação cênica da peça, a proxêmica e a configuração espacial.

O grupo de velhos carrega galhos de oliveira — armas fálicas —, e a intenção é justamente entrar no templo da Atena, que, diga-se de passagem, é uma deusa casta. Essa configuração do espaço cênico da comédia retoma e resume os desejos masculinos e femininos de cópula. A greve de sexo, a conseqüente proibição do corpo masculino de entrar no corpo feminino, é reafirmada pela configuração espacial e pela movimentação cênica. Eles desejam ter acesso à Acrópole, ou seja, ao reduto feminino, mas esse ingresso é vedado, da mesma maneira que as mulheres interditam aos homens as relações sexuais.

54

Pnigos significa, literalmente, sufocação. É o nome dado ao fim do agón, quando o verso é dito rapidamente, pondo desfecho à discussão.



A dança dos coros na orquestra, com os movimentos de vai e vem depreendidos pela escolha métrica de Aristófanes, a finalização, com um verso que remete à dificuldade de respirar, e jatos de líquido na cena simulam o ato sexual. Apesar dessa leitura simbólica, o párodo de *Lisístrata* é estruturado métrica, cênica e narrativamente como uma batalha que opõe velhos e velhas armados com tochas e toras de madeira, por um lado, e jarros de água, por outro. São fortes oponentes, que, além do enfrentamento discursivo, agridem-se mutuamente.

De fato, o coro é essencial nesta comédia, pois a intriga da peça é centralizada em sua ação. O foco da disputa é encenado por esse corpo coletivo da comédia grega dividido em dois semicoros. Dissolvetropa, a líder no começo da peça, está totalmente apartada do núcleo desse conflito no momento. E a sua função fica sendo a de controlar as mulheres e convencer os homens a selarem a paz no último quarto da peça. Carlo F. Russo (1994, p. 166) expressou a mesma ideia ao dizer que

a posição do protagonista e de seus companheiros é fundamental para a comédia e, conseqüentemente, governa a ação de cena, que é, em grande parte, sustentada, ao mesmo tempo, pelo coro (subdividido por esta precisa razão em um semicoro de velhos atenienses hostis a Lisístrata e um semicoro de velhas atenienses favoráveis a ela; o párodo 244-385 é deixado inteiramente para estes dois semicoros).

O Delegado então entra em cena (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 387), e nada em sua fala indicia que a greve de sexo surte algum efeito, já que ele vem para buscar dinheiro a fim de fomentar a guerra:

Coisas assim levam a este outro aqui,
quando eu, que sou delegado, tendo encontrado como
confeccionarmos remos, faltando agora o dinheiro,
estou trancado para fora das portas pelas mulheres.
Mas ficar parado não ajuda nada. Traga as alavancas
para que eu acabe com a insolência delas.
(Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 420-425)



Quando o Delegado e os guardas estão prestes a forçar a porta, sai do Partenão Dissolvetropa. Fracassando em convencê-lo quanto à justiça na ação das mulheres e ameaçada pelos soldados, convoca as que estão dentro do templo, o que acarreta um embate físico entre os soldados acompanhantes do Delegado e as escudeiras de Dissolvetropa: nessa briga, as mulheres levam a melhor e deixam a cena.

A sequência (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 476-613) é o *agón*⁵⁵ da peça. Dele participam não apenas o Delegado e Dissolvetropa, mas também os dois semicoros. O desenho da cena é interessante, pois temos dois grupos com seus respectivos líderes, o que remete às reminiscências do drama, quando os grupos corais começaram a destacar um ator para debater com ele. Por certo, os dois semicoros têm atribuições importantes no *agón*. Eles introduzem as discussões entre Dissolvetropa e o Delegado de forma calorosa e com enfrentamentos.

A parábase da peça (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 614-705) é influenciada pela falta de veredicto do fim do *agón*, desenvolvendo-se como uma nova cena de debate⁵⁶, que termina ainda sem uma definição. Depois da parábase, a greve de sexo é, finalmente, percebida. Quatro mulheres sucessivamente saem do Partenão e inventam pretextos a fim de irem para casa, mas Dissolvetropa sempre as impede, quando percebe que desejam fazer sexo com os maridos.

A esta cena feminina da necessidade de sexo sucede a cena em que um marido, Trepásio, chega com o pênis ereto à procura da esposa, Vulverina, que o provoca e lhe aguça o desejo para no fim deixá-lo desapontado, quando diz que só se deitará com ele depois que houver paz. É então que presenciamos um desfile de falos eretos

55 *Lisístrata* é uma das quatro peças de Aristófanes que possui *agón* completo. As demais são *Os cavaleiros*, *As vespas* e *As aves* (FÉRAL, 2009, p. 41).

56 Cláudia Féral (2009, p. 152) nota que a parábase de *Lisístrata* conserva características de *agón*.



dos homens. Trepásio, o embaixador lacedemônio, e o embaixador ateniense, com os respectivos cortejos de homens, vêm à procura de Dissolvetropa, consumidos por tal doença (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 1088). E o embaixador ateniense diz o seguinte: “Por Zeus, afetados por ela, estamos sendo consumidos./ Assim, se alguém não nos reconcilia logo,/ não há como não traçarmos Clístenes” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 1090-93). Pois que Dissolvetropa intermedeia a negociação de paz entre os embaixadores e, depois de entrarem em acordo, autoriza a entrada dos homens na Acrópole, sendo, por fim, reestabelecida a ordem social em Atenas. Ela então afirma:

Agora tratem de se purificar,
de modo que nós, mulheres, possamos recebê-los
na cidadela com o que temos em nossas cestas.
Ali, façam juras e promessas uns aos outros,
e, então, cada um de vocês pega a sua mulher
e vai embora.

(Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 1182-87)

O coro, dividido em toda a peça, une-se e canta a uma só voz; juntamente, os atores também cantam e dançam: uma grande festa acontece. Essa análise de *Lisístrata* revela como ele é importante nessa comédia e como centraliza o conflito. A divisão em dois grupos rivais cria, na estrutura narrativa desse gênero, a permanência de polos axiais marcados pelos elementos feminino e masculino. Ambos enfrentam-se, e a disputa entre os semicoros de mulheres velhas e de homens velhos ocupa aproximadamente dois terços da comédia. A quantidade de versos que lhe são destinados⁵⁷, além dos variados papéis ocupados pelos semicoros, indica como a configuração espacial da peça remete à disputa de dois grupos, e não de dois indivíduos.

57

O coro de velhos entra em cena no verso 254, e, desse verso até o fim da comédia, as cenas de debate entre os coros são intensas, apenas suavizadas pela chegada e saída de algum personagem ou por cenas curtas que se interpunham ao diálogo dos semicoros.

Vejamos, então, alguns aspectos importantes na retomada de *Lisístrata* em *A fonte das mulheres*.

A FONTE DAS MULHERES, DE RADU MIHĂILEANU

Em *A fonte das mulheres*, assim como em *Lisístrata*, a greve de sexo é central na trama. Ela é contextualizada no cotidiano de um pequeno vilarejo muçulmano, desprovido dos avanços tecnológicos e esquecido pela administração pública. Sendo assim, a aldeia não conta com tubulações de água nem com energia elétrica. Para garantir que as casas tenham o recurso natural, as mulheres precisam percorrer grandes distâncias até a fonte. Esse desgastante trabalho feminino é atribuição de uma antiga tradição, da época em que os homens lutavam nas guerras e as mulheres cuidavam da casa. Mas guerra já não há mais; os homens passam o dia tomando chá, conversando e fumando no centro comercial da aldeia. Como agravante da situação, várias mulheres tiveram gestações interrompidas em decorrência da tarefa, pois o peso excessivo dos baldes e as frequentes quedas em decorrência do caminho pedregoso e acidentado provocaram muitos abortos. Além disso, as mulheres que não geravam eram acusadas pelos maridos de estéreis e ameaçadas com o repúdio.

O fato é que os primeiros minutos do filme já enfocam justamente a importância da maternidade, frente à dor da perda de uma gestação. Karima, por exemplo, perde o bebê voltando da fonte, enquanto outra mulher dá à luz um menino. A festa que percorre a aldeia com esse nascimento é contraponto para o silêncio sobre o aborto que Karima viveu.





Figura 3 - Choro de Karima (Farida Bouaazaoui) e Leila (Leila Bekhti) pelo aborto



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

Figura 4 - Comemoração das mulheres da vila pelo nascimento



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

O primeiro canto coral das mulheres acontece nessa celebração. Elas cantam, com acompanhamento de percussão, e a letra da música remete ao amor, à beleza e à sorte de se ter um filho. Leila, sozinha, contrapõe-se à voz coletiva, *a capella*, com canto que fala sobre a morte de bebês e relembra o aborto que aconteceu na cena anterior. Opõem-se, claramente, o grupo de mulheres, em pé, e Leila, sentada. Os versos desta denotam essa dor: “A água traz a



vida, a água leva a vida/ A vergonha cala as línguas/ para que elas não falem da tragédia/ lágrimas pretas inundam o solo sedento” (A FONTE, 2011, 7 min). Leila é então silenciada com o som da percussão, que volta a ser ouvido, e as mulheres cantam em coro: “A nossa terra é árida/ essa é a tragédia./ Eu concebi a felicidade/ dei à luz a um menino” (A FONTE, 2011, 7 min).

Figura 5 - Canto de Leila (Leila Bekhti) opõe-se ao canto coral das mulheres



Fonte: *A Fonte das Mulheres*, 2011.

Temos, dessa maneira, questões importantes sendo debatidas no filme. Como no caso em que à opressão feminina imposta pela sociedade machista faz frente Leila, a jovem esposa do professor da aldeia e a única mulher alfabetizada da localidade. Ela propõe e lidera uma greve de sexo com o decisivo apoio de Zumi, uma velha senhora que tem o apelido de Velho Fuzil.

O fato é que, assim como em *Lisístrata*, a greve de sexo é utilizada como instrumento de poder. Mas, além dela, outros aspectos da comédia antiga são reutilizados. Numa entrevista, o diretor do filme confirma isso: “Voltei a Aristófanes para buscar seu humor, preservando a dimensão política do gesto daquelas mulheres” (FONSECA, 2018). Por certo, a capacidade de captar e reelaborar crítica e esteticamente os assuntos da comunidade está presente nos dois



artistas, mas evidentemente as demandas sociais e políticas de cada época são bem diferentes, e conseqüentemente os *tópoi* retomados pelo cineasta são recobertos com novos significados.

A greve de sexo em Aristófanes é estratégia para que os homens ponham fim à Guerra do Peloponeso e retornem para casa. Quer dizer, não há em *Lisístrata* uma proposta de alteração definitiva das relações de poder. Já em Mihăileanu a greve é ocasião para discutir e questionar a divisão de trabalho calcada no gênero e é também um forte ataque ao machismo muçulmano. Como apontam Moura e Silva (2016, p. 20),

o contexto de produção e recepção de *A fonte das mulheres*, no século XXI, se dá após as três fases (ou “ondas”) do movimento feminista, em um momento no qual as reivindicações em prol da defesa dos direitos femininos são cada vez mais sólidas. Assim, a condição social da mulher não é apenas uma temática a partir da qual outras questões são desenvolvidas (como ocorre no texto aristofânico), mas traz em si discussões relativas às violências impostas pelas estruturas de poder da hegemonia masculina. A temática da greve de sexo, no filme, surge como uma oposição à opressão à qual os homens na aldeia relegavam as mulheres. Para o espectador atual, essa discussão não suscita simplesmente o riso, mas o reconhecimento de todas as lutas históricas feministas e das violências vivenciadas no passado e no presente pelas mulheres.

Os pontos de contato entre as duas obras são vários: a greve de sexo, o sofrimento feminino com a abstenção sexual, a presença da fonte, a oposição entre os sexos feminino e masculino, a discussão sobre guerra e paz, espaço público e espaço privado, a forte presença do canto e da música etc. Mas são evidentes também as diferenças no tratamento desses assuntos. A começar pelo tom dramático que



o longa-metragem constrói, com cenas de violência sexual⁵⁸ e outras agressões sofridas pelas mulheres e pelo destaque à opressão e à subalternação feminina numa comunidade machista. A fonte aparece nas duas obras, mas, enquanto na comédia antiga é apenas citada, no filme ela é central: está nos diálogos, nas músicas e, inclusive, no título da obra; é o local em que vários abortos acontecem, é a lembrança da submissão feminina e é o que motiva a greve de sexo.

Greve esta que é proposta por Leila, aos onze minutos do longa, em uma sala de banho, quando estão reunidas mulheres de todas as idades. A cena abre com ela sentada ao lado de Karima, em silêncio, enquanto Rachida conta suas ótimas experiências sexuais com o marido e todas se divertem: “Meu marido não é um trapo, como o de vocês”, pois “meu forno é quente e a pá dele é habilidosa”. Esse tom jocoso acontece até que Leila lembra a todas, em tom urgente: “Outro bebê morreu na montanha!”. Imediatamente, a perspectiva da cena muda, e não ouvimos mais risos. Leila é repreendida por tratar desse assunto naquele local, mas reafirma a necessidade de se falar sobre o acontecido e aponta, uma a uma, todas as que perderam bebês na fonte e depois foram injustamente acusadas de estéreis. Então ela propõe que os homens devem buscar a água, como já acontece em outras aldeias, ao que é contraposta por sua sogra, Fátima, que argumenta raivosamente: “A água serve para a casa. É a mulher que deve ir buscar. É assim desde o início dos tempos. É a tradição”. Leila, pois, insiste mostrando que “antes os homens trabalhavam nos campos e iam para as guerras. Hoje, a maioria está nas cidades. E o que eles fazem? Dormem, tomam chá e jogam cartas no bar. Eles podem trazer água!” (A FONTE, 2011, 12 min).

58

Em Lisístrata, quando se delinea a proposta de greve de sexo, a personagem é questionada sobre como as mulheres devem agir se forçadas ao sexo. Assim, fica evidenciada a presença de violência sexual na comédia do século V; mas esse tema não é aprofundado, e, ao contrário, a violência é naturalizada. Já no longa esse tema é retratado mais enfaticamente.



As mulheres mostram-se divididas. As mais velhas apoiam a manutenção da tradição. É então que Leila ganha uma forte aliada. A Velho Fuzil faz um discurso importantíssimo, que lembra bastante o de Medeia na tragédia homônima de Eurípides, revelando a violência sofrida pelas mulheres naquela comunidade:

Um dia um francês me perguntou: “Quais foram os momentos mais felizes da sua vida?”. E eu respondi: “Até os meus catorze anos”. Todas vocês sabem por quê. Quando eu tinha catorze anos, fizeram-me casar. Eu o conheci na noite de núpcias. Não antes. E, como vocês todas, eu só o vi na manhã seguinte quando ele abriu as persianas. À noite eu não o vi. Estava escuro. Ele só me violentou. Eu achava que um marido sentava na cama ao lado da esposa e segurava a mão dela. E que era gostoso. Ele tinha quarenta anos e já tinha dois filhos. Um de dez e outro de onze. [...] Aos catorze anos, eu me tornei mãe de crianças da minha idade. Depois dei à luz dezoito vezes. Doze morreram, dos quais dois na montanha perto da fonte. Você, Moufida, deu à luz doze vezes. Cinco bebês morreram. Você, oito vezes. Três bebês mortos. Você, Yasmina, seis vezes, não é? Três bebês mortos. É a tradição, estamos acostumadas. Metade das crianças que tivemos morre. Por muito tempo fui tratada como um pária. Meu marido queria me repudiar, dizendo que eu era estéril. Hoje tenho sete filhos, todos bem de saúde, graças a Deus. Então, como eu poderia ter sido feliz depois dos catorze anos? Quando? (A FONTE, 2011, 13 min).

Depois dessa fala, em que os rostos das mulheres são revelados pela câmera, todos tristes, Velho Fuzil conclui: “Leila tem razão!”. “E como vai convencê-los?” é a questão de Moufida. Então Leila sugere: “Vamos fazer greve de amor!”. A maioria das mulheres retira-se da casa de banho, e a proposta não tem a adesão geral. Ela só será aceita plenamente num espaço fechado, íntimo, informal. A escolha do local para a deflagração da greve indicia a interdição feminina ao espaço público. Já os homens conversam no bar ou reúnem-se na mesquita ou no salão comunitário para deliberar



sobre a greve e a falta d'água — sempre em espaços públicos ou formais. Então uma segunda reunião de mulheres acontece no rio, onde lavam roupas. Elas questionam sua própria força para manter a greve diante da violência masculina, pois alguns homens batem ou esturpam as esposas. Vendo esse enfraquecimento do movimento, Velho Fuzil canta uma música cuja estrutura é dividida em duas partes. Na primeira, tem melodia suave. Enquanto ouvimos sua voz, vemos cenas aéreas e paisagens. A personagem canta:

A mulher é uma rosa
De sua vida, faz-se um buquê
A mulher é uma brisa
Que suaviza o calor
A mulher é mel
Que escorre da colmeia
A mulher é um mar
Quantos rios ela alimentou?
E quantos oceanos ela encheu?
(A FONTE, 2011, 29 min)

Figura 6 - Cena aérea das mulheres



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.



Na segunda parte, a voz da atriz imprime um tom agressivo e contrapõe esse discurso de brandura e docilidade à realidade de opressão vivida por elas. A cena, antes aérea e distante, passa a enfocar os rostos, enfatizando a diferença entre um discurso idealizado sobre a mulher e a dura realidade que vivem:

A mulher é um capacho
Pisado por quem quer que seja
A mulher, como o animal,
Um burro de carga para o homem
Para agradar a ele,
Ela faz as tarefas
Como o burro que carrega o fardo sozinho
Que vergonha, suas tontas,
Completamente subjugadas
Acordem!
Se eles são cegos,
Enxerguem por dois
Ergam a cabeça, como bandeiras,
se não querem ser devoradas!
(A FONTE, 2011, 31 min)

Figura 7 - Velho fuzil (Baya Bouzar)



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

Figura 8 - Mulheres convencidas a lutar



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

O movimento ganha força depois desse canto, e manifestações públicas começam a acontecer. Percebemos, desse modo, que os cantos das mulheres e dos homens assim como os corais da comédia grega são importantes cenas, muito significativas, na construção do enredo de *A fonte das mulheres*.

Os enfrentamentos públicos, por seu turno, ocorrem em duas cenas. Uma em que as mulheres cantam e dançam na presença de turistas (que não entendem a língua), afirmando que “sem água na aldeia/ Não há trégua para nós [...] Sua semente não fertilizará/ Nosso belo solo” (A FONTE, 2011, 25 min), e também questionam sobre o que é feito com o dinheiro do turismo, que desaparece. A passagem é marcante, pois demonstra o interesse feminino em deliberar sobre a economia da localidade. Segundo elas, o recurso dos turistas deve ser usado para a construção do encanamento, mas os homens, acomodados com a situação, não o fazem. A outra cena, decisiva para que a greve das mulheres tenha sucesso, desenvolve-se numa reunião de aldeias na aldeia principal. Esse momento faz lembrar nitidamente o embate dos semicoros em *Lisístrata*. Primeiro, os homens, dentro de um círculo formado pela multidão, dançam e cantam:

Os homens livres cumprimentam vocês
Vigilantes e alertas noite e dia
A pomba dá as boas-vindas a vocês
Diante do trabalho árduo eu nunca fujo
Mangas arregaçadas, testas suadas
A paz e o silêncio confortam meu coração
Os homens são a raiz da autenticidade
Saboreio o suor dos ombros pela manhã
A colheita é boa, que benção
(A FONTE, 2011, 1h42)

Figura 9 - Coro de homens



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

O canto mentiroso dos homens, que noticia abundância na colheita e trabalho árduo, é calado com a entrada das mulheres no círculo. Estão em fila, todas embaixo de um mesmo tecido vermelho, bordado com fio dourado. O esplendoroso véu que lhes cobre o rosto marca também a união das mulheres, pois demonstra que todas elas são uma só na luta contra a injustiça.

Figura 10 - Mulheres sob o mesmo véu



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

Quando chegam dentro do círculo, se revelam e continuam a música, com acompanhamento de percussão:

Dizem que é um bom ano
O ano é bom porque a colheita é boa
Eis as notícias da nossa aldeia:
Nossos homens estão ocupados tomando chá
Mas o que é isso?
Suas bolas estão cheias, mas o coração vazio.
Não é triste deixar a flor murchar
Quando os homens desde sempre a regaram?
O homem rega com prazer
Abram bem os ouvidos e ouçam
Não há água na aldeia?
Então, não há trégua
Nós, mulheres, estamos em greve
O dinheiro do turismo deve trazer água à aldeia.
Acabou, não daremos a outra face.
(A FONTE, 2011, 1h43)



Figura 11 - Coro de mulheres



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

A divulgação da greve nesse grande evento é noticiada nos jornais em um artigo que acusa o governo de deixar o povo passar sede. A prefeitura convoca os homens da aldeia, pois teme que as mulheres de todo o país se aliem à causa por solidariedade, e com outras exigências além da água. Assim, muito rapidamente a instalação dos encanamentos é viabilizada. A greve teve um efeito positivo, pois a aldeia passa a ser abastecida com a água encanada. A poucos metros de distância do bar onde os homens se reúnem, vemos, nas cenas finais do longa-metragem, um cano jorrando água. Mas também vemos uma mulher, e não um homem, indo buscá-la. A construção do encanamento facilitou a vida de todas, mas não provocou uma alteração na tradicional divisão de trabalho entre homens e mulheres. Isto é, enquanto eles estão no bar, uma mulher continua sendo a responsável por essa tarefa. Nesse sentido, o filme, assim como a comédia, é bastante conservador, pois não propõe uma alteração da organização social.

Um importantíssimo aspecto do longa é a leitura. Leila aprendeu a ler com o marido Sami, apoiador da causa feminina. Ele é um professor que defende e insiste que as meninas frequentem a escola, mas, quando vai pedir ajuda ao imã, líder religioso da comunidade,



para que este incentive as famílias a encaminharem as meninas para a escola, não encontra apoio, pois, segundo o líder: “Se todas partirem, quem vai fazer o serviço de casa?” (A FONTE, 2011, 23 min). Essa fala é mais uma mostra do processo de subordinação feminina. A falta de acesso aos textos oficiais, sejam eles religiosos, literários ou cívicos, submete a mulher à imobilidade. Sendo assim, Sami, ao alfabetizar Leila, concede-lhe a chave para a mudança. Por certo, algumas cenas de leitura são ambientadas em locais fechados e escuros. As aulas que o professor dá à esposa acontecem no quarto do casal, à noite, com iluminação de um capacete de mineração. As cartas de amor que Leila escreve ou lê para a cunhada Esmeralda são ditadas rapidamente, com voz segredada, a portas fechadas, num pequeno cômodo da casa. Mihăileanu cria essas cenas como clandestinas e secretas — uma atividade que não deve ser desempenhada pelas mulheres.

Figura 12 - Leila (Leila Bekhti) e Sami (Saleh Bakri) lendo o alcorão



Fonte: A Fonte das Mulheres, 2011.

Nas aulas que Leila tem com Sami, ela conhece *As mil e uma noites* e estuda o *Alcorão* e outros livros de preceitos do islamismo. O marido tem plena consciência do poder que concede à esposa, pois, quando trabalha com o *Alcorão*, indica à mulher as passagens que demonstram que homens e mulheres são amados igualmente por Alá, dando a ela as armas para defender a greve. Quando ele



Ihe apresenta *As mil e uma noites*, diz que é um tesouro da cultura árabe e que guarda a história de um povo. Esses ensinamentos são importantíssimos para que a líder consiga destaque na comunidade, que leve adiante a proposta da greve e que ganhe, inclusive, o apoio do guia religioso, o qual tenta dissuadir as mulheres do projeto de greve, mas acaba sendo surpreendido com os argumentos de Leila. Esta o convence da justiça na ação das mulheres quando, com base nos livros sagrados, diz o seguinte:

O Islã nos dá regras de vida em comunidade, respeito e amor, e sacia nossa sede de espiritualidade, e nos eleva a todos, homens e mulheres. Todo o resto é apenas interpretação, desvios da escritura por interesses pessoais. [Ela lê:] “As mulheres são as irmãs dos homens”: o profeta — bendito seja ele — quis os homens e as mulheres iguais. Não homens superiores, dando ordens e decidindo, e mulheres inferiores, obedecendo e procriando. Iguais! Não mulheres apanhando (A FONTE, 2011, 1h16).

Se a greve de sexo não se mostra eficiente na mudança da organização social do trabalho, a leitura, ao contrário, é índice de revolução. A cena em que o líder religioso muçulmano se dobra diante da leitura feminina é exemplo disso. Outra parte do filme que indica o valor transformador dessa prática é quando Esmeralda, que tinha suas cartas de amor escritas por Leila, resolve ir embora da aldeia. Na última cena, configurada como uma grande festa em que as mulheres cantam em coro, Leila recebe uma carta escrita por sua aprendiz e a lê em silêncio. A carta diz: “Obrigada por tudo, grande irmã, por ter me ensinado a ler e a escrever. [...] Decidi ir embora sem dizer a ninguém. Não sei para onde irei nem que vida levarei, mas serei livre” (A FONTE, 2011, 1h38).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lisístrata, de Aristófanes, e *A fonte das mulheres*, de Radu Mihăileanu, são importantes obras que discutem questões decisivas para suas épocas de composição. Ambos os autores estavam atentos às demandas sociopolíticas de cada tempo e traduziram as angústias em arte. Mihăileanu aponta essa sensibilidade, explicitamente, quando diz, em entrevista, que, de alguma forma, antecipa “que é tempo de o direito das mulheres e o direito dos homens serem os mesmos e que alguma coisa deve mudar nos países árabes” (UN VERRE, 2017, 4 min, tradução nossa), pois ele começa a escrever o filme em 2005, termina em 2010 e, em 2011, explodem as revoluções árabes⁵⁹.

Sobre a retomada de obras clássicas na reescritura de modernas, Henrique Cairus (2011) afirma que o clássico relaciona-se às ideias de perenidade, permanência e referência. Segundo esse autor, em relação ao clássico ocidental, as culturas grega e romana funcionam como um “supercânone”, uma fonte de valores e modelos identitários atemporais que permeia a literatura ocidental. Nesse sentido, podemos transferir essa reflexão para as narrativas fílmicas, entre as quais está *A fonte das mulheres*. Sendo assim, é praticamente inevitável que aconteçam recuperações desse referencial identitário construído na Antiguidade ocidental, mas ainda presente em nossas produções atuais (seja para reafirmá-lo ou negá-lo). Com a retomada em *A fonte das mulheres* de *Lisístrata*, uma comédia que põe em cena uma revolucionária provavelmente muito diferente da mulher ateniense — a ponto de uma das tradutoras ao português brasileiro afirmar que, “para um cidadão ateniense, seria mais fácil acreditar que os pássaros pudessem dominar o universo, como sugere o enredo de outra comédia aristofânica, as *Aves*, do que que

59

A Primavera Árabe foi uma série de manifestações e protestos que ocorreram no Oriente Médio e no norte da África.





suas esposas, mães e filhas pudessem ditar a política da cidade” (DUARTE, 2005, p. XXIII-XXIV) —, propõe-se ao espectador moderno que as impossibilidades podem se tornar reais. É esta a conclusão de *A fonte das mulheres*. O que está no texto que o jornalista publica sobre a greve das mulheres, pois, resume bem a mensagem central do filme: “Nunca devemos nos dar por vencidos. O infinitamente pequeno pode se revelar mais majestoso do que tudo que parece grande” (A FONTE, 2011, 1h31). É assim a luta diária de muitas mulheres nas comunidades machistas. Elas precisam ser fortes, alegrar-se com as grandes pequenas vitórias e mostrarem-se gigantes diante de um ambiente que deseja esmagá-las.



3

Parte

**TEATRO MODERNO
E PESQUISA**

A row of classical statues, possibly representing a chorus or a line of characters, is shown in profile, facing right. They are set against a dark background with warm, glowing lights, suggesting a theater or museum setting. The statues are made of a light-colored material, possibly marble or plaster, and are dressed in classical-style clothing.

10

*Edson Santos Silva
Thatiane Prochner*

**TEATRALIDADE
E PERFORMATIVIDADE
NA PEÇA *TRAGA-ME
A CABEÇA
DE LIMA BARRETO***

INTRODUÇÃO

Disponível *online*, via *YouTube*, a peça de 2018, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto* (dramaturgia de Luiz Marfuz, direção de Fernanda Júlia e atuação de Hilton Cobra), discorre, durante 52 minutos, sobre a história do famoso escritor brasileiro Afonso Henriques de Lima Barreto, refletindo no drama o seu drama real. Diante de uma sociedade como a da primeira metade do século XX, extremamente pautada em ideias eugênicas⁶⁰, o autor, no palco, transformado em personagem, defende-se dos ataques contra a cor da sua pele, bem como de sua questionada capacidade artística na criação de suas obras, consideradas de caráter duvidoso, dadas as concepções defendidas pelos princípios de superioridade da raça branca em comparação à raça negra. Uma discussão bastante intensa e construída no diálogo entre o personagem principal e as imagens em telão, no embate que se mostra na defesa do autor a si próprio, diante de seus “avaliadores”.

O título da peça faz alusão à história de João Batista, personagem bíblico, que foi preso e morto por conta das ideias que pregava. Tal prisão se deu a mando do governador Herodes, alegando a seus oficiais que João Batista havia ressuscitado dos mortos e que “certos poderes” agiam sobre ele. No evangelho, Jesus afirma ser João Batista a reencarnação do profeta Elias: “Mas digo-vos que Elias já veio, e não o conheceram, mas fizeram-lhe tudo o que quiseram.” (Mt 17, 12). Suas ideias, na presente existência, feriam a índole de muitos poderosos, dentre eles Herodias, amante de Herodes. No banquete de comemoração ao aniversário do governador, a filha de Herodias, Salomé, dança diante de todos, fazendo agrados ao anfitrião que, inebriado pela beleza da moça, promete-lhe qualquer coisa que deseje. Pressionada pela mãe, ela pede: “Dá-me a cabeça de

60

“eu.ge.ni.a *sf* Ciência que investiga as condições mais propícias para a reprodução e o aperfeiçoamento genético da espécie humana.” (MUNIZ; CASTRO, 2005, p. 422).





João Batista numa bandeja!" (Mt 14, 8). Encarnado como Elias, mais de 800 anos antes, João Batista teria mandado degolar 450 sacerdotes de Baal, por duvidarem dos poderes de Deus: "Elias ordenou: Prendam os profetas de Baal! Não deixem escapar nenhum! Todos foram presos, e Elias fez com que descessem até o riacho de Cison e ali os matou." (1Rs 18, 40). De acordo com a lei de causa e efeito, ou cármica, João Batista é, por sua vez, degolado.

Uma relação que pode ser estabelecida entre o texto bíblico e a peça é o caráter de denúncia presente nas obras de Lima Barreto, cujo objetivo era protagonizar o subalterno, as injustiças por eles sofridas e a cruel realidade de suas vidas, colocando-as em evidência. Assim, temos dois lados sob tensão, como já apontado antes, o superior, dotado de poder, e o considerado "inferior". Temos, assim, a cabeça de Lima Barreto sendo trazida e exposta à uma autópsia social.

Outra possível referência, que ao longo da peça é constantemente citada, trata-se da menção ao escritor Machado de Assis, especificamente no trecho em que o personagem cita as palavras de abertura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas." (ASSIS, 2002, p. 15). Entre desdêns e devaneios quanto a apreciação, ou não, de Lima Barreto em relação ao autor de *Cosme Velho*, cabe lembrar que Brás Cubas, o "defunto autor", volta do mundo dos mortos, para fazer um relato de suas histórias, desde o nascimento, assim como o faz Lima Barreto que, de além túmulo, ergue-se em sua própria defesa.

Um ponto em evidência é a afirmação da negritude, do reavivamento da ancestralidade; a junção da vida real, ficcionalizada no drama, e ressignificada no "retorno" do autor e na representatividade negra no palco. Lima Barreto, nesse sentido, é problematizado em cena.



Ora, tendo essas referências como base, pensaremos em “como” a peça trabalha com tais informações na ação dramática. Logo, desde esta apresentação, podemos notar que aspectos relacionados ao contexto e à referência contribuem para o encaminhamento de nossa análise, considerando que, em cima do palco, o texto dramático se efetiva e, a partir da teatralidade ali presente, a performatividade, por sua vez, também se efetiva.

TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

A teatralidade, nas palavras de Pavis (2015, p. 372), tem algo de mítico em seu conceito, “de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista. Só é possível (considerada a plethora de seus diferentes empregos) observar certas associações de ideias desencadeadas pelo termo teatralidade.” Nesse sentido, Suzana Thomaz (2016), em seu artigo “Teatralidade, entre teorias e práticas”, realiza um levantamento histórico da teatralidade, a fim de revisitar suas relações com as noções de performance e performatividade, sendo que existe uma problemática atual na tentativa de “definição do termo”. Segundo ela, “a noção de teatralidade é problemática entre artistas e teóricos desde o momento em que começou a ser empregada, no início do século XX.” (p. 310). A autora ainda complementa, citando Féral (2002, p. 4), que “é justamente porque a noção de teatralidade mudou, que temos que continuar a redefinir a noção de teatralidade.” (Féral *apud* Thomaz, 2016, p. 310).

Para a pergunta “Que é teatralidade?”, Barthes (*apud* Pavis, 2015), responde:

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons,

distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (BARTHES *apud* PAVIS, 2015, p. 372).

De acordo com Barthes, podemos compreender que a teatralidade se manifesta a partir do argumento escrito, da existência de um roteiro, no entanto, em cena, a percepção da teatralidade submerge desse argumento escrito. Temos a cena e o que transborda desse princípio textual, já que nos deparamos com a “presença viva e carnal do ator” (Prado, 1968, p. 84).

A teatralidade depende, entre outros aspectos, de convenções criadas com as ferramentas disponíveis no espaço, figurinos, música, iluminação, etc., que sustentam o jogo cênico. Assim, tudo é criado dentro de uma perspectiva do todo. Cabe lembrar a “lei de interdependência”, desenvolvida por Augusto Boal, a partir da dialética de Hegel, isto é, cada elemento da composição faz parte do conjunto no todo.

Além disso, Thomaz (2016, p. 310) segue afirmando que “a teatralidade depende tanto da performance dos artistas quanto da identificação e do olhar do espectador”. O que muito nos esclarece, uma vez que a performatividade está relacionada de forma efetiva com o público e suas percepções e interpretações do que está sendo encenado.

A autora vai mais a fundo, comentando acerca das formas de se fazer teatro nos dias de hoje, e como essas formas contemporâneas se diferenciam das mais tradicionais, remetendo-nos, principalmente, ao teatro grego. O olhar do espectador faz emergir a teatralidade. E esse fenômeno depende de um *sujeito ou objeto observado*, que é o emissor ou portador de signos, e o *observador / espectador*, que será capaz de decifrar esses signos.

Mas o decifrar desses signos ou códigos dependerá de inúmeras condições, isto é: “o contato entre os dois, a bagagem e o





meio cultural, a época e o espaço de apresentação, o contexto social e político em questão, e, é claro, o desejo de comunicar (transmitir e receber) por meio de convenções, signos e códigos comuns." (Thomaz, 2016, p. 311).

A teatralidade cria um outro espaço, paralelo ao real, em que a ficção possa tomar forma. Gestos simples do dia a dia de uma pessoa comum, não são simples gestos no palco; gestos, no palco, passam a fazer parte da ação dramática e, portanto, a produzir um significado.

É possível notarmos, até o momento, que a teatralidade contribuirá para a performatividade, ou seja, trata-se de como se faz uso dela a fim de construir significados. De maneira geral, assumimos que ambas se interligam no espetáculo.

É possível falar dessas duas perspectivas individualmente, no entanto, a percepção delas em ação conjunta, proporciona-nos uma visão mais ampla a respeito dos conceitos elucidados. Sendo assim, pensemos, agora, na performatividade; uma linguagem que funciona, também, como forma de ação social, proporcionando efeitos de mudança, conforme se nota em definição encontrada no *site* de pesquisas *Oxford Bibliographies*:

Performatividade é o poder da linguagem de efetuar mudanças no mundo: a linguagem não só descreve o mundo como deve ao contrário (ou também) funcionar como uma forma de ação social. O conceito de performatividade foi apresentado, primeiramente, pelo filósofo John L. Austin, o qual postulou a diferença que havia entre linguagem constativa, a qual descreve o mundo e pode ser avaliada como verdadeira ou falsa, e performativa, que *faz algo* no mundo⁶¹ (OXFORD, 2021, tradução e grifo nossos).

61 Performativity is the power of language to effect change in the world: language does not simply describe the world but may instead (or also) function as a form of social action. The concept of performative language was first described by the philosopher John L. Austin who posited that there was a difference between constative language, which describes the world and can be evaluated as true or false, and performative language, which does something in the world.



Ainda sobre o termo, em comparação com a teatralidade, e dialogando com a definição da Oxford, Josette Féral (2009), em seu artigo “Por uma poética da performatividade”, aponta:

Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (...), sua origem poderia ser retraçada nas pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que “*executam uma ação*”. (...) Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. O teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. O espetáculo nele segue uma narrativa [*récit*], uma ficção. Ele projeta ali um sentido, um significado. Essa ligação com a representação, que Artaud recolocou em questão na sequência das grandes correntes artísticas do início do século XX, deixou igualmente sua marca no teatro, ainda que mais tardiamente. Não reconstituirei aqui toda a história da evolução da prática artística no decorrer do século XX, mas é possível dizer que diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado. Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena (FÉRAL, 2009, p. 197).

Diante dessas considerações, podemos chegar a um possível conceito para teatralidade e performatividade, sendo que: a teatralidade, condição do que é teatral, remete-nos ao concreto na cena, aquilo que podemos visualizar; já a performatividade é o que extrapola esses elementos mais estruturais, partindo para elementos associados a vários outros campos do conhecimento, em sentido mais pragmático.



Analisaremos esses elementos, partindo do quadro elaborado por Tadeusz Kowzan, quanto aos signos no teatro. Trabalhamos, portanto, tendo como *corpus* a peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, a relação entre as duas perspectivas: teatralidade e performatividade, respectivamente, a partir de cada um dos 13 signos estudados por Kowzan (1978).

13 SIGNOS TEATRAIS PARA A ANÁLISE DA TEATRALIDADE E DA PERFORMATIVIDADE EM *TRAGA-ME A CABEÇA DE LIMA BARRETO*

Em seu artigo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”, Kowzan (1978) realiza toda uma reflexão no que concerne ao signo e em como a análise semiológica adentra o campo da arte, mais especificamente o da arte teatral. Explora a manifestação dos signos em cena, diferenciando signos naturais e artificiais, sendo que no palco, todos os signos pertencem à categoria de artificiais, pois resultam de um processo voluntário, são criados, geralmente premeditados, com a finalidade de comunicar no ato. Nesse sentido, “os signos teatrais são perfeitamente funcionais” (1978, p. 102), isso quer dizer que quando utilizados em cena, obtêm “valores significativos bem mais pronunciados do que em seu emprego primitivo” (1978, p. 102).

Segundo o autor, “a arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade.” (1978, p. 97). E as formas de manifestação partem de inúmeros aspectos, considerando que “tudo é signo na representação teatral”, visto que o espetáculo se serve tanto da palavra como de



sistemas de significação não linguística. Desse modo, Kowzan parte dos resultados da aplicação dos signos, para perceber como eles se configuram e podem ser representados em uma peça. Logo, a partir de seus estudos, elencando e analisando signos possíveis de representação no teatro, e com base nos conceitos já apontados por demais estudiosos e estudiosas da dramaturgia, analisamos a peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, evidenciando o que, no espetáculo, são marcas da teatralidade e, na ação dramática, o que essas marcas representam em termos de performatividade.

Os signos propostos pelo autor são: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquilagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído, os quais apresentaremos por partes, como se segue.

1. A PALAVRA

Na peça em questão, a teatralidade é evidente pelo uso que o ator faz da palavra, portanto, encena o texto dramático no palco. A palavra, nesse sentido, já garante um significado, pelo fato de estar sendo proferida em espaço cênico. Mas ela não se desvincula do discurso, do caráter de denúncia que nos leva a pensar e refletir a respeito de uma época que fez e faz parte de nossa raiz histórica. O personagem mescla uma linguagem coloquial a uma linguagem mais formal, inclusive fazendo uso de algumas expressões em francês, e afirmando ser um leitor ávido de grandes obras da literatura universal, portanto um homem culto, que sabia adequar a linguagem em seu contexto, sabendo de onde partia a sua voz. Ou seja, a performatividade decorre do uso que se faz da palavra; tem-se o recurso da palavra e com ela ideias são expressadas, problematizadas, repensadas, discutidas, etc.



2. O TOM

Na peça, o tom é bastante importante e, certamente, nos fará compreender muito bem a relação que existe entre a palavra e as emoções que com ela podem ser apresentadas. A teatralidade se manifesta no recurso do tom, que poderá ser modificado de acordo com a necessidade cênica, com o destaque que se queira dar.

Já a performatividade fica evidente na postura firme e decidida do personagem que, apesar de vacilar em momentos de lembrança e dor, de maneira geral, sua entonação é vívida e resgata a sua negritude, reafirmando suas origens. A entonação, nesse sentido, enfatiza o poder do discurso que é proferido no decorrer da encenação.

3. A MÍMICA FACIAL

Durante a peça, destacam-se inúmeras expressões faciais, bastante associadas à própria palavra, que garantem a teatralidade, isto é, são expressões que voluntariamente aparecem com o intuito de causar efeitos. De maneira mais evidente, com exceção dos momentos em que o personagem usa do deboche, da ironia, sua expressão se mostra, na maioria das vezes, séria, preocupada e ansiosa, condizente com a situação de julgamento que está vivendo e na tentativa de extravasar suas frustrações. Ou seja, suas expressões corroboram para o entendimento da gravidade da situação, o que, por sua vez, demarca a performatividade, o efeito de maior gravidade que se busca evidenciar na peça.

4. O GESTO

Os gestos, depois da palavra, são meios maleáveis de exprimir pensamentos, não são somente mãos, braços ou pernas,



mas o corpo todo que se expressa através deles. Na peça, os gestos são bastante marcados, sabemos que remontam à teatralidade da peça, uma vez que podem determinar situações. Mas o que esses gestos representam?

Nos momentos em que o personagem lembra de fatos mais pessoais, a sua trajetória de vida, por exemplo, ele se ajoelha no chão, ao sentir a falta da mãe, senta-se e cobre o rosto ao lembrar a morte do pai, deita-se no colo de um dos espectadores quando está bêbado, mas ao defender-se de seus acusadores, quase sempre se coloca em pé e aponta os dedos para eles, em tom de defesa calorosa; isso porque os movimentos em que ele está mais próximo ao chão poderiam indicar sua fragilidade e o lugar no qual ele se sente muitas vezes, enquanto que os momentos em que ele se levanta é uma forma de reagir contra as injúrias das quais é acusado e da forma como é visto, rejeitado e “desqualificado” pela sociedade de então. Essa movimentação e uso dos gestos é o que podemos chamar de performatividade.

5. O MOVIMENTO CÊNICO DO ATOR

O ator se movimenta de várias formas durante todo o espetáculo, utilizando-se bem do espaço do palco. É nesse espaço paralelo que o ator movimenta não só a si mesmo, mas também o público. A teatralidade está na movimentação, no uso que se faz do espaço de que se dispõe.

O palco em semiarena contribui para uma proximidade do ator com o público, sugerindo uma intimidade maior, tanto que ele se aproxima consideravelmente dos espectadores, inclusive compartilhando elementos do cenário, interagindo com eles, evidenciando marcas de performatividade.



6. A MAQUILAGEM

A maquilagem cria signos mais duradouros do que a mímica facial; e ela pode apresentar signos relativos à raça, idade, estado de saúde, temperamento do personagem, etc. Uma maquilagem característica não se usa em dias comuns, mas com intenções específicas; dentro do palco, tais características passam a ter uma evidência maior, certamente. A maquilagem, aqui, se associa com a tonalidade da pele do ator em questão, pois sugere, antes de tudo, a aproximação visual com o autor Lima Barreto. A teatralidade se consolida não só pelo efeito da maquilagem, mas fortemente pela cor da pele do ator.

Na peça, ele faz menção ao termo “mulato” ser atribuído não só a ele, como também a Machado de Assis, e assume, apontando para o seu braço, que eles são negros e que, ao contrário de Machado, ele não nega a sua cor, apesar de ter vivido com vergonha e dizer em determinado momento da sua “tristeza de não ter nascido branco”. De antemão, as características físicas do ator nos permitem a associação com o autor, desde o momento em que ele se apresenta como Lima Barreto de além-túmulo. Portanto, a face do ator no personagem marca de forma significativa essa relação; a maquilagem torna-se um detalhe, pois a performatividade enfatiza a importância de se discutir a cor da pele, ou seja, do quanto ela significa.

7. O PENTEADO

Até mais do que a maquilagem, o penteado pode possuir um papel autônomo na peça, porque ele poderá indicar, por exemplo, uma área geográfica ou cultural, uma época específica, uma classe social, uma raça. Isso fica evidente na peça, pela textura dos cabelos do ator e pela opção de mantê-los mais longos; é algo visível na cena, contribuindo para a identificação da teatralidade.



Além de os cabelos serem crespos, eles estão crescidos, a fim de mostrar bem a sua característica. São cabelos grisalhos que sugerem a sabedoria de alguém com uma idade já avançada e que, portanto, possui um conhecimento empírico da vida, que carrega uma história (isso é bastante importante, pensando no contexto da peça); além disso, ligam-se aí dois tempos: o *passado*, pois Lima Barreto faleceu ainda jovem, aos 41 anos, e o *presente*, a contemporaneidade, já que o autor, agora com mais idade, levanta do túmulo e vem em própria defesa, isto é, temos uma obra de resignificação nesse sentido. As entradas nos cabelos sugerem também uma cabeça mais à mostra, o que enfatiza a questão do próprio título da obra; uma cabeça que está em xeque, que está sendo analisada, avaliada, um cérebro “submetido à dissecação pública”. Uma cena interessante é quando ele, ao lembrar da família e de sua casa, “a casa do louco” (referindo-se à possível insanidade de seu pai e dele próprio), puxa com força os cabelos que, ao serem friccionados, ficam elétricos, dando uma impressão de desalinhamento, porém sugerindo a imagem de grandes gênios incompreendidos ou criticados, ou mesmo a imagem dos gênios consagrados, como Albert Einstein, por exemplo. A seguir, as imagens das cenas que contribuem para essa interpretação (*frames 1 e 2*)⁶²:

62

De modo que a peça se encontra disponível no YouTube, sem restrições de público e, portanto, sob domínio público, fazemos uso de frames da obra, com o intuito de complementar nossa pesquisa, no sentido de analisar visualmente os elementos da cena.



Figura 1 - frame 1 – os cabelos crespos e embranquecidos



Fonte: Traga-me a Cabeça, 2018.

Figura 2 - frame 2 – os cabelos sendo friccionados



Fonte: Traga-me a Cabeça, 2018.

Os detalhes que advêm dessa encenação com os cabelos trazem visibilidade e significado ao signo primeiro. Logo, reconhecemos a performatividade, pois ela nos permite ir além de sentidos superficiais e buscar a fundo nossas referências.

8. O VESTUÁRIO

Diz Kowzan (1978, p. 109) que “no teatro, o hábito faz o monge”. O vestuário seria o modo mais convencional e exteriorizado de definir o indivíduo humano no teatro. Ele vai significar sexo, idade, profissão, posição social, nacionalidade, religião, etc.; o vestuário diz muito a respeito do nosso personagem. O figurino que o ator usa é a marca da teatralidade. A princípio, ele traça calças com suspensórios, uma camisa branca, sem abotoaduras ou goma, nem quaisquer outros adereços, e um colete com bordados coloridos, como podemos visualizar abaixo:

Figura 3 - frame 3 - o vestuário no início da peça



Fonte: Tragra-me a Cabeça, 2018.

É um traje simples e que abraça a ideia de quando, no início, o personagem menciona o seu “esbodegado vestuário” e, mais adiante, que gostaria de ser “doutor” para usar sobrecasaca e cartola com o poder de mudar o seu destino. Logo, seu traje também demonstra sua origem, a simplicidade até de seu comportamento perante a sociedade. Ao longo da encenação, o ator se despe de parte de seu figurino, tirando o colete, baixando os suspensórios,



abrindo os botões da camisa e arregaçando suas mangas. Já suado e bebendo alternadamente pequenos goles de cachaça, percebemos que a imagem do personagem vai se modificando no transcorrer das cenas; entre nervosismos e momentos de crise, ele vai construindo outra imagem, até mesmo a imagem que nós, como leitores e espectadores de Lima Barreto, em partes, fazemos dele e de sua obra (*frame 4*).

Figura 4 - *frame 4* - a transformação ao longo da peça



Fonte: Traga-me a Cabeça, 2018.

Esse vestuário, ao fim da peça, será substituído por um manto africano (*frame 5*), colorido, o qual sugere a aceitação e a afirmação do local ao qual o autor pertence, como um retorno à sua ancestralidade.

Figura 5 - frame 5 - o traje que se converte em manto africano



Fonte: *Tragra-me a Cabeça*, 2018.

Toda essa transformação que ocorre ao longo da peça é o que o personagem faz com o seu traje e o que essa mudança poderá significar. Temos, assim, a performatividade.

9. O ACESSÓRIO

Acessórios são um sistema autônomo de signos, situando-se melhor entre o vestuário e o cenário, porque numerosos casos limítrofes aproximam-nos um do outro. Os casos são particulares, a depender do contexto, do uso no palco. Podemos dizer dos signos de primeiro e de segundo grau, que tratam da denotação e da conotação, respectivamente, ou seja, um signo pode tomar outro sentido dentro da cena, como exemplo uma cabaça fazendo a vez de uma cabeça⁶³.

63 De modo que os acessórios apresentam casos limítrofes entre vestuário e cenário, pensamos na cabaça tanto como elemento de cenário, como elemento acessório, considerando a sua relação direta com o ator.



Os acessórios, objetos ou adereços utilizados durante o espetáculo, denotam a teatralidade.

Dentre os acessórios utilizados, primeiramente pensamos na própria cabaça que representa a cabeça do autor, no canto esquerdo do palco (simbólico, visto que a esquerda sugere essa conotação de “estar do outro lado”), e o arranjado de conchas que é usado como representação do cérebro e que aparece ao final da peça, como que se desmontando e fazendo um enfeite à cabeça do escritor, uma “cabeça encantada”⁶⁴ (frames 6 e 7).

Figura 6 - frame 6 - o cérebro formado por búzios



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

64 As conchas, ou “búzios,” ficam no fundo do mar e são trazidos para a praia pelas ondas; dizem que eles possuem a energia da água, do céu e da terra. Além de trazer sorte, proteção e limpeza, o búzio simboliza um sinal positivo da vida, trazendo luz e força para lidar com os desafios, problemas e decisões a serem tomadas. São conchas preparadas para uso em rituais do Candomblé. A cabaça, assim como os búzios, compõe um instrumento musical chamado afoxé; usa-se uma cabaça pequena e redonda, e posteriormente ela é recoberta com uma rede de bolinhas de plástico ou miçangas. É um instrumento que também possui profunda vinculação às manifestações religiosas do Candomblé. Juntos, esses elementos são bastante importantes para a construção simbólica sugerida pela encenação.



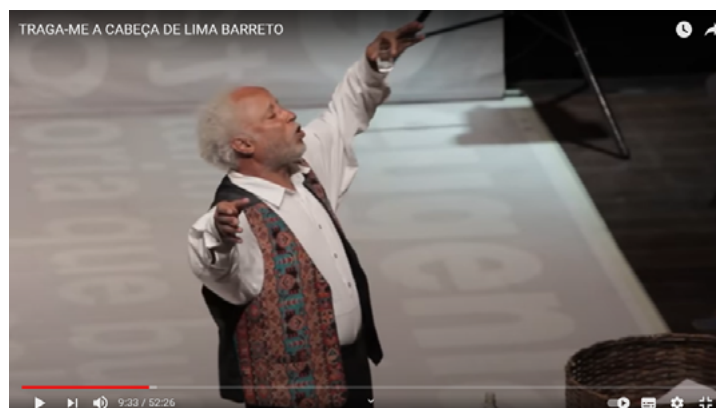
Figura 7 - frame 7 - a cabeça encantada, o afoxé



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

No decorrer da encenação, vez ou outra, o personagem também se movimenta com o copo de bebida, trazendo a ideia dos problemas de Lima Barreto com o alcoolismo, ele inclusive apresenta um temperamento jocoso e irônico ao se referir a esse tema, comparando-o ao chá de camomila bebido pelos membros da academia; mas o copo e a bebida (*frame 8*), servindo de acessórios, são necessários ao entendimento do contexto da peça.

Figura 8 - frame 8 - a bebida



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.



Outro detalhe notável são as próprias obras do autor sendo utilizadas em cena, como algo concreto e abstrato ao mesmo tempo; concreto porque são palpáveis e acessíveis a quem quiser ler e pesquisar, e abstrato porque a palavra as tornou imortais. Se compararmos esse momento em que o personagem reúne suas obras ao momento anterior na peça em que ele utiliza vários papéis escritos e joga-os ao alto, podemos entender que essas palavras, as teses eugênicas, ao vento, são apenas argumentos infundados, que partem de uma sociedade preconceituosa e racista, já o concreto seria aquilo que apresenta uma vivência, de olhar por outros olhos, especialmente daquele que vive na sociedade do preconceito, sendo rechaçado por ela. A imagem que se cria dos papéis é interessante, pois jogados ao ar, eles flutuam e caem por terra. Dessa mesma terra brota a obra de Lima Barreto, como defesa; surge a sua escrita, representada nos livros.

Com as imagens, fica evidente essa questão, ao visualizarmos todos esses elementos em cena, sobrepostos. Os papéis já rabiscados, jogados e espalhados pelo chão, e a organização dos livros, colocados um a um pelo personagem, estabelecendo uma ordem, uma imagem específica, lembrando, quiçá, um trono africano. Ao passo que o *frame* 9 destaca um momento de certa insatisfação do personagem, o *frame* 10 nos mostra o estabelecimento de algo novo.



Figura 9 - *frame 9* - escritos e anotações; papéis ao alto



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

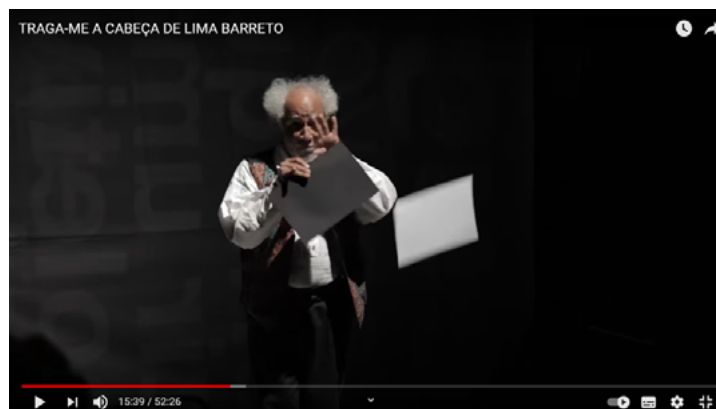
Figura 10 - *frame 10* - as obras de Lima Barreto



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

Além disso, outra cena importante, face aos acusadores, é quando o personagem une duas folhas de papel, uma branca e uma preta. Ele solta a folha branca e rasga em vários pedaços a folha preta que lhe fica nas mãos. Isso mostra a visível diferença no trato para com a cor da pele. O preto é estraçalhado (*frame 11*).

Figura 11 - frame 11 - a folha branca e a folha preta



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

O uso que se faz com os recursos do palco indica a performatividade em cena. Os significados possíveis observados e analisados pelo espectador é que efetivamente construirão os efeitos de sentido pretendidos pela encenação; portanto, todas as cenas apresentadas no quesito acessórios, que mostram o uso desses objetos e os ressignificam dentro do contexto da peça, demarcam a performatividade.

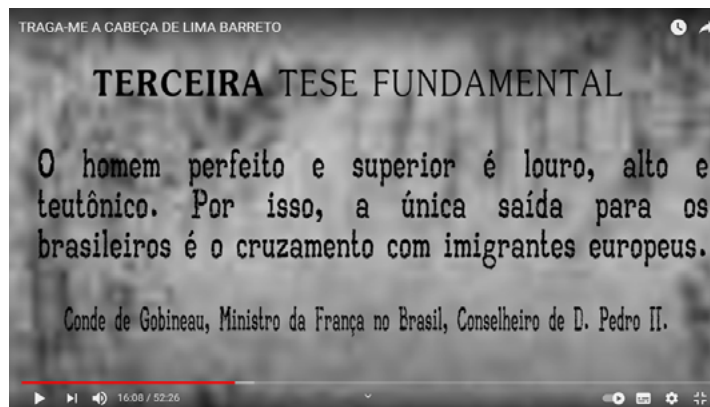
10. O CENÁRIO

A tarefa primordial do cenário é a de representar o lugar: lugar geográfico, social ou os dois ao mesmo tempo; também pode significar o tempo, época histórica, estações do ano, certa hora do dia, etc. Os signos que o cenário contém podem se relacionar às mais variadas circunstâncias. O cenário pode ser caracterizado pela movimentação e construção em tempo real ou pode até ser dispensado de todo, permanecendo vinculado à movimentação e gestos do ator ou atores. O cenário da peça não possui muitos adereços, além dos acessórios. Temos um telão, uma cadeira, o suporte com "a

cabeça”, o palco em semiarena e a movimentação e gestos do ator; portanto, signos da teatralidade.

A performatividade se manifesta, entre outros, no telão, que reproduz imagens e informações históricas (textos escritos), as quais contribuem para o encaminhamento da ação dramática, com vozes em *off*. Nos *frames* da sequência, 12 e 13, observamos um detalhe interessante da versatilidade no uso do recurso tecnológico, atrelado à encenação, do modo como a imagem é reproduzida para o público que assiste ao vivo e para o público que assiste virtualmente: a tela reproduzida como que para um telespectador e a tela reproduzida ao público presencial, como em uma sala de cinema. Os recursos são ampliados, nesse sentido.

Figura 12 - *frame 12* - a reprodução da imagem em telão (tela cheia)



Fonte: Traga-me a Cabeça, 2018.



Figura 13 - *frame 13* - a reprodução das imagens em telão, para o público presencial



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

Outro elemento que nos mostra a performatividade é a cadeira que o ator usa o tempo todo em sua movimentação, mudando a sua posição, ou seja, dando liberdade até para o objeto, quando ele serve para o mesmo fim, no entanto, em posição oposta à convencional (*frame 14*).

Figura 14 - *frame 14* - o uso da cadeira, movimentação no palco



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.



Na imagem acima, a cadeira é utilizada pelo ator como uma espécie de compasso, quando ele gira o objeto em círculos, lembrando um episódio em que fora acusado de ladrão, na adolescência; o que causa um efeito de vertigem dessa reminiscência, de ciclo vicioso.

11. A ILUMINAÇÃO

A iluminação valoriza outros meios de expressão, apresenta mecanismos aperfeiçoados de distribuição de comandos, encontra cada vez mais amplo e rico emprego nos espetáculos, tanto em cenas fechadas como em cenas ao ar livre; é capaz de iluminar e delimitar lugares teatrais, entre outros elementos relacionados ao próprio temperamento e situações vividas pelo personagem. Tudo dependerá do contexto e do uso que se faz do recurso da iluminação; inclusive, a projeção de imagens, muito recorrente em várias peças, poderá representar sonhos, outros personagens, delírios, etc.

A iluminação, na peça em questão, sendo ela em espaço fechado, contribui sobremaneira para enfatizar as passagens do personagem, seja o seu estado de espírito, seja os momentos de julgamento, destaques para um ponto em específico, entre outros. De modo que a iluminação direciona o foco nas cenas, torna-se evidente a teatralidade para o espectador nesse quesito.

Porém, o efeito que a iluminação causa ao espectador contribui para evidenciarmos as marcas da performatividade. São várias as cenas que podemos apontar como exemplos; seguem algumas delas.

Cada destaque tem uma razão de ser, identifica algo em particular. Conforme observamos anteriormente, nos momentos em que aparecem no telão as teses da eugenia, todo o ambiente ao redor é escurecido, a fim de dar um destaque aos textos escritos, como em uma tela de cinema. Já no momento em que o personagem lembra

e sofre a perda da mãe, a luz é incidida sobre ele na cor vermelha; essa cor, além de sugerir a ideia de sangue, pode representar a força que advém desse sangue, pois se trata da raiz, do ventre que gerou esse ser e que o marca subjetivamente (*frame 15*).

Figura 15 - *frame 15* - lembranças da mãe



Fonte: Traga-me a Cabeça, 2018.

As figuras femininas são enfatizadas de forma interessante: a mãe associada à cor vermelha, enquanto a bisavó é lembrada e associada à cor azul e ao mar, em cena mais adiante.

Uma cena marcante, ao final da peça, é quando o ator monta no chão a cadeira e os livros no entorno e o telão mostra novamente a imagem do mar e a luz azul (*frame 16*).

Figura 16 - frame 16 - o retorno à ancestralidade



Fonte: *Traga-me a Cabeça*, 2018.

A luz azul, a cor azul, simboliza a nostalgia e a tristeza, mas também uma calma, na afirmação do autor de que findada a sua vida, mesmo sem ter conseguido escrever toda a história do povo negro, ele crê que outros escritores virão e cumprirão a promessa. O mar, na história de vários países, tem uma conotação de tristeza e saudade, marcada pelo deslocamento geográfico de muitos povos para terras estrangeiras. No caso do Brasil, podemos citar o deslocamento do povo africano, marcado pelo tráfico de escravos e a violência impingida contra eles nesse processo de “barbárie tropical”. O mar relembra a ancestralidade, mais uma vez.

12. A MÚSICA

A música tem uma função bastante interessante e importante, porque ela pode entrar num espetáculo em momentos específicos para mudar algo, caracterizar algo, substituir algo, ou marcar os personagens especificamente, tornando essa marca um símbolo daquele personagem, por exemplo. Instrumentos específicos também podem designar lugares ou etnias específicas. Lembrando que



tudo irá depender de como o dramaturgo faz uso desses signos, ou seja, os significados que se pretende atribuir a eles e os efeitos que deles são depreendidos. Em termos de teatralidade, temos, na peça, a presença da música, a presença do canto e a presença de sons prolongados para efeitos de sentido.

A performatividade se manifesta nas músicas, em momentos específicos, por exemplo: no início, após a abertura com o vídeo relativo à eugenia (que contextualiza e caracteriza a peça), o personagem se apresenta com uma canção entusiasta, lembrando até uma abertura de um *show*, o que leva o espectador a ser atraído por ele, pela sua simpatia; nos momentos em que as imagens e teses são mostradas no telão, a música é grave, fazendo lembrar um ambiente frio, cinza, de morte, necrotério; em outros momentos, especialmente os de crise de Lima Barreto, o som é agudo, lembrando lâminas cortantes; ao assumir-se militante, no meio do debate em sua defesa, o personagem canta uma canção, também grave, afirmando que “vai” em frente, mesmo tendo o mundo como seu adversário; em cenas de suspense ou de lembrança, temos a presença do piano, causando efeitos de sentido (melancolia, nostalgia), a depender do que a cena solicita; e a música cantada pelo ator, ao final da peça, pelo soar das batidas, lembra sons africanos, combinados com a letra, que remete aos ancestrais, bem como com o figurino que o personagem traja nesse momento.

13. O RUÍDO

Os ruídos produzidos no teatro podem significar a hora, o tempo que está fazendo, o lugar, o deslocamento, o transporte, podem ser signos de fenômenos e circunstâncias as mais diversas. Até mesmo a voz humana pode imitar ruídos. Na peça, percebemos o uso dos ruídos em momentos específicos: a digitação dos nomes dos adeptos da teoria eugênica, bem como os títulos de suas obras, nas referências dos trechos selecionados. Isso evidencia a teatralidade.



Não em vão esses ruídos são utilizados na tela, pois eles sugerem que, além do tempo do enunciado ali presente nos textos datados da primeira metade do século XX, a digitação remete ao tempo de enunciação, do tempo corrente, dando uma característica de contemporaneidade, ou seja, o texto pode ter sido escrito há muitos anos, mas ele ainda perdura nas mentes de muitas pessoas na atualidade. O ruído das teclas sendo digitadas remete ainda a uma sensação de veracidade, isto é, o que está sendo dito foi realmente pensado e publicado, trazido à sociedade e debatido, porque era algo em que se acreditava. Nesse sentido, os detalhes vão nos trazendo a tônica da peça e o que está além da teatralidade, portanto, o efeito de sentido e o significado do som no ato de digitar diz respeito à performatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos, diante da análise dos elementos de teatralidade e performatividade, que uma peça de teatro, uma obra de arte como o drama, abarca não somente o texto dramático e o seu espetáculo, mas a junção desses e os efeitos que eles causam no público espectador, a partir de seus conhecimentos de mundo, suas leituras e bagagem intelectual. A discussão nos leva a refletir, entre outros aspectos, acerca da multiplicidade dos olhares que contemplam o teatro, dado o seu alcance.

É imprescindível, para a compreensão dessa união, a contextualização da peça e seu repertório, a fim de que as primeiras impressões, desde o título da obra, nos permitam o estabelecimento de referências e conteúdos ali ressignificados, uma vez que o texto sempre parte de algum caminho já traçado. Tais referências se corporificam no decorrer da peça, tanto a analogia à cabeça de João Batista, quanto o romance machadiano.



Não somente as referências de mundo são importantes, mas também um levantamento teórico concernente aos elementos que constituem o espetáculo e como esses têm sido estudados e repensados ao longo dos anos. Para tanto, pesquisadores e pesquisadoras traçam panoramas que nos permitem visualizar as configurações do teatro contemporâneo. Por isso, nos pautamos em discussões de Féral, Thomaz, Pavis e Prado, para a compreensão da teatralidade e da performatividade.

A partir desse levantamento, evidenciamos os 13 signos teatrais possíveis de serem abordados no palco, de acordo com Kowzan, lembrando: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído.

O espetáculo em questão, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, visto e analisado sob os aspectos da teatralidade e performatividade, traz à tona discussões que, apesar de remontarem uma época distante da nossa, contribuem para se pensar a necessidade de voltar ao passado como forma de compreensão da história e reconstrução de uma nova concepção de mundo e de sociedade.



11

Tiago Fortes

O MAL-ESTAR NA ACADEMIA



Para começar a escrever (ou mesmo falar) *sobre* alguma coisa na academia, parece haver uma série de protocolos a serem cumpridos como condição *a priori* para todo e qualquer começar (isso pode nos levar a nos perguntarmos se jamais começamos, de fato, alguma coisa). Podemos destacar, como um passo fundamental que antecede todo e qualquer começar, a capacidade de nomear aquilo sobre o qual se está escrevendo (ou falando), para que possamos nos pôr a escrever, cientes de que estamos escrevendo sobre *isso* ou *aquilo*. É exatamente este passo que me sinto incapaz de dar para aqui começar (e ainda assim ciente de que já me pus a escrever). Na verdade, o que me impulsiona agora a escrever (e que me impulsionou nos últimos meses a levantar todo o material bibliográfico, pois esta escrita não está começando agora) é exatamente uma necessidade gritante de problematizar esses passos ou etapas que supostamente deveriam anteceder a escrita acadêmica. Portanto, recuso-me, nesse momento, a escrever *a partir* deles. Talvez esteja tentando escrever *apesar* deles, ou num embate *com* eles.

Seja um constrangimento ético ou uma inconsistência teórica, o fato é que prefiro não me deixar levar por uma força conspiratória que me impulsionaria a denunciar essa enigmática entidade *eles*, que seriam os responsáveis por manter a academia estabelecida em tal estado de coisas e de espírito. Prefiro não direcionar minha atenção questionadora para o *eles*, mas permitir que minha inquietação espantada permaneça voltada para o *nós*. E o estado em que sinto que *nós* nos encontramos na academia, é um estado de *mal-estar*.

Pronto, se me exigirem justificar todas as questões que levantarei daqui pra frente com fatos, se me for dado como condição localizar os sujeitos que representam e defendem tal estado de coisas e de espírito que me parece predominar na academia, direi apenas que não importa, que a única coisa que importa é se sentir assombrado e se pôr a pensar sobre esse *mal-estar* que se encontra em todos os cantos da academia. É o mal-estar dos alunos de graduação que se aproximam do trabalho de conclusão de curso e se põem a



tentar adequar-se ao tal formato acadêmico de escrita, que deve ser, segundo dizem (ou dizemos, para não recorrer ao eles), bem estruturado numa metodologia científica. É o mal-estar que volta quando se pretende tentar uma seleção de mestrado e é preciso saber definir com clareza qual é o seu objeto de pesquisa, seus objetivos gerais e específicos, ou sua hipótese (no caso do doutorado). É o mal-estar (que acaba por parecer da natureza da área de artes) do artista que entra na academia, e passa toda sua estadia nesse lugar se perguntando se é possível fazer arte nesta instituição científica, se este é o lugar propício à formação do artista. E, principalmente, é o mal-estar que não se cola a nenhum sujeito, mas que se acumula na atmosfera quando nós, professores, insistimos com nossos alunos ou orientandos, que isso é a academia, que esse é o rito de passagem pelo qual é preciso passar para que se possa viver na carne o que é fundamentalmente a experiência acadêmica.

E que não confundamos este mal-estar com a angústia ou inquietação própria ao processo de pesquisa ou à crise inevitável em toda criação artística; essa angústia que, segundo Heidegger (1969, p. 32), “nos corta a palavra”, “emudece qualquer dicção do ‘é’”. O mal-estar é responsável, pelo contrário, por nos afastar dessa angústia, por nos fazer acreditar que seria melhor não se deixar ser levado por ela, apesar de insistentemente sermos invadidos pela mesma.

Uma primeira questão que o assombro diante de tal mal-estar me faz levantar é: porque associamos academia ou universidade com ciência? Pesquisa acadêmica é sinônimo de pesquisa científica, ou seria esta apenas uma área entre outras da pesquisa acadêmica? Podemos falar em pesquisa artística, pesquisa filosófica na academia, ou é mais acertado dizer pesquisa científica em artes, pesquisa científica em filosofia?

Seria muito mais elegante e refinado, de minha parte, manter essas perguntas em aberto, mas me permitirei a grosseria de afirmar minha posição, ou melhor, minha desesperada necessidade de



desvincular atividade acadêmica de atividade científica. Mais ainda, me permitirei atribuir como causa do tal mal-estar a necessidade de dizer que o que fazemos é pesquisa científica em artes, e não simplesmente pesquisa artística acadêmica. Sendo mais específico, percebo que essa associação entre academia e ciência instaura no ambiente acadêmico uma certa confusão entre a dimensão teórica e a dimensão prática, dando uma impressão bastante nítida de que existe uma predominância absoluta da primeira, e de que é preciso fazer de tudo para que a segunda encontre seu espaço dentro da pesquisa acadêmica. Isso tem levado, nas últimas décadas, a uma ultravalorização da prática, e a uma certa desconfiança da teoria. Ou seja, o mal-estar com o que é acadêmico acaba assumindo a feição de um mal-estar com um suposto excesso de teoria e uma suposta falta de prática na academia.

Por mais absurdo que pareça, começo a desconfiar (e essa desconfiança ganhou corpo a partir dos estudos de Hannah Arendt e Heidegger) que se trate justamente do contrário. Isso que chamamos de teoria está, na verdade, completamente contaminado por preceitos práticos, por uma lógica que diz respeito muito mais à prática do que à teoria. Na verdade, nem isso podemos dizer, pois hoje em dia (e com isso talvez me refiro aos últimos 5 séculos) não parece possível pensar ou fazer nem a prática nem a teoria. Com esta afirmação não estou defendendo uma separação purista das duas dimensões, mas uma abordagem plena de cada uma delas para que o atravessamento possa se dar de uma maneira potente, ou seja, uma relação que não se dê por submissão. Esse quadro é muito bem desenhado pelas definições que podemos encontrar no dicionário. Ao fazer uma busca no Larousse (1992, p. 1081 – o grifo é meu), me deparo com uma definição bem interessante de teoria: “Conjunto relativamente organizado de ideias, conceitos e princípios que *fundamentam uma atividade*, e que *lhe determinam a prática*”. Em tal definição, a primeira coisa que me chama a atenção é esse lugar, que a teoria assume, de fundamentação de uma atividade, e esse poder de determinar



uma prática, entendendo-o como determinação de seus rumos possíveis ou mesmo de sua razão de ser. Com isso poderíamos concluir que a prática se encontra submetida à teoria, situação desfavorável de dependência da legitimação desta. Isso é reforçado por uma das definições de *prática* encontrada no mesmo dicionário: “Aplicação na realidade dos conceitos formulados no espírito” (Idem, p. 892). Mas é preciso atentar também que, em tal definição, a teoria parece obrigada a assumir um papel, também desfavorável, de ter que fundamentar algo que lhe é externo, a prática. E parece-me que esse papel, que aparentemente dá à teoria um status elevado, desvia a teoria de uma pulsão que lhe parece ser mais originária, pois é apenas numa lógica cientificista que os “conceitos formulados no espírito” têm como razão de ser a “aplicação na realidade”.

Para tentar me aproximar dessa pulsão originária da teoria (e com isso não quero dizer sua essência, mas aquilo que ela concretamente foi antes de lhe ser imputada esse papel cientificista), devo retornar ao modo como os gregos tratavam a teoria. Em seguida analisarei sua transformação gradual, ao longo da história, até assumir plenamente o papel que a tornou serva da prática, de uma prática objetivista, de uma prática como senso de realidade que definitivamente não condiz com a prática que tanto se luta hoje para que ganhe seu devido espaço dentro das pesquisas acadêmicas em arte, e que está mais ligada a uma necessidade de encarnação da experiência.

Antes de tudo, não podemos deixar escapar a relação etimológica entre a palavra teoria e a palavra teatro, ambas relacionadas a “*thauma*, algo que atrai o olhar, uma maravilha” (SCHECHNER, 2012, p. 134). Hannah Arendt (2014, p. 345) também leva em consideração essa relação entre teatro e teoria quando define o significado desta última entre os gregos como “mirada contemplativa do espectador que se interessa pela realidade aberta diante de si e a acolhe”. Heidegger (2012, p. 45) é ainda mais específico ao mostrar que o termo *teoria* provém do verbo grego θεωρεῖν. O substantivo correspondente é θεωρία. O verbo nasceu da composição dos étimos θέα e ὄραω,



sendo $\theta\acute{\epsilon}\alpha$ a fisionomia, o perfil em que alguma coisa é e se mostra, a visão que é e oferece, e $\acute{o}\rho\acute{\alpha}\omega$ significa ver alguma coisa, tomá-la sob os olhos, percebê-la com a vista. O importante nessa origem etimológica do termo teoria é a revelação de sua relação fundamental com o Real que, segundo Heidegger (Idem, p. 42), é o vigente, tanto aquilo que leva quanto aquilo que é levado à vigência.

Essas etimologias revelam uma estreita ligação entre o teatro grego, a epistemologia ocidental e o ato de ver. Porém, é preciso pensar este ato com mais cautela devido à ultravalorização que este sentido da visão ganhou na epistemologia ocidental e a consequente desconfiança gerada sobre a mesma para que se pudesse abrir espaço aos outros sentidos, considerados (com razão) mais sutis. José Gil (1996, p. 48) faz uma interessante distinção entre a visão e o olhar, que interessa muito à presente discussão. Ele nos lembra que para ver é preciso olhar, mas pode-se olhar sem ver. Ele chama a atenção para a diferença entre “ver passar os barcos” e “olhar os barcos que passam”, diferença entre receber os estímulos visando decodificá-los e participar no espetáculo da paisagem, diferença entre uma distância imposta por aquele que vê e uma sutil aproximação daquele que, ao olhar, desposa as coisas e entra numa atmosfera onde nada de preciso é ainda dado.

Essa experiência do olhar se aproxima do *thaumazein*, a chocante admiração ante o milagre do Ser, que, segundo Platão, é o começo de toda filosofia. E Hannah Arendt (2014, p. 375) afirma que “na verdade, *theoria* é apenas outra palavra para *thaumazein*”. Não interessa aqui discutir o conceito de Ser, mas me interessa muito pensar que não há teoria sem essa “chocante admiração” perante algo que nos espanta, que nos corta a palavra, podendo este algo estar diante de nós, ou nos invadir como a angústia que, como supracitado, “emudece qualquer dicção do ‘é’”. Evidentemente, Hannah Arendt faz a ressalva de que, se o *thaumazein* é o começo da filosofia, ele não pode ser seu fim, que ele precisa ser “filosoficamente purificado” (Idem), ou, em termos menos platônicos,



que essa admiração, esse espanto que nos corta a palavra, precisa passar por um rigor conceitual e teórico que dê conta de pensá-lo, de expressá-lo em palavras (o que não necessariamente significa traduzi-lo). Porém, esse rigor conceitual (que não é o mesmo que rigor científico) não deve submeter a experiência do espanto a uma estrutura que a torne dizível (ou pior, reconhecível). Não se deve encarar o rigor (fundamental à pesquisa acadêmica) como estrutura. Antes de tudo, o rigor é uma força, próxima do desejo ou mesmo da obsessão. E esta força é desencadeada no pesquisador pelo próprio espanto. A coisa que o espanta impregna-o de um desejo que o faz olhar para ela com um rigor que torna inevitável o esforço de abarcá-la em sua plenitude (o que não quer dizer totalidade). Virgínia Kastrup (2010, p. 49) me parece abordar este encontro entre pesquisador e material de pesquisa de modo a esclarecer melhor este tal rigor acadêmico, que não é necessariamente científico, é preciso reforçar:

Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão. Nesta política cognitiva a matéria não é mero suporte passivo de um movimento de produção por parte do pesquisador. Ela não se submete ao domínio, mas expõe veios que devem ser seguidos e oferece resistência à ação humana (o grifo é meu).

Isso nos coloca diante de um jogo bastante paradoxal entre distância e aproximação no ato do pesquisar em sua relação com a realidade. A tradição cientificista postula, como condição do conhecimento científico, sua neutralidade e objetividade. Podemos pensar esta pela necessidade concreta de manter um objeto a uma distância suficiente dos olhos para que o mesmo possa tomar uma forma nítida. Sempre que aproximamos em demasia um objeto dos olhos, começamos a perder o foco e o objeto se torna embaçado. Porém, é bastante ilusória a crença de que, uma vez mantida esta distância neutra, estamos diante do objeto tal como dado, em sua ordem autêntica, na natureza. Este objeto que se apresenta em sua



forma nítida diante de mim (não estou aqui me referindo apenas a um objeto enquanto coisa palpável, mas também a qualquer fenômeno que esteja sendo investigado pelo pesquisador), só se apresenta enquanto tal devido a uma elaboração prévia de sua realidade, de uma representação que se faz condição para que agora eu possa reconhecê-lo. Ou seja, todo distanciamento objetivista conta com uma aproximação prévia radicalmente intervencionista que faz com que todo fato observado seja subsumido a conceitos, levando o pesquisador a extrair dos fenômenos somente os caracteres que lhe são pertinentes. Porém, ao invés de se tratar de uma aproximação onde o pesquisador vai na direção do objeto, trata-se de trazer o objeto para perto de si, para que este venha até o território do pesquisador. É a diferença entre lançar um anzol para que, sem sair do barco, o pescador traga o peixe até si, e mergulhar no mar para pegar o peixe com as próprias mãos (ou se afogar tentando). É preciso entender, acompanhando Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2010, p. 20), que “não há neutralidade do conhecimento, pois toda pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa”. Na verdade, o próprio processo de representação do real é intervencionista no sentido de limitar, de estreitar as possibilidades de apresentação do real diante do olhar do pesquisador.

O paradoxo é que abdicar da perspectiva da terceira pessoa do conhecimento, da perspectiva da distância como condição do conhecimento, nos permite perceber que a representação do real, que o revela em sua forma nítida, é apenas *um* modo de sua vigência. Portanto não devemos entrar numa disputa de qual modo seria o mais verdadeiro. E se, ao invés do pesquisador se distanciar para poder reconhecer o modo pelo qual o real se oferece através da representação, ele pudesse, como diz Kastrup (supracitado), “obedecer às exigências da matéria”, se deixar atentamente guiar por ela, acatando seu ritmo, percebendo que “a matéria não é mero suporte passivo de um movimento de produção por parte do pesquisador”,



que ela “não se submete ao domínio”, que, pelo contrário, “oferece resistência à ação humana”?

Assim, aproximar-se do real pode significar se deixar ser levado por seus movimentos e seu ritmo, permitindo que ele se apresente de modo inusitado, surpreendendo e abalando as expectativas do pesquisador; e, inversamente, distanciar-se para conhecer pode significar impor ao real que ele se apresente em sua objetividade, sobrepujar sua resistência para que possa ser representado de acordo com o interesse do pesquisador. É neste sentido que Heidegger (2012, p. 48) afirma que:

como teoria, a ciência seria justamente ‘teórica’. Prescindiria de qualquer elaboração do real. Faria de tudo para apreender o real puramente em si. Não interviria no real para alterá-lo. A ciência pura, como se proclama, seria desinteressada e ‘sem propósito’. E, no entanto (...) a ciência é uma elaboração do real terrivelmente intervencionista (...) estabelece e consolida a sua vigência, transformando-a em objetividade.

A Ciência Moderna – e junto com ela, a pesquisa acadêmica – se afastou completamente do modo como os gregos viviam a teoria. Esta já não é mais uma relação do olhar com o modo em que aparece o vigente, ou seja, o Real. A Ciência Moderna transformou a teoria numa prática, numa prática de “elaboração do real terrivelmente intervencionista”. Nesta prática não há espaço para o *thaumazein*, para a admiração diante daquilo que nos espanta e nos corta a palavra, ou seja, nos põe a pensar. Nesta prática não há mais espaço para o pesquisador ser afetado e transformado pelo modo de vigência daquilo que se abre diante dele, pois agora é ele, pesquisador, que “estabelece e consolida” a vigência do Real, “transformando-a em objetividade”.

CONVERSÃO DA TEORIA EM HIPÓTESE E DO REAL EM OBJETO

Não é possível pensarmos a transformação do sentido de *teoria* independente da transformação do sentido de Real. Muito antes do advento da Ciência Moderna, os romanos já começaram a compreender o Real de modo bastante distinto dos gregos. Como Heidegger (2012) nos mostra em *Ciência e Pensamento do Sentido*, os romanos, pelo próprio espírito da língua latina, acrescentam ao Real, como aquilo que está em vigência, a *actio*. O vigente aparece então como o resultado de uma operação. O Real é, agora, o sucedido. Todo sucesso é produzido por algo que o antecede, a causa. Assim, o Real aparece à luz da causalidade, como aquilo que é causado. Mas não só isso. Sendo um resultado, o efeito é sempre feito por um fazer. O resultado do feito de um fazer é o fato. Este é o sentido que o real assume na Idade Moderna. Aqui o Real, no sentido de fato, se opõe ao que não consegue consolidar-se numa posição de certeza e se reduz a algo apenas mental, sendo considerado algo irreal, uma ilusão ou erro. Ou seja, o Real é aquilo que chega a consolidar-se enquanto fato, aquilo que obtêm êxito, que foi bem sucedido, e que possui uma causa. É nessas condições que o Real pode se tornar objeto da representação. Mas só será possível compreender plenamente a transformação do Real em Objeto através da transformação do sentido de teoria.

O mesmo Heidegger nos mostra que os romanos traduziram o termo grego para teoria (θεωρεῖν) por *contemplari*. Com esta tradução, o essencial da palavra grega desaparece, pois *contemplari* significa "separar e dividir uma coisa num setor e aí cercála e circundá-la" (HEIDEGGER, 2012, p. 46). A tradução alemã de *contemplatio* é *Betrachtung*, observação. Esta vem do latim *tractare*, tratar, pretender e aspirar a alguma coisa, empenhar-se todo para alcançá-la, persegui-la e correr atrás dela para dela se apossar. "Neste sentido, a



teoria, como observação, seria uma elaboração que visa apoderar-se e assegurar-se do real" (Idem, p. 48). E assim a teoria está apta a tornar-se, com a Ciência Moderna, uma "representação processadora, que assegura e garante todo e qualquer real em sua objetividade processável" e "todo real se transforma, já de antemão, numa variedade de objetos para o asseguramento processador das pesquisas científicas" (Idem).

O ponto-chave a ser discutido é este "já de antemão". Mais a frente iremos discutir o objetivo final e pressuposto deste, que é "o asseguramento processador das pesquisas científicas"; e que faz as pesquisas científicas (e as pesquisas acadêmicas acabam por se submeter a essa lógica) entrarem num círculo vicioso, uma cobra comendo o próprio rabo. Mas antes nos atenhamos a este *a priori* da pesquisa que acaba por sempre submetê-la a algo que a transcende.

Talvez já se tenha notado que, apesar de desde o início eu ter feito a defesa de que academia e ciência não são sinônimos, o tempo todo acabo por misturar essas duas instâncias, confundi-las como se fossem a mesma coisa. É que o desejo de dissociá-las não desfaz, por si só, o quadro em que nos encontramos na academia, onde, mesmo que surja aqui ou ali programas de pós-graduação, ou apenas professores isolados, que abracem modos de pesquisa qualitativa, como a cartografia, por exemplo, estes sempre surgem como uma exceção, um movimento à margem que continua a gerar desconfiança quanto à seriedade acadêmica das pesquisas que geram. Isso obriga essas estratégias alternativas de pesquisa (que não deveríamos chamar de Método) a ter de continuar dialogando, prestando contas a noções e protocolos de pesquisa que não potencializam o seu processo. Quando nos pomos a consultar (oh, tarefa árdua!) um manual de metodologia da pesquisa, esta associação, esta confusão entre academia e ciência torna-se evidente

A pesquisa é fundamentada e metodologicamente construída objetivando a resolução ou o esclarecimento de um



problema. Problema é uma questão que a pesquisa pretende responder. Todo o processo de pesquisa irá girar em torno de sua solução (MORESI, 2003, p.58).

Poderíamos associar o *problema* da pesquisa ao *thaumazein* dos gregos, se, e somente se o problema não estivesse *já de antemão* sendo colocado visando sua solução, pois nessas condições o problema se torna um mero trampolim para alcançar a verdade científica. Ou seja, a pesquisa é apenas um meio para se chegar a um fim, “a pesquisa é fundamentada e metodologicamente construída objetivando a resolução ou o esclarecimento de um problema” (MORESI, 2003, p. 58). Através desta lógica nos afastamos da potência do problema, ou melhor, tornamos irreconhecível aquilo de que nos aproximamos, pois não olhamos para o mesmo. Olhamos sempre além, para o fim aonde o problema deve nos levar: sua solução.

Este mesmo manual de metodologia de pesquisa descreve as atividades de um médico como exemplo esclarecedor à compreensão do que consiste um problema de pesquisa: quando um médico recebe alguém que se queixa de alguns sintomas, ele percebe que há uma doença da qual não é possível ainda saber a causa. Ou seja, ele percebe que há um problema a ser resolvido, e a partir daí formula uma hipótese (ou hipóteses) para resolver o problema. O médico então passa a realizar observações e experiências para testar sua hipótese. Caso a hipótese se confirme, ela será aceita, pelo menos provisoriamente, e o médico receitará os medicamentos adequados para combater a doença. Se os testes não confirmarem sua hipótese, outras hipóteses terão que ser testadas ou talvez alguns testes tenham que ser refeitos. Desse modo, a hipótese poderá ser confirmada ou refutada pela experiência (MORESI, 2003, p. 58).

Ao se acreditar que a atividade de um médico é o melhor exemplo para compreendermos o processo de pesquisa acadêmica, chama a atenção o lugar reservado à *experiência* no processo de pesquisa. Cabe a ela confirmar ou refutar hipóteses. “O processo



de pesquisa estará voltado para a procura de evidências que comprovem, sustentem ou refutem a afirmativa feita na hipótese”, e, portanto, esta será “a diretriz de todo o processo de investigação” (MORESI, 2003, p. 58).

Como diz Hannah Arendt (2014, p. 345), “... a prova da teoria passou a ser uma prova ‘prática’ – se funcionará ou não. A teoria converteu-se em hipótese...”, e toda hipótese deve ser passível de verificação. É claro que não se pode passar nesta prova sem um método cientificamente fundamentado. O método é a maneira da ciência proceder (e deve necessariamente ser a maneira da academia proceder?), em suas pesquisas, com vistas ao asseguramento processador. Podemos pensar que o que está em jogo aqui é a *decisão* do que deve valer, e acredito que isso seja fundamental no processo de pesquisa acadêmica. Mas não acredito que seja fundamental, para a mesma, que a *decisão* dependa “da possibilidade de se medir e mensurar a natureza, dada em sua objetividade e, em consequência, das possibilidades dos métodos e procedimentos de medida e quantificação” (HEIDEGGER, 2012, p. 49). Quando entramos no terreno da mensuração, entramos no terreno do cálculo que, segundo Heidegger (2012, p. 50), não significa simplesmente operar com números, “calcular significa contar com alguma coisa (...) ter expectativas, esperar dela alguma outra coisa, contar antecipadamente”. E conclui: “Neste sentido, toda objetivação do real é um cálculo”. E o que fazemos na academia é exatamente objetivar o real, transformá-lo em objeto para nossas pesquisas.

Oswald Ducrot (1987) também se refere à *decisão*, ao falar de método científico, porém divide a mesma em dois momentos, que ele distingue enquanto hipóteses externas e hipóteses internas. A primeira concerne à aplicação dos conceitos gerais ao detalhe dos fenômenos observados, e serve para determinar o objeto que os procedimentos metodológicos devem analisar. Essas decisões não podem mais, uma vez tomadas, serem rediscutidas. Já as hipóteses



internas, por se tratarem de escolhas relativas aos procedimentos metodológicos, são perfeitamente revogáveis.

Seu abandono significa somente que se re programe o plano anterior da máquina, porque chegou-se à conclusão de que este ou aquele de seus aspectos ia contra o objetivo buscado, ou então complicava inutilmente a realização deste objetivo (Idem, p. 51).

Esta possibilidade de abandono de procedimentos metodológicos no meio do processo de pesquisa pode nos dar a impressão de autonomia da experiência do pesquisar. Porém, a citação é bem clara: só se reprograma o plano anterior “porque chegou-se à conclusão de que este ou aquele de seus aspectos ia contra o objetivo buscado”. O plano metodológico está absolutamente submetido ao objetivo traçado no pré-projeto, aquele que é realizado *antes* que se tenha começado o pesquisar. É por isso que me parece fundamental a reversão metodológica proposta pelo método da Cartografia (que recebe o nome de método por uma questão política, para que possa ser mais facilmente aceita no meio acadêmico, mas que, por sua natureza, não pode ser considerado um método), a de transformar o *méta-hódos* em *hódos-méta*. Se no primeiro temos um caminho (hódos) pré-determinado pelas metas dadas de partida, no segundo temos o primado do caminhar (da experiência) que traça, no percurso, suas metas (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2010). E não se trata de uma ação sem direção, mas de uma direção que surge através da ação, pois

[...] não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa [...] um saber que vem, que emerge do fazer (grifos no original, Idem, p. 18).



Esta reversão metodológica permite que o processo de pesquisa não seja apenas uma busca por soluções para problemas prévios, abre a possibilidade de encontro com o inesperado, e que eventualmente surja a necessidade de redesenhar o próprio problema, o próprio objeto de pesquisa. Ou melhor, o problema deixa de estar vinculado a um objeto determinado de antemão. Este, se ainda deve ter lugar no processo de pesquisa, vai se desenhando ao longo da mesma, através do embate com o problema que, enquanto acontecimento, potencializa o pensar exatamente por ser o que é: ainda não determinado. É preciso abdicar dessa impaciência metodológica, desta maneira de questionar que se precipita para o seu fim: a resposta. Não somos nós, pesquisadores, que devemos questionar o problema, é este que nos questiona insistentemente, sem que sejamos capazes de neutralizar, pela explicação, o seu poder de inquietação, sem que sejamos capazes de transformá-lo num objeto de pesquisa a partir do qual geraremos hipóteses que o resolverão, tornando nossa pesquisa relevante para a comunidade acadêmica.

Arrisco-me a considerar este “já de antemão” como a principal causa disso que estou chamando de mal-estar na academia. Ele condiciona não apenas nossa escrita, mas até mesmo os modos de discussão na academia. Percebo nesta o mesmo que Paul Feyerabend (2007, p. 264, grifo no original) denuncia na comunidade científica, onde

[...] exigem que os termos principais da discussão sejam ‘esclarecidos.’ E ‘esclarecer’ os termos de uma discussão não significa estudar as propriedades *adicionais* e ainda desconhecidas do domínio em questão das quais se precisa para torná-los inteiramente compreendidos, mas significa preenchê-los com noções *existentes* [...] Permite-se que a discussão prossiga só *depois* que suas etapas iniciais tenham sido modificadas dessa maneira. Assim, o curso de uma investigação é desviado para os canais estreitos das coisas já compreendidas e a possibilidade de descoberta conceitual fundamental (ou de alteração conceitual fundamental) fica consideravelmente reduzida



[...] conduz de volta a ideias familiares e trata o novo como um caso especial de coisas já compreendidas.

Só devemos avançar depois que o “já de antemão” tenha garantido que seguiremos pelo rumo certo, que não nos afastaremos em demasia do rumo das “coisas já compreendidas”. Já compreendidas pelos membros da banca de seleção, já compreendidas pelo orientador, já compreendidas pela banca de qualificação, já compreendidas pela banca de defesa. Sem o esclarecimento prévio, sem delimitar claramente o problema que impulsiona o pesquisador a pensar, a pesquisa não deve começar, pois corre o risco de não ser exequível. Sem um *recorte* que processe todo novo fenômeno até que ele se enquadre no domínio decisivo dos objetos existentes, não será possível julgar do que se trata a pesquisa, portanto esta não está apta a começar. Paul Feyerabend (Idem, p. 265) sugere que “é preciso aprender a argumentar com termos inexplicados e usar sentenças para as quais nenhuma regra clara de uso está ainda disponível”. Lyotard (1997, p. 80) nos diz que pensar “é uma peregrinação no deserto”. É um risco que devemos correr para podermos sair deste círculo vicioso. Hannah Arendt (2014, p. 357) formula-o do seguinte modo:

os cientistas formulam suas hipóteses para organizar seus experimentos e em seguida empregam esses experimentos para verificar as hipóteses; é óbvio que, durante toda essa empresa, eles lidam com uma natureza hipotética.

É chegada a hora de começarmos a nos perguntar o que nossas pesquisas têm a ver com o real, uma vez que (como supracitado) “todo real se transformou, já de antemão, numa variedade de objetos para o asseguramento processador das pesquisas científicas”. Talvez estejamos mais preocupados com a lógica de nossos procedimentos metodológicos do que com aquilo que nos mobiliza a pesquisar. Ao invés de submeter as condições da pesquisa ao real, talvez estejamos fazendo o inverso. É o critério de conveniência. Deveríamos estar tão preocupados assim com o asseguramento processador de nossas pesquisas? Para que a academia continue



a produzir monografias, dissertações e teses é preciso mesmo submeter o real às nossas condições metodológicas, garantindo que ele não nos atrapalhe com sua lógica caótica de acontecimento indeterminado? Talvez seja chegada a hora de assumir, depois de cinco séculos, que o real e a razão humana se divorciaram. E que sempre que procuramos aquilo que não somos, o desconhecido, o indeterminado, na medida em que utilizarmos instrumentos metodológicos criados por nossa razão, encontramos apenas os padrões de nossa lógica racional e científica.

O que estamos pesquisando afinal? Temos tanto medo que aquilo que estamos pesquisando venha a comprometer nosso pesquisar, que começamos a criar armas metodológicas para nos defender daquilo que nos gera espanto, daquilo que nos corta a palavra. Antes mesmo que o assombroso, o sublime possa nos cortar a palavra, possa (como supracitado) “emudecer qualquer dicção do ‘é’”, nos pomos a falar, a dizer exatamente o que isso “é”, e se não for, o fazemos sê-lo.

Heidegger (2012, p. 55) afirma sobre a física, enquanto ciência, uma condição que, penso eu, não a impede de avançar naquilo que ela se propõe a ser enquanto disciplina científica:

Nenhuma física tem condições de falar da física, como física. Todas as sentenças da física falam sempre a partir da física. Em si mesma, nenhuma física pode vir a ser objeto de uma pesquisa física [...] É o que vale para toda ciência.

Não é dado à ciência tratar cientificamente daquilo que ela é, pois a condição para que se possa tratar cientificamente do que quer que seja, é que já esteja determinado de antemão o que é a ciência. Não cabe à ciência discutir o que é a ciência. É por esta condição que as pesquisas científicas geram avanços e progressos para a comunidade científica, que é possível pisar nos degraus criados por aquelas pesquisas que a antecederam.



Mas podemos ou devemos pensar o mesmo para uma área como o teatro? Há aqui alguma perspectiva de avanço ou progresso enquanto área de pesquisa? É mesmo preciso, para haver pesquisa em teatro, que se delimite um território a partir do qual poderemos pensar teatro? Não seria exatamente a constituição deste território instável que chamamos de teatro que nos mobiliza a fazer pesquisa nesta área? Não estamos infinitamente questionando o que é isso que estamos fazendo sem nunca estabelecermos em definitivo um território de onde partir? Parece-me que ter de partir de objetos dados para pesquisar a sua própria realidade é uma grande limitação para a pesquisa numa área como o teatro.

Parece-me que nenhuma outra área, como no teatro, há de sofrer tanto esse mal-estar por ter se afastado da teoria como *thau-mazein*, por se ver obrigado a, como condição de pesquisa, transformar isso que lhe espanta em objeto a ser processado pelo método científico. Nenhuma outra área, como no teatro, há de sofrer tanto esse mal-estar por ter se afastado da teoria enquanto “mirada contemplativa do espectador que se interessa pela realidade aberta diante de si e a acolhe”. Nenhuma outra área, como no teatro, há de sofrer tanto o mal-estar por ter transformado a teoria em hipótese e o real em objeto.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Rafael Vale Geroncio Borges de. **A sombra do rei**: análise da personagem xerxes em os persas de ésquilo. 2022. 80 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

ANAXIMANDRO. PARMÊNIDES. HERÁCLITO. **Os pensadores originários**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

APF. NO TOGO, mulheres convocam "greve de sexo" contra governo. **Carta Capital. Internacional. África**. 27 ago. 2012. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/mulheres-convocam-greve-de-sexo-para-que-seus-maridos-lutem-contra-governo>. Acesso em: 6 ago. 2018.

ARAÚJO, Orlando Luiz de. Prometeu: benfeitor e náufrago da humanidade. In: ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2018. p. 07-13.

ARAÚJO JÚNIOR, Anastácio Borges de. "Os sentidos de *kreitton* no Livro I da *República* de Platão". In: XAVIER, Dennys Garcia; CORNEILLE, Gabriele. (orgs.). **A República de Platão**: outros olhares. São Paulo: Loyola, 2011. p. 197-207.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

ARISTÓFANES. As pererecas. In: ANDRADE, Bruno Tadeu Costa. **A arte de Aristófanes**: estudo poético e tradução d'As *rãs*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 192-292.

ARISTÓFANES. **Duas comédias**: Lisístrata e As *tesmoforiantes*. Tradução: Adriane Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓFANES. **Rãs**. Tradução do grego, introdução e comentário Maria de Fátima Silva. Coimbra/São Paulo: IUC/Annablume, 2014.

ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução, introdução e notas Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.



ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa, 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

ARISTÓTELES. **Política**. Brasília: UNB, 1997.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Série Bom Livro. 28 ed. São Paulo: Ática, 2002.

AVERY, Harry Costas. Dramatic Devices in Aeschylus' Persians. **American Journal of Philology**, [S. L.], v. 2, n. 85, p. 173-184, jan. 1964.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de. Textos da Tragédia: o Sonho de Atossa. **Boletim de Estudos Clássicos**, n. 53, p. 17-26, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/30372>. Acesso em: 12 set. de 2021.

A FONTE das mulheres. Direção: Radu Mihăileanu. França, Bélgica, Itália: Elzévir Films: BIM Distribuzione, 2011. 1 filme (135 min), sonoro, legenda, color.

BAL, Mieke. **Teoría de la Narrativa**: una introducción a la narratología. Tradução de Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

BENARDETE, Seth. The Crimes and Arts of Prometheus. **Rheinisches Museum Fur Philologie**, Bonn, v. 107, n. 2, p. 126-139, 1964.

BHAGAVAD GITA. Tradução e notas por Carlos Eduardo G. Barbosa. São Paulo: Mantra, 2019.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio Grande do Sul: Edelbra, 1979.

BOWIE, A. M. **Myth, ritual and comedy**. Cambridge University Press, 1996 (first published 1993).

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. *In*: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M (org.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade Greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011. P.125-143.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



CANDIDO, Maria Regina. O Saber Mágico de Medeia. **Revista Mirabilia**, n. 01, p. 39-47, 2001. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>. Acesso em: 13 set. 2021.

CORREIA, Beatriz Cristina de Paoli. **A adivinhação na tragédia de Ésquilo**. 2015. 407 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-18112015-112304/publico/2015_BeatrizCristinaDePaoliCorreia_VOrig.pdf. Acesso em: 05 jul. 2023.

DEZOTTI, Maria C. C.. **Pandora cômica**: as mulheres de Aristófanes. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

DEZOTTI, Maria C. C.. Mito e comédia em Aristófanes. In: FACHIN, Lidia; DEZOTTI, M. C. C. (org.). **Em cena o teatro**. Araraquara: Cultura Acadêmica São Paulo: Laboratório Editorial Unesp, 2005. p. 177-208 (Estudos Literários).

DIANA, Daniela. **Gênero Dramático**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/genero-dramatico/>. Acesso em: 02 jul. 2023.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1992.

DUARTE, Adriane. Introdução. Mulheres à beira de um ataque de nervos. In: ARISTÓFANES. **Dois comédias**: Lisístrata e As tesmoforiantes. Tradução: Adriane Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUARTE, Adriane. O destino de Lisístrata. Uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes. **Archai**, Brasília, n. 7, p. 123-129, 2011.

DUCROT, Oswald. **O Dizer e o Dito**. São Paulo: Pontes, 1987.

DURANTE, Marcello. **Sulla preistoria della tradizione poetica greca**. Roma: Ateneo, 1976.

EASTERLING, P. E.. Narrative on the Greek Tragic Stage. In: SCODEL, Ruth; CAIRNS, Douglas (org.). **Defining Greek Narrative**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014. p. 226-240.

ÉSQUILO. Os persas. In: ÉSQUILO. **Tragédias**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 51-113.



ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2018.

ETTE, Ottmar. **SaberSobreViver**: A (o)missão da filologia. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

FÉRAL, Cláudia M. R. **O Agon na poética aristofânica**: diversidade da forma e do conteúdo. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta - USP**, São Paulo, v. 9, p. 197 – 210, abr. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 24 jun. 2021.

FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. Tradução Cezar Augusto Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FIALHO, Maria do Céu. Os Persas de Ésquilo na Atenas do seu Tempo. **Máthesis**, v. 13, p. 209-225, 2004.

FONSECA, Rodrigo. A fábula do poder feminino em A fonte das mulheres. **Agência O Globo Online**, Rio de Janeiro, 20 jan. 2012. Entrevistado: Radu Mihăileanu. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-fabula-do-poder-feminino-em-fontedas-mulheres-3718201>. Acesso em: 4 ago. 2018.

FRÈRE, Jean. **Les Grecs et le désir de l'être: des préplatoniciens à Aristote**. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1981.

GALJANIC, Ana. **Three and then some**: a typology of poetic enumeration in Greek and related Indo-European traditions. 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Department of the Classics, Harvard University, Cambridge, 2007.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções**: estética e metafenomenologia. Portugal: Relógio d'água, 1996.

GANHADORA do Nobel da Paz liderou "greve de sexo" na Libéria em 2002. *Correio*, Salvador, 7 out. 2011. **Mundo**. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ganhadora-do-nobel-da-paz-liderou-greve-de-sexo-na-liberia-em-2002/>. Acesso em: 6 ago. 2018.



GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural: pesquisa de método.** Trad. Haquira Osakabe; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1976.

GRIPP, Bruno Salviano. **A antiga lira lésbia: resquícios indo-europeus na poesia de Safo e Alceu.** 2015. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HAJNAL, Ivo. Indogermanische Dichtersprache und die Grenzen der Rekonstruktion. **Chomolanga, Demawend und Kasbek:** Festschrift für Roland Bielmeier (2008), p. 457-481.

HEIDDEGER, Martin. **Ciência e Pensamento do Sentido.** In: Ensaios e Conferências. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista : Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEIDDEGER, Martin. **Que é metafísica?** Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

HERINGTON, John. **Poetry Into Drama.** Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.

HERÓDOTO. **História.** Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 2 v.

HESÍODO. **Teogonia.** Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HINOS HOMÉRICOS. **Hino a Posídon:** tradução de Edvanda B. Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2015.

HOMERO. **Odisséia.** Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011.

JAEGER, Werner. **Paideia: A Formação do Homem Grego.** Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JONG, Irene J. F. de. Narratological Theory on Space. In: JONG, Irene J. F. de (org.). **Space in Ancient Greek Literature.** Boston: Koninklijke Brill Nv, 2012. p. 01-18.

JONES, William. The Third Anniversary Discourse, on the Hindus. In: LEHMANN, Winfred P. (ed.). **A Reader in nineteenth century historical Indo-European linguistics.** London: Indiana University Press, 1967. p. 7-20.



JUNGBLUT, Cristiane. Gleisi Hofmann propõe “greve” de mulheres no Senado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 mar. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/gleisi-hofmann-propoe-greve-de-mulheres-no-senado-21021514>. Acesso em: 5 ago. 2018.

LOCKWOOD, Thornton. The Political Theorizing of Aeschylus's *Persians*. **Interpretation: a journal of Political Philosophy**, Waco, v. 43, n. 3, p. 383-402, 2017.

KANTZIOS, Ippokratis. The Politics of Fear in Aeschylus' *Persians*. **The Classical World**, Baltimore, v. 98, n. 1, p. 3-19, 2004.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana da (org.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 32-51.

KELLEY, K. A.. Variable Repetition: word patterns in the Persae. **The Classical Journal**, [S. L.], v. 3, n. 74, p. 213-219, fev. 1979.

KITTO, Humphrey Davy Findley. **A tragédia grega**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro, 2 v. Coimbra: Armênio Amado, 1990.

KNOX, Bernard MacGregor Walker. **World and Action: Essays on the Ancient Theater**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983a.

KNOX, Bernard MacGregor Walker. **The Heroic Temper: studies in Sophoclean Tragedy**. Berkeley: University of California Press, 1983b.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 1993.

LESSA, Ivan. Turcas conseguem água encanada após boicote sexual. **BBC Brasil**, 15 ago. 2001. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/010816_turquia.shtml. Acesso em: 7 ago. 2018.

LYOTARD, Jean-François. **O Tempo, Hoje**. In: O Inumano. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MALHADAS, Daisy; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário Grego-português**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Editora Mnema, 2022.



MARFUZ, Luiz; JÚLIA, Fernanda; COBRA, Hilton. **Traga-me a cabeça de Lima Barreto**. Peça teatral. Disponível em: <https://youtu.be/eBGS-irp0XY>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MASSETTI, Laura. **Phraseologie und indogermanische Dichtersprache in der Sprache der griechischen Chorlyrik: Pindar und Bakchylides**. 2019. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Philosophische Fakultät, Universität zu Köln, Köln, 2019.

MAZON, Paul. **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane**. Thèse présentée a la faculté des lettres de L'Université de Paris. Paris: Librairie Hachette, 1904.

MCCLURE, Laura. Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus's 'Persae'. **Transactions of the American Philological Association**, vol. 136, n. 1, p. 71–97, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4543284>. Acesso em: 01 jun. de 2023.

MEILLET, Antoine. **Les origines indo-européennes des mètres grecs**. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1923.

MEUSEL, Eduard. **Pindarus indogermanicus: Untersuchungen zum Erbe dichtersprachlicher Phraseologie bei Pindar**. Berlin: De Gruyter, 2020.

MORESI, Eduardo (Org). **Metodologia de Pesquisa**. Programa de Pós-Graduação em Gestão do Conhecimento e Tecnologia da Informação da Universidade Católica de Brasília, 2003.

MOURA, Amanda J. F.; SILVA, Carlos A. V. A condição feminina em Lisístrata e em A fonte das mulheres. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 28, p. 15-22, 2016.

MULHERES do Sudão do Sul propõem greve de sexo para acabar com a guerra. *G1*, 23 out. 2014. **Mundo**. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/10/mulheres-do-sudao-do-sul-propoe-greve-de-sexo-para-acabar-com-guerra.html>. Acesso em: 5 ago. 2018.

MUNIZ, Elisabete Lins; CASTRO, Hermínia Maria Totti de. **Dicionário Balsa da Língua Portuguesa**. São Paulo: Balsa Planeta, 2005.

MUNTEANU, Dana LaCourse. **Tragic Pathos: pity and fear in greek philosophy and tragedy**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.



NOGUEIRA, Ricardo de Souza. O Fantasma de Dario e sua Autoridade do Além na Tragédia "Os Persas de Ésquilo". **Insólito, Mitos, Lendas e Crenças**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, 406 p.

NO TOGO, mulheres convocam "greve de sexo" contra governo. **Carta Capital**, São Paulo, 27 ago. 2012. Mundo. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/mulheres-convocam-greve-de-sexo-para-que-seus-maridos-lutem-contra-governo>. Acesso em: 6 ago. 2018.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. Duas ou três coisas sobre mitos e história: os persas de ésquilo. **Letras Clássicas**, [S.L.], n. 6, p. 37, 26 out. 2002. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i6p37-53>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letraclassicas/article/view/82647>. Acesso em: 05 jul. 2023.

OLIVEIRA, Manuel Pulquério de. **A Problemática sofocliana**. Coimbra, s/d.

OLSON, Dolglas. **Ancient Comedy and Reception**. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.

OXFORD BIBLIOGRAPHIES. **Performativity**. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PAPADIMITROPOULOS, Loukas. Xerxes' "Hubris" and Darius in Aeschylus' "Persae". **Mnemosyne**, v. 61, n. 3, p. 451-458, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27736246>. Acesso em: 01 junho 2023.

PARKER, L. P. E. **The Songs of Aristophanes**. Oxford: Clarendon Press, 1997.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. Minho: Edições Vercial, 2017.

PIGNARRE, R. **Sophocle - Théâtre Complet**. Paris: Presse Universitaire de France, 1964.



PISCINI, Odoardo. **Eschilo, Sophocle, Euripide: Il Mito di Elettra**. Empoli: Società Editrice Dante Alighiere, 1997.

PLATÃO. **República**. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. **Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibiades**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.

PLATÃO. **Fédon**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2011.

PLUTARCO. **Sobre os Oráculos da Pítia**, 40ª ed. Leipzig: W. Siveking, v.III, BT, 1922.

POMPEU, Ana Maria César Pompeu. **Dioniso matuto**: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês. Curitiba: Appris, 2014.

POMPEU, Ana Maria César. Eurípides aristofânico: a tragédia como artifício cômico. **Letras Clássicas**, n. 12, p. 83-98, 2008.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

PRESSE, France. MULHERES do Sudão do Sul propõem greve de sexo para acabar com a guerra. **G1. Mundo**, 23 out. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/10/mulheres-do-sudao-do-sul-propoe-greve-de-sexo-para-acabar-com-guerra.html>. Acesso em: 5 ago. 2018.

RAATZ, Luiz. Senadora belga propõe greve de sexo contra impasse político. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 fev. 2011. Internacional. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/senadora-belga-propoe-greve-de-sexo-contrainpasse-politico/>. Acesso em: 5 ago. 2018.

REINHARDT, Karl. **Sophocle**. Traduit de l'allemand et préfacé par Emmanuel Martineau. Paris: Les éditions de Minuit, 1994.

ṚGVEDA. *In*: HIMNOS védicos. Traducción, introducción y notas por Francisco Villar Liébana. Barcelona: RBA, 2002.

RIBEIRO JUNIOR, Wilson A. **Sófocles / Filoctetes**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos, 2013.



Disponível em: <https://greclantiga.org/arquivo.asp?num=0090>. Acesso em: 04 jul. 2022.

ROMILLY, Jacqueline de. **La douceur dans la pensée grècque**. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

RUSSO, Caio F. **Aristophanes an Author for the Stage**. Tradução: Kevin Wren. London, New York: Routledge, 1994.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. **Exercícios de Semiótica Discursiva**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

SCHECHNER, Richard. **A Estética do Rasa**. IN: Performance e Antropologia de Richard Schechner. Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SEGRE, Cesare. Narratology and Theater. **Poetics Today**, Durham, v. 2, n. 3, p. 95-104, jun. 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1772466?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 02 jul. 2023.

SKJÆRVØ, Prods Oktor. **An introduction to Old Persian**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

SEGAL, Charles. **Sophocles Tragic World: Divinity, Nature, Society**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

SOARES, Marina Peixoto. **As Rãs, de Aristófanes**: introdução, tradução e notas. 2014. 226 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/928667>. Acesso em: 08 ago. 2023.

SÓFOCLES. **Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus**. Edited and Translated by Hugh Lloyd Jones. Cambridge: Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1994a.

SÓFOCLES. **Antigone. The women of Trachis. Philoctetes. Oesipus at Colonus**. Edited and Translated by Hugh Lloyd Jones. Cambridge: Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1994b.

SÓFOCLES. **Filoctetes**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

TEIXEIRA, Étienne. **Le Thème de la Haine dans la Tragédie Grecque**. Namm Belgique: Les études classiques, Facultés Universitaires, N-D, 1991.



THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre Teorias e Práticas: um olhar sobre a abordagem do *Théâtre du Soleil*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309 – 330, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>. Acesso em: 24 jun. 2021.

TORRANO, Jaa. O fraudulento logro de Deus: a noção de apáte na teologia de ésquilo. In: CARDOSO, Zélia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva (org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010. Cap. 1. p. 15-23.

TORRANO, Jaa. Mito e Política na Tragédia Persas de Ésquilo. **Letras Clássicas**, n. 6, p. 25-35, 2002.

TRÊS mulheres dividem o Prêmio Nobel da Paz em 2011. **G1**, 7 out. 2011. Mundo. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/10/tres-mulheres-dividem-o-premio-nobel-da-paz-de-2011.html>. Acesso em: 6 ago. 2018.

UN VERRE avec Radu Mihăileanu, 25 mar. 2017. 1 vídeo (19min38). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yollm0kfrV8>. Acesso em: 3 ago. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Tradução de Ísis Borges da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

VIEIRA, Bruno; THAMOS, Márcio (org.). **Permanência clássica**: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011.

WINKLER, Martin. Aristophanes in the Cinema; or, the Metamorphoses of Lysistrata. In: OLSON, Douglas. **Ancient Comedy and Reception**. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Lucas Matheus Vasconcelos Santos

É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa de estudos concedida pela CAPES, e graduado em Letras com habilitação em língua portuguesa e suas literaturas pela mesma instituição. Além disso, é escritor premiado de contos e romances, tendo publicado a duologia *No Domínio*, composta pelos livros *No Domínio do Mal* (2022) e *No Domínio da Agonia* (2023). É membro do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ -Ente), do Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ), e desenvolve pesquisas acerca da tragédia *Prometeu Acorrentado*, no que diz respeito a questões que envolvem as aproximações entre os gêneros dramático e narrativo, além de questões que envolvem a representação do estrangeiro na civilização grega antiga.

Contato: lmatheusvs@gmail.com

Mellyssa Coêlho de Moura

É doutoranda do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa de estudos concedida pela FUNCAP, e mestre pela mesma instituição. É membro do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ -Ente), do Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ), e desenvolve tradução e pesquisa acerca da recepção clássica nas obras da autora inglesa Mary Shelley.

Contato: mellyssacm@hotmail.com

Orlando Luiz de Araújo

É professor Associado da Universidade Federal do Ceará, onde atua na graduação em Letras e em Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada, do qual foi coordenador (2016-2019), além disso, realizou um Pós-Doutorado com bolsa CAPES no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará. Traduziu *Electra* (2014), de Sófocles, e organizou em coautoria *Literatura, Sociedade e Interdisciplinaridade: Articulações Literárias* (2019), *Recepção dos Mitos Gregos na Dramaturgia Brasileira* (v.1 e 2, 2021), *Corpos e Masculinidades na Dramaturgia de Bernardo Santarém* (2022) e *As mulheres de Aristófanes: revolução e recepção* (Tomos 1 e 2, 2022). Traduziu também *Calígula* (2015), de Albert Camus, para encenação pela companhia teatral Comedores de Abacaxi S/A. É líder do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ -Ente) e membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ) e do Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ).

Contato: orlando.araujo@ufc.br

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ana Maria César Pompeu

É Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo e fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal. Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Ceará (UFC) e atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. Foi Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021). Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* (2014; 2021), *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Uma introdução à Lisístrata de Aristófanes* (2018), *Aristófanes, o dramaturgo da cidade justa* (2019) e traduziu, de Aristófanes, *Lisístrata* (1998; 2010), *Tesmoforiantes* (2015), *Cavaleiros* (2017), e, de Plutarco, em colaboração, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro* (2017). Organizou em colaboração os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade* (2013), *Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013), *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (2015), *Os Estudos Clássicos na Pandemia* (2022) e *As mulheres de Aristófanes: revolução e recepção* (Tomos 1 e 2, 2022).

Contato: amcpompeu@hotmail.com

Aron Barcelos Vilar Guimarães

Nasceu no Vale do Aço, região abençoada por Hefesto. Durante sua peregrinação, conheceu os gregos em um belo acidente na Terra de Hélios. Lá, durante uma parte de seu percurso, aprendeu a língua e foi monitor de cultura grega na Universidade Federal do Ceará. Veio a se formar em filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto, onde trabalhou duas vezes como monitor na área de história da filosofia antiga. Atualmente convive com o amigo Kierkegaard em terras nórdicas, dinamarquesas, sem nunca se esquecer da serena grandeza e nobre simplicidade helênica.

Contato: aronbarcelos@gmail.com

Edinaura Linhares Ferreira Lima

É doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestre pela mesma instituição. Especialista em Literatura e Português (UVA) e em Gestão Escolar (UFC). Graduada em Letras com habilitação em língua portuguesa pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora de Língua Portuguesa (SEDUC/CE). Tem interesse de pesquisa em questões relativas à produção literária do escritor mineiro Guimarães Rosa e de questões relativas à cultura e literatura clássica, especialmente à literatura grega. Pesquisadora voluntária do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ-Ente).

Contato: edinaura01@gmail.com





Edson Santos Silva

É Mestre e Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com Pós-Doutorado na mesma instituição, sob a supervisão do Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Portuguesa. Dedicou-se à pesquisa da dramaturgia lusa do século XIX. É professor associado da UNICENTRO/PR: Letras – graduação (Iratí) e pós-graduação (Iratí e Guarapuava).

Contato: jeremoabo21@gmail.com

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

É piauiense de Teresina, doutor em Estudos Literários (UFC) e professor do Instituto Federal do Piauí – Campus Campo Maior. Atualmente, dedica-se aos estudos comparados de literaturas indo-europeias e à filologia clássica.

Contato: erimar.cruz@ifpi.edu.br

Francisco Vítor Macêdo Pereira

É professor de Filosofia do Instituto de Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira. Doutor em Filosofia Prática pela Universidade Federal de Pernambuco.

Contato: vitor@unilab.edu.br

Glaudiney Moreira Mendonça Junior

Possui graduação em Ciências da Computação pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e mestrado em Ciência da Computação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente é Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da UFC e é professor da Universidade Federal do Ceará, lotado no Instituto UFC Virtual, ministrando aulas no curso de Bacharelado em Sistemas e Mídias Digitais. Tem experiência na área de Jogos, Narrativas, Mitologia e Psicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Jogos de Tabuleiro, Design de Jogos, Gamificação, Narrativas Multimídia, Psicologia Analítica, Contos de Fadas, Mitologia Grega e Nórdica.

Contato: glaudiney@virtual.ufc.br

Jane Kelly de Oliveira

É Professora Associada do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná. Realizou tanto seu mestrado, quanto seu Doutorado, em Estudos Literários, área de concentração em Teoria e Crítica do Drama, na Unesp/Araraquara, e seu pós-doutorado na Universidade de Coimbra. Suas pesquisas atuais voltam-se para o teatro grego antigo e para a recepção da literatura clássica greco-romana na modernidade.

Contato: janeoliveira77@gmail.com



Lucas Matheus Vasconcelos Santos

É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa de estudos concedida pela CAPES, e graduado em Letras com habilitação em Língua portuguesa e suas literaturas pela mesma instituição. Além disso, é escritor premiado de contos e romances, tendo publicado a duologia *No Domínio*, composta pelos livros *No Domínio do Mal* (2022) e *No Domínio da Agonia* (2023). É membro do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ -Ente) do NUCLAS-UFC e desenvolve pesquisas acerca da tragédia *Prometeu Acorrentado*, no que diz respeito a questões que envolvem as aproximações entre os gêneros dramático e narrativo, além de questões que envolvem a representação do estrangeiro na civilização grega antiga.

Contato: lmatheusvs@gmail.com

Mellyssa Coêlho de Moura

É doutoranda do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa de estudos concedida pela FUNCAP, e mestre pela mesma instituição. É membro do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ -Ente) do NUCLAS-UFC e desenvolve tradução e pesquisa acerca da recepção clássica nas obras da autora inglesa Mary Shelley.

Contato: mellyssacm@hotmail.com

Thatiane Prochner

É graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras - Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - e Mestra em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); Doutoranda em Letras - Interfaces entre Língua e Literatura - pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), sob orientação do Professor Dr. Edson Santos Silva, com pesquisa intitulada *Carlota Joaquina*: história portuguesa na literatura brasileira.

Contato: thatianegauche@gmail.com

Tiago Fortes

É Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP, professor do PPGLetras da UFC e do curso de Teatro-Licenciatura da UFC, onde dirigiu diversos espetáculos como *As suplicantes* (2012), que participou do XIX festival nordestino de teatro de Guarimiranga em 2012, e *Como representar os Negros?* (2013), que participou do IX festival de teatro de Fortaleza em 2013. Em 2021, dirigiu *Santiago do Chile, 1973* (Edital das Artes 2019 - SECULTFOR), seu primeiro longa-metragem. Em 2020, publicou seu primeiro livro, *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*. Coordena, desde 2022, na UFC, o projeto de pesquisa "A dimensão pública do teatro na prática do Viewpoints".

Contato: tiagomoreira.fortes@gmail.com



Vanessa Silva Almeida

Licenciou-se em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui mestrado em Estudos da Tradução, com a dissertação intitulada “Lamento e Luto na Tradução de Suplicantes de Eurípides” pela mesma universidade. Integrou a organização da coletânea de artigos *A Literatura na Teoria e na Prática*, publicada em 2020, e contribuiu como autora com um capítulo do livro *Estudos Clássicos e Filológicos*, organizado por Adílio de Sousa Júnior, e publicado em 2021. É professora de língua e literatura inglesa e latina do Instituto Federal do Ceará (IFCE) desde 2016, onde desempenha, além do ensino, atividades extracurriculares e de extensão voltadas ao conhecimento, pesquisa e difusão da literatura grega antiga. Atualmente cursa um doutorado na Universidade Federal do Ceará com o projeto voltado ao estudo do personagem mítico Teseu na construção da identidade ateniense.

Contato: vanessaalmeida03@outlook.com

www.pimentacultural.com

Estudos em Teatro Antigo & Moderno



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



CAPES



FUNCAP



PPGLETRAS
UFC



pimenta
cultural