

N. 8

N.8

Fábio José Rios da Costa. Theo Machado Fellows. David Fontes. Mayra Rafaela C. B. B. Peterlevitz. Gilson Moraes Motta. Ewelter Rocha. Gesner Las Casas Brito Filho. Lúcia Orsanic. Herbert Baioco Vasconcelos. Nazareno Rodrigues. Rubiane Maia.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Centro de Artes

Diretor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-diretor

Fábio Goveia Gomes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Ricardo da Costa

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.ª Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Ms. Arlette Passamani Frauches, PPGA-UFES

Ms. Diego Kern Lopes, PPGARTES-UERJ

Ms. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP

Ms. Fuviane Galdino Moreira, PPGA-UFES

Ms. Iris Maria Negrini Ferreira, PPGA-UFES

Ms. Janayna Araujo Costa Pinheiro, PPGA-UFES

Ms. Jorge Luiz Mies, PPGA-UFES

Ms. Marianna Pedrini Bernabé, PPGA-UFES

Ms. Melina Almada Sarnaglia, PPGARTES-UERJ

Ms. Rosa da Penha Ferreira da Costa, PPGA-UFES

Ms. Rodrigo Hipólito, PPGA-UFES

Ms. Sabrina Vieira Littig, PPGA-UFES

Conselho editorial

Porf.ª Dr.ª Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.ª Dr.ª Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Dr.a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prof.ª Dr.ª Angela Grandó, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. David Ruiz Torres, UGR, Espanha

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr., PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.ª Dr.ª Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro, PPGA/PPGAU-UFES

Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira, PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Ricardo da Costa, PPGA-UFES

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Editoração V.5

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 5, vol. 5, n. 8, (Junho. 2015).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169



Os conteúdos dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira responsabilidade dos autores.

Sumário

Apresentação09

Artigos

Tragédia, tradição e contemporaneidade11-29
Fábio José Rios da Costa

Sobre tragédia, história e filosofia30-46
Theo Machado Fellows

Édipo, o intérprete metódico47-67
David Fontes

A morte na ópera *Le Grand Macabre*, de György Ligeti68-82
Mayra Rafaela C. B. B. Peterlevitz

Imagem Cênica, Tragédia e História: Uma reflexão sobre a cenografia de tragédias gregas na cena brasileira contemporânea83-104
Gilson Moraes Motta

Por uma poética da cultura: a estética do sagrado em Juazeiro do Norte105-122
Ewelter Rocha

Os monstros e os escribas: monstros e origens no manuscrito de Beowulf123-143
Gesner Las Casas Brito F.º

O batismo nos monstro bicéfalos na *Dissertacion Curiosa o Discurso phisico-moral sobre el monstruo de dos cabezas...* de Juan de Náxera144-156
Lúcia Orsanic

Relato de Experiência

do teu atesto – os processos na construção da obra Teatro Estúdio 157-170
Herbert Baioco Vasconcelos

Ensaaios Visuais

Por vezes eu consigo 171-178
Nazareno Rodrigues

À Primeira Vista, entre afetos, corpo, imagem e memória 179-188
Rubiane Maia

Apresentação

O oitavo número da Revista do Colóquio reafirma o compromisso desta publicação com a abertura e o diálogo entre os muitos campos de pensamento das humanidades. Sob o título “O Trágico e o Dramático”, a Revista do Colóquio apresenta um conjunto de propostas que caminham entre Teoria e História da Arte, Teatro, Música, Filosofia e tantas outras vertentes possíveis de serem identificadas pelo leitor. Tal título serviu também de tema para o V Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ocorrido em Vitória, em Maio deste ano.

Tanto nas comunicações realizadas no evento quanto nos textos que compõem esta edição da Revista, observamos a construção de ideias sobre a tragicidade e o drama que demonstram a presença destes de maneira ampla e insistente através da História e da contemporaneidade. Amplos e variados também são os modos como ocorrem e se objetificam os fenômenos do trágico e do dramático. Das determinações de rituais e encenações até a presença do corpo e a construção do espaço, as produções poéticas, documentos e ações humanas movimentam a balança vezes para o dionisíaco vezes para o apolíneo.

Com a consciência de que as discussões e pesquisas aqui apresentadas abrem margens e criam impulsos para novos e relevantes raciocínios, agradecemos aos autores pela qualidade dos materiais e saudamos todo o leitor que aceite embrenhar-se por veios tão sinuosos.

Editores

Tragédia, tradição e contemporaneidade

Tragedy, tradition and contemporaneity

Fábio Costa¹

Resumo: O artigo reflete sobre a pertinência de estudos sobre a tragédia e o trágico na contemporaneidade, remontando suas origens, apresentando a controvérsia entre os dois conceitos e investigando as condições atuais de sua ocorrência, especificamente no contexto cinematográfico.

Palavras-chave: tragédia, trágico, mimese, teatro, cinema.

Abstract: The article thinks about the importance of studies about the tragedy and the tragic in contemporaneity, tracing its origins, presenting the controversy among the two concepts and investigating current conditions of their occurrence, particularly in the cinematic context.

Keywords: *tragedy, tragic, mimesis, theater, cinema.*

¹ Professor substituto do Instituto de Psicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e no curso de Psicologia da Faculdade São Bento. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea (POSCOM/UFBA) e graduado em Psicologia (UFBA).

No final do século XVIII e início do XIX, o poeta alemão Friedrich Hölderlin, refletindo sobre o sentido da tragédia entre gregos e modernos, produziu obras seminais para o estudo do tema. Insatisfeito com o resultado de seu drama *A Morte de Empédocles*, que denominou “uma tragédia moderna”, aprofundou-se nos autores gregos clássicos, especialmente Sófocles, do qual resultam as traduções de *Édipo Rei* e *Antígona*, bem como textos teóricos sobre o processo do trabalho. Sua obra poética e teórica influenciou alguns dos maiores escritores e filósofos dos séculos seguintes, como Rainer Maria Rilke e Friedrich Nietzsche, tendo este último se inspirado nas reflexões holderlinianas para o seu livro de estreia, *O Nascimento da Tragédia*.

A concepção do trágico em Hölderlin se desenvolve a partir das noções aristotélicas e afirma-se na antítese entre o inorgânico e o orgânico, ou entre natureza (*physis*) e cultura (*techné*). Assim como Aristóteles, para quem “ou a *techné* executa o que a natureza é impotente para efetuar, ou bem a imita” (apud DASTUR, 1994, p. 156), Hölderlin concebia a *techné* como a realização da *physis*: “Na pureza da vida, arte e natureza só podem se contrapor harmonicamente. A arte é a florescência, a plenitude da natureza. A natureza só se torna divina pela ligação com a arte, em espécie distinta mas harmônica” (HÖLDERLIN, 1994, p. 82). O percurso humano decorre desta tensão entre natureza e cultura e “a mais elevada forma de arte que pode conduzir a natureza à aparência é a tragédia, que põe em cena o próprio conflito dinâmico entre natureza e cultura” (DASTUR, 1994, p. 156).

Um aspecto fundamental no sentido do trágico para Hölderlin é a sua concepção de mimese: não se trata de imitação ou reprodução, mas metáfora, tradução, ressonância. Ao definir a tragédia como a “metáfora de uma intuição intelectual”, afirma seu papel de fazer ressoar, no espectador, a tradução de uma experiência que alcança e ultrapassa a dimensão do indivíduo, acionando as vibrações coletivas que constituem as bases imaginárias e simbólicas de sua formação espiritual, social e cultural. Dessa forma, a tragédia, segundo Hölderlin, é “a

unidade com tudo o que vive, essa que não pode ser sentida pelo ânimo limitado, deixando-se intuir apenas em suas aspirações mais elevadas” (HÖLDERLIN, 1994, p. 57).

Segundo Françoise Dastur (1994), ao distinguir gregos de modernos, Hölderlin evidencia que “o que caracteriza os gregos é a ternura, a abertura ao estranho, ao passo que o que caracteriza os modernos é a sobriedade própria a uma individualidade fechada sobre si mesma” (p. 154). Entretanto, não o faz com o propósito de opor estes àqueles, tampouco de propor a imitação dos antigos como modelo de criação. Hölderlin via na cultura grega um exemplo, discernindo “o que existe para ser imitado em sentido estático e reprodutivo, do que pode ser seguido de forma dinâmica e inventiva” (p. 156).

Na concepção do poeta, os gregos estariam numa posição diametralmente oposta à nossa em relação à natureza e à cultura. Enquanto “homens do passado”, viviam imersos na realidade mítica, numa relação estreita com a natureza, sujeitos ao caótico, ao ameaçador. Através do que denomina de “instinto de formação” – que impele os homens em direção ao que lhes é estranho para torná-los cômicos daquilo que lhes é próprio –, a cultura grega tornou-se insuperável no exercício do “princípio ocidental de limitação, de diferenciação”, como meio de domar sua característica “oriental e arrebatada”, aberta ao estranho: “Eis porque os gregos puderam ser ultrapassados na bela comoção, que é sua natureza, mas não naquilo em que são exímios, em seu dom de apresentação” (DASTUR, 1994, p. 153). Entretanto, afirma Hölderlin, os gregos se excederam nesta tarefa e, por este excesso, perderam a condição de domínio do próprio, ou de retorno ao pátrio. O grau elevado de suas criações condenou-os à morte por “excesso de arte”, ou de formação, impedindo a conciliação entre natureza e cultura pela codificação demasiada desta última (HÖLDERLIN, 1994).

Para nós, a relação entre natureza e cultura é inversa. O nosso próprio, ou pátrio, é a cultura, a sobriedade, a razão, o científico, e nosso instinto de formação nos leva em direção ao irracional, ao desmedido, ao *pathos* sagrado, o que se verifica na predominância do romântico

em relação ao clássico, na proliferação do misticismo, no fundamentalismo religioso ou mesmo nas vanguardas artísticas. “A nossa civilização racionalista e o seu culto pela desmistificação objetiva veem-se submersos de fato pela ressaca da subjetividade maltratada e do irracional”, afirma Gilbert Durand (2012, p. 429). O pânico, esta afecção tão comum na contemporaneidade, seria derivado de um descaminho do instinto de formação, ou fruto de um desconhecimento do próprio: “Trata-se, sem dúvida de uma grande diferença se esse instinto de formação age de forma cega ou consciente, se ele sabe de sua proveniência e de seu destino” (HÖLDERLIN, 1994, p. 22). Nesse sentido, o que nos é comum em relação aos gregos não são a natureza e a cultura, mas o fato de o instinto de formação nos levar em direção ao que nos é estranho como caminho de “obtenção do livre uso do próprio”, ou de retorno ao pátrio (HÖLDERLIN, 1994).

Nisso reside a relevância de uma reflexão sobre a tragédia e o trágico na contemporaneidade. Como “metáfora de uma intuição intelectual”, seu espaço de efetuação é justamente o da passagem entre natureza e cultura, do conflito inconciliável dos opostos, apresentado de forma harmônica e com o propósito de ultrapassagem do embate, ao tempo em que as partes se fortalecem para a ocorrência de um novo confronto. Nesse sentido, os gregos nos teriam legado aquilo que, caso lhes fosse proporcionado, talvez evitasse a entropia do seu mundo: uma imagem de nossa própria natureza, a “clareza de apresentação ou sobriedade de Juno”, que para eles era o elemento estranho, a alteridade. Dessa forma, a arte grega “pode ajudar-nos a realizar aquilo que, por si mesmos, os gregos não conseguiram: a obtenção do livre uso do próprio” (DASTUR, 1994, p. 155).

Nos tempos atuais, a velocidade imposta pelo excesso de informações, proporcionado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, parece substituir o conhecimento, a reflexão, a possibilidade de “retorno ao pátrio” proposta por Hölderlin. O consumo desenfreado, seja de produtos materiais ou simbólicos, resulta numa relação de superfície com a

“experiência de fundo da existência”, acarretando uma plethora de sentidos que compromete a “geração de harmônicos através de vibrações contíguas”, as ressonâncias necessárias para qualquer processo formativo. Hölderlin (1994, p. 22) adverte:

É preciso considerar tudo o que, antes e em torno de nós, surge desse instinto como sendo o que, em todos os seus produtos, brota do fundo originalmente comunitário, reconhecendo as direções mais essenciais que assume antes e em torno de nós, bem como os descaminhos que nos cercam.

Em sua origem, a dimensão sociopolítica do pensamento trágico exigiu um meio de expressão compatível com sua elevada vocação espiritual: na antiguidade clássica, o teatro e a arte dramática foram não apenas o espaço e a linguagem dessa materialização, mas uma prerrogativa de sua existência. A democracia ateniense, o teatro e a tragédia são dimensões complementares de uma mesma necessidade, frutos de um processo histórico que exigia novos modos de pensar e discutir a condição humana por meio do embate entre o passado mítico e o presente cívico. Atualmente, entretanto, embora ainda tenha crucial importância na discussão de questões de interesse público e alcance sociopolítico, o teatro já não ocupa o mesmo lugar privilegiado em relação à recepção em larga escala, prerrogativa genética do gênero dramático e do debate por ele originado. O cinema, seu herdeiro pós-industrial, parece ser a arte que melhor corresponde a esse atributo, ao menos enquanto campo expressivo e estético cuja vocação é geneticamente massiva. Há, obviamente, diferenças consideráveis entre a semiarena grega e as modernas salas de cinema, bem como na relação entre público e espetáculo nas distintas situações. No entanto, haja vista a impossibilidade de se dissociar o pensamento dos seus meios de expressão, isso se converte em aspecto relevante numa investigação sobre o trágico na atualidade, dada a predominância da linguagem audiovisual entre as artes cênicas a partir das primeiras décadas do século XX e sua posição destacada na formação do imaginário das últimas gerações.

Outrora os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas. Hoje, para uma elite cultivada, as belas-artes, e para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a fantástica (DURAND, 2012, p. 431).

A tragédia e o trágico

De sua origem, há cerca de dois mil e quinhentos anos, até os dias atuais, poucos gêneros artísticos nos legaram uma herança tão rica e controversa quanto a tragédia ática. Poucas manifestações do passado acalentaram tantas aspirações e idealizações quanto a um período clássico e às possibilidades de remontá-lo: inúmeros estudiosos e dramaturgos perseguiram seu modelo em peças teatrais, ensaios filosóficos e tratados estéticos. Sua recorrência histórica permite afirmar que, mesmo intermitente e modificada ao longo dos séculos, a tragédia sobreviveu ao fim das condições sociopolíticas, culturais, históricas, econômicas e geográficas que a engendraram e propiciaram seu esplendor e declínio num intenso período de menos de cem anos, no século V a.C. As etapas de seu ciclo clássico foram tão igualmente vigorosas que, mesmo em seus estertores, quando a influência do pensamento socrático-platônico entronava a razão e iniciava a ditadura lógico-abstrata que baniria deuses, heróis, mitos e poetas do cotidiano da *polis*², seus frutos ainda brotavam: afinal, vem de Eurípides, o último dos grandes tragediógrafos clássicos, um dos mais expressivos “cantos do cisne” registrados no campo das artes³, atestando que, mesmo perseguidos e banidos, Dioniso e suas bacantes haveriam de sempre triunfar.

² Referência à *República*, de Platão.

³ Trata-se do drama *As Bacantes*, cuja estreia, em 405 a.C., deu-se um ano após a morte de Eurípides.

Na cultura ocidental, profundamente marcada pela herança helênica, o uso corrente das palavras “tragédia” e “trágico” reflete tanto sua apropriação quanto a transformação decorrente das mudanças nas estruturas e na relação entre a herança mítica, o sentimento religioso, a fruição estética, o meio sociopolítico e as noções de indivíduo, escolha e destino, da qual os termos se originam. Diariamente, os meios de comunicação de massa recorrem a esses termos para caracterizar acontecimentos desastrosos e inesperados cujo desfecho atinge grandes proporções, seja pelo número de vítimas ou pelo grau de comoção provocada. A todo instante, um sem número de pessoas se vale dos dois vocábulos (e de seus derivados) para se referirem a situações cotidianas, conforme ou não o sentido canônico ou a utilização consagrada pela mídia. Aos dramas clássicos baseados em sangrentas disputas familiares, monárquicas e aristocráticas, e aos terremotos, enchentes, *tsunamis*, chacinas ou mortes violentas de pessoas públicas⁴, somam-se ocorrências envolvendo homens e mulheres comuns cuja conclusão desperta, mesmo que em pequena escala, sentimentos semelhantes aos prescritos na teoria dramática ou repercutidos pela imprensa. A recorrência de mortes de forma súbita e violenta ou dolorosa e prolongada – muitas vezes também relacionadas a perdas de ordem material – caracteriza o sentido que lhe atribui o senso comum, nos quais os extremos de temor e piedade podem ou não ser alcançados.

Pode-se afirmar que os conceitos da tragédia e do trágico sempre foram objeto de controvérsia. Mesmo Aristóteles – que em sua *Poética* (2006) inaugura a utilização normativa do termo enquanto denominação de gênero dramático – foi incapaz de domar por completo a turbulência inerente ao conjunto de obras ao qual se referia: sua conceituação é constantemente ultrapassada pela incomensurável parcela de vida espiritual expressa na arte dos tra-

⁴ Tais situações ilustram o conceito de “Tragédia Televisiva”, cunhado por Eduardo Cintra Torres em sua dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pela Universidade de Lisboa (2003).

gedistas clássicos, o que o caráter elíptico de seu estudo acentua⁵. A esse respeito comenta Werner Jaeger:

O conceito do trágico só aparece depois da fixação da tragédia como um gênero. Se nos interrogássemos sobre o que é o trágico na tragédia, descobriríamos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente. Uma definição geral apenas serviria para gerar confusões. Só através da história espiritual do gênero se pode responder a essa pergunta (JAEGER, 1995, p. 297).

No que é corroborado por Albin Lesky:

Os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo (LESKY, 1996, p. 27).

Na *Poética*, a imprecisão reflete também a apropriação do termo pelo pensamento da época, quando a concepção trágica da existência, enquanto matéria de pensamento, absorvia o embate entre o idealismo platônico e o empirismo aristotélico, cerca de um século após o apogeu do gênero. Entretanto, do solene ao desmedido, do desagradável ao sanguinário, do horrível ao empolado ou bombástico, as variações do adjetivo parecem refletir a complexa riqueza do substantivo. Comentando uma ocorrência do termo numa passagem do capítulo 13 da *Poética* aristotélica, Lesky afirma:

Eurípides é qualificado “o mais trágico” dos poetas do teatro ático. [...] mas ao se ler a frase em seu contexto [...] verificar-se-á que Aristóteles se referia a nada mais que ao desenlace costumeiramente triste das (suas) peças, ou seja, o vocábulo “trágico” é aplicado na acepção em que se prepara o emprego simplificado e posterior do termo (LESKY, 1996, p. 29).

⁵ A *Poética* faz parte da obra esotérica de Aristóteles, composta de textos que davam suporte a exposições orais.

Segundo Lesky (1996), o trágico seria um elemento anterior à tragédia (mesmo se, conforme Jaeger, apenas detectado retroativamente) e não apenas suas sementes estariam plantadas nas narrativas épicas – das quais a tragédia retira argumentos e personagens –, mas seus ramos já plenamente visíveis. Na *Poética*, Aristóteles reputa a Homero a prerrogativa do trágico, e mesmo a ancestralidade dos gêneros dramáticos:

Assim como Homero foi o supremo poeta em relação às ações virtuosas (pois foi o único que não apenas realizou bem a mimese, mas também a realizou de forma dramática), também foi o primeiro a propor as linhas gerais da comédia, tendo colocado em forma dramática não o vitupério, mas o cômico. Pois para o *Margites* vale a analogia: como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para a tragédia, assim ele está para a comédia (ARISTÓTELES, 2006, p. 43)⁶.

Ou seja, não apenas o trágico, mas também o cômico e o próprio drama remontam ao épico, na ocorrência de traços potencialmente manifestos. O grande passo dado por Homero em relação aos mitos originais foi a ênfase no elemento humano intrínseco ao encadeamento das ações, ou seja, as motivações íntimas que deflagram ou caracterizam os acontecimentos, e que seriam responsáveis por despertar os deuses de sua letargia imortal. Conforme Junito Brandão (1986), “a novidade maior da *Odisseia* [...] está no embrião da ideia de culpa e castigo, em que a *hybris*, a violência, a insolência, a ultrapassagem do *métron*, que será a mola mestra da tragédia, começa a despontar” (vol. I, p. 134). Nesse sentido, acrescenta Jean-Pierre Vernant:

Há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana

⁶ Nesse artigo, foi utilizada a tradução de Fernando Maziel Gazoni, realizada como objeto de sua dissertação de Mestrado em Filosofia pela USP (2006), por resultar de um processo comparativo entre diversas traduções preexistentes.

constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira aonde os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que o praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (VERNANT, 2008, p. 4).

É a *hybris*, um excesso resultante da perda do *métron*, da medida humana, que constitui o germe promissor do trágico, cujo metabolismo pleno se dá com a mimese dramática da tragédia ática. A desmedida, ou a *hybris*, como motor da ação, em confronto com a esfera divina e coletiva é, pois, o que caracteriza o trágico, seja no épico, no drama ou na “vida real”. Em *Os Persas*, Ésquilo adverte:

Pois, quando a *hybris* floresce, traz como fruto a cegueira, cuja colheita abunda em lágrimas. E, ao verdes tal recompensa para ações semelhantes, pensai em Atenas e na Hélade; não lhe seja permitido que, menosprezando os dons do seu *dáimon*, cobice outros e afunde a sua grande ventura. Zeus ameaça com vingança a soberba desmedida e orgulhosa, exigindo-lhe contas rigorosas (apud JAEGER, 1995, p. 304).

A complexidade do trágico comporta outras dimensões, ligadas a sua íntima relação com mitos e rituais que remontam ao início da civilização e à gênese do pensamento ocidental. Para além da *hybris* (cujos domínios indicam a incidência de paixões, apetites, ambições, desejos e escolhas, e que problematizam o homem enquanto sujeito de vontade em oposição à plenipotência divina e às necessidades e imposições da *polis*), encontramos suas sementes em crenças, práticas e princípios que instituem e normatizam os coletivos humanos desde sua origem. Segundo alguns estudiosos, estes mitos e rituais estariam também nas bases em que se apoiam instituições como a igreja, a monarquia e o estado, razão da recorrente presença de personagens nobres ou de origem sobre-humana nos dramas trágicos. Nessa perspectiva, despontam ressonâncias com rituais mágicos e religiosos que resultaram no advento do sacerdócio e da realeza, e identificam-se, nas figuras do mago e do poeta,

estágios iniciais ou colaterais do percurso da mimese, um componente de bases instintivas que esboça a peculiar condição da espécie humana.

De acordo com Victor Turner (1982), a origem da tragédia como gênero dramático pode ser atribuída a transformações ocorridas em certos rituais religiosos, coletivos e imersivos, nos quais, por conta de complexas variáveis históricas, opera-se a separação entre oficiantes e espectadores, resultando no que hoje se denomina “espetáculo”. O próprio termo *théatron* é um topônimo que designa um “lugar privilegiado de observação”, e é definitivo para a compreensão do dispositivo, bem como de suas repercussões junto ao coletivo a que pertence e ao qual se destina.

Segundo Aristóteles (2006), o propósito maior da tragédia seria despertar a piedade e o temor para, através de recursos miméticos, provocar a catarse destas emoções: um efeito paroxístico, que, confrontando o espectador com as contradições impostas pela relação conflituosa entre as esferas do indivíduo, do coletivo e do divino, restituiria, à coletividade ameaçada, o sentimento de reconciliação após a ruptura, fortalecendo os laços entre os espectadores e seu contexto sociopolítico (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008).

O declínio da tragédia clássica, no final do século V a.C., coincide com o fortalecimento da filosofia enquanto meio de investigação dos propósitos humanos, em contraposição aos desígnios divinos. O mito, matéria prima do enredo trágico, cede lugar à razão e à historiografia como instrumentos na busca de sentido para a existência.

No campo teórico e prático, há uma grande controvérsia sobre o significado e a possibilidade da tragédia como manifestação artística além do período clássico. A antiguidade latina realizou uma mera transposição da tragédia grega para os salões imperiais, enfraquecendo seu conteúdo mítico. Com o advento do cristianismo e até o final da idade média, as manifestações teatrais apresentam a relação conflituosa com o divino como algo a ser expurgado pela culpa, destituindo o elemento trágico de seus princípios originais. Ironicamente, a pai-

xão (*hybris*) que caracterizava a falha trágica do herói clássico e resultava em seu excesso, cuja punição restituiria o equilíbrio da *polis*, é substituída pela paixão do “filho de deus”, cuja trajetória sepulta o sentido trágico grego, como “um avesso do próprio trágico, uma vez que Deus teria recebido a fatalidade das mãos dos homens”. Cristo seria, neste caso, o “último herói trágico”, e sua exemplaridade de tal modo totalizante que aboliria o trágico do plano imanente. O ciclo trágico, relativo à fertilidade, ao nascimento e à morte, representado pelo sacrifício do bode (animal que simbolizava a virilidade) era agora projetado para o plano transcendente, através do suplício do “cordeiro de Deus” (DOMENACH, 1967).

Nos séculos XVI e XVII, o gênero renasce na obra de dramaturgos como Shakespeare, Marlowe, Racine, Corneille e Calderón de la Barca. Atualizando a condição inelutável do destino, observa-se, ao lado de certo resgate do modelo aristotélico (inclusive com a utilização dos mitos gregos, no caso dos neoclássicos franceses), inovações como a introdução de elementos cômicos e uma maior valorização do personagem, mais notadamente no teatro elisabetano. O elemento trágico passa a concorrer com o livre arbítrio: é o homem renascentista, orientado pela razão, mas sujeito a paixões e a determinantes do meio social, político, econômico e religioso quem assume a centralidade da trama.

Com o gradual declínio do teatro como espaço privilegiado de reflexão sobre as questões da coletividade, o advento do cinema e, posteriormente, da TV, os gêneros dramáticos migraram para esses novos meios. Nesse meio tempo, o termo tragédia deixou de denominar um gênero: o outrora genérico “drama” passou a indicar obras cujos efeitos, em alguns casos, se aproximavam dos produzidos pelo espetáculo trágico.

Entre os estudiosos, não há consenso quanto à possibilidade ou pertinência da tragédia enquanto gênero dramático na atualidade. O que se questiona é se haveria componentes estéticos, sociais, políticos e espirituais que alçassem obras dramáticas contemporâneas ao patamar dos efeitos trágicos definidos por Aristóteles, ou se a encenação de textos trágicos

clássicos produziria os mesmo efeitos num público contemporâneo, dada a transformação do contexto de recepção.

Tragédia e Cinema

Enquanto manifestação artística clássica e moderna, o estudo do trágico e da tragédia se desenvolveu principalmente no campo da filosofia e da dramaturgia. Na área da produção cinematográfica, seus elementos mais difundidos relacionam-se com a narrativa estruturada em unidades de ação, prescrita por Aristóteles, e com o mito do herói, cujo arquétipo inspira a construção de roteiros em “escala industrial”, principalmente nas produções do chamado “cinema comercial”, ou hollywoodiano. Por seu “[...] poder de sedução dramática flagrante” e sua “importância psicológica profunda” (HENDERSON *in* JUNG, 1992, p. 110), é possível encontrar o mito do herói nas mais diversas culturas. Essa universalidade é atestada por sua farta exploração pelas narrativas cinematográficas, onde suas qualidades superiores, aliadas a características exemplarmente humanas, alçam-no ao posto de arquétipo principal daquela que Benjamin (2010) chamou de “era da reprodutibilidade técnica da obra de arte”:

Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão filmes... Todas as lendas, as mitologias e os mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões... esperam a sua ressurreição pela luz do filme e os heróis acotovelam-se às portas (GANCE *apud* BENJAMIN, 2010, p. 169).

Entretanto, na tragédia, o que se revela é a crise do papel desempenhado pelos heróis épicos diante das exigências de uma nova ordem (espiritual, estética, social e política), do inci-

piente conceito de indivíduo e cidadão e das nascituras categorias da vontade e da escolha. Ao invés de portadores de altas qualidades e representantes legítimos dos desígnios divinos sobre o destino dos mortais – como ocorre nas narrativas homéricas e nas reflexões hesiódicas –, o herói trágico torna-se vértice e vórtice da colisão entre esferas inconciliáveis, cabendo-lhe o lugar de “vítima expiatória” – aquela cujo sacrifício pode apaziguar, mesmo que momentaneamente, o embate interminável entre deuses e homens, ou entre natureza e cultura.

A tragédia [...] assume um distanciamento em relação aos mitos dos heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os. Confronta os valores heróicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade (VERNANT, 2008, p. 4).

O efeito catártico tinha como espaço de efetuação a coletividade capturada pela “vibração contígua do próprio” (HÖLDERLIN, 1994), daquilo que fortaleceria os laços entre os espectadores e a relação com seu contexto sociopolítico e espiritual: “a tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com os olhos do cidadão” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008, p. 10). Na antiguidade clássica, o embrionário conceito de cidadania era extremamente restritivo, abrangendo uma pequena parcela da população. Na atualidade, embora o conceito se pretenda ampliado, é flagrante a desigualdade na sua aplicação. As sociedades se estruturam em bases desiguais, e as obras de arte, com múltiplos recursos, linguagens e posicionamentos, expressam os diferentes aspectos que daí decorrem.

Benjamin (1984), embora recuse a possibilidade da tragédia na contemporaneidade, afirmando que seu “objeto não é a história, mas o mito, e [...] a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado” (p. 86), deposita na relação entre indus-

trialização, tecnologia e produção artística uma esperança redentora. Sua teoria estético-política se apoia fundamentalmente no mundo dos sonhos, na compreensão dos arquétipos arcaicos das sociedades modernas e no inconsciente coletivo, postulando a produção de novos modos de percepção que, a despeito de todo processo de racionalização e de desmistificação inerente à modernidade, reencantariam o mundo social para o indivíduo (SILVA JUNIOR, 2007).

Sua aposta na reativação das forças revolucionárias inconscientes se daria através da recuperação da energia mítica que, desviada da mitologia tradicional e de seu caráter religioso de devoção permanente, inauguraria uma nova perspectiva de encantamento, inspirada na paisagem urbano-industrial. Neste sentido, Benjamin aproxima-se dos surrealistas, inspirando-se no elemento catártico de sua crítica à sociedade capitalista e aos seus valores tradicionais. A invenção artística e a atuação política teriam origem na força criativa do subconsciente, valorizando, assim, a dimensão onírica e a livre associação de ideias (SILVA JUNIOR, 2007).

Qual espaço seria mais apropriado para essa manifestação que o cinema? Originado e desenvolvido na fronteira tênue entre a arte, a indústria, o entretenimento e o mercado, é a linguagem e o espaço onde os conflitos humanos se expressam de maneira mais grandiloquente, seja pelos recursos expressivos, técnicos e materiais ou pelo público que alcança. Segundo Benjamin (2010), a predominância da linguagem audiovisual na atualidade pode ser creditada tanto à viabilidade de sua reprodução serial, que a torna acessível a um maior número de espectadores, quanto ao fato de corresponder a uma possível “linguagem dos sonhos” – ou do mito. Estas peculiaridades propiciariam ao cinema uma posição privilegiada em relação às outras artes, como o teatro e a literatura, cujos meios físicos de propagação dificultariam o acesso e consumo em larga escala. Atualizando conteúdos e narrativas míticas através de uma linguagem cujo fascínio só se iguala ao seu alcance, “o cinema se revela

assim [...] o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (BENJAMIN, 2010, p. 194).

Mesmo quando não é voltado para o grande público, o cinema tem a vocação de espetáculo apenas pelo seu aparato tecnológico, sendo filho legítimo da “era da reprodutibilidade técnica”. Outra característica determinante do cinema é ser, entre as artes, a que mais se adequa aquilo que constitui “o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” gerada pela perda da aura da obra de arte a partir de sua reprodução serial e da maior acessibilidade ao espectador: “a recepção através da distração”. Ao passo em que se amplia o acesso à produção artística, seus critérios de realização e validação são influenciados por aquilo que melhor corresponde ao seu potencial de exploração comercial, como condição material de sua própria reprodutibilidade (BENJAMIN, 2010).

Outro aspecto relevante na linguagem cinematográfica é seu lugar no percurso da mimese. Conforme Aristóteles (2006), a mimese é o meio pelo qual a arte (*techné*) traduz a natureza (*physis*), numa acepção em que, segundo Hölderlin, encontra-se implícita a impossibilidade da mera reprodução, haja vista os diferentes recursos envolvidos e os meios e propósitos que a realizam. Cada linguagem artística efetua e desenvolve seu estilo de mimese a partir das potencialidades e limitações de seus instrumentos e recursos, num processo de metáforização que resulta em produtos estéticos distintos e destinam-se a fruções específicas. A arte cinematográfica, além de reunir, por sua natureza híbrida, diferentes modalidades de mimese, é a que possui os melhores recursos para imitar a “realidade” (ou a natureza) em função da peculiaridade do seu suporte: afinal, a película registra com a máxima fidelidade o objeto de nossa própria visão e audição, aproximando-a “perigosamente” do anátema platônico em relação ao perigo da imitação do real. Essa característica do cinema, denominada “impressão de realidade” ou “ilusão mimética”, é um dos conceitos basilares dos estudos da teoria cinematográfica: parte das qualidades específicas do registro mecânico e envereda

para aspectos singulares de sua linguagem, cujos códigos e recursos narrativos não apenas ampliam essa ilusão, mas promovem grande impacto e impressão sensível na percepção do espectador em relação à dita “realidade” (AUMONT, 2009).

Além de estuário de afluentes diversos da mimese – aí incluídas, em alguma vazão, as correntes platônica e aristotélica –, o cinema também comporta outra relevante dimensão “mimética”, nesse caso, no sentido material: a da reprodutibilidade de seu suporte, prerrogativa para seu alcance massivo e responsável pelas transformações na sensibilidade contemporânea mencionadas por Benjamin (2010). A aura da obra de arte, resultante da dimensão sagrada da mimese e de sua condição epifânica⁷, é “profanada” pela variante mimética que permite sua reprodução material e difusão massiva. Se as raízes do pensamento trágico e da tragédia, bem como das artes em geral, se nutrem no solo da mimese e florescem como ramificações do sagrado, faz-se oportuno verificar como uma arte que reúne tantas ressonâncias daquilo que a origina e que se estabelece pela condição de “mimetizar” a si própria, manifesta traços dessa ancestralidade.

Por outro lado, a íntima relação entre ritual e teatro, proposta por Victor Turner (1982), pode aplicar-se também ao cinema, observadas algumas diferenças nos recursos e linguagens de cada meio. Classificando o ritual religioso e as manifestações artísticas clássicas como “experiências liminares”, onde a expressão da subjetividade é convertida através do arrebatamento ou do êxtase poético – em contraste com a racionalidade dos problemas imediatos da vida –, a recepção cinematográfica ofereceria o que Turner chama de “experiência liminóide”, resultante da fusão entre a liminaridade e o lazer. O espaço “livre e experimental da cultura [...] onde não apenas novos elementos, mas também novas regras de combinação podem ser introduzidas” é atravessado pelo tempo regrado das sociedades industriais, que inviabiliza experiências prolongadas de retirada ou suspensão da rotina. Dessa forma, a ex-

⁷ De origem grega, o termo *epifania* exprime um grande impacto de ordem estética e/ou espiritual, mormente relacionado a episódios de manifestação divina.

perência liminóide se caracteriza por ser mais diversificada e crítica da própria cultura, além de mais subjetiva e divertida “que as celebrações comunitárias e rituais prescritas nas sociedades pré-industriais” (SILVERSTONE apud WHITE, 1995, p. 71).

A “recepção pela distração”, preconizada por Benjamin (2010) em suas reflexões sobre a arte cinematográfica, encontra seu correlato ritual na experiência liminóide das sociedades industriais. A tarefa de atribuir sentidos à experiência humana, outrora exclusiva aos rituais mítico-religiosos, à enleação proporcionada pela aura singular das obras de arte e a instituições formativas, como a igreja, a escola e a família, é gradualmente assumida pelos meios de comunicação em massa, como o jornal, o cinema, o rádio e, posteriormente, a TV. Dentre estes, o cinema ocupa um lugar destacado na ocorrência de experiências liminóides, tanto por ser uma síntese de diferentes linguagens, quanto pelo espaço imersivo que o caracteriza. Expressão máxima da linguagem audiovisual, o cinema desbanca o lugar privilegiado da palavra na construção e atribuição de sentidos ao resgatar a força da imagem e do som, como num retorno ao manancial do qual a própria palavra se origina.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In **A Poética de Aristóteles: Tradução e Comentários**. GAZONI, Fernando Maciel. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/SP, 2006.

AUMONT, Jacques. (coord.) **A Estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão** (Trad. de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 2010.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**, vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 1986-1987.

DASTUR, Françoise. *Hölderlin, tragédia e modernidade*. In HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie. **Le retour du tragique**. Paris: Seuil, 1967.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

JUNG, Carl Gustav (et al). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

LESKY, Albin. **A Tragédia grega**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PLATÃO. **A república** (Trad. J. Guinsburg) Difusão Europeia do Livro (2 vol.), São Paulo, 1965.

SILVA JUNIOR, H. A. *Walter Benjamin e a dimensão política da indústria cultural*. In: **III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2007.

TORRES, Eduardo Cintra. **A tragédia televisiva**. Lisboa: ICS, 2003.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

WHITE, Roger. *Televisão como Mito e Ritual*. In: **Revista de Comunicação & Educação, São Paulo: ECA-USP/ Moderna**, [1]: 47 a 65, set. 1994; [2]: 65 a 75, jan. / abr. 1995.

Sobre tragédia, história e filosofia

On tragedy, history and philosophy

Theo Machado Fellows¹

Resumo: Este ensaio propõe uma reflexão sobre visões históricas e filosóficas em torno da tragédia, da poesia e da arte em geral. O que efetivamente permitiu que estas atividades humanas fossem valorizadas ao longo do tempo e representassem um dos mais significativos legados da cultura ocidental? Que tipo de verdade nós realmente enxergamos na arte, que não podemos obter de nenhuma outra forma? Cientes de que não há resposta definitiva para estas questões, procuramos neste artigo analisar algumas das principais teorias desenvolvidas na filosofia da arte. Como fio condutor para este percurso, elegemos aquela forma que receberá, em quase todas as grandes teorias da arte formuladas ao longo dos tempos, um lugar de destaque: a tragédia.

Palavras-chave: Filosofia da arte, história, poesia, tragédia.

Abstract: This essay proposes a reflexion on the historical and philosophical approaches that have tragedy, poetry and art as objects. What exactly have made the high estimation of these human activities possible through history and why do art represents for us one of the worthiest legacies of the western culture? Knowing that the definitive answers to these questions are impossible to find, we try to introduce in this article the main theories developed by art philosophy through history. To guide us through the most important theories of art we have choosed one of its objects, that has a primary role in almost all these theories: the tragedy.

Keywords: Art philosophy, history, poetry, tragedy.

¹ Graduação em Direção Teatral pela UFRJ, Mestrado em Filosofia pela UFRJ, Professor Assistente desde 2011 do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Não nos interessa aqui entrar na interminável polêmica filosófica em torno da natureza dos universais, mas sim ressaltar um aspecto valioso da afirmação de Aristóteles: desde as suas origens mais remotas, esta disciplina que hoje chamamos de teoria (ou filosofia) da arte se apoia no indispensável pressuposto de que a obra de arte é dotada de um status fenomênico que a diferencia da realidade empírica. Esta constatação, exposta na forma de elogio à poesia na *Poética*, já se encontrava – mesmo que assumindo a forma de uma crítica – na *República* de Platão. Para este último, o fato de as obras de arte imitarem a realidade sensível constitui um escândalo para a cidade, posto que esta imitação aumenta a distância entre o mundo sensível e o mundo inteligível, alvo supremo do conhecimento filosófico. Na escala ontológica da filosofia platônica, o universo das obras de arte habitaria portanto um patamar inferior não somente àquele do mundo inteligível, no qual habitam as ideias perfeitas das coisas, mas também àquele próprio do mundo sensível, do qual as imitações artísticas tomam seus modelos. A grande reviravolta da teoria aristotélica consiste precisamente em reordenar esta escala.

Se, por um lado, a relação entre a imitação poética e os universais não é tão bem explicitada neste tratado, fica ao menos claro que, na concepção de Aristóteles, a poesia nos mostra algo que jamais poderíamos apreender somente pela observação da realidade empírica. A arte nos oferece uma série de experiências que dificilmente teremos a chance de obter na nossa vida real e, mesmo que as tivéssemos, nós provavelmente seríamos incapazes de contemplá-las de forma serena, tendo em vista o seu nível de intensidade. No teatro, por exemplo, podemos assistir Medeia assassinar seus filhos e, mesmo com toda a emoção despertada pela encenação, manter um nível suficiente de distanciamento que nos permita refletir e apreciar esteticamente o ocorrido. O mesmo seria obviamente impossível se contemplássemos uma mãe que realmente assassina seus filhos diante de nós. Resumindo o argumento aristotélico, podemos dizer que a arte expande a nossa experiência do real, oferecendo-nos

uma percepção universal de coisas que raramente poderemos encontrar na nossa experiência cotidiana.

Mesmo nos desviando da questão metafísica em torno da natureza dos universais, precisaremos pôr em discussão ao menos um de seus aspectos para dar prosseguimento à nossa investigação. Vimos, com Aristóteles, que a contemplação artística nos oferece uma visão expandida do real. Se, portanto, voltarmos à comparação feita entre poesia e história, podemos assumir que, se os historiadores nos oferecem em seus relatos maior fidelidade em relação aos fatos ocorridos, é no fazer poético que poderemos encontrar, com maior profundidade, uma correta apresentação dos valores e das ideias que configuram estes momentos históricos. Mais do que isto, a poesia teria, conforme a afirmação de Aristóteles, uma capacidade superior de moldar e expressar o espírito de uma época: compreenderíamos melhor, desta forma, o que foi a Grécia Clássica lendo as tragédias de Sófocles do que os relatos do historiador Heródoto. Esta ideia será mais tarde condensada de forma primorosa na famosa frase atribuída ao grego Hipócrates, porém popularizada em sua versão latina por Sêneca: *Ars longa, vita brevis*. A arte é longa, a vida é breve.

Se sairmos, ao menos por alguns instantes, do terreno da especulação filosófica em torno da arte para observarmos nossas próprias concepções corriqueiras a seu respeito, chegaremos a conclusões razoavelmente próximas. Como nos mostra bem a filósofa francesa Anne Cauquelin em seu livro *Teoria da Arte*, estas concepções usuais, que ela denomina “lugares-comuns sobre a arte” (Cf. CAUQUELIN, 2005), não se encontram tão longe das teorias tradicionais: pelo contrário, elas são amontoados formados a partir de algumas bem-sucedidas teses filosóficas a respeito da arte que vão pouco a pouco sedimentando as opiniões do senso comum. Ouçamos brevemente o que este senso comum tem a nos dizer a respeito da relação entre arte e vida. Se interrogarmos qualquer pessoa a respeito da natureza da arte, esta, independentemente de seus conhecimentos, dificilmente negará, entre alguns outros

atributos, o valor de eternidade da arte. Este sentimento geral é comprovado pelo enorme interesse que os museus ainda hoje nos despertam, sobretudo aqueles nos quais se encontram as obras dos “antigos mestres”. Em muitas ocasiões, inclusive, a nossa mais legítima admiração por um período da história da arte pode conviver pacificamente com o nosso horror diante de fatos históricos contemporâneos às obras. Desta forma, não vemos qualquer tipo de contradição no fato de nos encantarmos com a pintura renascentista e nos horrorizarmos com a Santa Inquisição, ambas promovidas concomitantemente pela Igreja Católica por mais de um século. Julgamos esta atitude coerente porque vemos nas obras de arte legadas pelos mestres renascentistas um valor transcendente que não pode ser contaminado pela barbárie que elas de alguma forma ajudaram a legitimar. Retomando os termos propostos por Aristóteles, podemos supor que a universalidade de Michelangelo não se deixa contaminar pela contingência de Torquemada.²

A filosofia da arte tratou, no entanto, de questionar estas premissas nos últimos séculos. Desde a obra de alguns pensadores ligados ao Idealismo Alemão, pelo menos, é difundida a convicção de que, mesmo que seja conservada a tese aristotélica de que a arte expande nossa compreensão da realidade, a universalidade que ela nos apresenta ainda tem raízes bem firmes na época que lhe viu surgir. A principal reviravolta trazida por esta abordagem inovadora da história da arte é a exigência de contextualizar determinados gêneros e estilos artísticos historicamente vistos como atemporais. Ainda tomando como referência o Idealismo Alemão, a partir de autores como Schelling, Hölderlin, Hegel e Schopenhauer – além de outros como Schiller e Nietzsche, cujas ideias de alguma forma se relacionam com os ide-

² Tomás de Torquemada foi um frade dominicano espanhol e o principal responsável pelo estabelecimento do Tribunal da Santa Inquisição na segunda metade do século XV. Como bem se sabe, a Inquisição foi responsável pela morte cruel de milhares de judeus, muçulmanos e cristãos novos (homens e mulheres de outras origens cuja conversão ao cristianismo foi posta em dúvida pela Inquisição) em nome da fé católica. Durante o mesmo ano de 1478, ano em que o Tribunal de Torquemada foi oficialmente estabelecido sob a bênção do Papa Sisto IV, o grande mestre renascentista Sandro Botticelli pintava os primeiros afrescos da Capela Sistina, capela que homenageia o mesmo Papa responsável pela chancela da Santa Inquisição.

alistas –, vemos que o principal objeto deste novo exame filosófico da arte será precisamente aquele que ocupa o lugar central na *Poética* de Aristóteles: a tragédia.

Se acompanharmos a leitura feita por Nietzsche em seu *Nascimento da tragédia*, podemos dizer que a tragédia é a primeira forma de arte do Ocidente. Mesmo que os gregos ainda não possuíssem um conceito correspondente ao que hoje chamamos de arte, podemos ver na tragédia a primeira forma poética a afirmar desde as suas origens uma ruptura com o ritual. Embora permaneça, ao menos em Ésquilo e Sófocles, fortemente vinculada a este universo arcaico que serve ao mesmo tempo de origem e antagonista à *pólis* ateniense, a tragédia já se afirma como uma instituição cívica, da mesma forma que o teatro grego se oferece aos cidadãos como uma arena aberta para a reflexão sobre os conflitos travados entre o antigo mundo dos deuses e a nova ordem instaurada pelo desígnio humano. O escândalo de Platão com esta “arte mimética”, que, na *República*, não gozará mais da possibilidade de se afirmar como fruto de uma concessão divina, concessão esta dada pelo próprio Platão em seu diálogo de juventude *Íon*, nos evidencia, juntamente à posterior defesa aristotélica, o novo lugar que a poesia constrói para si mesma na aurora da cultura ocidental. É deste novo lugar que brotarão as ramificações daquilo que a partir do fim da Idade Média será chamado de arte.

A partir destas breves definições já podemos constatar que a tragédia é, em sua forma e em seus temas, não apenas uma legítima filha de sua época, mas também, através das tensões nela sedimentadas entre o mítico e o racional, um elemento-chave na construção da cultura ocidental. Tudo nela é reflexo de uma sociedade que busca, em suas criações poéticas, compreender as profundas transformações pelas quais a civilização grega passou ao longo do século V a.C. Após o fim da Antiguidade, marcada pela queda do Império Romano do Ocidente, responsável pela conservação de boa parte do legado grego, serão necessários muito séculos para que o Ocidente recupere estas suas origens helênicas. Somente por volta do

século XVI a tragédia grega voltará a ocupar um posto central na cultura europeia. Junto com a tragédia será também redescoberta a *Poética* de Aristóteles, praticamente desconhecida pelo medievo europeu. Com espantosa rapidez, o tratado aristotélico sobre a poesia será publicado, traduzido e transformado em doutrina inquestionável pela Renascença francesa e italiana. As palavras do Estagirita, escritas no século IV a.C., se transformarão, tanto no imaginário de eruditos como Castelvetro e Boileau quanto nas obras de poetas como Pierre Corneille e Jean Racine, em um cânone eterno e universal. Levantar-se contra a autoridade aristotélica, de acordo com a mentalidade neoclassicista, representa uma afronta à própria poesia.

Como mencionado acima, virá da Alemanha, à época ainda separada em diversos reinos e ducados, a resposta a esta tentativa renascentista de recriar o mundo antigo na soleira da Modernidade. Antes mesmo do desenvolvimento do Idealismo Alemão, autores como Goethe, Schiller e Lessing, ainda que maravilhados diante da grandeza do passado, já ambicionam através de suas obras a construção do devir cultural do Ocidente. Em busca de um solo no qual possa encontrar raízes a pátria alemã – que, apesar dos esforços, terá de esperar até o fim do século XIX para alcançar sua sonhada unificação –, estes autores se dedicarão à procura de uma alternativa capaz de livrar sua cultura da opressiva influência de franceses e italianos, o que acaba por se configurar, concomitantemente, como a recusa de uma imitação servil da arte antiga. Em uma de suas principais obras, o *Ensaio sobre a poesia ingênua e sentimental*, Schiller buscará contrapor o modo antigo de se compor poesia, que ele chama de ingênuo [*naïf*], ao modo moderno, descrito como sentimental [*sentimentalisch*]. Na definição deste último modo, Schiller opta por transpor para a língua alemã o termo inglês, evitando mesclar sua ideia de poesia sentimental ao sentimentalismo. Como escreve Márcio Suzuki no ensaio introdutório de sua tradução da obra, “no sentido teórico que Schiller lhe empresta, o conceito está ligado à *atividade reflexiva ou reflexionante* [grifo do autor]” (SCHILLER, 1991, p. 29). Ao contrário do poeta ingênuo, cujo principal exemplar é Homero, o

poeta sentimental possui entre ele e a natureza que pretende retratar uma distância cavada pela sua capacidade reflexiva. O poeta moderno não se vê mais integrado no mundo que retrata e sua obra será precisamente um espelho desta busca por uma natureza perdida.

A inquestionável autoridade da poética aristotélica tem portanto que se curvar às exigências de uma nova época. Schiller, que só lerá o tratado de Aristóteles em 1797, depois de escrever seus principais ensaios sobre a poesia, elogia a obra, mas adverte que “se não se conhece tão bem assim o assunto tratado, torna-se, então, perigoso buscar ali conselho.”³ Com isto Schiller quer mostrar que, embora pródiga em indicações para a boa realização de uma tragédia, a *Poética* não detém mais a última palavra sobre o tema. Os poetas modernos já são capazes de andar com as próprias pernas e de escrever novas tragédias, nas quais não apenas se reflita o atual espírito da época, mas que também sirvam de instrumento para a educação estética da humanidade, pilar central do ideal schilleriano da poesia.

Em 1796, apenas um ano após a publicação do ensaio de Schiller sobre os modos da poesia, August Schlegel, que se tornaria um dos grandes expoentes da primeira geração do Romantismo Alemão, publica na revista *As horas*, dirigida precisamente por Schiller, trechos de suas traduções da obra de William Shakespeare, que seriam publicadas a partir do ano seguinte e até hoje são reconhecidas como a mais importante tradução da obra do poeta inglês para o idioma alemão. Shakespeare, que à época não gozava nem de longe da mesma unanimidade com a qual é acolhido hoje pelos amantes do teatro, virá a representar, através de sua obra, um importante papel na transformação da ideia de tragédia operada pelo pensamento alemão. Como percebe rapidamente qualquer um que compare as prescrições aristotélicas ao drama shakespeariano, este último em pouquíssimos momentos respeita as lições ditadas pelo filósofo grego. Ainda assim, a qualidade das peças escritas pelo bardo se sobrepõem a quaisquer transgressões técnicas que ela porventura cometa. Como bem demonstra Pedro

3 Carta de Schiller a Goethe de 5 de maio de 1797, citada em MACHADO, Roberto, 2006, p. 52.

Süssekind em seu livro *Shakespeare, o gênio original*, a explicação romântica para esta discrepância entre as regras de Aristóteles e o talento de Shakespeare é bem simples: o gênio está acima de quaisquer regras de boa composição artística. Antecipando esta valorização da genialidade em detrimento à obediência a regras, Kant escrevera em 1790 em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* que o “gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” Pouco mais adiante, ele ainda complementa: “Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte. [grifos do autor]” (KANT, 2002, p. 153).

Dentre os mencionados “lugares-comuns sobre a arte”, que citamos com referência a Anne Cauquelin, poderíamos facilmente dar lugar de destaque para o conceito de gênio. O valor de eternidade da arte e a ideia de que esta é um produto do gênio costumam se entrelaçar de forma profunda nas concepções usuais da arte. A cada geração, conforme esta percepção, alguns homens dotados de um talento superior – adquirido por alguma espécie de dom natural – surgem e contribuem com suas obras para a ampliação de um acervo eterno. Em suas genialidades, Sófocles e Shakespeare se encontrariam irmanados para sempre no panteão dos grandes gênios da arte. Sua proximidade não se constrói pelo seguimento a determinadas regras, mas sim por uma determinada capacidade – comum a ambos – de transcrever para uma forma poética magistral o espírito de suas épocas.

“Tenho elaborado, já desde um bom tempo, essa questão, e sei agora que não devemos tentar igualar nada os gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino” (HÖLDERLIN, 1994, p. 132). As palavras são do poeta e filósofo alemão Friedrich Hölderlin, admirador entusiasmado de Schiller e amigo de juventude dos filósofos Schelling e Hegel. Junto a estes dois últimos, Hölderlin foi responsável direto pela elaboração das bases do pensamento idealista alemão. Por volta de 1796, os três escrevem juntos um manifesto – do qual hoje só nos restou uma

página – conhecido como *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*⁴ Nele afirmam, entre outras ideias, sua crença compartilhada na poesia e no senso estético do homem. Levantando a bandeira da beleza e de uma “religião sensível”, propõem uma simbiose entre o espírito racional do Iluminismo e a força mitológica da cultura grega. No escopo deste projeto, “a poesia adquire uma dignidade superior, torna-se outra vez no fim o que era no começo – *mestra da humanidade*; pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes” (SCHELLING, 1989, p. 43).

A referência à poesia como “mestra da humanidade” nos remete diretamente a Homero, tido por Heródoto como grande mestre educador dos gregos. É precisamente contra a ideia de que a poesia possa ser educadora que se dirige à expulsão dos poetas da cidade ideal por Platão na *República*. Sem abrir mão do racionalismo filosófico, os jovens idealistas querem no entanto recuperar a força pedagógica que a poesia tinha entre os gregos. Assim como Schiller sugere que os poetas modernos recuperem a natureza perdida sem abrir mão da reflexividade, a filosofia idealista quer um retorno à poesia mítica sem abrir mão das conquistas filosóficas. Não é somente para a Grécia que estes jovens pensadores olham: na obra de Kant, o Idealismo Alemão encontra no próprio espírito humano a cisão que aparentava ser apenas entre passado e presente. A filosofia kantiana romperá com toda a tradição metafísica da filosofia ocidental ao separar categoricamente as ideias da razão das intuições sensíveis. Em outras palavras, Kant coloca as percepções que os nossos sentidos oferecem da realidade e as ideias que nossa mente desenvolve em mundos opostos e inconciliáveis. Profundamente motivado pela tentativa de superar esta ferida aberta pela filosofia kantiana, o Idealismo se voltará precisamente para a arte em sua busca de uma atividade capaz de

4 Uma tradução deste fragmento para a língua portuguesa pode ser encontrada no volume da coleção *Os pensadores*, publicada pela editora Abril Cultural, dedicada a Schelling. Na nota introdutória, o tradutor Rubens Rodrigues Torres Filho expõe sucintamente a polêmica em torno deste manuscrito. Encontrado em 1917 por Franz Rosenzweig, sua autoria é desde então questionada. Sabe-se que a caligrafia é a de Hegel, mas as particularidades do texto o associam aos três. Polêmicas à parte, o que é indiscutível é que este manifesto representa com fidelidade a ideia destes três pensadores à época em que foi escrito.

dialogar com estas metades do espírito separadas por Kant. Para Schelling e Hölderlin, a tragédia será, mais do que qualquer outro gênero artístico, capaz de cumprir esta tarefa. É nela, julgam ambos, que encontramos o que Schelling chamará de *intuição intelectual do absoluto*, isto é, o encontro supremo entre o intelecto e a sensibilidade, dando assim acesso à visão de uma verdade transcendente.

É com este intuito em mente que Hölderlin inicia, pouco após participar da redação do manifesto, seu projeto de escrever uma tragédia moderna intitulada *A morte de Empédocles*. Inspirada na lenda do sábio agrigentino Empédocles, que, tido por um semideus entre seus concidadãos, teria se jogado na cratera do Etna como forma de se reunir com os deuses, a obra jamais chegou a ser finalizada. Após três esboços, dois ensaios e inúmeros fragmentos e planos para continuação, Hölderlin abandona o projeto sem tecer quaisquer comentários sobre a desistência em sua correspondência. Não há, portanto, condições de concluir de forma definitiva a respeito do motivo que o teria levado ao abandono do projeto. Contudo, seguindo a interpretação do filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe (2000), podemos supor, com boa dose de segurança, que o que impediu Hölderlin de concretizar seu projeto foi a constatação da impossibilidade de realizar dramaticamente esta intuição intelectual. Os versos que apresentariam a morte voluntária de Empédocles, morte esta que deveria, como ápice da tragédia, simbolizar esta conciliação, sequer são esboçados por Hölderlin. Ao escolher conceder ao personagem Empédocles o espírito reflexivo de um herói moderno, Hölderlin jamais poderia retratar seu autossacrifício de forma natural. Seu suicídio pareceria um ato arbitrário e injustificado. Por outro lado, ao tentar reproduzir um caráter ingênuo, conforme a terminologia schilleriana, Hölderlin incorreria certamente em um anacronismo. O que lhe surge neste impasse é, portanto, precisamente a distância intransponível entre a arte antiga e a arte moderna. Para além da discussão sobre as regras da composição, a dimensão histórica da arte poética descobre aqui novas veredas.

Os manuscritos deixados por Hölderlin nos permitem presumir que o poeta abandona seu projeto de conclusão de *A morte de Empédocles* por volta de 1799. Nos anos seguintes, saíram de sua pena os seus mais famosos hinos e elegias, responsáveis por gravar definitivamente o nome de Hölderlin no panteão da poesia alemã e ocidental. Serão estes os poemas que inspirarão, por exemplo, Martin Heidegger em suas famosas conferências sobre a poesia hölderliniana proferidas nos anos 30 do século XX. Por volta de 1800, porém, a correspondência do poeta nos relata a volta de seu interesse pela tragédia, não mais sob o intuito de encontrar sua forma moderna, mas através da tradução de duas de suas mais perfeitas realizações: *Édipo Rei* e *Antígona*, ambas escritas pelo tragediógrafo grego Sófocles.

A confissão sobre a relação entre antigos e modernos que mencionamos acima, feita em 1801 em uma carta escrita ao amigo Casimir Böhlendorff, data precisamente da época em que Hölderlin está envolvido com estas traduções. Como poderíamos, portanto, compreender o fato de que, no mesmo momento em que afirmava a impossibilidade de “igualar os gregos”, Hölderlin preparasse uma tradução de duas das principais obras da poesia antiga? O resultado apresentado nos oferece uma possível resposta a este questionamento. A tradução hölderliniana das tragédias de Sófocles é tudo menos uma tentativa de acomodar servilmente o original grego nas formas da língua alemã. Hölderlin a todo momento recusa, como tradutor, as interpretações consagradas dos versos sofoclianos e busca, em suas opções, reconstruir em sua tradução alemã uma força contida no original que, muitas vezes, exige que a própria língua germânica seja levada para além de seus limites. Como é de se imaginar, a tradução hölderliniana foi desprezada por sua época e tida como sintoma do deterioramento de seu estado mental, que efetivamente viria a piorar ao longo dos anos subsequentes, deixando o poeta, de 1806 até o ano de sua morte, em 1843, em estado de demência quase total. As suas traduções de Sófocles seriam, por muitos anos, motivo de piada para a filologia alemã que, durante boa parte do século XIX, dominou a cena dos estu-

dos clássicos com sua firme pretensão de oferecer ao mundo moderno a verdadeira imagem da cultura antiga.

Na virada do século XIX para o XX, contudo, Hölderlin será redescoberto pela crítica. O poeta alemão Stefan George, em torno do qual se constitui um importante círculo literário, ergue Hölderlin ao rol de grande herói literário alemão. Influenciado por esta valorização, o jovem editor Norbert von Hellingrath iniciará, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, o grandioso projeto de publicar as obras completas do poeta, projeto este que será finalizado por seus colaboradores após a morte de Hellingrath no campo de batalha. Entre os ávidos leitores da obra do enfim reconhecido poeta se encontra um jovem berlinense que será fortemente influenciado pelas ideias de Hölderlin. Seu nome é Walter Benjamin.

Um dos primeiros ensaios publicados por Benjamin será dedicado à obra de Hölderlin. Em *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, Benjamin faz uma análise comparativa de dois poemas hölderlinianos, *Coragem de poeta* e *Timidez*, que são, na verdade, duas versões de um só poema. Ao avaliar as alterações feitas, Benjamin rende elogio a Hölderlin, acima de tudo, por observar que o “amparo na mitologia [em *Coragem de poeta*] dá lugar à construção de um mito próprio [em *Timidez*]” (BENJAMIN, 2011, p. 31). Em outras palavras, Hölderlin abandona a submissão à cultura grega, presente na primeira versão, para compor um poema que reflita o espírito de seu presente. A universalidade do legado clássico é portanto refutada em prol de uma forma poética capaz de conectar-se com o tempo do poeta.

Em outro ensaio da mesma época, intitulado *A tarefa do tradutor*, Benjamin, ao expor suas ideias sobre tradução, trará precisamente as traduções hölderlinianas das tragédias sofoclianas para servir de exemplo. “Nelas”, afirma Benjamin, “a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento” (Idem, p. 118). Benjamin reconhece nestas traduções “arquetipos de sua forma”, pois nelas o poeta teria alcançado o propósito supremo da tarefa do tradutor: transpor o teor de verdade do

original para a tradução através de uma ampliação das possibilidades de ambos os idiomas. Com as traduções de Hölderlin, julga Benjamin, o grego jamais será visto da mesma forma e o alemão sai vastamente enriquecido. Abordando apenas o tema da tradução, Benjamin toca no ponto mais vital do projeto hölderliniano de traduzir as tragédias de Sófocles. O que o poeta buscava com estas traduções não era, como bem vimos em sua carta a Böhlendorff, igualar gregos e modernos, mas sim expor de forma categórica o abismo que os separa. Há, porém, uma comunicação possível, um aceno distante que se manifesta através dos tempos. Ele se encontraria precisamente nesta “relação da vida e do destino” que a tradução hölderliniana, aos olhos de Benjamin, torna possível. Em vista destes objetivos, a própria escolha da tragédia como objeto de tradução se justifica. Nada poderia ser mais coerente com os propósitos de Hölderlin do que recriar em seu idioma moderno estas primorosas manifestações da aurora da cultura ocidental, buscando, acima de tudo, as suas ressonâncias na cultura hodierna.

Embora Nietzsche só venha a publicar seu *Nascimento da tragédia* mais de trinta anos após a morte de Hölderlin – e mais de sessenta anos após as traduções hölderlinianas de Sófocles – Hölderlin parecia já ter consciência de algo que o jovem Nietzsche ainda desconhecia. Embora ambos tenham compartilhado do desdém dos grandes filólogos de sua época, Nietzsche ainda escreve sua obra polêmica embebido pela convicção de que o eldorado grego é algo recuperável para os modernos. Na obra do compositor Richard Wagner, Nietzsche vê o ressurgimento do esplendor que ele, como jovem professor de filologia na Universidade da Basileia, via nos gregos. Embora compreenda, fazendo coro aos pensadores do Idealismo Alemão, a necessidade do surgimento de uma arte que reflita com precisão o espírito do mundo moderno, Nietzsche ainda está por demais apegado às formas do passado. Poderíamos aplicar ao seu primeiro livro a mesma crítica feita por Benjamin à primeira versão do poema de Hölderlin: Nietzsche talvez estivesse agarrado demais à mitologia dos gregos, ao

ponto de recusar para si a criação de seus próprios mitos. O próprio filósofo reconhece este fato ao escrever, anos mais tarde, sobre a sua primeira obra na autobiografia *Ecce Homo*. Um dos principais problemas de sua obra, julga Nietzsche, é que ela “tem cheiro indecorosamente hegeliano” (NIETZSCHE, 1995, p. 62).

Não poderíamos passar pelo tema da tragédia nem tecer comentários sobre a relação entre poesia e história sem mencionar o ambicioso projeto da estética hegeliana. Grande admirador da tragédia grega, amor que compartilhou com seus amigos Hölderlin e Schelling durante sua juventude no seminário de Tübingen, Georg Friedrich Hegel será responsável por um veredicto que assombrará toda a filosofia da arte após a segunda metade do século XIX. Em suas lições sobre estética, transformada em uma das mais importantes obras da filosofia moderna da arte através do esforço de seu discípulo Heinrich Gustav Otto, que compôs uma obra em quatro volumes a partir de suas anotações e a de seus colegas, Hegel afirmará que a arte, na Modernidade, encontra o fim de sua história. Hegel em nenhum momento quer sugerir a hipótese de que novas obras de arte não surgirão no futuro; o que ele afirma é que estas não serão mais capazes de refletir a verdade de suas épocas como faziam as obras gregas, especialmente a tragédia. Somando às teses expostas até o momento esta dura constatação de Hegel, vemos que a estética hegeliana busca, em meio a outros propósitos, afirmar sua posição em meio às discussões sobre a capacidade da obra de arte de expor em suas formas um determinado conteúdo universal. A saída de Hegel, porém, restringe esta capacidade a um determinado período da História, a Antiguidade Clássica.

Atrelada às concepções estéticas de Hegel, encontra-se um singular modo de compreender a História. A arte chega ao seu fim, segundo Hegel, porque cada época da Humanidade constrói sua própria forma de expor as suas verdades, e a forma utilizada por um povo não servirá completamente aos propósitos daquele que o sucede no curso da História. A nós, modernos, só resta portanto a admiração pela arte grega, visto que é na razão filosófica que

encontramos a forma adequada de atingir o saber absoluto. Não se trata, do ponto de vista da filosofia hegeliana, de descartar a arte para abraçar a razão: o saber racional é, sob sua ótica, a superação da apreciação estética. Sob um prisma muito particular, Hegel alcança o objetivo proposto pelo manifesto escrito com seus amigos em 1796: a sabedoria poética dos antigos funde-se, em sua filosofia, ao espírito reflexivo na forma de uma razão absoluta, último estágio do longo percurso da Humanidade em busca do conhecimento pleno da realidade em si.

O ideal de um progresso triunfante e inquestionável, que é pressuposto indispensável da filosofia hegeliana, será no entanto fortemente questionado já no começo do século XX. Como pode a filosofia permanecer na defesa do progresso após a Primeira Guerra expor ao mundo uma coleção tão grande de horrores? Walter Benjamin será um dos grandes expoentes da tentativa de fundar uma outra filosofia da história e do esforço de construir um olhar crítico sobre esta racionalidade tão alardeada pelo Iluminismo. Embora representem um momento de formação de seu pensamento, os ensaios de juventude que mencionamos já expõem as sementes destes ideais. A sua aproximação em relação à poesia e ao pensamento de Hölderlin não nos parecem portanto nada fortuitos. Mantendo esta aproximação ao longo de toda a sua obra, seja através de menções diretas, seja através da retomada de temas que foram caros ao poeta suábio, Benjamin buscará esclarecer esta relação entre poesia e história que atravessa toda a história da filosofia da arte desde Aristóteles. Dentre seus escritos, destacamos *Origem do drama barroco alemão*, livro onde encontramos aquela que, se não é a definitiva visão de Benjamin sobre o tema, é ao menos uma das mais sólidas e inspiradoras.

O argumento principal do livro já diz muito sobre a posição de Benjamin e sobre sua recusa de aceitar a visão hegeliana da história e da arte. Benjamin escolherá como tema um gênero tido como menor pelos historiadores da arte precisamente no intuito de evidenciar a sua

originalidade. Sua intenção não é simplesmente mostrar que os dramas barrocos desenvolvidos durante a Contrarreforma alemã são melhores do que supuseram seus críticos – na verdade, Benjamin não parece cogitar a hipótese de tomá-los como obras-primas –, mas sim redimi-los de uma leitura tradicional que os renega através da comparação com os grandes cânones do teatro ocidental, dentro os quais, naturalmente, a tragédia ocupa o lugar principal. O drama barroco alemão, segundo Benjamin, não merece ser lido como uma tentativa malograda de se compor tragédias; ele deve ser lido como uma forma específica de drama que surge como reflexo de uma visão de mundo moldada pela Contrarreforma do século XVII e pela conjuntura política de sua época. Querer que a sua forma obedeça a épocas que são totalmente estranhas aos seus poetas seria portanto uma exigência tão injusta quanto arbitrária. Embora suas teses acabem por rejeitar a ideia de uma tragédia moderna, Benjamin ainda demonstra, em sua obra, uma profunda afinidade com as ideias expostas por Hölderlin no começo do século XIX. A reverência à grandeza da arte grega não deve servir de convite nem a uma cópia servil de suas formas, nem à desistência em atingir, a partir de formas contemporâneas, o mesmo sucesso que os gregos tiveram em expor sua visão de mundo através da experiência artística.

Quando Aristóteles escreveu as palavras que citamos no começo deste ensaio, seu objetivo garantir era garantir à poesia um direito à cidadania que havia sido cassado por seu mestre Platão. Aristóteles buscava expor, em argumentos filosóficos – exatamente o que nos pede Sócrates no livro X da *República* – uma defesa da poesia. Não é absurdo dizer que devemos muito a este antigo tratado a sobrevivência e a valorização do fazer artístico que, mesmo ameaçado de tempos em tempos, ainda vive e persiste em nossa era. Mesmo que confrontemos o veredicto hegeliano, não poderemos nunca ignorar o fato de que a possibilidade da morte assombra e assombrará eternamente a arte – o que talvez, como nos diz Adorno, seja até mesmo uma honra à sua exigência de verdade. A conexão que buscamos estabelecer com a verdade e a história foram portanto necessárias porque delas depende, como nos

mostram os pensadores aqui citados, esta sobrevivência. A morte da arte talvez seja tão somente o caminho de um mundo que quer esquecer sua história e fechar os olhos para suas verdades mais profundas.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1973 (*Coleção Os Pensadores, vol. IV*).

BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Hölderlin. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Ernani Chaves e Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34 / Ed. Duas Cidades, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A cesura do especulativo. In: _____. **A imitação dos modernos**. Tradução de Virgínia Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. *Como alguém se torna aquilo que é*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHELLING, Friedrich. **O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho São Paulo: Nova Cultural, 1989 (*Obras escolhidas – Coleção Os pensadores*).

_____. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Édipo, o intérprete metódico

Oedipous, the methodical interpreter

David Fontes¹

Resumo: A palavra “método” tem sua origem na língua grega, e resulta da união do sufixo *meta* (além, atrás) mais o termo *hódos* (caminho). Deste modo é que nos vem a calhar a noção de “método” pela qual optamos e que mais se aproxima do contexto grego antigo. Tanto na tragédia de Sófocles quanto na narrativa da figura mitológica, Édipo é o homem que investiga seu próprio caminho, isto é, Édipo é aquele que se perfaz na medida em que mais estabelece o vigor de um método. A proposta deste trabalho, longe de se interessar pela seleção lexical da obra ou pelo mero aprofundamento etimológico da tragédia Édipo Rei, é um diálogo entre o personagem mitológico Édipo e o teatro trágico de Sófocles, pondo em discussão as noções de destino e aparência.

Palavras-chave: Édipo Rei. Teoria literária. Drama trágico.

Abstract: The word "method" has its origin in the Greek language and results of the suffix meta (other behind) with the term hodos (path). Thus, it comes in handy the notion of "method" by which we choose and that is closest to the ancient Greek context. Both the tragedy of Sophocles as in the narrative of mythological figure, Oedipus is the one who investigates his own path, that is, Oedipus is the one who makes himself up the more he establishes the force of a method. The purpose of this paper, far from being interested in the lexical selection of the work or by the mere etymological deepening in the tragedy Oedipus Rex, is a dialogue between the mythological character Oedipus and the tragic drama by Sophocles, , bringing into discussion the notions of fate and appearance.

Keywords: Oedipous Rex. Literary Theory. Tragic drama.

¹ David Fontes é professor do Instituto Federal do Tocantins (IFTO) e mestrando do Programa de Pósgraduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A palavra “método” tem sua origem na língua grega, e resulta da união do sufixo *meta* (além, atrás) mais o termo *hódos* (caminho). A proposta deste trabalho, longe de se interessar pela seleção lexical da obra ou pelo mero aprofundamento etimológico da tragédia *Édipo Rei*, é um diálogo entre o personagem mitológico Édipo e o teatro trágico de Sófocles. Para isso é que nos vem a calhar a noção de “método” pela qual optamos e mais se aproxima do contexto grego antigo. Tanto na tragédia de Sófocles quanto na narrativa da figura mitológica, Édipo é o homem que investiga seu próprio caminho, isto é, Édipo é aquele que se perfaz na medida em que mais estabelece o vigor de um método. Nesse caso, Édipo investiga – ainda que sem saber – seu próprio caminho para a morte, de maneira tal que a morte se lhe impõe como caminho – como método para a busca da verdade. Propomos refletir a morte como condição de possibilidade para a emergência de Édipo a partir de suas próprias ruínas. Assim, nosso pressuposto é que o des-encobrimento da verdade de Édipo culmine, ao final da peça, com a morte de uma de suas personas, de um dos eus da personagem. A questão da interpretação – que, por sua vez, também é uma questão do método –, portanto, é fundamental, e dela origina o título deste trabalho. Pois, Édipo é metódico interprete de si mesmo na medida em que interpreta o enigma que estrutura sua própria história mítica. Ele é intérprete metódico na medida em que habita e canta sua *moira*, que vige sobre deuses e homens, desvelando-se a partir dela. Observa-se que Édipo, em seu percurso existencial, dialoga também com as mesmas questões, que serão em seguida abordadas.

A questão que move a procura de Édipo é “quem sou eu?”. Também para nós, aqui, essa questão se apresenta como norteadora do diálogo. Quem é Édipo? Pouco nos auxiliaria uma coletânea de dados acerca da figura de Édipo, tampouco um mero detalhamento de sua narrativa trágica. Para que a questão alcance uma dimensão essencial, tal como para Édipo, essa pergunta deve ser entendida a partir de um questionar poético-ontológico. Sabemos que Édipo é um personagem mítico, mas o que isso significa? Afinal, o que é o mítico e o mito? A

palavra *mýthos* tem sua origem etimológica no verbo *mytheomai*, que significa desocultar pela palavra. Palavra essa organizada na forma de discurso sagrado, de palavra divina. Assim, dizemos que o mito é o próprio real a eclodir e vigorar desde a linguagem. Édipo é aquele que a partir do canto, do dizer poético se dá como gesto do real, como realidade e presença. Entender Édipo como uma personagem mítica, portanto, é reconhecê-lo como consumação do real e suas possibilidades.

Como interpretar a morte de Édipo na tragédia de Sófocles? A possibilidade mais ligeira é a de afirmar que, na conclusão da peça, Édipo, após perfurar os próprios olhos, é expulso de Tebas e permanece vivo e, logicamente, não morto. De fato, quanto a isso não há discussão. No entanto, creditar a morte como fim biológico de um ser vivo é já uma maneira de interpretar a morte. Essa interpretação permanece perfeitamente correta, mas longe de ser a única possível. A dificuldade de abordar a questão a partir de outro sentido além daquele mais explicitamente dado emerge de uma de-cisão histórica, a decisão pela metafísica, que instala o domínio da filosofia em toda a história do ocidente e que embota certas possibilidades de pensamento em favor de outras.

Esta de-cisão metafísica promoveu as transformações, as experiências e as interpretações de quase 25 séculos. A metafísica, por sua vez, corresponde a uma determinada maneira de ser real. Na metafísica, todo ente é observado e interrogado apenas enquanto ente. Disse-se “apenas” pois a possibilidade de observar e interrogar o ente enquanto ser é de todo esquecida, já que o ser (do ente) é esquecido. A partir do vigorar da metafísica é que foi suprimida a possibilidade de se relacionar com o real desde uma experiência poética.

O exemplo clássico, talvez por isso mais desgastado, para compreender a questão da metafísica é o mito da caverna proposto por Platão no diálogo *A república*. O mito mostra com clareza a separação do sensível e do inteligível, binômio em que se sustenta todo pensamento metafísico, e de que decorrem as distinções e as oposições entre certo e errado, morte e

vida, claro e escuro, bem e mal, céu e inferno e tantas outras que se nos parecem hoje como totalmente indissociáveis.

Ao se estranhar a questão acerca de uma possível morte de Édipo, ao final da tragédia de Sófocles, já se assume um determinado sentido à morte. Nesse sentido lógico, Édipo não pode ter morrido, já que ao final da peça permanece ainda vivo. Algo não pode estar morto e vivo. Essa maneira de interpretar a morte é fruto das possibilidades ofertadas pela consciência metafísica, no entanto não poderia ser mais distante da noção grega trágica de mundo a que a obra pertence. Não se pretende, é claro, argumentar a favor de um Édipo morto-andante, um morto-vivo. Isso seria esdrúxulo. De maneira que não se deseja falar aqui a respeito dos eventos de que se morre. O que se pretende é deitar de lado a noção dos binômios autoexcludentes e questionar a partir de um pensamento mais antigo do que seja a morte, mas que se nos faz presente a cada vez que lemos e relemos qualquer tragédia grega. Queremos questionar a essência da morte. O exercício de questionar a essência dos seres nos aproxima da noção grega de co-relacionar-se com o mundo e, dessa maneira, nos dá possibilidade de interpretar a tragédia de modo mais originário.

Por outro lado, não se pode furtar ao problema que é indagar as possibilidades de realizar tal feito. Como é possível efetivamente questionar o real e as dádivas do real de uma maneira já há tanto esquecida, de uma maneira grega? De fato, a quanto distamos da possibilidade de, a rigor, lançar uma questão acerca da essência de algo? Um discurso que pretenda dizer a essência da morte – ou, no limite, a essência do que quer que seja – será sempre um discurso falso. Nessa afirmação, porém, já acena uma con-vivência dinâmica, um habitar o próprio inefável. Seja como for, é preciso admitir que em cada pergunta-questão lançada já se lhe encontra, inerente, uma resposta que, por sua vez, já novamente torna à questão que a origina e sempre origina. O exercício, talvez, seja pôr em prática o mesmo método – que

nada mais é do que se dispor ao caminho – a que por sua vez Édipo se lançou: o exercício de questionar(-se).

I

Quem é Édipo? A partir da interpretação literária que propomos, revigoramos a mesma pergunta que desvelou o destino terrível da personagem trágica, isto é, “quem sou eu?”. A pergunta, no entanto, é dada desde outro matiz, ou melhor, aparece velada, posto que aquele a quem se procura, conforme o conhecer apriorístico de Édipo, é o assassino de Laio, que, por vagar impune entre os bons cidadãos, faz cair uma peste sobre a cidade de Tebas, onde reina Édipo.

Édipo, desde o começo da peça, é aquele para quem o conhecer se lhe impõe como ordem. Nesse caso, o conhecer de Édipo e sua relação com ele não se dão meramente como coisas fortuitas, mas operam sempre em favor da pólis. É visível desde o evento anterior do enigma da Esfinge, que Édipo resolve, que seu conhecimento é em favor do coletivo, tanto que lhe é dada, por justiça, a cidade para que fosse governada. O conhecer de Édipo se mostra mais como um estar informado acerca de algo e de suas relações, de maneira que esse conhecimento lhe permita dominar esse mesmo algo, mas o que lhe falta é o conhecimento que se volte para o que as coisas são em seu fundamento, em sua essência. Esse saber essencial, que escapa a Édipo, é que permite não dominar as coisas, mas ser tocado por elas. Martin Heidegger (1991) relembra o poema de Hölderlin “Num azul amável floresce...”, no qual o poeta alemão reflete acerca da figura de Édipo, “O Rei Édipo talvez tenha um olho demais”. Esse olho a mais de Édipo é aquele que lhe configura o caráter investigativo num fundamento metafísico que sempre busca a identidade na identidade e nunca como igualdade, que é incapaz de encontrar a igualdade no próprio seio da diferença. Mesmo na estrutura formal

da linguagem, a resposta de Édipo à “ríspida cantora” já lhe apontava o caminho em que estava inserido e a forma com que se dava o seu conhecer. A Esfinge pergunta qual ser possui dois, três e quatro pés – *dípous, trípous, tetrápous?*, ao que Édipo lhe responde: “homem” – *oi-dipus*. Esse saber, no entanto, é, em seu particular, indicativo do saber geral de Édipo, que sem deixar de ser um saber efetivo é, ainda assim, apenas aparente. Pois, mesmo que dissolvido o enigma proposto pela Esfinge, permanece inalcançada a questão primeva “que é o homem?”, que circunscreve e é a mesma questão de Édipo: “quem sou eu?”. Assim, já desde o começo da tragédia sofocliana, antes mesmo que Tirésias retorne da visita ao oráculo de Delfos com a instrução divina para pôr fim à peste, o ímpeto de Édipo é violento, pois quer a todo custo desvelar aquilo que está oculto, e responde ao chamado do Sacerdote que fala pela população, em razão da peste instalada na cidade (v. 71-2):

ÉDIPO:
[...] a paz como devolvo
A Tebas, com palavras ou com atos?

Com efeito, a investigação de Édipo lança-o sempre em direção ao conhecer. Édipo é o homem de maior saber e justamente isso lhe concede o reinado de Tebas. O saber de Édipo, no entanto, é sempre mais do que um simples conhecer, pois as questões todas que embalam seu percurso não se mostram como um conhecer ou não conhecer algo, mas como um conhecer ou não conhecer a si, e isso é decisivo para seu destino. Portanto, se por um lado Édipo é aquele capaz de resolver todos os enigmas e elaborar todos os engenhos, ele é tão incapaz, quanto qualquer homem, de responder à questão “o que é o homem?”. Isso torna o saber de Édipo um falso saber, na medida em que ele tanto sabe quanto não-sabe. Tome-mos como exemplo a visita de Édipo ao santuário délfico, quando ainda morador de Corinto. Naquela época, ele recebeu a profecia antes dada a Laio, isto é, de que cometeria parricídio e incesto. O saber que Édipo tem de si, então, é falso, pois ele se presume como filho de Po-

líbio e Mérope, no entanto, é, no mesmo grau, verdadeiro, pois já ali lhe é dada a saber a *moira* a que pertence, a que está pertencido. Édipo sempre soube e não soube, isto é, sabia conforme desconhecia, e vice-versa. Ora, a tensão entre esse saber e não-saber é que o levará a abandonar Corinto e, justamente nessa fuga, o fará cumprir seu destino trágico.

A resolução do enigma da Esfinge é um evento anterior àqueles dados na peça de Sófocles, quer dizer, quando a peça se inicia, Édipo há muito já visitou o templo délfico, abandonou Corinto e, sobretudo, já matou o pai e desposou a mãe. Não se pode, então, buscar uma interpretação, pelo menos uma que se queira mais próxima da verdade poética trágica, se consideramos que a peça de Sófocles desvela o destino de Édipo a partir de uma representação lógica de eventos concatenados. Simplesmente não há narração de eventos, pois os eventos relevantes todos já ocorreram. No entanto, é justamente essa interpretação que, desde *A Poética* de Aristóteles, tornou-se normativa na tradição literária ocidental (SOUZA, 2010). A interpretação proposta por Aristóteles para a tragédia de Sófocles, assim como para qualquer outra tragédia grega e para toda interpretação literária banhada pelo postulado aristotélico, peca por esquecer ou ignorar o sentido trágico nessas obras gregas.

II

O que se entende hoje por trágico em nada diz respeito ao trágico poematizado por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A palavra “trágico”, ou “tragédia”, não é alheia ao uso do vulgo, isto é, não é um termo que surge tão-somente no ensejo dos altos estudos catedráticos deste ou daquele tema. Se perguntássemos a quem quer que fosse, o que ouviríamos, com mais ou menos variações, é que trágico é aquilo que traz mortes ou tremendas desventuras, algo calamitoso, sinistro, funesto. Se um avião cai causando a morte de centenas de pessoas não será raro que se diga do incidente como sendo trágico, uma tragédia em si. Não se discute o

nível de correção do uso da palavra, mas, assim como a dificuldade de observar, no contexto antes referido, a morte em Édipo, a utilização da palavra “trágico” da forma como se disse também aponta para uma maneira de lidar e interpretar a palavra. Essa maneira não era a maneira entendida por Sófocles, nem poderia ser.

Cabe, então, questionar o sentido do trágico na consciência grega antiga. Sim, pois se referir a uma noção de trágico que leve em consideração apenas o contexto “grego” não nos aproxima do âmbito do questionar a que desejamos. A paideia grega de Sócrates, Platão e a Grécia helênica de Aristóteles é bastante distinta daquela em que outrora foram encenadas as peças de Sófocles. A primeira, como se disse, consolidou todo o pensamento e a forma de pensar da sociedade ocidental, sombreando toda organização dessa mesma sociedade e chegando até nós, hoje, como numa avalanche; a outra, diferentemente, compreende um mundo que, hoje, talvez, não tenha mais espaço. Nesse mundo, a essência do homem era trágica. Já que há quase 25 séculos a história da humanidade é a história da impertinência de ser e pensar, que grassa como uma tosse crônica, talvez, pelo menos à guisa de reativar essa possibilidade, mais nos interesse cuidar em atenção e defrontar esse homem outrora trágico.

Antes da instituição da dicotomia metafísica e da filosofia a partir de Platão, a Grécia já se havia permitido outras maneiras de dialogar com o real. Referimo-nos, sobretudo, aos pensadores gregos antigos Anaximandro, Heráclito e Parmênides. Muito embora o cânone literário estabeleça uma relação crítico-teórica das tragédias com a *Poética* de Aristóteles, é com esses pensadores que as tragédias dialogam mais essencialmente. A filosofia comumente se refere a esses três pensadores como “pré-socráticos”. Mas nosso percurso não deve passar incólume por isso que parece apenas um posicionamento nomenclatório dado a partir de um fato histórico, mas que denuncia a de-cisão pelo domínio dicotômico. O uso do prefixo “pré-” assegura a posição privilegiada da metafísica, que tem seu germe em Sócrates.

tes, como o parâmetro a que se deve seguir, de maneira que a escolha pelo prefixo não sugere uma mera indicação cronológica, mas é, sobretudo, axiomática. É o axioma da ascensão da filosofia e do declínio do pensamento (LEÃO, 1980). A opção por um nome desvela a fragilidade de dois mil e quatrocentos anos de racionalismo. Pensar o pensamento dos primeiros pensadores não significa uma tentativa de reproduzir com fidelidade aquilo que porventura tenha passado no cérebro desses homens nem, tampouco, nos forçar a pensar como eles, o que é tão falso e impossível quanto inútil e desnecessário. Pensar desde o pensamento dos primeiros pensadores significa experienciar a miopia do pensamento em que hoje nos debatemos.

“Existe somente a tragédia *grega* e nenhuma outra além desta. Somente a essência do ser, como experimentado pelos gregos, tem essa originalidade, que faz o trágico se tornar aqui uma necessidade” (HEIDEGGER, 2008). O pensamento trágico compreende o real em seu fundamento dionísico, isto é, no qual o deus grego se dá como a reunião acolhedora das diferenças na unidade e permite emergir todos os entes que se resguardam no acolhimento da vida e da morte. Tanto para os tragediólogos quanto para os primeiros pensadores gregos, trágico era o ser da própria realidade, trágica era a totalidade do real. Um pensamento recíproco para o que ao mesmo tempo se dá em consonância e dissonância, isso é pensar trágico. Que o dia e a noite circulam-se, submetidos ao tempo, que os homens vivam como seres prometidos para a morte e que na morte vige, indistinguível, a vida, isso é trágico. Na execução do inexecuível está o trágico. É dessa substância, que regia a tessitura do mundo, que se origina o pensamento presente tanto nos fragmentos dos pensadores quanto nas tragédias dos poetas gregos que hoje nos chegaram. Assim, a tragédia surge dessa “tensão harmônica dos contrários em luta em todos os aspectos da realidade cósmica” (SOUZA, 2010). Heráclito afirmava a identidade na diferença, a unidade na multiplicidade, a permanência na mudança, do repouso no movimento.

O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia. (Frag. 8)
[...] harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira. (Frag. 51)

Aquilo que se mostra ao passo que se encobre, aquilo que, como um vaga-lume, se acende ao passo que escurece. Não é possível aproximar-se da fala do pensador se estamos arraigados no conceitual que a filosofia demanda e em que se estrutura. O dito seria de todo “sem sentido”, “sem lógica”. Justamente, o que lhe falta é essa lógica tão prezada e necessária ao raciocínio adequado do homem ocidental, mas é nessa ausência que se encontra o precioso e raro. E é nesse instante que se torna propício vislumbrar aquilo que projetamos como trilha de um caminho.

Quem é Édipo? A questão agora acena de outra perspectiva, pois compreender o mundo em que Édipo se insere deixa ver as possibilidades a que Édipo estava lançado. Édipo é uma personagem trágica, sabê-lo assim já nos diz muito, talvez mesmo tudo de que necessitamos. Trágico não compreendido por seu destino terrível, mas sua essência radicalmente paradoxal, pois habita em si a violenta tensão entre o poder de realização intelectual e a impotência calcada na ignorância, entre voluntarismo e fragilidade.

Vejamos: Édipo foi criado por Políbio e Mérope e era filho biológico de Laio e Jocasta, aquele a quem assassinou e esta a quem desposou. Foi criado em Corinto, de onde fugiu, chegando a Tebas, onde reinou e nasceu – isto, fato que toda vida ignorou. Todas essas são proposições acertadas acerca de Édipo, mas em que medida dizem o que foi Édipo? Isto é, como nos auxiliam essas informações, dadas assim? Talvez mais do que as respostas, as questões possam nos dar um rumo mais frutífero. Qual era a origem e o habitar de Édipo? É preciso, no entanto, que se entenda essa origem e esse habitar a que se questiona desde uma dinâmica poético-ontológica. Assim, não nos interessa saber a origem de Édipo como seu inaugurar cronológico para uma sequência linear; do mesmo modo, não nos interessa saber o habitar

de Édipo como descrição de suas instalações residenciais neste ou naquele período. Origem e habitar são tratados aqui de modo distinto. Queremos entender a origem de Édipo como sua *arché*, como aquilo a que Édipo, em resposta à sua essência, precise sempre retornar para que se constitua em seu *páthos* como aquilo que é, como vigorar de uma cadência. As reflexões do coro acerca dos sentimentos e aflições das personagens em cena já apontam também para a origem de Édipo, a mesma que faz cumprir sua *moira*:

CORO:
[...]
um desgraçado
que traz no pé a desgraça! (Ver. 478-9)

A chaga que Édipo traz no pé acena também desde o dizer de seu próprio nome. Édipo – *Oidipous* – *oideo* (“inchar”) e *pous* (“pés”). Édipo é o “de pés inchados”, referência ao defeito físico que o herói carrega desde os primeiros dias de vida provocado pelo pai, Laio, antes de entregar o filho para que fosse abandonado em monte ermo. Aquilo que Édipo “traz”, traz como originário de si mesmo, aquilo que o constitui como presença seja em Corinto ou Tebas, ou em que tempo qualquer for, já lhe fora assegurado desde a origem, garantindo a segurança do ser, verdadeiro e essencial, mesmo que num invólucro de uma aparência que não corresponda à verdade.

Igualmente, entender o habitar em Édipo é lançar luz sobre aquilo que em Édipo vem resguardado na cadência que sua *arché* permite. Daí que não se possa distinguir de uma a outra questão, já que perguntar pela origem já é sempre remeter a um habitar. De que modo, então, podemos perguntar sobre esse habitar e originar de Édipo, visto que seu próprio verdadeiro ser esteve sempre oculto? O comportamento de Édipo, encolerizado quando do confronto com Tirésias, é justificado naquilo que ele desconhecia em sua origem e em seu habitar, mas que para Tirésias era sabido (Ver. 337-8):

TIRÉSIAS:

[...]

O meu comportamento recriminas

Por ignorares o que habita em ti

Tirésias não se refere ao habitar de Édipo como algo que lhe é exterior, isto é, não se refere ao habitar como habitar em Tebas ou Corinto ou algures. Tirésias refere-se ao que em Édipo habita. O que em Édipo é aquilo que essencialmente corresponde a Édipo; ou melhor, o que habita em Édipo é o próprio Édipo. Mas não se pode dizer que Édipo tinha de si apenas uma consciência falsa, posto que ele não vive em ilusão, de maneira que ele jamais poderia ter de si uma noção falsa. Porém, o que ele tinha de si era uma falsa verdade ou uma verdade aparente. Essa verdade é posta em dúvida por Tirésias, que instiga em Édipo a obsessão por não mais revelar o assassino de Laio, mas sua própria história e seu próprio ser ora postos em dúvida, mas que, em última instância, correspondem à mesma pessoa. (Ver. 414-15)

TIRÉSIAS:

[...]

com quem moras, em que lugar habitas

De onde vens?

Essa obsessão de Édipo é que estabelece uma tensão entre a verdade aparente – des-encoberta – e a verdade essencial – encoberta. Nessa tensão reside aquilo que consideramos como ponto fundamental para entender a jornada de Édipo – *alétheia*.

III

Alétheia, no grego, significa *des-encobrimento*, e aponta para uma das formas como eles, os gregos, se relacionavam com a verdade. O conceito em nada se parece com a forma como nós, homens ocidentais, lidamos com a verdade. Nossa verdade advém de enunciações provenientes dos dados da “realidade”. Assim, por exemplo, se tocamos em uma superfície como uma mesa de mármore, dizemos, “esta superfície é rígida”. E isso é verdade. Tão verdade quanto se disséssemos, “esta superfície não é moleável”. Essa forma de obtenção da verdade, por meio de uma enunciação que se pretenda correta, é fruto da subjetividade que adéqua e adjetiva os entes em conforme sua necessidade – o homem como sujeito sujeitador da realidade –, e não corresponde à verdade obtida desde um des-encobrir. A verdade enquanto des-encobrimento é o real se fazendo realidade como presença. Se, por um lado, a verdade dada a partir da enunciação emerge de uma fala, a verdade dada a partir da *alétheia* emerge de uma ausculta silenciosa. Na dimensão trágica da peça, essa verdade é assegurada e se faz presente desde o aceno divino re-apresentado na figura de Tirésias cantada pelo coro (Ver. 297 e seg.)

CORO:
[...] Aqui já trazem
O divino profeta. Nelo só
Se infunde o Desocultamento: *Alétheia*.

E na fala do próprio Tirésias:

TIRÉSIAS:
[...] pois me nutre o vero, a própria *Alétheia*.

A verdade de Édipo se dá desde um des-encobrimento. O começo e o fim do *Édipo rei* formam dois polos opostos, dois eus de uma mesma persona, de uma mesma personagem. Esses dois eus co-pertencem, todavia, a uma mesma unidade, conservando igual intensidade

e amplitude, sendo anversos proporcionais, simétricos. O eu inicial é aquele calcado numa verdade falsa, posto que apenas aparente, o segundo eu representa a ruína – a morte – do primeiro, onde se gera a verdade essencial do ser, isto é, o ser de Édipo. Daí que a morte do eu falso permita a emergência do eu verdadeiro. Toda a peça trata da tensão entre o recolhimento para o encobrimento de um eu até a exposição e des-encobrimento do outro eu. Essa tensão gerada se dá quando a estrutura de aparência a que Édipo se viu sempre submetido é posta em questão, e isso vai ocasionar que a revelação, o des-encobrimento da verdade se dê através do próprio esforço investigativo de Édipo.

A ideia da verdade – não se trata aqui de falar de realidade, já que, no início, Édipo não vive em ilusão, mas na falsidade objetiva e na aparência –; como dito, é, na estrutura da aparência, o resultado de dois eventos: o primeiro é marginal, o segundo central. O primeiro nasce da seguinte pergunta: o que é isso que se oculta de mim e que se me impõe como tarefa a ser esclarecida? O segundo parte da seguinte: o que sou eu e qual meu próprio ser? (REINHARDT, 2007, p. 121)

Essas duas questões se relacionam com Édipo de maneira diferente. A primeira surge como uma tarefa política, aquela a que Édipo se submete em favor da pólis, de maneira que a questão se veja tomada pela ação subjetiva da investigação de Édipo, estabelecendo uma relação de sujeito e objeto; a segunda, para a qual ele gradualmente se encaminha, se mostra numa relação que não permite ser objetivada, já que a questão, ela mesma, não se distingue do próprio Édipo. A relação de conformidade, sujeito e objeto, a que Édipo esteve sempre habituado não se mostra possível desta vez, já que o próprio ser que motiva Édipo à questão é, na mesma medida, motivado por ela, um governado pela outra. Os processos interiores da mente de Édipo, seu poder de raciocínio e investigação se mostram, agora, incapazes de concordar de forma verdadeira com os fatos exteriores.

O *Édipo Rei*, contrário ao que a interpretação aristotélica sugere, não é, de modo algum, a tragédia do destino humano, apesar de ter sido por muito tempo considerada como modelo

para esse tipo de obra. Na interpretação de Aristóteles, o “destino” é subentendido no binômio metafísico destino x liberdade, sendo que, na peça, a liberdade ética do ser humano é suprimida pelo destino imposto pela vontade divina, o que nos leva a entender Édipo como o resultado de um joguete de forças divinas. *Édipo Rei* é, como sugere Reinhardt (2007), a tragédia da aparência (*Schein*) humana, que por sua vez não se confunde com o falso, mas se apresenta como um modo de ser em cujo panorama o homem vive a escassez da dádiva poética. O coro, que em instante algum canta o destino, canta e questiona a eminente aparência de Édipo e dos homens (Ver. 1188 e segs.)

CORO:
Estirpe humana,
o cômputo do teu viver é nulo.
Alguém já recebeu do demo um bem
não limitado a aparecer
e a declinar
depois de aparecer?

Se *Édipo Rei* é a tragédia da aparência humana, não há espaço para uma interpretação tal como a que propôs Aristóteles. Para se pensar a questão do destino na tragédia de Édipo é necessário entender esse mesmo destino desde um percurso trágico, tal como a natureza do drama ático. Não corresponde a essa natureza, portanto, uma interpretação do destino como um impedimento ao livre agir das disposições intelectuais humanas. O destino do homem, na tragédia de Sófocles, está fundado na *alétheia*, e se dá enquanto abertura desveladora de si para o ser. O destino do homem se dá enquanto presença na terra como ser prometido para a morte, e toda presença, enquanto desvelamento, vigora na tensão do diálogo essencializado enquanto verdade e linguagem. A *alétheia*, que dis-põe o ser para a dinâmica de declinar e aparecer, determina a irrupção do próprio ser na emergência de sua essência, que, inevitavelmente, sempre se mostra. Por essa razão, os deuses gregos, como também os homens, nada podem diante do destino ou contra ele. A *moira* vige anteriormente e so-

bre deuses e homens. Na peça, as referências à *moira* estão sempre entre-tecidas na noção de Sófocles da experiência trágico-poética. Assim, a *moira* aparece quando Édipo se põe a amaldiçoar o assassino que busca, o que é uma fala pública na medida em que é pessoal.

ÉDIPO:

Ao inferno – assassino! – esteja oculto
sozinho ou com o bando de comparsas.
Na miséria, sem Moira, acabe o mísero!

A Tirésias, pela dádiva dividida, é dado ver a verdade em seu desvelamento. Assim, ainda que Édipo tente se valer da cegueira do profeta e acuse-o de ser, por isso, incapaz de atingi-lo com suas acusações, Tirésias vê a senda de Édipo. Ironicamente, naquele instante, Édipo é aquele que enxerga, mas não vê (ver. 376-7).

ÉDIPO:

Te nutre Nýks – noite. És incapaz
de fazer mal a quem com luz convive.

TIRÉSIAS:

Não cabe à minha Moira sobre ti
cair. Do fato Apolo cuida. E basta.

A referência de Tirésias a Apolo não significa que parte desse deus a decisão do destino de Édipo, sua queda não é justificada numa decisão dos olímpicos, eles apenas a predisseram. Assim, como aponta Reinhardt (2007), não trata-se, de um jogo de gato e rato, no qual os deuses impõem um destino que se põe à espreita de uma vítima sem que esta suspeite de nada. Dizer que os deuses são responsáveis, como Édipo diz (ver. 1329-30),

ÉDIPO:

Apolo o fez, amigos, Apolo
Me assina a sina má: pena apenas.

não significa compreender os deuses como senhores do destino de Édipo – pois sequer são responsáveis pelos seus próprios -, mas que eles, no máximo, permitem a dinâmica da *alétheia* sobre a vida, para que ela seja o que vem a ser. O elemento, o destino não é acaso misterioso ou desígnio de divino, mas o próprio fazer-se da vida enquanto vida. Édipo não é, portanto, aquele a quem sua liberdade se veja impedida, mas aquele que, vivendo uma aparência, acredita contornar o próprio destino. Ele sempre agiu desde sua própria livre vontade. Tanto é assim, que ele, mesmo naufragado em ruína, não admite que suas ações, por mais brutais, possam ser interpretadas como demandas alheias à sua própria vontade. (ver. 1331-32)

ÉDIPO:
Ninguém golpeou-me,
além das minhas mãos.

De fato, a desgraça e a dor que Édipo aflige a si mesmo são consoantes às mesmas maldições lançadas por ele no início da peça, quando o assassino ainda estava oculto. A partir do momento em que Édipo é capaz de vislumbrar com clareza a sua jornada, percebendo-se como assassino e incestuoso, ele reconhece a sua *moira*. E se antes havia acreditado transgredi-la, finalmente se dá conta de que jamais esteve além ou aquém das pre-visões dos oráculos divinos (ver. 1458).

ÉDIPO:
Que a Moira me encaminhe ao meu destino!

IV

Édipo rei é a tragédia da aparência humana e do declínio da aparência (*Schein*) (encobrimento) até que se dê a re-velação (*Unverborgenheit*) do ser. Justamente por isso não se deve ver em Édipo apenas a ruína, o declínio. O declínio acena como a única condição possível para a emergência de uma ascensão, ainda que para Édipo o que se revela dessa ascensão seja terrível ao ponto de ser suportada apenas perfurando-se os olhos, os mesmos olhos que lhe deram o conhecimento falível do mundo, fazendo cair sobre si o império da noite. Por outro lado, não se deve entender a tragédia de Édipo como mera disposição dos eventos que ascendem, o que significaria novamente entendê-la com a tragédia do destino humano, desvelado na peça desde o encadeamento dos fatos. Entender a tragédia de Édipo e a própria noção grega do trágico é perceber a co-existência do declínio e da ascensão, que permitem o ser de Édipo apenas na medida em que existam nesse e desde esse conflito. Compreender esse conflito é apreender o próprio horizonte da noção da trágica grega.

De certo modo, Édipo depois de cegar-se passa a ter a mesma noção des-encoberta do real que Tirésias, pelo menos no que tange a si mesmo. O próprio Apolo que Édipo acusa de tê-lo arruinado é o mesmo que predisse e permite a doação e a exposição do ser de Édipo em toda sua plenitude. Mas não se trata meramente de considerar o Édipo cego com o expurgado, aquele a quem a re-velação, caindo-lhe sobre, instantaneamente lhe faz melhor ou livre de imperfeições. Essa interpretação aponta um reflexo deficiente acerca da aparência do falso, que decorre num engano. A aparência não faz com que Édipo apenas se mostre, como ente, naquilo que ele não é, mas, também, encobre a si mesma, como aparência, ao passo que se mostra como ser. Como aponta Heidegger (1991), a aparência somente porque engana a si mesma é que pode enganar ao homem. Essa ilusão, contudo, é que possibilita a

própria mobilidade do homem na tensão de ser e não-ser, da mesma maneira que mobilizou Édipo a declinar de si e para si surgindo, cômico de sua origem, como Édipo. Disso é que nos fala os versos finais da peça, na última reflexão do coro (ver. 1528-30).

CORO:

Atento ao dia final, homem nenhum

afirme: *eu sou feliz!*, até transpor

– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte.

Aqui, o que se lê é a observação culminante da *moira* pertencente a Édipo. O coro refere-se aos homens não como seres fadados a um destino elaborado além de suas forças, mas ao homem como aquele que vaga na tensão do aparecer e do resguardar-se. Assim, afirmar “*eu sou feliz!*”, tal como era a condição do rei tebano no início da peça, agraciado pelos homens e pelos deuses, é erigir as próprias paredes a ilusão em que se pretende habitar. “*eu sou feliz!*”, na tragédia de Édipo, é justamente a fala daquele que se apresenta numa ilusão, daquele a quem a vida aparece ajustada a uma aparência. Desse modo, “nunca ter sofrido”, significa permanecer na aparência, e essa experiência grega de sofrer o real se dá nas emoções mais apaixonadas e horríveis, que invariavelmente suscitam no herói trágico o agir brutal. O coro se refere a uma transposição necessária para que se dê o conhecimento desde um sofrer, é preciso “transpor [...] o umbral da morte”. De que morte se fala e como é possível entendê-la? Podemos entender essa morte como o mesmo sofrer. Transpor o limiar da morte diz o mesmo que o instante de declinar de uma aparência, fazer surgir-se em re-velação, tal como *kairós*. O coro fala da morte do próprio Édipo. Novamente, não se deve crer que essa morte indica o fim do viver de Édipo, mas o declínio da sua aparência, que se encoberta para a exposição do ser.

O caráter de Édipo, a despeito da re-velação de sua origem e destino terrível, não é outro senão o do próprio herói trágico. Édipo é grande não pela posição que ocupa no mundo –

pois essa posição é uma ilusão fruto da aparência em que vive –, mas porque congrega em si as mais altas potencialidades humanas, na busca incansável da verdade. Ora, fosse Édipo uma personagem banal, o que lhe impediria de interromper sua investigação quando esta despontava para o desvelamento de seu destino terrível, que certamente lhe garantiria a morte ou o exílio? Édipo não aceita seu destino, ele o celebra, ele o conclama desde o estigma da dor. De olhos perfurados e entregue à cegueira e à desgraça, Édipo abre os portões da cidade para mostrar-se a ela como originariamente é. E o coro, quando o vê, reconhece seu destino encaminhando (ver. 1312)

CORO:

A um horror não audível, não visível.

Isto, este “horror”, como um grande cataclismo de terra, origina-se desde o cerne de Édipo, que é incapaz de fazer com que os cidadãos ouçam e vejam aquilo que seu próprio ser lhe assegura, mas que se dá unicamente na mesma medida em que não se dá por completo, pois permanece na mesma tensão de ocultar e acenar. Não há caminho de volta na decisão do herói trágico, no qual a paixão fundamental dos gregos acende a flama das emoções primitivas, e galga o seu destino, grau mais alto e mais brutal – a paixão de des-vendar o ser. O enigma de Édipo conclama o enigma de todo homem, que ainda hoje, ao acelerar a infinitésima partícula, vive perplexo à roda da dinâmica da vida. Édipo é, até a consequência final, o intérprete metódico.

Referências

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 4ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Parmênides**. Trad. Sérgio Mário Wrublewski. Petrólis: Vozes; Bragança Paulista:

EdUSF, 2008.

HEINHARDT, Karl. **Sófocles**. Trad. Oliver Tolle. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Atualidade da tragédia grega**. In: Ensaio de poética e hermenêutica. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

A morte na ópera *Le Grand Macabre*, de György Ligeti¹

Death in György Ligeti's opera Le Grand Macabre

Mayra Rafaela C. B. B. Peterlevitz²

Resumo: A temática da morte foi explorada ao longo dos séculos por artistas que abordaram a consciência da finitude a partir de uma gama de sentimentos e pontos de vista que vão da inconformidade à resignação, da tentativa de negação à entrega voluntária. O objeto do presente trabalho é a ópera *Le Grand Macabre*, do compositor judeu György Ligeti, que sobreviveu à perseguição nazista após fugir do exército alemão e se deixar capturar pelo russo. Mesclando elementos biográficos e fantasiosos, o compositor nos apresenta um retrato da morte que nos relembra: a morte é inevitável, mas não permitamos que a barbárie a antecipe.

Palavras-chave: morte, ópera, guerra, apocalipse, fantasia.

Abstract: The theme of death has been exploited for centuries by artists who approached the awareness of finitude from a range of feelings and views that go from nonconformity to the resignation, from the attempt to denial to the voluntary surrender. The object of this work is the opera Le Grand Macabre, from the Jewish composer György Ligeti, who survived the Nazi persecution after fleeing the German army and being captured by the Russian. Merging biographical and fantasy elements, the composer presents us a picture of death which reminds us: death is inevitable, but we must not allow it to be anticipated by barbarism.

Keywords: death, opera, war, apocalypse, fantasy.

¹ Este artigo foi apresentado no I Seminário de Estética e Crítica de Arte, na Universidade de São Paulo, em 2013.

² Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Introdução

O presente artigo tem como ponto central o retrato que o compositor judeu György Ligeti faz da morte em sua ópera *Le Grand Macabre*. Considerando declarações que o compositor fez sobre os acontecimentos de sua vida e sobre suas obras, entendemos que *Le Grand Macabre* possui uma forte conexão com sua biografia, sendo colocados em cena recordações, sonhos, medos, fantasias e um retrato da morte que ressalta seu caráter imprevisível, convidando-nos a abandonar a preocupação com o fim da existência, de modo a aproveitar com plenitude o tempo que nos for dado viver.

Gostaríamos de notar que trabalharemos neste texto apenas com o enredo da ópera e dados biográficos do compositor, não sendo nosso objeto aqui a análise musical da obra. O texto de *Le Grand Macabre* foi inspirado em uma peça teatral escrita em 1934 pelo belga Michel de Ghelderode, nomeada *La Balade du Grand Macabre*. Esta derivou de uma criação mais antiga do mesmo autor: *La Farce de la Mort qui faillit trépasser*, uma peça para marionetes que data de 1924-1925.

O compositor judeu György Sándor Ligeti (1923-2006) nasceu na Romênia, precisamente no vilarejo Târnava-Sânmartin, localizado na região da Transilvânia. Tendo se mudado com a família para a Hungria aos seis anos, viveu tranquilamente no país até a década de 1940, quando, durante a 2ª Guerra Mundial foi forçado a trabalhar para o exército nazista, primeiramente como carregador de sacos de grãos em uma plantação e posteriormente como repositor de munições. Seus pais, irmão e alguns tios foram enviados a campos de concentração, sendo que apenas sua mãe, que era médica, sobreviveu. Sobre os tempos de guerra, nos quais a morte era uma constante no cenário, afirmou o compositor:

nós não sentíamos que era perigoso – nós não estávamos vivendo no mundo real; uma vez que nossos parentes haviam sido levados, vida e morte se tornaram uma questão relativamente indiferente. Se você morresse, estava morto; se acontecesse de você continuar vivo, continuava vivo.³

Os anos da década de 1940 se tornaram uma ferida que nunca se fecharia e que alimentou sua imaginação, inclusive com fantasias de vingança, até a velhice. Segundo Ligeti, o peso das experiências vivenciadas por ele durante a guerra e toda sua desesperança em relação a assuntos políticos não influenciaram sua arte quanto ao seu estilo de composição, quanto ao modo como ele trabalhava com os sons – por exemplo, seus experimentos na música eletrônica e sua busca por novas possibilidades técnicas na música instrumental, por nos efeitos sonoros. Se quisermos encontrar sua biografia em sua obra, é para os elementos textuais e para as inspirações de algumas de suas composições que devemos olhar: a temática da morte, lembranças da infância, sua descrença em messianismos, seu gosto por histórias como *Alice no País das Maravilhas*, a admiração por pinturas de Brueghel, Bosch, Ensor e Magritte. No caso de *Le Grand Macabre*, todos estes componentes aparecem, com maior ou menor destaque, sendo ainda a eles agregado seu fascínio por máquinas estrambóticas ou cujo funcionamento é falho, irregular.

A temática da morte ocupou sua mente desde a infância: relata Ligeti que uma de suas memórias mais fortes dos primeiros anos de vida é ter presenciado alguns funerais de crianças do vilarejo no qual morava, enterradas em pequenos caixões brancos. Ainda muito novo, ele chegou à conclusão de que sua própria morte era uma das possibilidades – e tal fato lhe trazia um medo incomum, forte e horripilante. Não obstante a marca deste primeiro contato com a morte, sobressaem-se mesmo suas experiências na década de 1940: na época em que foi obrigado a trabalhar para as forças nazistas e tendo a consciência de que seus familiares

³ LIGETI, György. “we didn't feel it was dangerous – we weren't living in the real world; once our relatives had been dragged off, life and death became a matter of relative indifference. If you died, you died; if you happened to stay alive, you stayed alive”. In: TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon Press Limited, 1999, p. 22.

havia sido levados para campos de concentração, a existência lhe parecia desnuda de sua complexidade, ela se tornou um simples dado, uma situação cuja maior ou menor duração não caberia a ele decidir. A vida em meio a cenários políticos adversos levou o compositor a compreender o medo da morte não mais como a condição particular de sua infância, mas como um sentimento generalizado, difuso:

eu vivi durante a época nazista na Hungria e depois na maligna ditadura stalinista. Milhões de pessoas morreram, sofreram. Mas isso não é concreto, particularizado. Isso tampouco é metafísico. É um medo muito real que nós todos temos, mas tentamos deixar de lado, o medo de que nossa civilização possa perecer.⁴

Durante a 2ª Guerra Mundial, o compositor experimentou dois momentos nos quais a morte lhe esteve particularmente próxima. O primeiro ocorreu quando ele foi transferido de seu local de trabalho poucos dias antes do fuzilamento, pela SS, de todas as pessoas que permaneceram lá. O segundo foi quando, imaginando que morreria em breve se permanecesse servindo aos nazistas, deu um golpe de sorte: fugiu do local onde forçadamente trabalhava e deixou-se capturar pelo exército russo, que o libertou dentro de alguns dias. Conta Ligeti que sabia que este ato era o único que poderia salvar sua vida e que, após sua consecução, andou por duas semanas para chegar de volta à Transilvânia, caminhando como se estivesse em uma espécie de transe.

Comprendemos que a questão da morte desperte sentimentos diversos como, por exemplo, a submissão e a tentativa de negação, e leve a fantasias tais quais as exploradas na literatura, que explora tanto o privilégio de não morrer quanto a maldição de não poder morrer. Para Ligeti, a morte acabou se tornando fonte de inspiração, sendo que além da ópera

⁴ LIGETI, György. *"I lived during the Nazi epoch in Hungary and then through the malicious Stalinist dictatorship. Millions of people died, suffered. But it is not also concrete, particular. It is not metaphysical either. It is a very real fear which we all have, but try to drive back, the fear that our world can perish"*. In: *SABBE, Herman*. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html> >. Acesso em: 14 Mai 2015.

aqui tratada, temos ainda de apontar um Réquiem escrito em 1964. Sobre ele, o compositor se pronunciou dizendo que não há uma intenção litúrgica, mas sim um retrato bizarro e colorido do medo do fim do mundo e da vida. O medo da morte era tido por Ligeti como especialmente presente no então século XX:

a cada minuto, a cada segundo, nosso mundo pode perecer. Não apenas pela bomba atômica; isso seria uma simplificação terrível. Mas nós temos esta sensação constantemente, de que a cada momento nós podemos morrer, não apenas individualmente, mas toda a civilização.⁵

Constituindo a temática da morte o centro de nosso trabalho, tocaremos especialmente neste ponto ao caracterizar Nekrotzar, o Macabro que dá título à ópera. Mas, antes, cabe nos determos em seu enredo, de modo a conhecer o universo da (não tão) fictícia Breughelland.

A ópera Le Grand Macabre

Embora sua composição tenha começado de fato em 1974, a ideia de uma ópera já estava na mente de Ligeti desde a década anterior, mas o trabalho de composição demorou a ser iniciado por causa da escolha do enredo: sua primeira ideia era uma releitura do mito de Édipo, porém, mesmo sofrendo algumas modificações, tal história acabou por não satisfazer o de-

⁵ LIGETI, György . *“at each minute, at each second, our world can perish. Not only from the atomic bomb; that would be a terrible simplification. But we have this feeling in us, that at each moment we can die, not only individually, but all civilization”*. In: SABBE, Herman. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/g13.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

sejo do compositor de ter um libreto que tivesse um teor cômico por trás da tragédia. A ausência de uma história que se adequasse ao plano de Ligeti foi suprida quando, em uma reunião com amigos, o compositor foi apresentado à peça teatral escrita pelo belga Michel de Ghelderode em 1934 *La balade du grand macabre*, uma história sobre o fim do mundo que unia o assustador ao risível, com uma bizarra crueldade cômica. O compositor realizou mudanças na linguagem da peça original – a qual era muito rebuscada e repleta de floreios – para que o texto pudesse ser transmitido de modo mais claro e também manipulou a história e seus personagens de modo que o lúdico mantivesse um contato com o real, para que o expectador percebesse que a base da fantasia são situações da vida cotidiana: aflições da existência humana, repressões sociais e políticas, os vícios e costumes.

A história de *Le Grand Macabre* se passa no principado de Breughelland, em um século incerto. A primeira cena acontece em um cemitério abandonado, onde o personagem Piet the Pot observa o casal Amanda e Amando, cujo aspecto se assemelha ao de uma pintura de Botticelli. Enquanto o casal busca um lugar discreto para um momento de intimidade, surge o Grand Macabre Nekrotzar, saído de uma vala; Piet, destemido, avalia a sinistra figura recém-surgida. Nekrotzar se dirige ao observador e lhe afirma ser a Morte personificada, anunciando que naquela noite, destruirá o mundo com a ajuda de um cometa; Piet é ordenado a retirar da vala os aparatos do Macabre - uma foice, uma corneta e uma capa – e lhe servir tal qual um escravo. Estes dois personagens se afastam, os dois amantes se descem à vala desocupada.

A segunda cena tem lugar na casa do astrólogo Astradamors, que pode ser descrita como uma caótica combinação de observatório, laboratório e cozinha, onde se misturam cartas de adivinhação, restos de comida, um telescópio, louças sujas, poções. A senhora da casa é Mescalina, que ofende, rebaixa e domina o astrólogo. A cena começa com Astradamors sendo chicoteado por sua mulher. Após cansar-se de bater em seu esposo, Mescalina cai

adormecida, sonhando que a deusa Vênus lhe visita para trazer um homem melhor. Neste momento, entram Piet e Nekrotzar, que se dirige à adormecida Mescalina e, dando uma mordida em seu pescoço, aparentemente a mata; após demonstrar seu poder aos presentes, o Macabre reafirma o fim do mundo que está para acontecer. Se junta então a Piet e Astradamors para ir ao palácio do príncipe Go-Go, onde ocorrerá a terceira cena. Antes que a cortina se feche, o astrólogo pronuncia triunfante: “Finalmente, sou o senhor de minha própria casa!”.

Na terceira cena, conhecemos o príncipe Go-Go de Breughelland, que vive sob a tirania de seus dois ministros, cujos partidos inimigos não tem, em verdade, nenhuma diferença ideológica. Enquanto os ministros se ocupam em brigar e ordenar que o Go-Go aumente ainda mais os impostos pagos pela população, o príncipe pensa tão somente em comida, sua obsessão. Enquanto Go-Go se dirige à mesa do jantar, entra em cena de modo abrupto e na companhia de um séquito mudo e assustador, Gepopo, chefe da polícia secreta, que se comunica por meio de um código próprio. Ele traz o anúncio de que uma multidão amedrontada marcha furiosamente em direção ao palácio. Vê-se então a luz avermelhada do cometa que vem rasgando o céu.

Saem os ministros na sacada do palácio para tentar acalmar a multidão, sem sucesso; em seguida fala o próprio príncipe à multidão, pedindo calma. Após a fala de Go-Go, retorna o chefe da polícia secreta anunciando a chegada de uma figura misteriosa e ameaçadora; fogem os ministros na companhia de Gepopo, deixando o príncipe para trás. Entra em cena o astrólogo Astradamors, que, ao ver a expressão amedrontada do príncipe, esconde-o embaixo da mesa.

A próxima figura a surgir em cena é Nekrotzar, que vem montando Piet tal qual um ruminante, acompanhado por um séquito de estranhos personagens que parecem saídos da uma obra de Hieronimus Bosch. Certo do fim do mundo, Nekrotzar recita versos apocalípticos,

enquanto as pessoas da multidão que se juntara do lado de fora do palácio gritam aos céus pedindo cada uma delas que a justiça se faça, mas apenas para punir os crimes de outrem, nunca os seus próprios: “aplique a punição a todos os outros, mas não a mim, não a mim, não a mim, não me mate!”. Piet então oferece ao Macabre uma taça de vinho, que este bebe acreditando ser o sangue de uma vítima sacrificada por sua causa; Piet e Astradamors continuam servindo bebida ao Macabre, ao mesmo tempo em que também bebem e dão de beber ao príncipe escondido sob a mesa do jantar.

Logo estão os quatro personagens ébrios, e são ouvidos gritos horríveis vindos da multidão que vê o cometa se aproximar. Em sua bebedeira, Nekrotzar sente-se confuso, não sabendo onde está e perguntando pelo horário. Ao saber que faltam poucos segundos para meia-noite, se desespera, pedindo por sua foice, seu trompete e um cavalo. No palácio de Go-Go, o único cavalo disponível é um brinquedo de madeira, ridiculamente pequeno, o qual Nekrotzar monta com muita dificuldade, bradando que, em nome do Todo-Poderoso, reduz o mundo a migalhas. A luz do cometa se torna ainda mais brilhando e se vê no céu Saturno se desprender de seus anéis, ao fim da terceira cena.

Na quarta cena, retornamos ao cemitério abandonado onde se passa o início da ópera. Um novo dia está começando e Piet e Astradamors creem estarem no céu. Aparece em cena Go-Go, cambaleante, dizendo sentir-se vivo e temer que seja o único sobrevivente da noite anterior. Vem em seguida três malfeitores - Ruffiack, Schobiack e Schabernack - que prendem Go-Go como um mero “civil” e o ameaçam de morte; o príncipe chora e tenta em vão provar sua identidade. Apenas quando Nekrotzar chega e reconhece Go-Go como príncipe, os malfeitores o soltam.

O Macabre, observando o local e os personagens ao seu redor, questiona: “Eu não reduzi o maldito mundo a lixo?”, desapontado, aquele que prometia aniquilar o mundo deseja morrer. Neste momento se levanta Mescalina, que estava caída em uma cova, apenas aparen-

temente morta; ela quer esbofetear Nekrotzar, mas é impedida por dois dos malfeitores, enquanto o terceiro deles solta os dois ministros, que estavam amarrados por uma corda. Após serem soltos, os ministros e Mescalina passam a brigar, acusando-se mutuamente de elevarem os impostos astronômicamente, instalar a Inquisição e planejar um sumiço para o príncipe; a briga se generaliza e continua até que todos acabam caídos no chão.

Surgem Piet e Astradamors, que acreditam estar no céu. Go-Go se levanta e os saúda, oferecendo-lhes vinho, e eles percebem que na verdade não morreram, pois sentem sede. Nekrotzar está profundamente desapontado ao ver que todos estão vivos, e começa a encolher até não poder mais ser visto, sumindo sem deixar traço. Uma fina neblina paira no ar e o sol se levanta lentamente; Amanda e Amando se levantam da cova na qual estiveram durante este tempo, um pouco incomodados com a luz da manhã.

O final da ópera é uma cena na qual todos os personagens – exceto Nekrotzar, que desapareceu – dançam enquanto a luz se torna cada vez mais intensa e a neve começa a cair. Os amantes cantam: “Para nós, o mundo deixou de ser, e mesmo assim, o quão extasiados estivemos! Deixem os outros se preocuparem com o dia do julgamento: não tememos, que venha o que tiver de vir”; na sequência, todos no palco entoam a estrofe última: “Não temam a morte, pessoas de bom coração! Ninguém sabe quando sua hora chegará! E quando ela vier, que deixe ser... Adeus, e até lá vivam felizes!”.

O Macabre e a morte

O retrato da morte trazido na ópera de Ligeti é pintado, como já dito, em meio a memórias e invenções do compositor, a partir de assuntos que o atraíam, como histórias fantásticas e

absurdas. daquelas que lhe agradaram singularmente, a mais famosa é *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, definida por Ligeti como “ridícula e terrível ao mesmo tempo”.⁶ Durante a terceira cena da ópera, temos momentos que se assemelham ao chá da tarde na casa do chapeleiro maluco, com personagens imersos em tal insanidade que a embriaguez à qual se entregam a seguir e à qual Nekrotzar sucumbe constitui uma transição sem qualquer sinal de costura, como se a caótica ciranda e o subsequente estado de ebriedade fossem uma só condição, apenas com causas diversas. Ao final da ópera, Nekrotzar novamente é figura de uma referência a *Alice*: após perceber que seu anunciado apocalipse não aconteceu, envergonhado e desejando morrer (sim, a morte desejando seu próprio fim), ingere uma bebida que o faz diminuir, diminuir, diminuir...

Breughelland, a cidade na qual a história se desenrola já é o plano onde se passa a peça de Ghelderode. Seu nome é clara referência ao pintor flamenco Pieter Brueghel (1525-1569). Suas obras *O País da Cocanha* e *O Triunfo da Morte* impressionaram singularmente o compositor, mas isso não delimita com precisão como o cenário deve ser confeccionado ou como devem ser as personagens vestidas, constituindo mais um indicador da atmosfera que deve ser criada pelo aspecto visual. Enquanto o compositor estava vivo, dentre as diversas montagens realizadas da ópera por diferentes grupos, apenas uma foi julgada por ele como inadequada: em 1997, no Festival de Salzburg, a versão de Peter Sellar em um mundo pós-apocalíptico remetendo ao desastre de Chernobil. Isso porque Ligeti queria que a instância visual mantivesse a mesma ambiguidade do texto e da música – da qual o próprio Nekrotzar é exemplo – e não que definisse explicitamente uma situação.

As recordações da infância podem ser vistas na segunda cena do primeiro ato, a qual se passa na casa de Astradamors e Mescalina, que remete a um livro de pequenas histórias escrito por Gyula Krudy, que Ligeti conta ter lido aos cinco anos de idade. Há neste livro um trecho

⁶ LIGETI, György. “ridiculous and terrible at the same time”. In: SABBE, Herman. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

que deixou uma impressão forte no compositor, como ele mesmo relata: em uma das histórias, há uma viúva que vive em uma casa cheia de barômetros, higrômetros e relógios que faziam um sonoro tique-taque; o falecido esposo era físico, mecânico e astrônomo. Na ópera, trata-se do momento no qual o espectador conhece o casal Astradamors e Mescalina, a qual dá ordens, ofende e espanca o esposo. A casa em que vivem pode ser descrita como uma caótica combinação de observatório, laboratório e cozinha, onde se misturam cartas de adivinhação, restos de comida, um telescópio, louças sujas e poções.

Detenhamo-nos agora no personagem Nekrotzar, cuja primeira aparição se dá no início da ópera, que se passa em um cemitério abandonado, onde o personagem Piet the Pot (que será uma espécie de Sancho Pança do Macabre) observa o casal Amanda e Amando, cujo aspecto se assemelha ao de uma pintura de Botticelli. Enquanto o casal busca um lugar discreto para um momento de intimidade, surge o Grand Macabre, saído de uma vala; Piet, destemido, avalia a sinistra figura recém-surgida. Nekrotzar se dirige ao observador e lhe afirma ser a Morte personificada, anunciando que naquela noite destruirá o mundo com a ajuda de um cometa; Piet é ordenado a retirar da vala os aparatos do Macabre - uma foice, uma corneta e uma capa - e lhe servir tal qual um escravo. Nekrotzar se apresenta como o príncipe do inferno, mas o referido cometa que provocará a destruição do mundo será enviado a ele por Deus, o poderoso que habita o céu, sendo que o Macabre não perde a naturalidade ao falar em tal contrassenso. E a ambiguidade da morte se manifestará ainda mais intensamente ao final da ópera, quando o personagem que foi apresentado como tão poderoso e cruel se tornará uma figura infantil e chorona, ao perceber que o mundo não acabou. A morte é, assim, um jogo de claro-escuro. Parece terrível, mas é ridícula também. Amedronta, mas se junta aos mortais e entrega-se ao seu jogo, é enganada e passada justamente por aqueles que deveriam ser suas vítimas. Quando Nekrotzar percebe que está “atrasado” para o apocalipse, tendo perdido a hora por ter se deixado embriagar na companhia dos homens de

Breughelland, ele se desespera e não consegue fazer nada além de tentar montar um cavali-nho de pau. O cometa passa em seguida, mas não deixa qualquer vítima – como se a morte perdesse sua oportunidade de acabar com os homens por serem estes mais perspicazes do que ela. A mensagem que o compositor nos passa é: existe uma morte que nós podemos evitar, há um apocalipse que nós podemos frustrar. Resta a Nekrotzar amargar o fracasso, enquanto os habitantes da cidade celebram a vida. Disse Ligeti sobre o instante derradeiro de sua ópera: “a morte está morta? Agora devemos viver”.⁷

Nekrotzar, ao ver que o cometa não destruiu o mundo, questiona: “eu não reduzi o maldito mundo a lixo?” e após o desapontamento de presenciar os homens todos vivos, busca seu próprio termo. Uma fina neblina paira no ar e o sol se levanta lentamente. O momento der-radeiro da ópera é uma cena na qual todos os personagens - exceto Nekrotzar, que desapa-receu - dançam enquanto a luz se torna cada vez mais intensa e a neve começa a cair. Os amantes cantam: “Deixem os outros se preocuparem com o dia do julgamento: não teme-mos, que venha o que tiver de vir”; na sequência, todos no palco entoam a estrofe última: “Não temam a morte, pessoas de bom coração! Ninguém sabe quando sua hora chegará! E quando ela vier, que deixe ser... Adeus, e até lá vivam felizes!”. Este momento, pensado pelo compositor como “a morte da morte”, é o ponto a partir do qual as personagens viverão sem preocuparem-se com o futuro, irão beber, irão amar. A vida não será de todo bela, mas para Ligeti é precisamente a presença de certa desordem, certa feiura, que aproxima sua ópera da “vida real”, colocando-a em contato com nosso cotidiano concreto. Assim, com-pleta-se o sentido da história, chamada pelo compositor de “realista” no sentido mais sim-ples e cotidiano do termo: a admissão de que nosso futuro não pode ser previsto e que o fim virá um dia, à margem de uma vontade que tenhamos de continuar a existência terrena.

⁷ LIGETI, György “*Death is dead? Now we will live*”. In: SABBE, Herman. **György Ligeti – Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: < <http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

Ameaças à vida há várias e não há como nos esquivarmos de nosso termo. Entretanto, a ninguém é dado saber quando ele virá. O compositor mostra bom humor ao trazer a morte de voz poderosa, mas incapaz de manter o foco em meio à bagunça de Breughelland. Próximo ao momento derradeiro, Nekrotzar entre no jogo humano, juntando-se à beberagem daqueles que têm de enfrentar o aparentemente inexorável dado de que logo será dado cabo à sua existência. Esquece-se de sua “missão” dizimatória e, ao voltar a si, sucumbe perante a constatação de que é tarde demais: o homem já a dominou, com sua ação protelou a catástrofe que anunciava o fim coletivo. O compositor, ao narrar suas vivências e colocá-las em sua composição, nos apresenta a morte em duas situações distintas: por sua biografia vemos a morte estupidamente causada pelo homem, esta sim podendo ser manipulada e evitada. O compositor viu a humanidade em intensa e escancarada barbárie, mas também o presenciou tomando novamente o lado da vida – pegando as rédeas da existência e refreando a fúria que o jogava do precipício. Já em sua composição, vemos que, não obstante a certeza de uma morte que um dia nos encontrará independentemente de nossa ação, o marco final da existência ao qual os seres vivos estão sujeitos, ainda assim temos poder sobre nossas vidas: podemos escolher aproveitar o tempo que aqui nos é dado desfrutar, aniquilando quem tenta antecipar artificialmente nosso fim.

Considerações finais

Considerando eventos da vida do compositor, marcada na juventude pela perseguição aos judeus e pelo trabalho forçado durante a Segunda Guerra Mundial, e as influências que ele mesmo enumera, compreendemos que sua ópera é um relato tocante de superação em

meio às mais estúpidas atrocidades. Ligeti não deixa de mostrar sua decepção em relação à política, através das figuras dos Ministros e do príncipe Go-Go: os Ministros simbolizam correntes radicais de pensamento, as quais frequentemente apresentam doutrinas confusas, como se perdessem o norte exatamente pelo exagero com o qual buscam se diferenciar de outras orientações. Ao final das contas, os Ministros são duas figuras tão fechadas em suas próprias ideias que não conseguem perceber que, apesar de serem membros de partidos inimigos, defendem os mesmos ideais nefastos. Já o príncipe Go-Go é uma caricatura de governantes que se preocupam apenas em acumular bens e deles usufruir de modo egoísta. Na ópera, Go-Go se mostra dono de opiniões fracas, sempre influenciado pelos Ministros, tal qual políticos que mudam seu discurso ao sabor dos interesses de seus respectivos partidos ou financiadores. Além disso, a obsessão do príncipe por comida nos parece uma metáfora simples para a ganância de governantes corruptos, que agem como se estivessem cegos para as necessidades dos cidadãos que os elegeram, preocupando-se apenas em acumular fortuna própria.

Entretanto, à revelia das intenções egoísticas e da maldade que espreita o homem continuamente, a última cena da ópera nos conforta: os personagens, despojados de suas características mais marcantes e apresentando-se como simples homens, afirmam que a ninguém é dado saber qual será seu momento derradeiro e que quando este chegar naturalmente, não há o que se possa fazer para detê-lo, porém está nas mãos da humanidade o poder de vivermos em tranquila felicidade enquanto aqui estivermos.

Compreendemos que a questão da morte desperte sentimentos diversos como, por exemplo, a submissão e a tentativa de negação, e leve a fantasias tais quais as exploradas na literatura, que explora tanto o privilégio de não morrer quanto a maldição de não poder morrer. Há os que se desesperam e os que se mantêm alheios; há os que profetizam a iminência do fim e os que simplesmente parecem não enxergar drama neste cenário. Em nossa visão, a

morte mexe muito com o imaginário do homem porque este tem medo do desconhecido, do nada. Trabalhamos com conceitos “positivos”, vivenciamos a existência, o tudo, mas temos grande dificuldade em conceber o polo negativo, em imaginar que um dia não mais seremos e que acabará para nós este mundo tal qual o conhecemos – mesmo que se acredite em uma “vida após a morte”, ela costuma ser concebida como diversa da existência terrena. Em nossa interpretação, esta ópera como um todo se mantém em um fino equilíbrio trágico e cômico ao tratar os sentimentos despertados pela consciência da morte, nos presenteadando ao final com a sabedoria de um homem que soube enxergar a beleza em um mundo estilhaçado pelo terror.

Referências

LIGETI, György. **Le Grand Macabre**. Oper in vier Bildern. Revidierte Version 1996. Studienpartitur. Mainz: Schoot, 2003.

LIGETI, György. **Le Grand Macabre**. Gravado ao vivo no Théâtre du Châtelet, Paris, França, 5–13 Fevereiro de 1998. Sibylle Ehlert e Laura Claycomb (sopranos), Charlotte Hellekant e Jard van Nes (mezzo sopranos), Derek Lee Ragin (contratenor), Graham Clark e Steven Cole (tenores), Richard Stuart, Martin Winkler, Marc Campbell-Griffiths e Michael Lessiter (barítonos), Willard White e Frode Olsen (baixos), London Sinfonietta Voices, Philharmonia Orchestra, sob regência de Esa-Pekka Salonen. [N.p.]: Sony Music Entertainment, 1999. 2 discos compactos (102 min +).

SABBE, Herman. **György Ligeti -- Illusions and Allusions** (Entrevista). Disponível em: <<http://www.ronsen.org/monkminkpinkpunk/9/gl3.html>>. Acesso em: 14 Mai 2015.

TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon Press Limited, 1999.

Imagem Cênica, Tragédia e História:

Uma reflexão sobre a cenografia de tragédias gregas na cena brasileira contemporânea

Scenic Image, Tragedy and History: A reflection about the scenography of Greek tragedy in the Brazilian stage

Gilson Moraes Motta¹

Resumo: O texto aborda o processo de revivificação da tragédia grega, ocorrido na cena mundial a partir do final da década de 1960. Este processo é observado na cena brasileira, em diversos espetáculos teatrais, de modo a revelar, por um lado, o papel fundamental da cenografia no sentido de formalizar o conceito de tragédia e, por outro, o sentido que o conceito de trágico adquire na cultura pós-moderna.

Palavras-chave: Imagem Cênica, Cenografia Brasileira, Tragédia, História.

Abstract: This paper addresses the revivification process of Greek tragedy, which occurred on the global stage from the end of the 1960s. This process is observed in the Brazilian stage, in various theatrical shows, in order to reveal, on the one hand, the fundamental role of scenography for the formalization of the concept of tragedy and on the other, the meaning that the concept of tragic acquires in postmodern culture.

Keywords: Scenic Image, Brazilian scenography, Tragedy, History.

¹ Artista cênico, cenógrafo, performer. Pesquisador em artes cênicas nas áreas de estética teatral, teatro brasileiro, cenografia, teatro de formas animadas. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1989), Mestrado em Filosofia (1995) e doutorado em Filosofia (2000). Professor da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Doutor em Filosofia.

Introdução

A cenógrafa e diretora teatral britânica Pamela Howard inicia seu livro, intitulado “*Escenografía*” (HOWARD, 2004) na tradução espanhola, expondo várias definições de cenografia feitas por cenógrafos. Essa diversidade de opiniões revela que cada cenógrafo possui um senso muito peculiar do que vem a ser a Cenografia. Tais definições possuem pontos em comum e tal variedade acompanha os diferentes métodos de trabalho de cada cenógrafo, métodos que, por sua vez, são constantemente reelaborados de acordo com cada produção específica. Assim, a cenografia é uma arte que sempre se redefine em função das necessidades e questões estéticas geradas no interior da cultura teatral, mas também em função do surgimento de novos materiais, de novas tecnologias e de novos problemas plásticos e visuais que são colocados por disciplinas como as Artes Plásticas, a Arquitetura, o Urbanismo e as Artes Visuais. Conforme afirma Gianni Ratto (RATTO, 1999), a cenografia aparecerá sempre como uma arte integrada, que embora dialogue com outras artes, outras técnicas e tecnologias, possuirá sempre uma identidade própria.

Aquilo que parece garantir esta identidade e estabelecer um traço comum entre as diversas definições é a ideia de encenação. Segundo Anne Ubersfeld (UBERSFELD, 1996), encenação é, por essência, espacialização: o ato de dispor num espaço uma série de relações significantes, tal como a relação entre espectadores-atores, ator-palavra, ator-ator, ator-objeto, ator-luz, objeto-luz, objeto-objeto. A matéria do diretor e do cenógrafo é, portanto, o espaço. Desta forma, podemos compreender a cenografia como o tratamento do espaço, como a organização do espaço teatral e dos signos do espaço cênico. Esta organização implica um pensar sobre o conjunto dos elementos visuais, isto é, tanto os elementos inanimados – como a materialidade do edifício teatral e do espaço cênico, os objetos, a iluminação, a relação entre o espaço dos espectadores e o espaço dos atores – como os elementos animados,

quer dizer, a própria presença dos atores no espaço. Ao mesmo tempo, este pensar envolve também uma abordagem da ação dramática, seja ela estabelecida por um texto dado, seja ela construída a partir de outras abordagens (dramaturgia do ator, ação coletiva, performance, dança-teatro). A cenografia revela-se como uma arte complexa, seja por integrar diversas artes e técnicas, seja por envolver uma abordagem do fenômeno teatral como um todo, fenômeno esse que, no contexto cultural atual, vem redefinindo e ampliando os seus limites.

Assim, ao criar o espaço da ficção, que transita entre a realidade concreta e a imaginação, a cenografia se afirma como um elemento essencial da comunicação teatral, por envolver a criação de um sistema visual e de uma imagem espacial que afeta diretamente a recepção do espetáculo. Neste sentido, a definição de Cenografia dada por Pamela Howard é bastante esclarecedora:

A cenografia consiste na criação de uma imagem real em três dimensões, onde a arquitetura do espaço é uma parte integral dessa imagem. A imagem inclui a colocação e a distribuição no espaço de pessoas e objetos, com o que se junta a verdade das palavras com aquela história que permanece atrás do texto. A imagem espacial que se cria na cena não é uma simples decoração. Constitui uma poderosa imagem visual que complementa o mundo do texto que o diretor cria com os atores no espaço (HOWARD, 2004: 43).

É esta compreensão da cenografia como um sistema visual, constituído de signos imagéticos, que valorizaremos no presente ensaio, de forma a pensar a cenografia como uma “arte visual”, tal como concebe Pierre Francastel (1988).

O presente texto foi elaborado em 2011, para ser apresentado no XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, na ocasião em que eu realizava a pesquisa que resultou no livro “O espaço da tragédia” (MOTTA, 2011), publicado pela Editora Perspectiva no mesmo ano. O objeto

da pesquisa era a encenação de tragédias gregas na cena brasileira contemporânea e seu objetivo era discutir sobre o modo como o espaço e a cenografia contribuem para a construção do sentido do trágico. Por ser compreendida como a organização do espaço teatral e dos signos do espaço cênico, fundindo-se com a própria ideia de encenação enquanto operação de espacialização, a cenografia é um elemento fundamental para a discussão sobre o lugar que a tragédia ocupa na visão dos encenadores brasileiros e sobre o modo como este lugar se manifesta em termos formais, isto é, como espaço cênico e teatral.

Embora as tragédias gregas representem uma parcela pouco significativa da produção teatral, seja no Brasil, seja em outros centros teatrais mundiais, os estudos críticos atuais mostram que a retomada dos textos trágicos gregos, promovida desde o final da década de 1960 sob a forma do experimentalismo teatral, levou à formação de um movimento de revivificação da tragédia grega, movimento que se afirma durante a década de 1980 e que se estende até os dias atuais. A encenação de tragédias gregas apresenta-se como uma das principais tendências do teatro pós-moderno, conforme indicam as pesquisas de Edith Hall (2004), Simon Goldhill (2007), Helen Foley (1998), Patricia Legangneux (2004), Fredy Decreus (2001), entre outros.

Em *“Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century”* (2004), Edith Hall observa que este interesse é resultado da profunda mudança cultural e política que marca o final dos anos sessenta. A partir deste período as tragédias gregas teriam sido encenadas com perspectivas políticas radicais e com uma busca maior de experimentalismo do ponto de vista estilístico. Os mitos trágicos gregos teriam se tornado um dos mais importantes prismas culturais e estéticos através do qual o mundo conflituoso do final do século XX (e início do século XXI) tem refletido sobre sua própria imagem. Assim, a tragédia grega é retomada, tanto para discutir temas como a liberação feminina, as guerras étnicas, o genocídio, o imperialismo, a

AIDS, quanto para gerar uma reflexão sobre a própria identidade cultural, num contexto marcado pelo cruzamento de culturas.

É sob esta ótica que o presente ensaio é desenvolvido: nele será observado como as transformações ocorridas na estética cenográfica a partir do final da década de 1960, período onde tem início o pós-modernismo no teatro, apontam para uma crescente desterritorialização do texto antigo, num movimento que leva ao estabelecimento de uma nova relação entre a cena e a realidade histórica e social brasileira. A seguir, iremos considerar como a consolidação do pós-modernismo teatral na década de 1980, vem impor um aprofundamento desta relação, de tal modo que, a desterritorialização do texto grego vai gerar uma visibilidade cênica muito particular, especialmente por envolver uma absorção dos signos visuais das culturas populares brasileiras, de tal forma que as novas práticas cênicas – realizadas, sobretudo, em espaços cênicos alternativos – irão propor leituras específicas acerca das relações entre a ideia do trágico e a história contemporânea.

Cenografia e espaço

A transformação do sentido da cenografia ocorrido a partir das práticas teatrais da década de 1960 reflete uma mudança na estrutura da cultura e do pensamento, mudança esta que tende a superar certas características de apreensão e de produção da realidade e da arte próprias ao pensamento moderno. Esta transformação de ordem epistemológica afeta diretamente o teatro, em geral, e a cenografia em particular, posto que lida com o modo de vivência do espaço.

Em Condição Pós-Moderna, David Harvey (1992) observa que a experiência da “compressão do espaço-tempo” transformou as formas de relação social e de produção dos valores desde o final do século XIX, passando a se tornar mais intensa na contemporaneidade, em função do surgimento de uma série de técnicas e tecnologias que modificaram substancialmente o modo de o ser humano vivenciar o espaço. Esta experiência da compressão espaço-temporal implica uma redução das distâncias geográficas e, por consequência, aproxima as diferentes culturas, confrontando-as, fundindo-as e difundindo-as. Neste processo, ao qual se alia o da aceleração exacerbada da experiência do tempo e o da planificação da vivência por intermédio da técnica científica de caráter planetário, se instaura um constante hibridismo e uma valorização das diferenças culturais e ideológicas, de forma que pode-se afirmar que a compressão do espaço-tempo encontra-se na raiz da produção artística dos séculos XX e XXI.

Mas, além disso, é importante lembrar que o próprio conceito de espaço se transformou radicalmente ao longo do século XX: conforme observa Margareth Wertheim em seu estudo sobre a história do espaço, (WERTHEIM, 2001), ao espaço relativístico, afirmado com as teorias da Física, segue-se a introdução do hiperespaço (teoria da quarta dimensão) e o de ciberespaço (espaço virtual).

No que tange à arte teatral, uma ruptura com os ideais modernistas se configura a partir do final dos anos 60, implicando uma maior abertura do teatro ocidental para outras formas culturais de compreensão do fenômeno teatral. Esta consciência implica necessariamente a absorção e apropriação de novas matrizes espaciais, imagéticas e estilísticas. Assim, é neste processo de reelaboração do próprio conceito de teatralidade que se forma também um teatro de caráter polimorfo, como é o teatro contemporâneo. Marcada pela multiplicidade de experiências espaciais, a cenografia atual mostra-se como um reflexo da experiência da compressão espaço-tempo, propiciando a convivência de diversas culturas teatrais.

Ora, é neste espaço aberto e confuso que o texto grego irá se reinscrever. A partir das décadas de 1980 e 1990, observa-se na cena mundial e no Brasil um crescente movimento de encenação dos textos antigos. Guardadas algumas distinções significativas em função do desenvolvimento técnico e estético do edifício teatral no Brasil em relação à Europa e aos Estados Unidos, o que se nota é que este movimento será marcado pela diversidade de buscas espaciais, de tal modo que haverá uma convivência pacífica entre as diversas formas de criação do espaço cênico: espaço frontal, desconstrução do espaço tradicional, busca de novas relações espaciais entre sala e cena, presença de espaços alternativos.

Embora as encenações brasileiras de textos gregos venham se desenvolvendo predominantemente num espaço tradicional, o que se nota é que a imagem da cena trágica vem sendo transformada a partir mesmo de uma aproximação do universo grego com as culturas populares brasileiras. Este movimento de aproximação, tanto pode envolver uma busca de identidade cultural, como gesto de resistência à globalização, à diluição das fronteiras e à desterritorialização, quanto pode ser um modo de afirmação da diversidade, do multiculturalismo e da interculturalidade. É neste sentido que, no capítulo a seguir, abordaremos algumas montagens que buscaram, de um lado, a ruptura com o espaço tradicional e, de outro, a sobreposição dos elementos da cultura popular ao texto grego. Em alguns casos, os dois gestos se fundem: a afirmação de uma espacialidade diferenciada se integra ao universo da cultura popular.

A cenografia na década de 1960: primeiros deslocamentos do texto grego

No período de modernização do teatro brasileiro, a encenação dos textos clássicos antigos apresentava-se como uma forma de transformação do próprio estatuto do teatro, afirmando um “teatro de arte”. No que se refere à cenografia dos espetáculos modernos, havia uma tendência basicamente “representativa”, isto é, buscava-se “indicar” um tempo-espaço próximo ao universo grego. Embora esta tendência representativa perdure durante muitos anos, nota-se, já na década de 1960, a tendência a fugir da figuração do universo grego. Isso ocorre em *Electra*, de Sófocles, encenada em 1965 pelo Grupo Decisão, com direção de Antonio Abujamra e cenografia de Anísio Medeiros. O cenário era constituído por dois planos, sendo o plano superior dotado de uma forte inclinação. Grandes paredes, formadas por blocos de pedra quadrangulares, envolviam estes planos.

O cenário, através de um declive excepcionalmente íngreme do chão ao palco, oferece ao espectador um ângulo visual inesperado e estranho, perfeitamente identificado com o aspecto sobre-humano da tragédia; e, através da consistência e da cor das paredes, cria um pesado clima de opressão. Deixando de procurar características específicas gregas no cenário, Anísio Medeiros encontrou, no entanto, características autênticas e universalmente trágicas (MICHALSKI, 1965).

Nota-se aqui que, para além da representação, são os elementos formais que geram aquilo que seria o espaço trágico. O traje aparece aqui como um elemento referencial, que delimita de modo sugestivo o universo grego. No entanto, para além deste limite, nota-se a presença da mistura de referências ou tradições culturais no traje/personagem. Assim, a relação entre imagem, personagem e palavra parece revelar certas zonas de tensão: o personagem parece ser concebido num movimento de deslocamento espaço-temporal; por sua vez, o texto dia-

loga com a realidade sociopolítica da época, enquanto que a cenografia constrói em sua materialidade um espaço de tensão, traduzindo um conceito geral ou universal.

Outro espetáculo que merece menção é *Antígona*, de Sófocles, do Grupo Opinião, com direção de João das Neves e cenografia de Helio Eichbauer, encenada no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, em 1969. Superando a ideia de indicar o mundo grego a encenação se propunha a dialogar com a atualidade, o que se dava por intermédio do deslocamento da obra para o período arcaico. Este recuo no tempo deixaria transparecer uma sociedade em formação, plena de lutas e contradições marcantes. Trata-se assim da construção de um discurso político não localizado. Ora, num contexto de plena vigência do AI-5, esta fala indireta apresentava-se como uma alternativa para a crítica política. A cenografia parece reforçar esse sentido.

O espaço cênico constituía uma cena arena retangular. A cenografia era constituída por uma plataforma retangular, feita em madeira. O espaço aberto ao centro do retângulo formava um plano mais baixo que era preenchido por areia. Escadas ligavam a plataforma ao primeiro plano. Este conjunto era completado por um pequeno praticável de forma quadrada que, elevado ao mesmo nível da plataforma e ligado a ela por uma estreita passarela, se projetava para o primeiro plano. Segundo Helio Eichbauer, a madeira e a areia eram materiais que “nos transmitem ao mesmo tempo, o vigor das coisas solidamente construídas e o caráter temporal dessas construções” (EICHBAUER, 1969). Estes dois planos e dois materiais dialogam posto que as ações feitas na plataforma tenham maior efetividade, enquanto que no primeiro plano ocorrem aqueles que seriam os efeitos dessas ações. Assim, os personagens do primeiro plano aparecem como sepultados que ressurgem. Mas, num outro aspecto, o pequeno praticável quadrado – lugar privilegiado do personagem Creonte – encontra-se numa situação dúbia: ele é rigidez e fragilidade. A cenografia cria um espaço trágico que parece dialogar com as teorias nietzschianas sobre o apolíneo e o dionísíaco, na medida em que, por sua forma e materiais, confronta os valores de estabilidade e de instabilidade, de

fluxo e contenção, de caos e ordem. A ordem e o poder revelam-se limitados e fadados à degenerescência ou queda. Assim, a alusão à realidade social e política nacional é bastante evidente e provocadora.

Tendo em vista a transformação do sentido da cenografia e a busca de novos lugares teatrais, consideremos “Agamêmnon”, de Ésquilo, espetáculo do grupo A comunidade, com direção de Amir Haddad e cenografia de Joel de Carvalho, realizado em 1970. A proposta do grupo era romper com a relação espacial tradicional, daí a recusa às salas de espetáculo convencionais e a fixação do grupo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para o espetáculo, o cenógrafo criou uma grande área retangular, com diversos praticáveis com tamanhos diferentes, com diversos planos, dotados de alçapões, escadas e rampas. Neste espaço fragmentário não há separação entre a área de atuação e a área destinada ao espectador, o espectador está integrado à cena. O ator podia atuar de diversos modos, sem uma marcação pré-definida: pendurado, de cabeça para baixo e, além disso, podia também operar a luz, constituída por lâmpadas incandescentes. “O cenário-andaime de Joel de Carvalho permite as evoluções, mas não sugere nada e nem mesmo o uso do vermelho em tudo: cenário, roupas, maquiagem, uma atmosfera sangrenta” (OSCAR, 1970). Aqui, o espaço teatral afirma-se como uma metáfora do universo trágico por intermédio da oposição e sobreposição de linhas, formas e planos, construindo um espaço de conflito sem o elemento referencial. A partir destes dados, podemos pensar que a ausência de diferenciação entre sala e cena, aliado ao jogo com a expectativa dada pela movimentação não convencional dos atores no espaço, afirmar-se-ia como uma forma de se criar uma tensão trágica, pois, inserem na experiência do espectador as sensações de desconforto e de ameaça a partir do fator casual e inesperado.

Estas três experiências cênicas apontam não somente para novas formas de construção do sentido do trágico, para além da representação do mundo grego, tal como se dava nas en-

cenações do período do moderno teatro brasileiro, como também para uma nova forma de relação entre a imagem cênica e a realidade brasileira. Isto é, num contexto cultural e político marcado pela vigência da censura, o texto grego se apresentava como uma opção exemplar para a construção de um discurso político indireto, não localizado. O que é importante notar aqui é que a própria cenografia será parte deste discurso: por intermédio dos elementos visuais, a cenografia buscará reforçar o movimento de trazer para o espectador a consciência da existência de uma realidade problemática que deveria ser transformada.

Observa-se assim que a fecundidade artística do período em questão se deve a uma aliança entre as condições sociais e políticas brasileiras e a emergência de novas práticas artísticas e teatrais – Artaud, Brecht, Jerzy Grotowski, Living Theatre, performances e happenings – as quais propunham uma reforma radical do próprio estatuto do teatro na medida em que transformam radicalmente seus pressupostos teóricos (representação, ação, conflito, personagem) e suas práticas, dando origem ao que viria a se configurar como uma estética teatral pós-moderna ou, conforme as teorias de Hans-Thies Lehmann, o teatro pós-dramático. Este vocabulário já parece estar bem consolidado nos profissionais de teatro que emergem a partir da década de 1980.

Estratégias de aproximação: diálogo entre o teatro grego e a cultura popular

A partir das décadas de 1980 e 1990, observa-se no Brasil um crescente movimento de encenação dos textos antigos, movimento este que se acentua com a virada do século. Nestes espetáculos, a diversidade de buscas espaciais se afirmará, assim como se farão presentes diversos procedimentos poéticos característicos da pós-modernidade, como a citação, a

referência a elementos da cultura de massa, o minimalismo cênico, a presença do edifício teatral como elemento significativo, o diálogo entre a cena e o vídeo, a presença de elementos épicos e a ironia no tratamento dos meios de expressão cênica, a fusão de linguagens cênicas, como teatro de animação, dança, música, teatro, entre outros. É possível perceber também a diversidade de pesquisas espaciais, desde a utilização da cena frontal, passando pela cena em arena e os espaços alternativos, até a transformação do edifício teatral. No entanto, além destes observa-se a existência de uma produção teatral realizada em ruas e em espaços abertos, numa proposta que enfatiza o elemento popular, mais precisamente, a possibilidade de tornar o texto grego mais acessível por intermédio, tanto do uso do espaço, quanto pela presença de signos e símbolos oriundos da cultura popular.

Em seu estudo sobre a moderna encenação de textos trágicos gregos, Patrícia Legangneux observa que um dos grandes desafios do encenador consistia em tornar acessível o texto grego para o espectador moderno, o que envolvia diversas estratégias de aproximação. Dentre estes recursos, o diálogo com a cultura popular teria sido sempre muito intenso, pelo fato de o teatro grego apresentar-se para o diretor moderno como uma forma de teatro utópica, isto é, de teatro de massa, onde todas as artes se fundem, num espetáculo essencialmente democrático. Esta mesma estratégia persiste no contexto do teatro pós-moderno. Assim, diversos diretores teatrais brasileiros têm recorrido à linguagem circense, ao teatro de rua, aos elementos folclóricos, às práticas religiosas de matrizes africanas e ao teatro de bonecos, como meios de sobrepôr ao texto grego elementos próprios de nossa cultura. Porém, para além de uma corrente estética e ideológica específica, o que se observa é que esta aproximação entre o texto clássico e a cultura popular vincula-se a diversas correntes estéticas do teatro, como o teatro ritual, o teatro épico, as práticas performáticas, o teatro da crueldade, a antropologia teatral, o teatro físico, entre outros. Consideremos três espetácu-

los realizados na caixa cênica que operam uma sobreposição do texto grego a elementos da cultura popular.

Em “Antígona, o nordeste quer falar”, texto de Gisa Gonsioroski, direção de Benvindo Siqueira, encenada no Rio de Janeiro, em 2003, essa referência à cultura popular se dá pela presença de elementos da cultura nordestina: folguedos, cordel, maculelê, bumba-meu-boi, capoeira, coco, embolada, entre outros. Segundo Macksen Luiz, o texto faz do mito de Antígona “a representação de uma cultura como parábola da resistência popular. Antígona se transforma em símbolo, que se confunde com figuras de folguedos nordestinos, e em portavoza da "pureza" e "dignidade" dos "excluídos" (LUIZ, 2003). Dá-se assim um junção entre as formas da cultura popular e o apelo ideológico do discurso político: as culturas populares, manifestações representativas da identidade do povo brasileiro seriam as principais vítimas de um sistema opressor do ponto de vista econômica, político e cultural. Neste sentido, a frontalidade do espaço mostra-se adequada com a intenção de construir uma linguagem cênica de características épicas, onde um discurso político se constrói: o imaginário popular nordestino se apresenta, simultaneamente, como forma de resistência cultural e política e como busca de uma linguagem espetacular marcada pelo elemento performático.

Outro espetáculo interessante, na medida em que foi apresentado em espaços absolutamente diferenciados, do ponto de vista formal, social, econômico e cultural é “Electra na Mangueira”, dirigido por Antonio Pedro, em 2002. O espetáculo foi criado e apresentado no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, mas foi também exibido no Teatro Municipal desta mesma cidade, fato este que implica um jogo com a diferença de recepção do espetáculo em função do espaço apresentado. Os elementos da cultura popular e da cultura erudita eram aqui integrados, visto que a montagem possuía uma linguagem cênica e visual que se aproximava do elemento carnavalesco. Assim, a imagem cênica era marcada pela presença

de elementos rústicos e naturais, que remetem a culturas primitivas, do mesmo modo como toda a performance dos atores era marcada pela presença da cultura afro-brasileira.

Em 2003, foi realizada em Ouro Preto a montagem de “*Antígone*”, espetáculo de formatura dos alunos do Curso Livre de Teatro de Ouro Preto, com direção de Juliana Capilé, cenografia e figurinos de Gilson Motta e Juca Vilaschi. Enquanto a cenografia – feita por dois grandes grupos de praticáveis sobrepostos formando uma espécie de escada absolutamente irregular e instável – remetia a ruínas de antigas construções de estilo clássico, os figurinos faziam tanto uma referência às culturas africanas, como também a elementos da cultura popular mineira, mais especificamente, à congada. O espetáculo criava, portanto, uma imagem cênica, onde diversas culturas e identidades se sobrepunham. O que se verifica é que nestes procedimentos de historicização, o texto grego aproxima-se do espectador por intermédio de uma roupagem que é totalmente diferente de sua forma original. Ao mesmo tempo, o elemento arcaico, ritualístico essencial ao texto antigo é reforçado e atualizado por intermédio desta nova roupagem. Nota-se assim a presença de uma relação dialética onde os valores de proximidade e de distância passam a ser intercambiáveis.

Permaneçamos inicialmente nestes três exemplos, observando que é evidente no teatro brasileiro tornou-se um lugar comum à operação de dar uma cor local ou regional aos textos clássicos. Assim, são incontáveis as encenações que tomam como referência a cultura local como uma espécie de moldura do texto grego. Se, de um lado, a diversidade cultural brasileira favorece este tipo de abordagem, por outro, é importante notar que o próprio texto grego, tem como uma de suas marcas fundamentais, a flexibilidade para se adaptar a diversos contextos sociais, culturais e políticos, sejam estes locais ou internacionais, propiciando uma reflexão acerca de situações humanas complexas, em particular, daquelas situações onde emerge uma consciência trágica, conforme observa Freddy Decreus, em “*Le bruit court que nous n’en avons pas fini avec les Grecs*” (2001).

Outro ponto importante relativo ao ressurgimento da tragédia grega refere-se à própria emergência do mito. Decreus observa que, se uma das características do teatro moderno é sua busca das fontes originais da cultura, o que ocorre atualmente, em função mesmo do questionamento crítico em relação ao predomínio ideológico cultural europeu é que a questão da busca das origens cede lugar à busca de outros lugares de irradiação cultural. Quer dizer, a atualidade está mais aberta ao multiculturalismo. Esta mudança de hierarquia e de paradigma, que trouxe à tona novas tensões e oposições, gerou consequências imediatas para a encenação dos textos gregos. Assim, percebe-se que, aquilo que o pensamento ocidental tinha até então evitado – o confronto com Dioniso, a relação com o matriarcado, o olhar oriental, a perspectiva feminista – tende a ressurgir nas encenações atuais. É claro que todo este movimento de ruptura com as hierarquias e de descentralização repercute em pensadores como Michel Foucault e Jacques Derrida. Assim, se o ressurgimento da tragédia no contexto atual se dá em função de uma busca por um centro mítico, de um retorno às origens, nas encenações brasileiras, uma das expressões dessa busca se dá na relação estabelecida entre o texto antigo e os elementos da cultura popular, de matriz afro-brasileira.

Nos três espetáculos citados anteriormente, o espaço frontal se apresenta como um quadro onde são representados, por justaposição, o elemento grego e os elementos locais oriundos da cultura popular. Consideraremos agora as encenações realizadas em espaços alternativos ou não convencionais.

Desterritorialização e criação do espaço político: hibridismo e interatividade

As fenícias, de Eurípides, direção de Caco Coelho, realizada pela companhia Circo de Estudos Dramáticos, foi apresentada nos jardins do Museu da República, antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 2001. Num espaço cênico em forma de arena, o espetáculo era construído com base em referências à linguagem circense. Por esta opção, observa-se o acento num elemento arcaico, mas, por outro lado, a proposta de sonoplastia estabelecia um vínculo direto com a cultura urbana contemporânea: a trilha sonora era executada ao vivo, com a utilização de sucata industrial. Este vínculo com a atualidade também se fazia notar nos figurinos. O fato de o espetáculo ter sido apresentado originalmente nos jardins do Museu da República, lugar de forte poder simbólico, seja por ter sido a sede do poder executivo até 1960, seja ainda por ter sido o lugar do suicídio de Getúlio Vargas, nos aponta para dois aspectos. Do ponto de vista da relação entre o texto e o espaço, a presença concreta do prédio revela-se fundamental na medida em que, assim como ocorre em muitos textos trágicos, e em particular neste texto de Eurípides, o palácio do rei é um elemento essencial na construção das tensões trágicas. Além disso, a presença do palácio invadida pelo elemento circense permite-nos estabelecer uma contraposição entre aquele que seria o espaço destinado à elite, ao poder e ao exercício da razão política e o espaço destinado à fantasia, à irracionalidade, à poesia e às camadas populares. Dá-se assim uma aproximação de espaços essencialmente diferenciados, aproximação esta que é típica da cultura pós-moderna. Assim, o espetáculo aponta para a integração de elementos da cultura popular ou de massa à cultura erudita, para a integração e o confronto entre espaços e os modos de vivências próprios a cada um dos espaços.

Outro espetáculo que se utilizava das técnicas circenses, só que, desta vez, de modo mais radical, foi “Prometeu”, realizado pela companhia Circo Mínimo, de São Paulo, em 1993. O espetáculo, que é feito apenas por um ator que fica durante todo o tempo da representação fazendo movimentos num trapézio, parece recontextualizar a linguagem circense, na medi-

da mesmo em que, não recorre a ela para a criação de um discurso sobre a cultura popular, no lugar disso, o que se nota é a construção de um discurso político sobre a contemporaneidade. Isto é, o espetáculo parece construir uma parábola do homem contemporâneo, que sempre estaria preso aos seus compromissos de produtividade e que seria vítima dos seus competidores. Desta forma, o espetáculo dirigido por Cristiane Paoli-Quito mantém a discussão central do texto – as relações de poder – deslocando-a para a atualidade, numa crítica ao sistema capitalista enquanto fator de opressão e de violação do sujeito. Deste modo, a linguagem circense ganha uma ressonância contemporânea, na medida em que, por ser apresentado também nas ruas, o espetáculo dialoga com o próprio espaço público, adquirindo o sentido de uma intervenção urbana. Assim, se fundem a tradição e a atualidade, o antigo e o contemporâneo, o popular e o clássico.

Numa perspectiva próxima a esta, a montagem de “A história trágica de Édipo Rei”, realizada pelo Grupo Andante, com direção de Marcelo Bones, foi apresentada nas ruas e praças de Belo Horizonte e em espaços alternativos, em 2008. Como elemento cenográfico, era utilizado um andaime, que possibilitava que a ação fosse desenvolvida em vários planos, viabilizando movimentos de ascensão e de queda. Neste sentido, esta estrutura cenográfica terminava por reforçar um elemento fundamental do texto, possuindo uma carga simbólica eficaz. O espetáculo contava com recursos narrativos e soluções cênicas que eram bem próximos à cultura popular (música executada em cena, influência da linguagem circense, contato direto com o espectador) e que, como tal, conciliavam-se com a ideia de divulgar o texto clássico às camadas da população que não frequentam as casas de espetáculo.

Outro espetáculo que pode ser de interesse para as reflexões aqui desenvolvidas é “Itãs Odu Medéia”, direção de Luciana Saul, realizado pela Companhia Arte Tangível. Assim como ocorre com outros espetáculos aqui citados, neste dá-se também uma aproximação entre o texto grego e a cultura de matriz africana. Contudo, diferente dos outros espetáculos que

construíam esta proximidade a partir dos elementos visuais e da performatividade, aqui se observa um aprofundamento nas pesquisas sobre o ator, com base na Antropologia Teatral. Mais precisamente, os rituais do Candomblé são o objeto de estudo para a performance do ator. O espetáculo “Itãs Odu Medéia” é constituído por várias versões do mito de Medéia e por textos relativos aos Orixás das religiões africanas, tendo sido apresentado no próprio galpão da companhia, na cidade de São Paulo. Observa-se assim a presença de elementos próprios das poéticas teatrais pós-modernas: a colagem de textos dramatúrgicos diversos, a valorização do processo de pesquisa, a relação com as teorias e práticas performáticas desenvolvidas a partir de Grotowski, o resgate de elementos míticos e arcaicos, a busca da interatividade com o público. Assim, no que diz respeito ao espaço cênico e à cenografia, constituída por onze espaços cada um representando um Orixá e, conseqüentemente, possuindo elementos cênicos próximos ao universo de cada um dos orixás, nota-se o diálogo com práticas artísticas contemporâneas que buscam a interação ativa dos espectadores.

Esta busca de uma experimentação no campo do espaço cênico e das artes visuais está presente também no espetáculo “Olhos Vermelhos – Um Tributo a Antígona”, do Grupo Pia Fraus, de São Paulo, com direção de Ione Medeiros. Aqui, distanciamos-nos do discurso e das práticas performáticas que resgatam elementos próprios das culturas populares para penetrarmos no campo da fusão das linguagens artísticas: o espetáculo fundia teatro, dança, bonecos, máscaras, circo, música e artes plásticas. O espaço cênico era constituído por uma espécie de passarela, com o público restrito a 50 pessoas, situado nos dois lados do corredor. Além dos diversos efeitos cênicos presentes no espetáculo, o interessante a notar aqui é que, no lugar de um cenário, tem-se uma instalação, a qual podia ser visitada pelo público independente do espetáculo. Assim, deparamos-nos com um fato estético que marca uma das tendências da cenografia contemporânea, a saber, a paradoxal autonomia da cenografia em relação à cena. Quer dizer, a cenografia serve como suporte para o trabalho da encena-

ção, conforme é sua função tradicional, mas também pode, por suas características formais, assumir uma independência em relação à cena, estabelecendo com o espectador outras relações de significado, e propiciando uma interação direta do público com a obra.

Os espetáculos aqui referidos apontam para um movimento de deslocamento do texto grego, onde este perde sua referência espacial original para que venham a se fundir diversas camadas de sentido oriundos das culturas populares, urbanas ou tradicionais, fusão esta que coincide mesmo com a própria ruptura das fronteiras entre as artes. Deste modo, é sob o signo do caos, da confusão que o trágico vem se reinscrever na história atual. Mais precisamente, a presença da referência às culturas populares nos espetáculos aqui abordados se deve não apenas à flexibilidade própria do texto grego, mas, sobretudo, ao referido fenômeno da compressão do espaço-tempo que tende a reforçar o multiculturalismo e a valorizar aquilo que seria o elemento “local” como um dos fatores característicos da própria pós-modernidade. O “localismo”, enquanto força que combate a desagregação social é, segundo Michel Maffesoli, (MAFFESOLI, 2004) um fator fundamental na medida em que envolve um retorno ao sentimento de pertencer a algo em comum, um vínculo de caráter afetivo que é dado pelo espaço e pelos valores comuns que aí são partilhados. Ao propor novos espaços para a realização do fenômeno teatral, a cena contemporânea opera no mesmo sentido de valorizar o espaço enquanto força de vínculo entre aqueles que participam do evento cênico. O elemento problemático encontra-se no fato de que, se por um lado, este espaço possui forte carga de identidade, na medida em que é constituído pelos signos e pelos materiais próprios das culturas populares, por outro, a sobreposição de realidades culturais e o rompimento das fronteiras entre as artes apontam para uma diluição do elemento identitário. Desta forma, a tensão entre as forças de conservação e as forças de diluição se reforça, de modo que o trágico contemporâneo emerge – assim como ocorria na Grécia antiga – do embate entre o particular e o universal, o passado e sua negação, o primitivo e o

novo, a religiosidade arcaica e a ciência, em suma, entre duas formas de *logos*. O trágico aponta assim para a ideia de ambivalência.

Conclusão

É este novo contexto – a pós-modernidade – que faz ressurgir o conceito de ambivalência, como um dos conceitos que determina o trágico. A ambivalência diz respeito à consciência de se estar no seio de uma divisão entre dois mundos, onde nenhum dos polos se revela como verdade, como certeza. É esta flutuação, esta impermanência, que faz brotar a consciência trágica. Como tal, a tragédia põe em cena um conflito insolúvel, uma ausência de quadros estáveis de valores no qual a ação humana se fundaria. O trágico é, portanto, um discurso de caráter político e ontológico que se articula tendo em vista o questionamento do sentido de uma ordem dada. O pensamento trágico aponta para a ausência de fundamento, a ausência da unidade que sustenta e dá sentido à realidade, é a revelação da ausência de sentido no interior desta ordem, afirmando-se sob o signo da contradição e da luta: a ordem e o caos, a vida e a morte, a civilização e a barbárie. Ora, é esta consciência do dilaceramento, da ambivalência que se apresenta em muitos dos espetáculos aqui citados.

A cena pós-moderna rompeu com o elemento representacional e com a tentativa de reconstrução do universo grego, tal como se fazia presente no Modernismo. Por outro lado, a instabilidade e a mobilização do corpo presentes em certas experiências cênicas do final da década de 1960 cederam lugar na atualidade a uma vivência do caos, da desordem, da confusão dos valores, num tempo marcado pela emergência dos “localismos” e pela onipresença da técnica científica de caráter planetário, a qual impõe uma presença maciça da tecnologia e da mídia na vida cotidiana. Nesta estrutura, não há lugar para o discurso político não

tópico, pois todas as fronteiras espaciais e temporais se reduziram: o elemento particular é também universal. As identidades locais são afirmadas, mas também postas em questão, num processo ambivalente. Assim, o discurso trágico – quando transformado em imagem cênica – assume assim a feição da justaposição, da confusão, da polifonia, do ecletismo e hibridismo, mas todas essas formas parecem apontar para a instabilidade geral dos valores, para as incertezas e a impermanência como tônicas da vida atual.

Neste processo de releitura dos textos gregos, a cenografia tende a resgatar materiais que reforçam a presença do passado em confronto com a atualidade, como é o caso das matérias naturais e rústicas que dominam o espaço da cena. Além disso, o que se nota ainda é que, no que diz respeito à valorização das culturas populares, a cenografia tende a afirmar uma poética plástica e visual marcada pela sobreposição de elementos arcaicos, ritualísticos, religiosos, com elementos típicos da cultura de massa contemporânea. Informado por estas materialidades, o espaço cênico, em suas diversas configurações, assim como os recursos cenográficos apresentam-se como peças primordiais na construção de um discurso cujo sentido é essencialmente político. Tragédia, política, poder e espaço estão sempre integrados.

Referências

DECREUS, Freddy. Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs, IN: BANU, Georges (org). **Études Théâtrales: Tragédie grecque. Defi de la scène contemporaine.** Louvain: Centre d'études teatrales, Université catholique de Louvain, N° 21, 2001.

EICHBAUER, Hélio. **O Globo.** Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1969.

FOLEN, Helen. **Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy.** Washington,DC: American Philological Association. Presidential Address, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. “Le theatre est-il un art visuel?”. In: **Le lieu theatral dans la société moderne**. Paris: CNRS, 1988, pp. 81-82.

GOLDHILL, Simon. **How to Stage Greek Tragedy Today**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2007.

HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda. **Dionysus since 1969: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOWARD, Pamela. **Escenografia**. Madrid: Editorial Galáxia, 2004 (Biblioteca de Teatro).

LEGANGNEUX, Patrícia. **Les tragédies grecques sur la scène moderne**. Une utopie théâtrale. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

LUIZ, Macksen. Parábola da resistência popular. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**. O lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântida Editora, 2004.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, FAPEMIG: Belo Horizonte, 2011.

MICHALSKI, Yan. Electra. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 de abril de 1965.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 1999.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre II**. L' école du spectateur. Paris: Éditions Belin, 1996.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

Por uma poética da cultura: a estética do sagrado em Juazeiro do Norte

Toward a poetics of culture: the aesthetics of the sacred in Juazeiro do Norte

Ewelter Rocha¹

Resumo: Este artigo promove uma reflexão sobre a possibilidade de se estudar a religiosidade rústica do Nordeste do Brasil a partir de suas manifestações artísticas. A orientação metodológica baseia-se no entendimento de Clifford Geertz acerca da relevância da dimensão estética na interpretação cultural. Apresentamos uma síntese do seu pensamento referente ao estatuto do simbólico na constituição e expressão do pensamento social, e tomamos como inspiração teórica o seu estudo sobre o Estado-teatro *negara*. Concluimos com uma breve reflexão sobre o vídeo documentário “O Povo do Velho Pedro” (SÉRGIO MUNIZ, 1967), discutindo as possibilidades do uso da imagem fílmica enquanto mecanismo etnográfico e estético relevante para interpretação da cultura.

Palavras-chave: catolicismo popular; agência; diegese; poética da cultura; Juazeiro do Norte.

*Abstract: This article promotes a reflection on the possibility of studying the rustic religiosity in northeastern Brazil from its artistic manifestations. The methodological guidance is based on the understanding of Clifford Geertz about the relevance of the aesthetic dimension in cultural interpretation. We present a summary of his thinking regarding the symbolic status in the constitution and expression of social thought, and take as theoretical inspiration its study on the state-theater *negara*. We conclude with a brief reflection on the video documentary "O Povo do Velho Pedro" (Sergio Muniz, 1967), discussing the possibilities of using the film image as ethnographic and aesthetic mechanism relevant to the interpretation of culture.*

Keywords: popular Catholicism; agency; diegese; poetics of culture; Juazeiro do Norte.

¹ Professor do curso de Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE), graduado em Matemática pela Universidade Federal do Ceará (1995) e em Música pela Universidade Estadual do Ceará (1999), mestre em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2002) e doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Músico, integrante do grupo de pesquisa IMAGO - Pesquisa em Cultura Visual, Espaço, Memória e Ensino (URCA), e do GRAVI - Grupo de Antropologia Visual (LISA-USP).

Contexto e configuração penitencial

O tipo de religiosidade que se estabeleceu em alguns estados do Nordeste brasileiro foi fortemente marcado pelo projeto catequético implantado pelos frades capuchinhos italianos, por ocasião das missões itinerantes realizadas na primeira metade do século XVIII. Apesar da crença no paraíso e na glória de Deus, predominava uma orientação religiosa que estimulava a autopunição com o fim de aplacar os “rigores da justiça divina” (Silva, 1982). Nesse contexto, no qual a preferência pela mortificação do corpo em detrimento de uma comunhão gloriosa com o Cristo Salvador era bastante ressaltada, o tema da morte e da penitência constituiu a principal marca dos ofícios religiosos. Além desse discurso teológico para o qual a reconciliação com Deus era, sobretudo, fruto de uma vida voltada para penitência e mortificação, as condições sociais fortemente marcadas pela seca e pela fome, fizeram da morte uma das principais insígnias do tipo de catolicismo que se estabeleceu no sertão nordestino. Josué de Castro resume:

No Nordeste as marcas mais fundas da presença do homem parecem não ser as marcas de sua vida, mas as marcas de sua morte [...]. De fato o enterro é um dos fatos mais vivos e mais presentes na paisagem social do Nordeste (1967: 40).

A conduta religiosa específica de alguns padres, especialmente a do Padre Ibiapina e a do Padre Cícero, cujos ensinamentos se estenderam por todo o Nordeste, aliada a contribuições de lideranças religiosas provenientes do laicato, fomentou o desenvolvimento de um catolicismo rústico² de caráter fortemente penitencial, em muitos sentidos, contrário

² Adotaremos o termo “catolicismo rústico” para designar o catolicismo desenvolvido em regiões onde a presença rarefeita de sacerdotes motivou o desenvolvimento de uma religiosidade fortemente marcada pela atuação de lideranças religiosas provenientes do laicato. Alguns autores utilizaram o termo “catolicismo popular” para designar o mesmo sistema religioso. A nossa preferência pelo primeiro, em comum com outros autores que igualmente a têm, faz-se apenas para evitar qualquer

à doutrina da Igreja Oficial. Veja-se, a título de ilustração, a expressiva devoção ao Padre Cícero, em função da qual se organizam constantes romarias provenientes de praticamente todos os estados do Nordeste, tendo como destino a cidade de Juazeiro do Norte – CE e, mais precisamente, o túmulo e a estátua do “Santo Padre”, a despeito das sanções eclesíásticas impostas ao clérigo pela Igreja Romana. No contexto desta religiosidade, inúmeras manifestações devocionais se desenvolveram no Nordeste: a Dança de São Gonçalo, a Renovação do Sagrado Coração de Jesus, as cerimônias de autoflagelação e o rito mortuário, conhecido por sentinela, são exemplos de práticas devocionais que ainda continuam a desempenhar importante função no cotidiano religioso no sertão nordestino.

Além dos fatores já mencionados que conferiram à dinâmica do catolicismo rústico nordestino a predominância de práticas penitenciais, deve-se considerar outro aspecto que teve crucial importância na formação dessa inclinação devocional, a saber, as presenças de lideranças religiosas leigas. Beatos, rezadores e penitentes constituem o corpo laico de líderes religiosos que muito contribuíram para afirmação de um tipo de catolicismo em que a doutrina católica, muitas vezes, foi submetida a simbolismos provenientes da compreensão leiga. São diversos os depoimentos que fornecem subsídios para a caracterização da atividade destes agentes religiosos. Manuel Diniz (1961, p.281) comenta a figura do beato:

A alma rústica da gente sertaneja é sempre uma estalagem aberta ao acolhimento desses messias errantes, que surgem repentinos do seio das caatingas e depressa granjeiam a confiança da boa fé inesgotável do matuto.

Certamente nenhum tipo religioso tem sua atividade tão diretamente associada às cerimônias penitencias como os membros das ordens penitentes. Desde o surgimento da

conotação política que o último possa sugerir, em virtude de também já ter sido usado para identificar movimentos que promovem e defendem uma militância político-pastoral no seio da Igreja Católica.

primeira ordem na região do Cariri, fundada no final do século XIX pelo mulato Manuel Palmeira, os penitentes constituem uma marca do catolicismo instaurado no sertão. Geralmente em grupo de doze membros encapuzados, chefiados por um líder designado de “Decurião”, saem em procissão, principalmente durante as madrugadas da Quaresma, quando se flagelam com instrumentos cortantes conhecidos por “cilícios” e “disciplinas”, na intenção alcançar a remissão dos pecados. O jornal “cearense”, na edição de 29 de abril de 1877, assim descreveu uma procissão de penitentes:

Para mais de mil pessoas acompanhavam e mais de duzentas se açoitavam de um modo horrível. Quem não se cortava com disciplina, conduzia grandes pedras, e todos descalços... O sangue corria a jorros pelas ruas da vila. (Cf. MONTENEGRO, 1973: 25)

Os rezadores desempenham, dentro da religiosidade sertaneja, o papel de curar pequenos males do corpo, como mau-olhado e quebranto, através de orações próprias, conhecidas como benzeduras. Em pesquisa de campo realizada na região do Cariri-CE em 2001, constatou-se enorme predominância feminina no desempenho deste ofício, aliando às funções já referidas a de dirigir os rituais de “Renovação do Sagrado Coração de Jesus”³, muito comuns na região, principalmente em Juazeiro do Norte. Ainda dentre as funções desta espécie de líder religioso, está a de “tirador de sentinela”, que corresponde à atribuição de administrar o rito mortuário, conduzindo as orações e os benditos fúnebres, e garantindo sua correta entonação e sucessão.

Seja embalando coreografias de danças religiosas, bendizendo o Menino Jesus em celebrações natalinas ou marcando o ritmo dos golpes do cilício nas cerimônias de

³ Prática devocional que consiste em dedicar uma data especial (casamento, aniversário etc.) ao Sagrado Coração de Jesus, cuja imagem é entronizada na sala da casa. A cada ano completado, procede-se à *renovação*, havendo um rito e rezadores específicos para a ocasião.

flagelação, a música assume sempre um lugar privilegiado, sendo difícil conceber uma procissão, uma novena, uma quermesse ou um funeral sem a “animação” dos benditos. Com relação à iconografia, são muitas as formas através das quais o pensamento penitencial é externado: ex-votos, fotografias de velórios, xilogravuras retratando enterros e caixões, e cruzes atravessadas por espadas e espinhos são alguns elementos que compõem uma simbólica da morte e do sofrimento. Exibimos algumas dessas imagens a seguir, posteriormente apresentaremos a construção da hipótese referente a uma metodologia de estudo da religiosidade rústica nordestina baseada na interpretação de elementos do campo estético, destacando-se a música, o cinema e a iconografia religiosa.

Xilogravuras:⁴



Figura 1 - Procissão de enterro

⁴ As xilogravuras não possuem declaração de autoria. As fotografias das cruzes nas portas me foram cedidas pelo prof. Titus Riedl. A fotografia do ex-voto foi produzida pelo autor deste artigo na casa dos milagres, em Juazeiro do Norte.

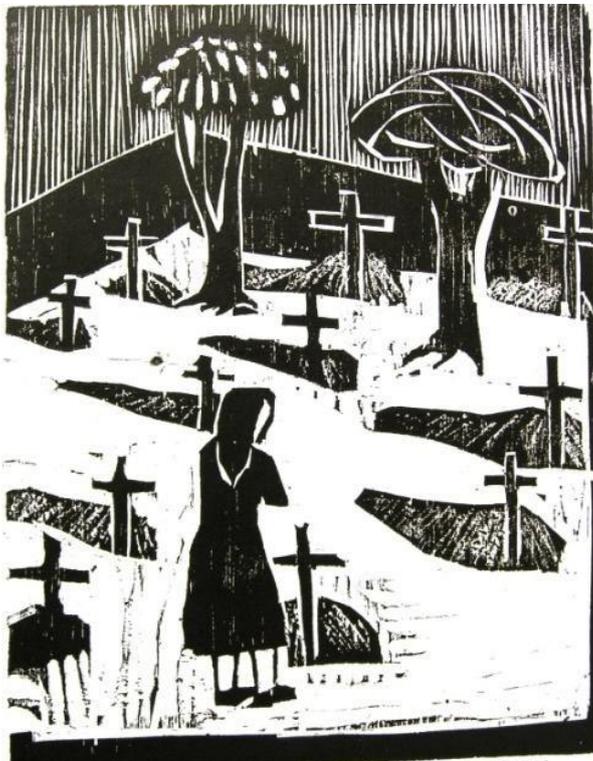


Figura 2 - Cemitério

Fotografia de cruzes afixadas em portas de casas e ex-voto:



Figura 3 - Cruz na porta



Figura 4 - Cruz na porta



Figura 5 - Ex-voto

O Estado-teatro *negara* ou uma poética da cultura

A discussão de Clifford Geertz acerca da relevância da dimensão estética na interpretação cultural, promovida no ensaio a respeito do Estado-teatro *negara*, constitui a principal orientação metodológica de nosso estudo.⁵ Ainda que parte das suas reflexões esteja relacionada a críticas referentes ao método histórico e à própria teoria política ocidental, interessa-nos compreender o método utilizado para construir a análise, bem como, o paradigma teórico ao qual se filia. A intenção de basear a orientação metodológica de nosso estudo na análise do *negara*, dá-se em razão de a julgarmos apropriada para estudar a produção de significação no catolicismo popular nordestino, em cuja prática se observa o predomínio de uma devoção fortemente marcada por ofícios penitenciais, para os quais concorre uma significativa profusão de formas de expressões artísticas. Defende-se, portanto, a pertinência de uma abordagem metodológica que localize nas formas estéticas um lugar privilegiado à compreensão desse credo religioso, no qual os benditos tradicionais e a iconografia mortuária constituem-se instâncias simbólicas que podem revelar aspectos dessa religiosidade que não são acessíveis por uma etnografia que despreze essa dimensão sensível do conhecimento. Sobre os símbolos religiosos Geertz observa:

Tal como os símbolos oníricos, os símbolos religiosos são ricamente polissêmicos (isto é, têm múltiplos significados), espalhando-se profusamente o seu significado num emaranhado de direções. E isto se aplica tanto aos símbolos religiosos balineses como aos de qualquer outra parte do mundo. Eles estão prenhes de significados. (1991, p.135)

⁵ Um aspecto digno de nota no estudo de Geertz sobre o *negara* é o fato de que apesar de estar posta a crítica às etnografias situadas no âmbito do discursivo e proposta uma abordagem que privilegie o campo do estético enquanto instância portadora de significado, o autor apresenta seu estudo em suporte tradicional, sem utilizar qualquer recurso não verbal. Essa observação adentra a discussão sobre a compatibilidade entre metodologia e registro etnográfico, tema que foge ao escopo deste trabalho.

Ao mesmo tempo em que provoca uma discussão referente ao estatuto do simbólico na constituição e expressão do pensamento social, a análise do *negara* problematiza as concepções ocidentais sobre a oposição *signo-realidade*. Afastando-se das orientações que se voltam para a decifração de um código objetivo, postula uma significação produzida em contexto e considera os significantes como atos simbólicos. Para Geertz a etnografia tem o objetivo de disponibilizar um vocabulário que “expresse o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo” (1973, p.38), e considera o ensaio enquanto gênero narrativo que evita generalizações e aborda o específico em profundidade, como a forma adequada para apresentar as interpretações culturais e as teorias que as sustentam.

Baseado no conceito de círculo hermenêutico de Dilthey, em que a compreensão se efetiva através da “apreensão dialética das partes que estão incluídas no todo e do todo que motiva as partes”, Geertz (1991, p.133) propõe um método de interpretação que faz convergir duas abordagens: a descrição de formas simbólicas específicas e a contextualização de tais formas dentro do todo significativo. Transportada para o âmbito do texto, a palavra – enquanto entidade simbólica, tem seu significado definido na sua relação com o todo manifesto na mensagem, a qual se define em função da organização interna das palavras. O que se estabelece é uma relação de intersubjetividade entre as formas simbólicas isoladas e o contexto significativo, a qual, segundo Geertz, possui caráter objetivo constituído a partir de um jogo dialético de subjetividades.

No caso específico do estudo do *negara*, o itinerário analítico partiu do isolamento dos principais elementos da simbólica religiosa, para depois interpretá-los à luz da relação que guardam com o todo significativo. Uma peculiaridade do estudo é a dificuldade de expressar discursivamente algumas concepções balinesas vinculadas à relação entre os domínios do real e do simbólico. O próprio autor reconhece a inevitável limitação de descrever com palavras algumas noções que se situam, em certa medida, num lugar de fronteira entre

realidade e representação. A palavra *sekti* é, certamente, o exemplo ideal para ilustrar esse fato. Ela designa “o modo como o divino chega ao mundo”, sendo visto como um fenômeno transcendente definido a partir da relação entre a forma (*murti*) que a divindade assume e a parte ativa (*sekti*) dessa divindade (ibidem, p. 166).

A definição de *sekti* enquanto uma das formas de representação do poder sobrenatural é particularmente inspiradora para refletir sobre a religiosidade do sertão nordestino. Na sociedade balinesa, o surgimento do poder sobrenatural (*sekti*) não é devido à crença ou à obediência, mas à “criação de imagens da verdade”; em outras palavras, à criação de uma instância sagrada do poder sagrado que “representa”, ou melhor, que “transfigura”. De forma elementar, *sekti* é uma espécie de propriedade responsável por “sacralizar” as coisas e delas fazer irromper um poder sobrenatural. Entretanto, a característica mais curiosa da análise de Geertz, e que realça o já dito sobre o estatuto do simbólico em Bali, é o fato de que não há separação ontológica entre a coisa sacralizada e o próprio *sagrado*. Diz-se, por exemplo, que o rei é *sekti*, e não que *possui sekti* na medida em que este é instância daquilo que adora.⁶

Insígnias reais, objetos rituais dos sacerdotes, relíquias sagradas de família e locais sagrados, são todos *sekti* no mesmo sentido: demonstram o poder que o divino ganha quando assume formas particulares (1991, p. 136).

Tanto o direcionamento teórico adotado neste estudo quanto à inclusão da imagem fílmica enquanto fonte etnográfica derivam da hipótese⁷ de que na religiosidade rústica nordestina

⁶ Um possível exemplo que permite certa aproximação à noção de *sekti* é o estatuto que o Corão possui dentro da tradição islâmica, o qual não é tido como uma criação de Alá, mas como um de seus atributos, assim como piedade ou penitência. Uma implicação decorrente desse fato é que o equivalente do Corão na tradição cristã não seria a Bíblia, mas o próprio Cristo (GEERTZ, 2003).

⁷ A hipótese apresentada foi construída em razão de pesquisa etnográfica realizada em 2001 junto às ordens de penitentes e de rezadores da região do Cariri - CE, basicamente nos Municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha.

o pensamento sobre morte e penitência é expresso principalmente através de um léxico não narrativo composto de música, gestos, ritos, iconografias, fisionomias, medidas e não somente através de mecanismos discursivos, ao modo de juízos e proposições. Entendemos que os principais temas desse pensamento religioso estão postos, sobremaneira, nos dois principais ofícios penitências da região: o rito de exéquias e as cerimônias de autoflagelação, cujos componentes principais – a música, a *performance* e a iconografia mortuária são instâncias sagradas capazes de descortinar elementos do credo religioso que não são revelados no âmbito discursivo.

A imagem fílmica enquanto etnografia das formas expressivas

No âmbito das ciências sociais, muitas e diversas são as opiniões sobre o estatuto da imagem, e particularmente do discurso fílmico, enquanto fonte etnográfica. Mais melindrosa ainda se torna a questão quando é necessário recorrer a dados provenientes de narrativas de segunda mão, sejam elas, fotografias, pinturas, filmes ou mesmo textos literários. No estudo sobre o *negara*, Geertz utiliza um relato do final do século XIX em que o viajante Helms descreve uma cerimônia de cremação do rei e o ritual de sacrifício de suas esposas, “mulheres iludidas” que saltam para as chamas. Em nosso estudo comentaremos alguns fotogramas retirados do documentário “O Povo do Velho Pedro” (SÉRGIO MUNIZ, 1967), o qual aborda aspectos da religiosidade do sertão nordestino, especificamente dos Municípios de Juazeiro do Norte – CE e de Santa Brígida – BA.

Não nos importa neste artigo defender um programa rígido de análise audiovisual, mas explorar este filme enquanto domínio privilegiado para estudar a feição penitencial do

catolicismo rústico do Nordeste a partir de elementos situados no domínio do estético. Cumpre declarar a adesão de nossa proposta a uma abordagem reflexiva que confere importância à dimensão subjetiva em detrimento de uma descrição neutra e pretensamente objetiva. Esta proposta supõe “pensar sobre o pensar, filmar sobre o filmar, olhar como olhamos [...] investigar sobre o processo de investigação” (Ribeiro, 2004, p. 151).

Ribeiro (ibidem, p. 152) defende a aplicabilidade metodológica da imagem fílmica ressaltando a sua possibilidade de acessar os “fluxos dinâmicos das manifestações sensíveis – visíveis e audíveis”. Compartilhando esse pensamento, France afirma:

A observação cinematográfica desempenha um papel insubstituível na “reconstituição dos rituais fugazes e dispersos no espaço e cuja observação direta não pode abarcar ao mesmo tempo os múltiplos aspectos (funerais, peregrinações, carnavais, etc.)” (1998, p. 78).

Em ensaio destinado a estudar as relações entre voz⁸ e imagem, Doane (2003) apresenta um argumento que articula essas duas forças do texto fílmico a partir de uma análise sobre a constituição do *corpo*, pensando como atributos principais a “unidade” e a “presença-a-si-mesmo”. Nesse viés a sincronização som-imagem favorece a individuação do corpo que fala, diferente do que ocorre quando o som “assincrônico” é utilizado, situação em que a autora observa a construção de outro tipo de unidade – totalizante e orgânica, a qual confere ao corpo novo regime de singularidade e de relação com o espaço fílmico, “o corpo no filme passa a ser o corpo do filme”. A ideia surgida relaciona voz e performance – a fala ausente que emerge nos gestos, nas contorções do rosto e espalha-se sobre o corpo do sujeito, postura que julgamos adequada ao estudo de rituais e cerimônias religiosas.

⁸ Em consonância com a literatura cinematográfica, o termo *voz* designa todo conjunto de enunciações sonoras, sejam elas provenientes de um narrador externo, ou de personagens que compõem o espaço da diegese fílmica.

Geertz propõe uma abordagem baseada em uma *poiesis* da cultura, a qual pressupõe que a mensagem está implicada na coisa e profundamente submersa no meio. A forma da coisa é mais do que símbolo da mensagem, é ela mesma também a mensagem. “Eu vou olhar para a coisa, para a forma, e ela tem potencial de revelação” (GEERTZ, 1991). Comentando sobre esta orientação metodológica o antropólogo americano problematiza o exercício hermenêutico referente a sistemas culturais, observando que se o conhecimento está posto no âmbito do estético, a tentativa de reduzir esses elementos a proposições logicamente apreensíveis conduz a dois possíveis crimes de exegese: ver nas coisas mais do que está lá ou reduzir uma riqueza de significados concretos a uma generalidade.

O autor ressalta que a forma através da qual o pensamento sobre as coisas é concretizado, bem como o próprio modo como as pessoas devem agir, podem estar representados através de um léxico muito peculiar. No estudo da sociedade balinesa Geertz afirma que o pensamento inscreve-se na arquitetura, na música, nas esculturas, nos paramentos, etc., o que obriga o pesquisador a penetrar nessas instâncias de significação. A produção audiovisual que retratou a religiosidade nordestina, a despeito das orientações narrativas adotadas, pode constitui-se importante registro etnográfico. Apresentaremos, em sequência, uma breve análise de duas partes do documentário “O Povo do Velho Pedro”, a partir da qual realizaremos uma reflexão sobre a religiosidade narrada, verificando sua adequação a um estudo sobre uma suposta poética (*poiesis*) do sofrimento. Interessa-nos refletir sobre as possibilidades que o texto fílmico fornece para se adentrar os domínios da música e da iconografia mortuária, entendidas, por hipótese, como duas figurações (sagradas) do sagrado. Nesse sentido, analisaremos duas cenas que julgamos relevantes para ilustrar este aspecto – uma que apresenta uma procissão de romeiros e outra que mostra um velório ao ar livre.

Por uma poética da penitência

Ainda que não pertença ao grupo de filmes reunidos sob o título de *Caravana Farkas*⁹, “O Povo do Velho Pedro” compartilha a mesma atmosfera de reflexão sobre a produção de documentários de caráter sociológico¹⁰. A realização do longa-metragem efetivou-se em razão de um projeto proposto pela socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, para o qual foi constituída uma equipe interdisciplinar de pesquisadores e estabelecida uma parceria com o IEB – Instituto de Estudos Brasileiros e com o CERU – Centro de Estudos Rurais e Urbanos. Paulo Gil Soares foi o nome escalado para dirigir o trabalho, mas devido a sua desistência do cargo há algumas semanas antes do início das atividades, Sérgio Muniz, que estava na direção do projeto, assumiu também a direção do filme.

A primeira cena que comentaremos refere-se a uma grande procissão de romeiros: ouve-se nela a sobreposição do canto de dois benditos, fato muito comum nas procissões de grande magnitude, as quais se dividem em setores onde se entoam músicas diferentes, fato que gera, nas zonas liminares, uma sonoridade de caráter confuso, de difícil apreensão e de maior intensidade expressiva. O som intra-diegético dos benditos é ouvido como se o expectador estivesse à distância da fonte emissora e é composto de ruídos da paisagem sonora local, como pisadas sobre galhos secos e sobre o solo, o que permite ao expectador, compartilhar um pouco da experiência tátil de devoção dos romeiros. Não se escuta alguém em especial, mas um rumor em caráter de súplica que somado às expressões faciais sofridas,

⁹ A expressão *Caravana Farkas* refere-se a um conjunto de documentários produzido sob a liderança de Thomas Farkas entre 1964 e 1969, a maioria retratando a cultura popular nordestina. Os filmes jamais tiveram exibição comercial e ainda permanecem, salvo alguns estudos isolados, na obscuridade.

¹⁰ A expressão alude à categoria “modelo sociológico” na perspectiva utilizada por Jean-Claude Bernardet na análise dos curtas-metragens “Viramundo” (Geraldo Sarno, 1965) e “Subterrâneos do Futebol” (Maurice Capovilla, 1965) que toma como foco analítico a forma pela qual se apresenta ou se constrói a autoridade sobre a enunciação dos temas retratados pelo filme.

aos gestos de sinal da cruz e às genuflexões cria uma voz que emerge durante todo o filme constituindo um domínio de resistência à construção de um imaginário fanático, proposta que perpassa e organiza toda a narrativa.



A intensidade dramática da cena reclama uma postura metodológica que não considere o repertório musical local como mero epifenômeno do contexto sociocultural. O som de caráter lamentoso confere à procissão uma impressão de cortejo fúnebre, constituindo-se lugar privilegiado para estudos musicais que contemplem os domínios do corpo, dos gestos, das fisionomias e das sonoridades. A cena retrata a capacidade de a música engendrar um espaço-tempo extra-cotidiano edificado a partir do canto que se irradia para as instâncias moral, religiosa e cognitiva dos presentes. A potência etnográfica destas imagens está em disponibilizar ao pesquisador um meio de adentrar todo um conjunto de expressividades que compõem a experiência religiosa de uma procissão praticamente impossível de se documentar nos dias atuais, benefício que atinge tanto o domínio antropológico, como, em consonância com o pensamento de Geertz, a própria escrita da História, a partir do “presente” etnográfico retratado pelo filme.

A segunda cena é digna de comentário pelo destaque que confere aos elementos da iconografia mortuária do sertão nordestino. Da esquerda para direita, o primeiro fotograma retrata um velório em que um caixão é exposto à contemplação dos passantes, o morto é adornado com folhas e rosas e traja uma mortalha, veem-se uma coroa de flores e algumas crianças segurando ramos de plantas. O fotograma seguinte apresenta um cortejo fúnebre referente a um enterro de criança¹¹, ou, como é costumeiramente chamado pelos fieis, a um enterro de anjo. O préstito é acompanhado apenas por mulheres e crianças, essas últimas responsáveis por conduzir a pequena urna. A terceira imagem ilustra outra situação bastante representativa da iconografia fúnebre do sertão nordestino: uma rede presa a um tronco de árvore serve de ataúde para o extinto, o qual é conduzido ao cemitério por dois homens. Antes de partir, o cortejo segue para a igreja acompanhado por adultos e crianças, o que mostra, apesar do improvisado e simplicidade do sistema, a preservação da forma religiosa que prevê a recomendação da alma do morto feita por um sacerdote. Mais do que narrar sequências de fatos culturais, os fotogramas, a despeito do controle proveniente do registro fílmico, deixam ver organizações, expressividades, movimentos e ordenamentos que escapam a qualquer ingerência externa. As cruces, os buquês de flores, as crianças presentes nos três quadros, os adornos, a mortalha e as fisionomias revelam dimensões do credo religioso, muitas das quais inacessíveis através de sistemas discursivos de conhecimento. Aspectos teológicos centrais da cultura estão, muitas vezes, enredados no âmbito estético, razão pela qual se torna imprescindível adentrar os processos não narrativos de simbolização.

¹¹ Os efeitos da associação entre criança morta e anjo, impelem aos procedimentos funerários uma conduta apropriada que visa a preservar o “estado de graça” que o falecimento, ainda que precoce, contudo posterior ao recebimento do sacramento do batismo, conferiu ao infante (ROCHA, 2002).



Apesar da onisciência da enunciação do locutor, o filme possibilita olhar para a música e para a iconografia enquanto duas instâncias significativas do credo religioso sertanejo e que ajudam a compor o universo penitencial explorado no discurso fílmico. A música participando como elemento essencial na construção de uma “totalidade romeira” ou, de acordo com Doane (2003), de um *corpo-orgânico* deslocado do filme, que somada à iconografia mortuária respalda nossa proposta metodológica de estudar a religiosidade do sertão do Nordeste através de uma poética do sofrimento, na qual gestos, fisionomias, músicas e espaços constituem um importante léxico para a análise e interpretação da cultura.

Reiteramos a plausibilidade de uma análise do catolicismo rústico do nordeste brasileiro baseada em uma interpretação estética da cultura. A proposta de comentar cenas de “O Povo do Velho Pedro” visa a fomentar uma reflexão acerca da relevância etnográfica da produção documentária que abordou temas relacionados à religiosidade rústica nordestina. Defendeu-se a aplicabilidade da imagem fílmica enquanto fonte, e em certa medida, enquanto método de pesquisa, apropriados ao estudo desse modelo de religiosidade, a partir de uma poética do sofrimento, incluindo todo o conjunto de posturas, gestos, imagens e sonoridades. Em outras palavras, foi ressaltada a importância de se realizar um

exercício analítico que contemple também o domínio das formas expressivas, o qual permita, pela imagem fílmica, estudar os modos de expressão e produção penitencial constitutivos do imaginário religioso presente nas práticas devocionais do sertão nordestino. Afirmamos, por fim, a existência de uma ética penitencial que orienta os modos de ver, ouvir, sentir e fazer do fiel, a qual imprime caráter escatológico em todas as instâncias da vida, sejam pertencentes ao domínio do religioso ou situadas em âmbito secular.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. 2ª edição. Trad. Maria Yedda Linhares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

DINIZ, Manuel. Mistérios de Juazeiro (História completa do Padre Cícero Romão Batista do Juazeiro do Ceará). **Rev. do Inst. Ceará**, vol. 75, p. 266-297, Juazeiro do Norte, 1961.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (ORG.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003.

FARKAS, Thomaz. **Cinema documentário: um método de trabalho**. 114 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 1972.

France, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Trad. Március Freire. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

_____. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **Negara: o Estado Teatro no Século XIX**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

_____. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Trad. Vera Mello Joscelyne. 6ª edição. Petrópoles: Vozes, 2003.

MCDUGALL, David. **The Corporeal Image: film, ethnography, and the senses.** Princeton: University Press, 2005.

_____. **Principles of Visual Anthropology.** The Hague: Mouton, 3-10, 1975.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: HOCKIHGS, Paul. **Principles of Visual Anthropology.** Mouton: The Hague, 1975, p. 3-10.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUNIZ, Sergio. Sergio Muniz, uma trajetória. Entrevista por Anita Simis. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.** Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. I - Espaço e Identidades, nov. 2006.

Nichols, Bill. **Representing Reality.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Messianismo no Brasil e no mundo.** 2ª edição rev. e aum. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da caravana Farkas.** Dissertação (Mestrado). USP, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual: da minúcia do olhar distanciado.** Porto: Ed. Afrontamento, 2004.

ROCHA, Ewelter S. **A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri.** Dissertação (Mestrado). UFBA, Salvador, 2002.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity, a particular history of the senses.** New York: Routledge, 1993.

Filmografia

“Arraial do Cabo” (Paulo César Sarraceni, 1959).

“O Povo do Velho Pedro” (Sergio Muniz, Fotografia: Affonso Beato, 1967).

“Subterrâneos do Futebol” (Maurice Capovilla, 1995).

“Viramundo” (Geraldo Sarno, 1965).

Os monstros e os escribas: monstros e origens no manuscrito de Beowulf

The monsters and the scribes: monsters and origins in Beowulf manuscript

Gesner Las Casas Brito Filho¹

Resumo: O manuscrito de Beowulf, hoje em poder da British Library em Londres, conhecido também como Nowell Codex (Cotton Vitellius A.xv,) é composto pelos seguintes textos: Vida de São Cristovão, Maravilhas do Orient, Carta de Alexandre para Aristóteles, Beowulf, e Judite. As figuras dos monstros presentes no manuscrito de Beowulf estão conectadas em uma lógica maior que une todos os textos do manuscrito: as origens anglo-saxônicas. Um Oriente idealizado, que é a origem dos males e ao mesmo tempo dos elementos considerados benéficos desta sociedade. Estes males, personificados nas figuras dos monstros são os elementos que se confrontam com aquilo que seria considerado como um modelo idealizado de sociedade pelos anglo-saxões próximo ao ano 1000, que é o período de compilação do manuscrito.

Palavras-chave: Beowulf, manuscrito, monstros, Nowell Codex, Cotton Vitellius A.xv

Abstract: The Beowulf manuscript, nowadays held by the British Library in London, also known as Nowell Codex (Cotton Vitellius A.xv,) consists of following texts: Life of Saint Christopher, Wonders of the East, Letter of Alexander to Aristotle, Beowulf, and Judith. The monsters present in the Beowulf manuscript connect into a wider logic that unites the entire texts: Anglo-Saxon origins. This unrealistic East that is source of all evils and good elements appeared as beneficial to this society. These evils ones, personified as monsters, are the elements which clash with an perfect model of society for Anglo-Saxons near the year 1000, which is the manuscript production period.

Keywords: Beowulf, manuscript, monsters, Nowell Codex, Cotton Vitellius A.xv

¹ Doutorando em História da Arte Medieval, University of Leeds, Reino Unido. Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Integrante do Laboratório de Teoria e História da Imagem e da Música Medievais (LATHIMM-USP). E-mail: gesnerlascasas@gmail.com.

Os monstros e os escribas: monstros e origens no manuscrito de Beowulf

There is a red and angry world. Red things happen there. The world eats your wife, eats your friends, eats all the things that makes you human. And you become a monster. (Moore, Alan. *The Swamp Thing Saga #23*, Published by Vertigo/DC Comics, Jan- Jul 1982)

A pele do monstro: os monstros e o manuscrito

O manuscrito aqui focado é a parte chamada de *Nowell Codex*, que somado ao *Southwick Codex*, integra o *Cotton Vitellius A.xv*, hoje em poder da *British Library*, em Londres. O *Nowell Codex* é composto pelos seguintes textos: *Vida de São Cristovão*, em prosa; *Maravilhas do Oriente*, em prosa; *Carta de Alexandre para Aristóteles*, em prosa; *Beowulf*, em poesia e *Judite*, em poesia.

Havia nos estudos anglo-saxônicos até o início do século XIX, de forma geral, uma ampla tendência, tributária de Thorkelin que enxergava os fatos narrados no poema como uma espécie de registro histórico do passado escandinavo e acreditava que tanto o autor do poema quanto sua audiência eram “dinamarqueses”, maximizando o “paganismo” heroico presente no poema e tendendo a ver os elementos cristãos como adições “artificiais” de um monge que “cristianizou” um poema legitimamente pagão.²

A grande virada nos estudos sobre o poema é sem dúvida o ensaio de J. R. R. Tolkien de 1936, *The Monsters and the Critics*, que pela primeira vez propõe que o poema deve ser analisado como uma obra de arte e não um exemplar do “folclore” exótico dos pagãos. Ainda

² THORKELIN, Grimur J. De Danorum Rebus Gestis Secul. III & IV. Poëma Danicum Dialecto Anglosaxonica. Ex Bibliotheca Cottoniana Musaei Britannici. Copenhagen: Th. E. Rangel, 1815.

que não fosse sua intenção, ao tirar o foco do herói ou dos heróis e nobres do poema, e re-colocá-lo nos “monstros”, Tolkien abre caminho para que possa fazer pontes entre Beowulf e os outros textos do manuscrito.

E quem primeiro fará isto é Kenneth Sisam, em 1953, ao retornar ao manuscrito, incorporando de certa forma a visão tolkieniana à argumentos paleográficos e filológicos. Para Sisam, o manuscrito é. “[...] Um livro sobre monstros diversos escrito em inglês antigo”.³ Porém, Sisam, conclui que tanto *Judith* quanto a *Passion of Saint Christopher* não faziam parte do manuscrito original, pois nem São Cristovão nem Judite são monstros. Ainda que seja uma teoria improvável, Sisam marca o retorno efetivo ao manuscrito.

Nos anos 80 do século passado, aproveitando-se de novas tecnologias na digitalização do manuscrito e utilizando-se também de evidências linguísticas e paleográficas, Kiernan defende o período união anglo-dinamarquesa (1016-1042) como época propícia à criação do poema, ao louvar heróis suecos e dinamarqueses.⁴ No entanto, a teoria Kiernan não é aceita amplamente, pois a evidência que ele usa é polemicamente aberta a diversas interpretações, especialmente a base de sua teoria: a questão da *encadernação* e do *palimpsesto*. Kiernan defende, dentre outras coisas, que o fólio 182r /179r do Cotton Vitellius A.xv seria um palimpsesto, que foi mudado de posição (era originalmente a última folha, e que teria sido escrita pelo escriba A) e que teria sido apagado pelo escriba B, para unir os dois textos “artificialmente”. Defende ainda que as 21 linhas (diferente de todo o restante do MS, que possui 20 linhas) apresentadas na parte escrita pelo escriba B ratificaria esta teoria. Além disso, ele sugere que o poema Beowulf não fazia parte do manuscrito original, sendo composto posteriormente diretamente no momento desta nova encadernação. Os autores da 4ª edição do *Klaeber’s Beowulf* (Fulk, Bjork e Niles) refutam esta interpretação de Kiernan. Sobretudo a

³ “[...] a book of various monsters, written in [Old] English. (Liber de diversis monstribus, anglice)” SISAM, Kenneth. *The Compilation of Beowulf Manuscript*. In: *Studies in the History of Old English literature*. Oxford: Oxford University Press, 1953, p.96.

⁴ KIERNAN, K. S., *Beowulf and the Beowulf Manuscript*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 1981, p. 15.

hipótese do escriba B como corretor e agente da alteração das páginas originais do manuscrito. A encadernação original foi perdida no incêndio de 1731 e não há descrição alguma de como ela era, tornando-se muito difícil reconstruí-la. Além disso, há outros fólios do manuscrito que apresentam partes “apagadas” como o fólio 182r/179r. Isto é, o mesmo não seria um palimpsesto.⁵

Mais recentemente, um dos primeiros estudos que buscará encontrar uma lógica que explique a reunião dos textos é Andy Orchard. Para Orchard, todos os textos sempre estiveram unidos neste manuscrito. E são compilações de textos anteriores, reunidas em um projeto:

Inevitavelmente, então, todos nós vemos à mínima parte de Beowulf através dos olhos dos escribas, embora, parece claro que ambos são a cópia de pelo menos um exemplar anterior de data desconhecida, e que talvez seja, por sua vez, a cópia de uma cópia de uma cópia. [...] Ambos os escribas aumentam dramaticamente sua proporção de escrita no final de suas próprias tarefas, confirmando, então, o fato de que eles trabalharam dentro de uma quantidade pré-determinada e limitada de espaço.⁶

Orchard, portanto, refuta a teoria controversa de Kiernan, de que o poema Beowulf tenha sido composto e escrito no próprio manuscrito ainda que os textos que o acompanham sejam comprovadamente compilações. Para Orchard, façam sentido as hipóteses dos textos sobre monstros e de dois conjuntos (religioso e secular), ele busca uma lógica maior para

⁵ FULK, R.D & BJÖRK, R. E. & NILES, John D. **Klaeber's Beowulf. 4th.** Edition. University of Toronto Press. Toronto: 2008, pp. xxv-xxxv.

⁶ “Inevitably, then we all see at least part of Beowulf through the scribes eyes, even though it seems clear that they are both copying from at least one earlier exemplar of unknown date, and perhaps itself the copy of a copy of a copy.(...) Both Scribes dramatically increase their rate of writing towards the end of their stint, so testifying to the fact that they were working within a predetermined and limited amount of space”. ORCHARD, Andy. *Reading Beowulf Now And Then*. **Selim 12 (2003-2004):**49-81. p. 52.

todos os textos. Para ele estes textos foram reunidos por dois temas interpenetrados: orgulho e prodígios.⁷

Porém, ainda que a teoria de que o orgulho e dos prodígios como unidade temática para o manuscrito pareça promissora, ela apresenta-se, após exaustivo trabalho, um tanto quanto vaga no aprofundamento da análise textual, pois não dá conta da totalidade dos temas dos textos do manuscrito. Parece-nos que os textos foram reunidos porque dizem respeito a um passado “Oriental”. Mas, não um oriente exatamente geográfico, um Oriente no sentido de local do surgimento das coisas, um local de prodígios, mas que está no passado ancestral. E de certa forma, o manuscrito revela a imiscuidade entre o passado do Oriente mediterrânico greco-romano, via cristianismo latino, e as referências nórdico-germânicas. Portanto, consideramos a hipótese de que estes textos teriam sido reunidos devido a uma semelhança de caráter temático de acordo com a interpretação dos textos feitos pela época de seu registro, próximo ao ano 1.000.⁸

O pântano das origens: Oriente

Os monstros presentes nos textos do Cotton Vitellius A.xv inserem-se naquilo que Le Goff nomeia de maravilhoso medieval. De origem plural, todas estas criaturas serão reunidas em uma ordenação do mundo que embora para a atualidade aparente ser irracional ou baseado

⁷ ORCHARD, Andy. *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. Toronto: University of Toronto Press, 1995, p. 171.

⁸ BRITO FILHO, Gesner Las Casas. **Niðwundor, terrível maravilha**: o manuscrito de Beowulf como compilação acerca do 'Oriente'. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06102014-184350/>>.

na fé, busca uma ou diversas racionalidades ou lógicas que expliquem o ordenamento do mundo, dentro de uma moldura cristã obviamente:

Assim, o maravilhoso no cristianismo parece-me essencialmente encerrado nessas heranças – das quais encontramos elementos “maravilhosos” nas crenças, nos textos, na hagiografia. Na literatura, o maravilhoso é praticamente sempre de raízes pré-cristãs.⁹

Além do viés antropológico sobre como funciona o pensamento analógico humano, Hilário Franco Junior demonstra como ocorria o pensamento analógico no Ocidente medieval que justifica essa justaposição do passado pagão e cristão como origem anglo-saxônica:

É por isso, que o pensamento analógico privilegia a busca de semelhanças. Sem negar, contudo, as diferenças entre os elementos comparados sejam eles sociais, naturais ou supranaturais. É por isso igualmente que as sociedades pré-industriais, inclusive a do Ocidente medieval, fazem relativa indistinção entre os ventos daquelas esferas. [...] As correlações estabelecidas pelo pensamento analógico entre dois ou mais termos de um mesmo sistema ou entre sistemas diferentes podem ser diretas (por similitude de características e/ou funções) ou invertidas (por contraste ou paradoxo). Sob quaisquer dessas formas, é pensamento indutivo, comparativista e intuitivo, que automática e espontaneamente constitui uma malha de conexões afetivas consideradas capazes de exprimir e explicar a integralidade do mundo, portanto de acalmar as dúvidas existenciais. O papel central que o pensamento analógico desempenhou na Europa medieval é bem compreensível, dada a predominância dele nas três heranças culturais que construíram a europeia - a clássica, a bíblica e a germânica.¹⁰

Partindo-se desta formulação, o lugar perfeito para a manifestação do monstruoso acontece além dos limites do cotidiano. Pois, além dos limites visíveis na rotina mundana poder-se-ia

⁹ LE GOFF, Jacques. O Imaginário Medieval [tradução Manuel Ruas, original de 1985]. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 47.

¹⁰ FRANCO JUNIOR, Hilário. Os três Dedos de Adão – Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Edusp, 2010, p.97.

perceber uma lógica de compilação acerca de monstros (o maravilhoso) nos textos do *No-well Codex*:

É raro que o maravilhoso exista nos limites de nosso horizonte; na maioria das vezes ele nasce fora do alcance do olhar. É por isso que as 'extremidades' da terra são fecundas, sejam elas regiões polares, periféricas ou simplesmente terras misteriosas inexploradas, nos confins da terra conhecida. O estado de espírito mais favorável à credulidade e à fabulação é o estado de receptividade extrema e apreensão em que se encontram os viajantes que pisam pela primeira vez em uma dessas terras, onde não se tem mais certeza da materialidade do solo e do equilíbrio entre os diferentes elementos.¹¹

Ainda que esta lógica, um tanto quanto incerta no caso do poema *Judite* especialmente, abarque também a lógica de textos sobre o Oriente, ou sobre as origens dos anglo-saxões. *Beowulf* encontra na gruta subterrânea onde viviam Grendel e sua mãe, uma espada feita pelos *gíganta cyn* - pelo povo dos gigantes em tempos primordiais. Os gigantes estão presentes na mitologia germânica¹², mas também estão presentes no texto veterotestamentário:

1. Como se foram multiplicando os homens na terra, e lhes nasceram filhas,/
2. Vendo os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas, tomaram para si mulheres, as que, entre todas, mais lhes agradaram.
3. Então, disse o Senhor: O meu Espírito não agirá para sempre no homem, pois este é carnal; e os seus dias serão cento e vinte anos.
4. Ora, naquele tempo havia *gigantes* na terra; e também depois, quando os filhos de Deus possuíram as filhas dos homens, as quais lhes deram filhos; estes foram valentes, varões de renome, na antiguidade.
5. Viu o Senhor que a maldade do homem se havia multiplicado na terra e que era continuamente mau todo desígnio do seu coração;

¹¹ KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. [tradução Ivone Benedetti, original de 1980]. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993, p. 39.

¹² SHIPPEY, Tom (ed.) *The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous*. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies 291 /Brepols, 2005.

6. Então, se arrependeu o Senhor de ter feito o homem na terra, e isso lhe pesou no coração.¹³

Em Números:

30. Então, Calebe fez calar o povo perante Moisés e disse: Eia! Subamos e possuamos a terra, porque, certamente, prevaleceremos contra ela.

31. Porém os homens que com ele tinham subido disseram: Não poderemos subir contra aquele povo, porque é mais forte do que nós.

32. E, diante dos filhos de Israel, infamaram a terra que haviam espiado, dizendo: A terra pelo meio da qual passamos a espiar é terra que devora os seus moradores; e todo o povo que vimos nela são homens de grande estatura.

33. Também vimos ali *gigantes* (os filhos de Anaque são descendentes de gigantes), e éramos, aos nossos próprios olhos, como gafanhotos e assim também o éramos aos seus olhos.¹⁴

A espada encontrada na gruta dos monstros funciona também como elemento de conexão entre tempo da saga e este passado da criação, pois ela continha sua origem gravada em letras rúnicas as lutas dos tempos iniciais do mundo, pois foi feita por gigantes. O poema usa a palavra de origem germânica para gigante, “*ent*” (inglês antigo) na maioria das vezes, mas no trecho abaixo alterna com “*giganta*” de origem latina, o que demonstra esta imiscuidade germânico-latina:

¹³ Gn 6, 1-5. Texto da Vulgata: “1.cumque coepissent homines multiplicari super terram et filias procreassent 2videntes filii Dei filias eorum quod essent pulchræ acceperunt uxores sibi ex omnibus quas elegerant 3dixitque Deus non permanebit spiritus meus in homine in æternum quia caro est eruntque dies illius centum viginti annorum 4gigantes autem erant super terram in diebus illis postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum illæque genuerunt isti sunt potentes a sæculo viri famosi 5videns autem Deus quod multa malitia hominum esset in terra et cuncta cogitatio cordis intenta esset ad malum omni tempore.” Disponível em <http://www.academic-bible.com/en/online-bibles/biblia-sacra-vulgata/read-the-bible-text/> Tradução ao português extraída de Gn 1; 2 . BÍBLIA DE JERUSALÉM (vários editores e tradutores). São Paulo: Paulus Editora, 2008.

¹⁴ Nm 13, 30-33. Texto da Vulgata: “30.Amalech habitat in meridie Hettheus et Iebuseus et Amorreus in montanis Chananeus vero moratur iuxta mare et circa fluentia Iordanis; 31.inter hæc Chaleb conspiciens murmur populi qui oriebatur contra Mosen ait ascendamus et possideamus terram quoniam poterimus obtinere eam; 32.alii vero qui fuerant cum eo dicebant nequaquam ad hunc populum valemus ascendere quia fortior nobis est. 33.detraxeruntque terræ quam inspexerant apud filios Israhel dicentes terram quam lustravimus devorat habitatores suos populum quem aspeximus proceræ staturæ est. 34.ibi vidimus monstra quædam filiorum Enach de genere *giganteo* quibus comparati quasi lucustæ videbamur.” IDEM.

Viu, então, entre as artes-de-guerra uma espada abençoada com a vitória,
uma espada-anciã gigantesca com lâminas fortes,
para guerreiros de espírito-valoroso, era a melhor das armas.
Porém, ela era mais do que qualquer outro homem,
de butim-de-batalha, pudesse carregar,
boa e terrível, o trabalho de *gigantes*.
Ele tomou-a pelo cabo ornamentado, o herói dos Shieldings,
feroz e furiosa espada, desembanhou a marcada-de-anéis ,
sem esperança de sobreviver, atacou furiosamente
contra o pescoço dela, duramente golpeou,
quebrando aos anéis-dos-ossos, a lâmina atravessou totalmente
pelo amaldiçoado manto-de-carne. Ela [mãe de Grendel] sucumbiu ao [solo],¹⁵

Os gigantes são caracterizados como antepassados, como um povo antigo habilidoso, existentes no início dos tempos:

O trabalho de *gigantes* antigos, passou à [sua] possessão,
Após a queda dos demônios [falsos deuses], do líder dos daneses,
O trabalho dos ferreiros-maravilhosos, e então a esta palavra desistiu
O homem de coração cruel, adversário de Deus
Culpado por assassinatos, e sua mãe também,
e de comando passou, dos reis-do-mundo,
Dos melhores entre os dois mares,
Desses que na Escandinávia compartilharam tesouros.
Hrothgar falou, observou o cabo da espada,
O antigo legado, no qual estava escrita a origem
do conflito ancestral quando a inundação assassinou,
derramou o mar, à raça dos gigantes,
atingidos terrivelmente. Pois eram um povo estranho
ao Senhor eterno, e eles a recompensa-final
através da corenteza das águas, o Senhor liberou,
como estava naquele cabo-de-espada, de ouro brilhante,
pelas letras rúnicas, exatamente marcadas,

¹⁵ “Geseah ðá on searwum sigeéadig bil / ealdsweord eotenisc ecgum þýhtig / wigena weorðmynd þæt wæs waépna cyst / búton hit wæs máre ðonne aénig mon óðer / tó beaduláce ætberan meajte /gód ond geatolic gíganta geweorc /hé geféng þá fetelhilt freca Scyldinga /hréoh ond heorogrim hringmaél gebrægd /aldres orwéna yrringa slóh /þæt hire wið halse heard grápode /bánhringas bræc bil eal ðurhwód /faégne flaéschoman héo on flet gecrong. (BEOWULF, vv. 1557-1564). Todas as traduções do Old English ao Português são de nossa autoria a partir do texto completo do Nowell Codex transcrito em: FULK, R. D. - The Beowulf Manuscript. Cambridge (USA): Harvard University Press, 2010.

entalhadas e [que] diziam, para quem aquelea espada foi feita,
o melhor dos aços, primeiramente foi
com o cabo torcido e com desenho de dragão. [...] ¹⁶

Conectado diretamente ou não a estes elementos da narrativa épica, há registros em outros documentos em Old English, que demonstram que muitos anglo-saxões acreditavam que as ruínas romanas presentes no território inglês eram obras de gigantes. Há o registro, por exemplo, no *Exeter Book*, no poema “A ruína”, de que as construções romanas em ruínas¹⁷ eram consideradas como “antigo trabalho de gigantes”:

Maravilhosa é esta construção,
O destino quebrou-a
Seus pavimentos destruídos
O trabalho dos gigantes deteriora-se. ¹⁸

O primeiro grande opositor do herói que aparece na narrativa principal do poema é o monstro Grendel. No desenrolar da narrativa, o herói Beowulf enfrenta a vingança da mãe de Grendel. Os dois seres habitam o pântano desde tempos imemoriais e são descendentes de Caim, uma das figuras de maldição primordial da narrativa bíblica, pois é o primeiro criminoso:

¹⁶ “Hárum hildfruman on hand gyfen /enta aérgeweorc hit on aéht gehwearf /æfter déofla hryre Denigea fréän /wundorsmípa geweorc ond pá pás worold ofgeaf / gromheort guma godes andsaca /morðres scyldig ond his módor éac /on geweald gehwearf woroldcyninga /ðaém sélestan be saém twéonum /ðára þe on Scedenigge sceattas daélde. /Hróðgár maðelode hylt scéawode /ealde lafe on ðaém wæs ór witten /fyrngewinnes syðþan flód ofslóh /gifen géotende gíganta cyn-- /frécne geférdon þæt wæs fremde þéod /écean dryhtne him þæs endeléan /þurh wæteres wylm waldend sealde-- /swá wæs on ðaém scennum scíran goldes /þurh rúnstafas rihte gemearcod /geseted ond gesaéd hwám þæt sword geworht /irena cyst aérest waére /wreopenhilt ond wyrmfáh ðá se wísa spræc.” (Beowulf vv. 1671-1698).

¹⁷ BLAIR, P. H. - **An introduction to Anglo-Saxon England**. Cambridge: Cambridge University Press: 1959, pp. 396-398.

¹⁸ Wrætlic is þes wealsta/ wyrde gebræcon/ burgstede burston,/ broснаð enta geweorc CHADWICK, N. K. - **Anglo-Saxon and Norse poems**, Cambridge(UK): Cambridge University Press, 192, PP. 51-57.

Assim como a ele [Grendel], o Criador condenou ao banimento à toda estirpe de Caim por causa do vingativo assassinato, pelo Senhor Eterno, pois ele matou Abel. Nenhuma alegria [obteve] desta vingança mas, baniu-o para longe o Senhor Deus, pelo crime contra a humanidade. Deste modo os monstros, todos surgiram: ogros e elfos e orcs, todos os gigantes que lutam contra Deus desde muito tempo, Ele retribuiu-os seus atos com esta pena.¹⁹

Um dos fatores que explica a força descomunal dos dois monstros é a ligação dos mesmos com os primórdios da criação. Grendel e sua mãe só poderiam ser derrotados através de algo com um poder e origem equivalentes à deles: a espada feita pelos gigantes do início dos tempos da criação. Este *topos* se repetirá na velhice do herói ao enfrentar ao dragão. Grendel e sua mãe são humanos, pois são descendentes de Caim. São componentes de uma tipologia do mundo enquadrada numa ordenação cristã do mundo:

O que encontramos no norte, pelo contrário, era um modelo mais horizontal. O mal não vinha do céu. Não era "demoníaco" em que sentido estrito. Ele vinha da terra aberta, e era totalmente concreto. Estamos lidando com uma padronização do imaginário social, que via a sociedade humana estabelecida como cercada, por todos os lados, pelo invasor selvagem. O "mundo intermediário" de ordem humana estava sempre cercado por "mundo exterior", cujos habitantes sinistros ou fascinantes eram tão palpáveis como eram os seres humanos.²⁰

¹⁹ "Sipðan him scyppend forscrifen hæfde / in Caines cynne þone cwealm gewræc / éce drihten þæs þe hé Ábel slog / ne gefeah hé þaére faéhðe ac hé hine feor forwræc / metod for þý máne mancynne fram / þanon untýdras ealle onwócon / eotenas ond ylfe ond orcnéas / swylce gíгантas þá wið gode wunnon / lange þráge hé him ðæs léan forgeald. (Beowulf: vv. 106– 114).

²⁰ "What we meet in the north, by contrast, was a more horizontal model. Evil did not come from the sky. It was not "demonic" in that strict sense. It came across the open land, and it was utterly concrete. We are dealing with a patterning of the social imagination which saw settled human society as surrounded, on every side, by the encroaching wild. A "middle world" of human order was forever hemmed in by "outer world", whose grim or alluring denizens were quite as palpable as were human beings". BROWN, P. - **The Rise of Western Christendom: triumph and diversity, A.D. 200-1000**. Oxford: Blackwell Publishing, 2nd Edition, 2003, pp.482.

A figura do monstro associa-se, assim, a comportamentos e ações inaceitáveis por esta sociedade. A nomeação de *gaest* - estrangeiro ou alienígena, que é utilizada diversas vezes para nomear Grendel - abarca tudo que é estranho àquela sociedade. Porém, como o próprio poema nos conta, o casal de monstros habitava aqueles pântanos desde tempo “imemorais”. Grendel não é identificado no poema com Satanás, com o oponente de Deus, mas com o primeiro humano criminoso, o primeiro traidor, o primeiro fraticida, o primeiro “amaldiçoado” pela “ira de Deus”: Caim. Sua figura apresenta-se, portanto, como um homem, que se desumanizou pelos seus maus atos e pela conseqüente maldição divina. Portanto, Grendel e sua mãe como monstros físicos, animais e, sobretudo antropomórficos. Não são demônios, seres espirituais, com poderes sobrenaturais, embora diversas vezes as palavras empregadas para nomeá-los também possuam ao mesmo tempo, sentido de demônios espirituais: *aégláeca*²¹ ou *gaest*²² Grendel é “*godes yrre bær*”²³ - aquele que carrega o ódio de Deus e “*godes andsacan*”²⁴ - adversário de Deus - e possui hábitos selvagens e monstruosos como o canibalismo²⁵.

Tanto daneses quanto geatas são (no momento da narração) cristãos e ao mesmo tempo respeitam às leis germânicas, como o *wergeld*, que não é respeitado pelos dois monstros :

De qualquer homem das tropas dinamarquesas
não renunciou às mortes violentas, nem a [pagar]
Nenhum dos conselheiros esperava
à nobre recompensa, das mãos do assassino.²⁶

²¹ BEOWULF: vv. 159, 433 e 816.

²² BEOWULF: vv. 86, 102, 1349 e 1617.

²³ BEOWULF: v. 711.

²⁴ BEOWULF: v. 786.

²⁵ BEOWULF: vv. 742-745.

²⁶ *Wið manna hwone mægenes Deniga, /feorhbealo feorran, féa þingian /né þaér naénig witenan wénan þorfte / beorhtre bóte tó banan folmum.* (BEOWULF: vv. 155-158.)

O *wergeld* - o “preço de um homem” - era o pagamento feito à família do morto pelo assassino. O *wergeld* variava em função da posição social da vítima e normalmente era pago como uma compensação aos parentes do morto (ou ferido) de acordo com os costumes e depois de acordo com valores estabelecidos pelas legislações escritas.²⁷ Assim, o inimigo estrangeiro traz a esta sociedade anglo-saxã do período pré-dominância normanda, que é múltipla e fragmentada (cultural, social, religiosa e politicamente), uma união artificial. Os dois primeiros grandes inimigos de Beowulf são estrangeiros que já moravam nas terras danesas desde muito tempo. O herói Beowulf é um *geata* que vem salvar aos *daneses*. E a conexão dos inimigos com o mal primordial do Antigo Testamento, por oposição, une os *daneses* e *geatas* acima de qualquer desavença que possa acontecer. As palavras de Unferth contra Beowulf perdem o sentido diante do enfrentamento e vitória contra este mal.

Os monstros representam um mal “estrangeiro” que paradoxalmente habita a periferia, os pântanos da mesma terra em que vivem estes bons homens. Os *daneses* de Hrothgar seriam, então, invasores ou novos ocupantes destas terras? Seria o reino danês, a terra prometida deste novo Israel? Grendel e sua mãe habitam aquelas terras antes dos daneses, porém, são os estrangeiros. São estrangeiros porque não constroem nada e são os causadores de destruição.

Diferentemente do casal de monstros antropomórficos que Grendel e sua mãe representam, o dragão é um ser muito mais bestializado. Há várias aparições de dragões tanto no Antigo Testamento, quanto no Novo. Porém, o poema não deixa tão claro como no caso de Grendel e sua mãe, a ligação direta deste dragão com quaisquer textos bíblicos. O tesouro acumulado na caverna, que ele toma posse, vai contra a tradição anglo-saxã (exaltada diversas vezes como virtude dos governantes no próprio poema Beowulf) de doação e compartilhamento da riqueza:

²⁷ LOYN, H. R. (Org.), - **Anglo-Saxon England and the Norman Conquest**. Oxford (UK): Longmans, Green and Co. Ltd., 1962, pp. 205.

Logo depois, de Beowulf, o vasto reino
passou às mãos. Ele governou muito bem
por cinquenta invernos, ele era um rei sábio,
um experiente guardião da terra, até que viesse
nas noites escuras um dragão para dominar.
Ele [dragão] que em um alto salão, vigiava um tesouro acumulado,
Uma poderosa fortaleza de pedra, em um caminho que permanecia
desconhecido para os homens. Lá entrou
um homem, que não se sabe como, e tateou pelo
tesouro pagão suas mãos ao redor
de uma jóia ornamentada, que ele conseguiu depois,
pois ele [o dragão] dormia e foi enganado
pela astúcia do ladrão. O povo descobriu,
o povo da vizinhança, que ele[o dragão] ficou furioso.²⁸.

No poema os bons soberanos são “*doadores de anéis*”, pois compartilham a riqueza e o poder com seus nobres súditos. A riqueza obtida sem a luta heroica e guerreira não tem sentido algum nesta sociedade. O tesouro anteriormente acumulado e guardado agora pelo dragão carrega a ideia da ganância.²⁹ Mais uma vez, o mal que habita a terra antes da instalação da sociedade atual (a comunidade do rei Beowulf, desta vez), se faz presente na forma do Dragão. Mas, desta vez o mal é despertado pela ganância de um de seus súditos.

Voltando ao primeiro texto do manuscrito, ainda que falte uma parte do texto de São Crisóstomo presente no Nowell Codex, tanto diversas fontes latinas quanto outra versão em inglês antigo descreve o santo mártir como sendo de grande estatura e possuindo cabeça de cão, um cinocéfalo:

²⁸ Syððan Béowulfe braéde rice / on hand gehwearf hé gehéold tela / fiftig wintra --wæs ðá fród cyning / eald épelweard--
oð ðæt ón ongan / deorcum nihtum draca rícsian / sé ðe on héaum hofe hord beweotode / stánbeorh stéarcne stíg under
læg / eldum uncúð. Þaér on innan going / niða náthwylc ond néah geféng / haéðnum horde hond gewríþenne / since fáhne
hé þæt syððan beget / þeah ðe hé slaépnde besyred hæfde / þeofes cræfte• þæt síe ðíod onfand / búfolc beorna þæt hé
gebolgen wæs. (BEOWULF, vv. 2207-2220)

²⁹ ANDERSSON, T. M. - *The Thief in Beowulf*. In: **Speculum**, Vol. 59, No. 3. pp. 493-508. Cambridge (USA): Medieval Academy of America, 1984.

Durante os dias do imperador Décio, ele entrou na cidade chamada Samos daquelas pessoas onde os homens têm cabeças de cão e que a região onde os homens comem uns aos outros. Ele tinha uma cabeça de cão, e seu cabelo era extremamente grosso, e seus olhos brilhavam tanto quanto estrela da manhã, e os seus dentes eram tão afiados quanto as presas de um javali. Ele acreditava em Deus em seu coração, mas ele não foi era de falar como um homem. Quando ele orou a Deus para dar-lhe a fala humana, um homem vestido de branco veio até e ele e soprou em sua boca; em seguida, ele foi capaz de falar como um homem.³⁰

Os homens ou humanoides de grande estatura, ou corpos humanoides bestiais aparecem em diversas das criaturas das Maravilhas do Oriente, como por exemplo, tais quais São Crístovão do primeiro texto, os cinocéfalos:

Também não nascem lá [homens] meio-cães que são chamados *Conopenae*. Eles têm crinas de cavalos, presas de javali, cabeças de cães e sua respiração é como uma chama de fogo. Essas terras estão perto das cidades que estão repletas de toda a riqueza mundana, isto é, ao sul do Egito.³¹

O texto das Maravilhas também cita diversos outros seres humanoides de grande estatura como os Homodubii (os quase homens) de seis pés de altura, pessoas de 15 pés de altura que tem duas faces no rosto, povo da Ciconia (Gália) com jubas de leão e 20 pés de altura, e diversos outros.

³⁰ ‘Sē com on Decius dagum þæs caseres on þa ceastre þa Samo is nemned of þære þeode þær men habbað hunda heafod ond of þære eorðan on þære æton men hi selfe. he hæfde hundes heafod, ond his loccas wæron ofer gemet side, ond his eagan scinon swa leohte swa morgensteorra, ond his teð wæron swa scearpe swa eofores tuxas. he wæs gode geleaffull on his heortan, ac he ne mihte spreca swa mon. þa bæd he god þæt he him sealde monnes gesprec; þa stod him æt sum wer on hwitum gegirelan ond eðode him on þone muð; þa mihte he siððan spreca swa mon.’ HERZFELD, George, ed. *An Old English Martyrology*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 1997. Originally published for the Early English Text Society, Vol. 116 (n.p.: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1900). P. 90.

³¹ “Eac swylce þær beod cende healf-hundingas þa syndon hatene conopenas hy habbad horses mana and eoferes tuxas and hunda heafdu and heora orod bid swylce fyres leg pas land beod neah psem burgum þe beod eallum worldwelum gefylled f is on þa sud healf egyptana lands. (Maravilhas do Oriente, linhas 25-30) RYPINS, Stanley. *Three Old English Prose texts in MS Cotton Vitellius A.xv*. Oxford: Early English Text Society, 1924. Utilizamos este volume como base, embora haja no mesmo algumas transcrições incorretas do texto do manuscrito, as quais corrigimos no texto aqui presente.

Na carta de Alexandre, ainda que a ênfase se dê nos animais e paisagens inóspitas da Índia, há a narração da existência de peixes-faunos e também os cinocéfalos, como São Cristóvão:

Quando era manhã do dia [seguinte], nós viajamos até outra terra habitada da Índia, chegamos em uma certa grande planície. Lá vimos mulheres e homens e mulheres hirsutos, com pelos e cabelos como de animais selvagens. Eles possuíam nove pés de altura, e todas pessoas estavam nuas, e não se importavam com roupas. Os indianos os chamam de *ictifafonas* (peixe-faunos?), e eles tomam as baleias dos rios próximos e comem-nas, vivem delas e depois bebem a água. Quando eu desejei aproximar-me para vê-los e observá-los melhor, eles fugiram rapidamente para a água e esconderam-se entre as brechas das rochas. Depois disso, nós vimos entre as matas e as árvores um grande grupo de [homens] meio-cães, que seguiram-nos com a intenção de nos ferir. E quando atiramos flechas contra eles imediatamente eles fugiram de volta para a mata. Depois viajamos para as vastidões da Índia, e nós não vimos mais nada maravilhoso ou memorável.³²

Quanto ao poema Judith, esta figura feminina que nomeia o texto não é um “monstro”. Porém, diferentemente da versão original latina, na qual ela é um exemplo de viuvez e castidade, no poema do Nowell Codex ela destaca-se pela beleza, coragem e sabedoria. Na versão em Old English, o momento em que Judith decepa a cabeça de Holofernes é muito mais detalhado do que no original latino, e é semelhante à forma em que são detalhadas as mortes violentas em Beowulf. Embora não apareça necessariamente nenhuma menção a algum ser monstruoso como nos outros textos do manuscrito, há em um momento do poema Judith a utilização da palavra “*atolan*” para nomear Holofernes, que significa terrível, monstruoso, repulsivo.

³² Ða hit þa on morgen dæg wæs þa ferdon we on oþer þeodlond India þa cwoman we on sumne micelne feld. Ða gesawe þær ruge wif-men ond wæpned men wæron hie swa ruwe ond swa gehære swa wildeor. Wæron hie nigon fota uplonge ond hie wæron þa men nacod ond hie næcniges hrægles ne gimdon. Ðas men Indeos hatað *ictifafonas* ond hie of ðæm neaheum ond merum þa hronfiscas up tugin ond þa æton ond be þæm lifdon ond þæt wæter æfter druueon. Mid þy ic þa wolde near þa men geseon ond sceawigon þa flugon hie sona in þa wæter ond hie pær in þæm stan-holum hyddon. Þa æfter þon gesawon we betweoh þa wudu-bearwas ond þa treo healf-hundinga micle mængeo, þa cwoman to þon þæt hie woldon us wundigan. Ond we þa mid strælum hie scotodon ond hie sona onweg aflymdon, ða hie eft on þone wudu gewiton þa syððan geferdon we in þa westenn India ond we þa þær noht wunderlices ne mærlices gesawon.

[...] Então foi, do Salvador
a serva gloriosa, compelida em
como ela ao *homem monstruoso* facilmente poderia
privar à vida [...] ³³

A mesma palavra é utilizada no poema Beowulf para qualificar batalhas terríveis (versos 596), aparência das águas pantanosas fervendo sangue (versos 848, 1766), o próprio Grendel (“atol aéglaéca”, nos versos 165, 592, 732, 1502), os atos de Grendel (332) e, finalmente ao dragão (v 2670). Ainda que não seja descrito exatamente como um monstro, Holofernes é uma espécie de São Cristóvão invertido. Ele é um homem, um guerreiro líder de exércitos, doador de tesouros, porém, age como um monstro por ser pagão e tomar à força a terra do povo de Judite. Por isso, é qualificado com o mesmo adjetivo usado em monstros, batalhas ou forças da natureza.

Conclusões

Como os monstros são figuras conectadas às origens, a lógica de compilação acerca do monstruoso não nega a unidade temática maior do Nowell Codex – ela a complementa e reafirma: as origens dos anglo-saxões.

Finalmente, e para os meus propósitos especialmente, todos esses mitos contêm algum tipo de elemento animalesco ou monstruoso. Para Gildas, os anglo-saxões são ‘bestas selvagens’. Seus inimigos também são ‘bestas bárbaras selvagens...

³³ “(...) þā wæs Nergendes / þēowen þrymful, þearle gemyndig / hū heo þone *atolan* ēaðost mihte ealdre benæman ær se unsýfra, / womfull onwōce”. O itálico é nosso. (Judite, VV. 74-77)

Hordas imundos de escoceses e pictos, assim como tropas escuras de vermes que emergem de suas tocas apertadas, seus pequenos esconderijos, quando Titan [o sol] é alto e eles crescem 'borbulhantes no calor'. Para Nennius, as genealogias dos britânicos e anglo-saxões estão todas ligadas à Gog e Magog e de acordo com Geoffrey de Monmouth e Gerald de Gales estão repletas de gigantes que precisam ser mortos para que a Grã-Bretanha de voltar a ser habitada. [...] Os anglo-saxões usaram essas histórias de origem para explicar sua existência e para justificar a sua presença na Inglaterra, mas ao mesmo tempo esses mitos evidenciam ansiedades culturais que giram em torno de monstruosidade e hibridismo.³⁴

Além disso, como compilação acerca do Oriente, do outro, e levando-se em conta que a identidade se processa pela alteridade, os monstros apresentam-se como a alteridade extrema materializada:

O monstro é a diferença que se fez carne e veio habitar entre nós. Em sua função como o Outro dialético ou terceiro suplementar, o monstro é uma incorporação do Lado de Fora, o Além - de todos estes *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas se originam de Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrita através (construída através) do corpo monstruoso, mas para a maior parte a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.³⁵

Esta perspectiva Antropológica sobre os monstros explica a moldura de pensamento que unifica os textos do manuscrito: um Oriente como lugar de origem e de onde se cria os

³⁴ Finally, and for my purposes most importantly, all these myths contain some sort of animalistic or monstrous element. For Gildas, the Anglo-Saxons are "wild beasts." Their enemies are likewise "wild barbarian beasts . . . filthy hordes of Scots and Picts, just like dark troops of worms which emerge from their tight holes, their little hollows, when Titan [the sun] is high and they grow hot in the warmth." For 'Nennius,' the genealogies of the Britons and Anglo-Saxons are all tied in with Gog and Magog and the accounts of Geoffrey of Monmouth and Gerald of Wales are filled with giants that need to be killed in order for Britain to be re-inhabited. (...) The Anglo-Saxons used these origin stories to explain their existence and to justify their presence in England, but at the same time these myths betray cultural anxieties that revolve around monstrosity and hybridity. MITTMAN, Asa. *Maps and Monsters in medieval England*. New York: Routledge, 2006. Pp .14-15.

³⁵ The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond—of all those *loci* that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual. COHEN, Jeffrey Jeromy, *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press: Minneapolis, USA, 1996, p.7.

monstros, um lugar de origem e ao mesmo tempo lugar da alteridade, pois a origem de tudo, segundo o próprio cristianismo é uma só: Deus. Além disso, os monstros são gerados pela mesma substância da criação no local da criação:

Nestes pântanos, plantas primitivas e animais primitivos se fundem em lodo, limo e lama... A vegetação podre pode ser quase tão proeminentes nos barrancos quanto carne podre, e ainda estamos apegados a crenças populares que tal lama vegetal gera espontaneamente as minhocas, lesmas, sapos, salamandras, filhotes de lama, sanguessugas, e enguias que nós associamos a ela.³⁶

Tal qual o lodo sangrento do pântano onde vivem Grendel e sua mãe, este o Oriente é o local de onde se originou o homem e de ao mesmo tempo de onde surgem os monstros. Além disso, representa a impressão estética causada ao leitor em textos que utilizam prosas e poesias extremamente elaboradas, mas com seres monstruosos e episódios de extrema violência e terror.

O que unifica os textos do manuscrito é um paradoxo: um Oriente, que é a origem - a princípio algo “bom” e ao mesmo tempo algo horrível. Algo que se confronta com o modo de vida dos anglo-saxões, com o que se considera como bom. São terríveis maravilhas não somente entre si, no embate entre heróis e vilões, mas é o registro de um conflito de origem. Parece-nos que os textos foram reunidos porque dizem respeito a um passado “Oriental”. Mas, não um oriente exatamente geográfico, um Oriente no sentido de local do surgimento das coisas, um local de prodígios, mas que está no passado ancestral. E de certa forma, o manuscrito revela a imiscuidade entre o passado do Oriente mediterrânico greco-romano, via cristianismo latino, e as referências nórdico-germânicas. Portanto, consideramos a hipótese de

³⁶ In these fens primitive plants and primitive animals merge into slime, ooze, and murky quagmire. . . Rotting vegetation can be nearly as gorge raising as rotting flesh, and we are still wedded to folk beliefs that such vegetable muck spontaneously generates the worms, slugs, frogs, newts, mudpuppies, leeches, and eels we associate with it. William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 40.

que estes textos teriam sido reunidos devido a uma semelhança de caráter temático de acordo com a interpretação dos textos feitos pela época de seu registro, próximo ao ano 1.000. No próprio poema Beowulf, o tempo do Antigo Testamento confunde-se com o tempo da narrativa dos daneses e geatas pagãos. Para os anglo-saxões, seu passado de origem nórdico-germânica pagã seria também um oriente como “origem”. Os monstros são terríveis maravilhas não somente entre si, no embate entre heróis e vilões, mas são o registro de um conflito de origem.

Referências

ANDERSSON, T. M. - The Thief in Beowulf. In: **Speculum**, Vol. 59, No. 3. Cambridge (USA): Medieval Academy of America, 1984, pp. 493-508.

BÍBLIA DE JERUSALÉM (vários editores e tradutores). São Paulo: Paulus Editora, 2008.

BLAIR, P. H. **An introduction to Anglo-Saxon England**. Cambridge: Cambridge University Press: 1959.

BRITO FILHO, Gesner Las Casas. **Niðwundor, terrível maravilha**: o manuscrito de Beowulf como compilação acerca do 'Oriente'. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06102014-184350/>>.

BROWN, P. **The Rise of Western Christendom**: triumphy and diversity, A.D. 200-1000. Oxford: Blackwell Publishing, 2nd Edition, 2003,

CHADWICK, N. K. **Anglo-Saxon and Norse poems**, Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1922,

COHEN, Jehffrey Jeromy. **Monster Theory**: Reading Culture. University of Minnesota Press: MInneapolis, USA, 1996.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Os três Dedos de Adão**: Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Edusp, 2010.

FULK, R. D. **The Beowulf Manuscript**. Cambridge (USA): Harvard University Press, 2010.

FULK, R.D.; BJÖRK, R. E.; NILES, John D. **Klaeber's Beowulf**. 4th. Edition. University of Toronto Press. Toronto, 2008

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Tradução Ivone Benedetti, original de 1980. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

KIERNAN, K. S. **Beowulf and the Beowulf Manuscript**. Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey, 1981.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Tradução Manuel Ruas, original de 1985. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LOYN, H. R. (Org.), **Anglo-Saxon England and the Norman Conquest**. Oxford (UK): Longmans, Green and Co. Ltd., 1962,

MILLER, William Ian. **The Anatomy of Disgust**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

MITTMAN, Asa. **Maps and Monsters in medieval England**. New York: Routledge, 2006.

MOORE, Alan. The Swamp Thing Saga #23, Published by **Vertigo/DC Comics**, Jan- Jul 1982

ORCHARD, Andy. **Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript**. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

_____ Reading Beowulf Now And Then. **Selim 12 (2003-2004):49-81**

RYPINS, Stanley. **Three Old English Prose texts** in MS Cotton Vitellius A.xv. Oxford: Early English Text Society, 1924.

SHIPPEY, Tom (ed.) **The Shadow-Walkers: Jacob Grimm's Mythology of the Monstrous**. Tempe: Medieval and Renaissance Texts and Studies 291 /Brepols, 2005.

SISAM, Kenneth. The Compilation of Beowulf Manuscript. In: **Studies in the History of Old English literature**. Oxford: Oxford University Press, 1953.

THORKELIN, Grimur J. **De Danorum Rebus Gestis Secul**. III & IV. Poëma Danicum Dialecto Anglosaxonica. Ex Bibliotheca Cottoniana Musaei Britannici. Copenhagen: Th. E. Rangel, 1815.

O batismo nos monstro bicéfalos na *Dissertacion Curiosa o Discurso phisico-moral sobre el monstruo de dos cabezas...* de Juan de Náxera¹

El bautismo en los monstruos bicéfalos, en la disertacion Curiosa o Discurso phisico-moral sobre el monstruo de dos cabezas... De juan de náxera

Lucía Orsanic²

Resumo: Através do texto de Juan de Náxera, "Dissertacion curiosa...", discute-se a temática do monstro, dentro de um caso particular, sobre o monstro de Medina. Este monstro aparece não como um elemento de discurso ficcional, mas por um viés de explicação científica, teológica e até mesmo jurídica, em que Náxera busca resolver uma situação teratológica particular: se o monstro possui uma ou duas almas e se o batismo que foi presidido sobre ele é válido.

Palavras-chave: Monstro; Juan de Náxera; Teratologia; Batismo.

Resumen: A través del texto de Juan de Náxera, " Dissertacion curiosa...", se analiza la temática del monstruo, en un caso particular: el monstruo de Medina. Este monstruo no aparece como un elemento del discurso de ficción, sino por una explicación científica, teológica e incluso legal, donde Náxera busca resolver una situación teratológica particular: si el monstruo tiene una o dos almas y el bautismo que fue presidido en él es válido.

Palabras clave: Monstruo; Juan de Náxera; Teratología; Bautismo.

¹ Texto traduzido por Fabiana Pedroni. Mestranda em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PGHIS-USP), bolsa Capes. Contato: fabianapedroni@yahoo.com.br

² Mestre em Estudos Medievales Hispánicos pela Universidad Autónoma de Madrid, professora e licenciada em Letras pela Universidad Católica Argentina.

Mientras el dueño de la una cabeza dormía, el otro velaba; mientras el uno reía o estaba alegre, el otro se mostraba triste [...]; y lo que es más, siendo el uno devoto y piadoso, mientras el otro era vicioso; pensando éste en los lupanares mientras aquél en los templos; de suerte que cuando quería el uno orar, trataba el otro de distraerse.

Revilla Bonet y Pueyo, *Desvíos de la naturaleza*

“Dejad que los monstruos vengan a mí”

A imagem do monstro modificou-se através dos séculos e, longe de interpretar-se de forma unívoca como uma advertência ou um castigo divino, deve ser lida verbalmente e iconograficamente em um contexto determinado, histórico, político, social, moral e religioso.³ Desde tempos imemoriáveis, a imagem do monstro reflete os temores, as preocupações, as repressões próprias do homem, recaindo sobre ele um leque de possibilidades, que vão desde a maravilha até a demonização. Diversas disciplinas fizeram do monstro um problema de natureza axial, cada uma em seu âmbito e servindo-se de distintos argumentos em prol de seus interesses: a medicina, o direito, a teologia, a estética, entre outros.

³ Entendemos por monstro tudo aquilo que se desvia dos paradigmas de normalidade estabelecidos pela sociedade medieval e que, em termos de ficção, está relacionado ao nascimento extraordinário de seres monstruosos como castigo divino ou advertência, ou a raças monstruosas que vivem em espaços periféricos, ou ligado ainda a metamorfoses produzidas por razões mágicas. Assim, o monstro aparece frequentemente ligado ao Outro Mundo, o maravilhoso. E, embora na maioria dos casos o monstruoso se associe com a esfera demoníaca, há ocasiões em que não necessariamente implica uma representação do mal, mas sim o leque de possibilidades que exerce a mão divina sobre a Criação. Portanto, o monstro de um livro em particular é para o leitor medieval ficcional, como parte de um gênero literário, mas em contrapartida tem sua explicação científica, teológica e até mesmo jurídica, em discursos não ficcionais, como será visto no texto de Nájera.

Nas páginas que se seguem nos ocuparemos com o problema do batismo dos monstros bicéfalos, a partir da *Dissertacion curiosa⁴ o Discurso phísico-moral, sobre el monstruo de dos cabezas, quatro brazos y dos piernas, que en la Ciudad de Medina-Sydonia diò à luz Juana Gonzales à 29 de Febrero de 1736*, escrito por Juan de Náxera em resposta à uma consulta.⁵ Seu autor foi um religioso de São Francisco de Paula, pertencente ao Convento de Sevilha, onde viveu durante a primeira metade do século XVIII. Mestre de Artes e Doutor em Teologia gozou de certo prestígio nos âmbitos intelectuais sevilhanos, como conta como membro da Sociedade Régia de Medicina de Sevilha.⁶

O texto que nos interessa não se caracteriza por uma nova temática, uma vez que se articula em torno de outras obras e autores que discutem sobre o batismo do monstro como um problema de natureza teológica, questão que permanecerá nos manuais para párocos e em tratados de embriologia sagrada em boa parte do século XIX. Estes últimos tipos discursivos apelam para questões teratológicas não somente teóricas como também práticas, e aqui reside precisamente a chave, posto que nos manuais e tratados busca-se uma solução concreta ao batismo do monstro: que fazer, o que dizer e como.⁷ Nestes casos, utiliza-se uma fórmula de modalidade condicional, a qual pode traduzir-se como a administração do sacramento *sub conditione* em fórmulas como: *Si tu es homo, ego te baptizo; Si vives y eres hombre, yo te bautizo* ou ainda, no caso de não se estar seguro de quantas almas possui o sujeito monstruoso, serão batizadas cada uma de suas partes separadamente mediante

⁴ O documento encontra-se disponível em

<<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1039019>>. Acesso em: 05 mai 2015. (N.T.)

⁵ Nesta obra, Náxera pretende dar resposta a *Dissertacion Phísico-Moral* do Reverendo Padre Mestre Feijóo, sobre o monstro de duas cabeças, nascido em Medina em 29 de fevereiro de 1736, basicamente em tornos de duas principais perguntas: primeiro se o monstro possui uma ou duas almas e, segundo, se o batismo que foi presidido sobre ele é válido.

⁶ Seu nome não só aparece nas obras declaradas abertamente, como também lhe atribuem outras assinadas sob os pseudônimos Alejandro de Avendaño e Francisco de Paz. Além disso, aparece como autor de referência em repertórios e bibliografias sobre tratados de medicina da época. Cf. DÍAZ DÍAZ, 1995; LÓPEZ PIÑERO et alii, 1992; MENÉNDEZ PELAYO, 1999.

⁷ Cf. ORSANIC, 2013, p. 255-265..

qualquer das seguintes fórmulas: *Ego vos bautizo, etc.*⁸; *Si eres otro hombre y vives, yo te bautizo* o *Si non est baptizatus, ego te bautizo, etc.* Assim aparece refletido em obras amplamente reproduzidas, traduzidas e comentadas por autores que vão desde Francisco Cangliamila, Joaquín Castellot, el Abate Dinouart, Riesco Le-Grand, entre outros.⁹ Por outro lado, os debates coincidem com o direito do monstro de ser batizado e admitido como parte integral da Igreja, vale dizer que o que está em jogo não é o batismo propriamente dito e sim a infinita quantidade de "[...] *matices y protocolos que acompañan este sacramento*" (DEL RÍO PARRA, 2003, p. 102). Seguindo esta linha de interpretação, os seres monstruosos compartilham do mesmo destino de outros grupos sociais - como ocorre na América durante a Conquista, por exemplo -, aos quais são impostos igualmente o batismo a fim de modificar sua condição de heterogeneidade e incluí-los em um grupo homogêneo - o cristianismo- que busca fortalecer-se como qualquer instituição de poder. Nesse sentido, a dicotomia que estabelece Gordon Allport em sua obra *La naturaleza del prejuicio* (1963) entre endogrupos e exogrupos vale para o nascimento do monstro, pois

[...] *la presencia de un amenazador enemigo común consolida el sentido del endogrupo de cualquier conjunto organizado de personas. Una familia [...] aumentará su grado de cohesión frente a la adversidad, y una nación nunca estará tan unida como en tiempo de guerra. Pero el acento psicológico debe recaer primariamente sobre el deseo de seguridad*" (ALLPORT, 1963, p. 59).

Isto implica que qualquer endogrupo tende a mecanismos cujo fim radica no fortalecimento de sua homogeneidade e, se considerarmos que o nascimento do monstro em um contexto cristão vem a perturbar essa ordem estabelecida, o batismo teratológico funciona não como

⁸ A abreviatura *etc.* equivale nos manuais e tratados teológicos sobre o batismo do monstro ao ablativo *In nomine Patrii, Filii et Spiritu Sanctu.*

⁹ Cf. CANGLIAMIGLIA, 1785; CLIQUET, 1791; GONZÁLEZ, 1847; LÁRRAGA, 1833; LE GRAND, 1848; SALA, 1865.

a rejeição que se atribuiu ao monstro tradicionalmente e sim, muito pelo contrário, como um modo de inclusão ritual do mesmo no endogrupo.

Além disso, se o corpo é parte ritual do batismo, a cabeça é a parte mais importante do corpo de acordo com o pensamento simbólico, pois "[...] *en ella tienen su origen (initium capiant) todos los sentidos y todos los nervios, y porque de ella procede todo principio de vida. En ella se encuentran todos los sentidos. Viene a ser como la personificación del alma misma, que vela por el cuerpo*" (ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, XI, i, p. 849).¹⁰ De modo que a acefalia ou a duplicação da cabeça não é um problema menor no monstro. Especificamente, o monstro sobre o qual discute Nájera, a duplicação da cabeça se vê reforçada, verbal e iconograficamente, com a duplicação dos braços e pernas (Figura 01).¹¹

¹⁰ Jacques Le Goff distingue o corpo entre partes nobres e partes plebeias, as quais se dividem a partir da cintura, vale dizer que a parte superior identifica-se com a racionalidade, com o entendimento, com a inteligência; enquanto que a inferior identifica-se com a animalidade, com os instintos, com a sexualidade. Fica claro que a parte superior deve dominar a inferior mas a tensão entre ambas é uma constante durante o medievo. Igualmente, a cabeça cumpre uma função central na imagem do homem como microcosmos. Cf. LE GOFF, 2005; LEWIS, 1997.

¹¹ É interessante notar, na imagem da capa que, além do monstro bicéfalo no centro da folha, observa-se no canto inferior direito outro monstro, porém, de caráter acéfalo, cujos olhos, nariz e boca foram deslocados do torso. A apresentação de ambas as imagens de maneira conjunta contribui para reforçar a oposição entre ambos os seres, um provido de duas cabeças e o outro, de nenhuma.



Figura 1. Capa da *Dissertacion curiosa*, de Juan de Naxera, 1736.

O monstro de Medina no texto de Juan de Náxera

A *Dissertacion curiosa* de Náxera volta-se a um tema comum, mas coloca o problema do batismo a partir de um caso concreto. Como consequência, o autor não se interessa pelas generalidades teratológicas e sim por um monstro particular com características específicas (duas cabeças, quatro braços e duas pernas), que nasceu em um espaço concreto (Medina, Sidonia), de uma mulher determinada (Juana Gonzales). Estudará então o seu caso que, embora enquadrado em um universo teratológico tradicional, será analisado como singularidade: é este monstro e não outro o objeto de sua atenção e sobre este versam as páginas da *Dissertacion*, que procuram resolver uma situação teratológica particular.

En la Ciudad de Medina-Sydonia vivia en maridad union Juana Gonzales:

*La que havien dosele acercado los dias de parto, le tuvo difícil, y mui penoso entre dolores. Estando luchando con ellos, sacó un pie fuera del materno feno el Infante, que se esperaba del parto, y recelando, con no pequeño fundamento, se muriesse sin la regeneracion del baptifmo, le echaron agua, baptizandole en el pie, que avia manifestado. Saliò por fin à luz despues de algun tiempo; pero saliò ya muerto, y el que todos juzgaban, y esperaban infante perfecto, eran dos unidos, ò un monftruo compuesto de ambos. Tenía dos cabezas perfectas distintas, y aun distintas, colocadas lateralmente una contra otra. Tenía quatro brazos; pero los dos del lado por donde se contemplaban pegados, los tenia unidos en uno hasta el codo, desde donde se apartaban en dos distintos, y enteros. El pecho, y el vientre era uno mismo, aunque mas anchoi, que lo debiera ser uno solo (y aun se le hallò tambien un solo corazon despues de abierto) los muslos, y piernas eran solo dos; pero tan conformes à todo el cuerpo, que no daban indicio à ser mas del uno, que del otro (Náxera, *Dissertacion curiosa*, 1736, p. A3)*

Em sua *Dissertacion curiosa*, Juan de Náxera derruba os argumentos de Feijò sobre a validade do batismo do monstro em questão. O ponto alto se encontra no número de almas

e no número de corpos do monstro que deu à luz Juana Gonzales. Para Feijò haveria duas almas em um só corpo, se for considerada a duplicação de cabeças como característica central, que é descrita como milagrosa por Nájera, em tom jocoso. Então, caberia também a possibilidade de dois corpos se for considerada a duplicação de outras partes além da cabeça, como os braços e as pernas. Contudo, Nájera novamente se pronuncia contra essa segunda hipótese de Feijò, posto que as diversas partes estão unidas pelo peito, que é um só, do mesmo modo que os órgãos vitais são compartilhados. Na opinião de Nájera o monstro de que trata é um só e as causas de sua existência não são externas à tradição teratológica vigente,¹² pois a sua explicação está no esperma defeituoso, mas isso não deve ser visto como um erro divino:

[...] que siendo perfectas las obras de Dios salieffen de su mano defectuosos los compendios; porque siendo los monstruos destinados por su providencia para avisar à los hombres de los castigos que les estan inminentes por sus monstruosidades, se vale Dios de los defectos de este inferior orden de los cuerpos, para que se emmienden los defectos del orden moral, y superior de las almas (Nájera, Dissertacion curiosa, 1736, p. 10).

Vale dizer que a funcionalidade deste monstro encontra-se na representação de um castigo ou um aviso aos homens por seus maus comportamentos, mas nunca constitui um erro divino, senão os defeitos físicos próprios do monstro representam analogicamente os defeitos morais dos homens.

¹² Ambroise Paré, médico cirurgião francês do século XVI, enumera as treze seguintes: 1) para manifestar a glória de Deus, 2) para manifestar sua cólera, 3) pela quantidade excessiva de sêmen, 4) pela quantidade insuficiente de sêmen, 5) pela imaginação, 6) pela estreiteza ou o pequeno tamanho da matriz, 7) por meio impróprio de sentar-se da mãe, "[...] que ao estar grávida, tem permanecido por muito tempo sentada com os músculos cruzados ou oprimidos contra o ventre", 8) por queda ou golpes propiciados sobre o ventre da mãe estando ela grávida, 9) pelas doenças hereditárias ou acidentais, 10) pela decadência ou corrupção de sêmen, 11) pela confusão ou mistura de sêmen, 12) por erro dos malvados mendigos itinerantes e 13) pelos demônios ou diabos (PARÉ, *Monstruos y prodigios*, 2000, p. 22-77).

De mesmo modo, o autor faz eco à tradição no que se refere a ressurreição dos monstros quando afirma:

En el día de la Refurreccion universal refucitarà el monftruo de Medina como dos, y no uno, affi en la alma, como en el cuerpo. Alli no refucitan monftruofidades. Las faltas se suplen. Las fobras se cercenan. Antes se avian confundido en uno los dos compendios feminales. En la Refurreccion dara Dios à cada uno lo que le tocaba. Luego, por mas confufa que este aora para nofotros, para con Dios siempre está defignada (Náxera, Dissertacion curiosa, 1736, p. 13).

Outra questão que para Náxera é importante para a validade ou não do batismo dos monstros bicéfalos é a fórmula batismal empregada, que aplica tanto ao monstro de Medina como a Anfisbena, a célebre serpente de duas cabeças. E se já bem mencionamos ditas fórmulas páginas atrás, aqui cabe destacar o pronome como elemento axial, porque por um equívoco no pronome utilizado, o batismo pode resultar inválido. Especialmente nos monstros de duas cabeças é essencial tomar corretamente o singular ou o plural pronominal, posto que

[...] ò le baptizan con esta forma: ego te baptizo, o con esta: ego vos baptizo. Si con la primera, es cierto que no vale [...] [porque] han de quedar baptizadas dos, ò ninguna. No quedan dos por la restriccion del fingular te: ergo ninguna, por lo vago, y por lo indeterminado. Si con la segunda forma, valdrá el baptifmo. (Náxera, Dissertacion curiosa, 1736, p. 11).

Náxera culmina seu texto dando maior importância, diante de todo o dito até agora, à intenção, já que muitas vezes os erros durante o ritual batismal procedem do desconhecimento: não se sabe se o monstro possui uma ou duas almas, um ou dois corpos, etc. em ordem a duplicidade ou multiplicidade de cada uma de suas partes. Por isso, não é justo privar o monstro do batismo por causa da negligência de quem celebra o sacramento.

Na mesma linha interpretativa, levanta-se a possibilidade de esperar que os monstros como o de Medina tenham uso da razão, pois assim seria mais fácil saber se possuem uma alma ou duas.

Conclusões

Os monstros tem sido objeto de diversas ciências ao longo do tempo e os argumentos no campo da filosofia e da teologia não eram estranhos a esta tradição, em atenção a seus interesses particulares. Assim, o catolicismo procura incluir o ser monstruoso como parte integral da comunidade cristã e para tanto busca batizá-lo, como feito também com outros grupos sociais, a respeito do que se discutiram questões comuns. Um exemplo que funciona paralelamente ao âmbito monstruoso é o que se refere aos povos americanos, pois também sobre eles havia um acalorado debate em torno da existência ou não da alma, assim como também a possibilidade ou não de batizá-los. Se considerarmos a Igreja como uma instituição de poder, o batismo é o ritual a partir do qual se integra - ainda que a força - a maior quantidade de membros possíveis a fim de fortalecer o grupo homogêneo. Nesse sentido, a inclusão do monstro procura tornar-se efetiva.

Assim, o monstro de Medina que assume Nájera como caso concreto em sua *Dissertacion curiosa* não está isento deste raciocínio. Embora o número de cabeças ou de membros constitui um problema central, por sua associação implícita com o número de almas que o monstro comporta, Nájera observa uma unidade em outros órgãos centrais independentemente da cabeça, como o coração e os demais que se encontram no torso compartilhado. A intenção de quem batiza deve ser também considerada, obstando a

negligência que possa apresentar-se na fórmula batismal e, na medida do possível, o autor sugere esperar para comprovar o nível de raciocínio do monstro.

Permanece um detalhe no texto sobre o qual Nájera não se volta, mas que consideramos fundamental para destacar a interdisciplinaridade do problema teratológico que antes mencionamos. Trata-se da autópsia do monstro, a qual se inclui apenas como uma expressão entre parênteses quando afirma que "[...] *aun se le hallò tambien un solo corazon despues de abierto*" (Nájera, *Dissertacion curiosa*, 1736, p. A3).

Isso destaca a multiplicidade de áreas a partir das quais pode-se abordar o tema do monstro, vale dizer que o que aqui se sugere é uma cirurgia *post mortem* do nascido para o estudo de seus órgãos internos, o que diz respeito prontamente à medicina. Igualmente, não deixa de ser interessante que se inclua este ponto em um texto de natureza filosófico-teológica, pois sabemos que as autópsias não eram permitidas pelo cristianismo nas escolas de medicina senão até o século XIV. E enquanto a *Dissertacion curiosa* é posterior a esta data - e por conseguinte não haveria nenhum impedimento real para executar esta operação -, não deixa de ser impressionante que permaneça ainda alguma relutância moral ou religiosa por parte de Nájera frente à antiga proibição, a qual se traduz como a redução do comentário a um parênteses marginal na disposição espacial do texto.

Referências

CANGLIAMIGLIA, Francisco [1785]. *Embriología Sagrada, ó Tratado de la obligación que tienen los Curas, Confesores, Médicos, Comadres, y otras personas, de cooperar á la salvación de los Niños que aun no han nacido, de los que nacen al parecer muertos, de los abortivos, de los monstruos, &c. Contiene varias prevenciones muy oportunas para las urgencias espirituales y corporales que suelen ocurrir, así á las madres como á sus frutos. Va inserto un tratado sobre el modo de restituir las funciones vitales á los Ahogados. Con algunas láminas concernientes á varios asuntos. Obra compuesta en Italiano por don*

Francisco Cangiamila, *Canónigo Magistral de Monreal, reducida á compendio, y puesta en Francés con varias adiciones y notas sumamente útiles y curiosas por Mr. El Abate Dinouart, Canónigo de la Colegial de San Benito de París; y traducida del Francés al Castellano por el doctor don Joaquín Castellot, Capellán doctoral de S. M. en su Real Capilla de la Encarnación de Madrid.* Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar.

CLIQUET, Faustino [1791]. *La flor del moral, esto es, Lo más florido, y selecto que se halla en el jardín ameno, y dilatado campo de la Theología Moral. Su autor, el M. R. P. Fr. Josef Faustino Cliquet, Matritense, del Orden de N. P. S. Agustín, Doctor en Sagrada Theología, y Maestro de Cathedra, y Número de la Provincia de Castilla, &tc. Con las adiciones, y correcciones que ha dispuesto el P. M. Fr. Francisco Belza, también Agustiniano, Rector del Colegio de Doña María de Aragón de esta Corte.* Madrid, Imprenta de la viuda de Marín.

GONZÁLEZ, Juan [1847]. *Novísimo Manual de Curas o Breve compendio del ministerio parroquial. Obra utilísima á los párrocos y sus Tenientes, por D. Antonio Govian, precedida de un discurso sobre la importancia social del ministerio del Párroco, y añadida por el Presbítero Don Juan González, Licenciado en Sagrada Teología, y Redactor de varios periódicos religiosos.* Madrid, Imprenta de Alhambra y Comp.

ISIDORO DE SEVILLA [1951]. *Etimologías.* Madrid, BAC. Ed. De Luis Cortés y Góngora, y Santiago Montero Díaz.

LÁRRAGA, Francisco [1833]. *Prontuario de la Teología Moral, del P. F. Francisco Lárraga. Reformado, corregido é ilustrado con varias constituciones de Benedicto XIV, en especial del solicitante in confessione, del ayuno, etc. Por el convento de Santiago del Orden de predicadores, por D. Francisco Santos y Grosin, Presbítero y Profesor de Teología, y ahora corregida con esmero en esta nueva impresión.* Barcelona, Imprenta de D. Juan Francisco Piferrer.

LE GRAND, Riesco [1848]. *Tratado de Embriología Sagrada.* Madrid, Tipografía Greco-Latina.

NÁXERA, Juan de [1736]. *Dissertacion curiosa, o Discurso físico-moral, sobre el monstruo de dos cabezas, quatro brazos y dos piernas, que en la Ciudad de Medina-Sydonia diò à luz Juana Gonzales à 29 de Febrero de 1736. Es respuesta que sobre la consulta de el Rmo. Padre Feijoo dio el R.M.P. Fray Juan de Naxera, de el orden de minimos, examinador synodal de este arzobispado de Sevilla, a instancias indeclinables de sujeto de mayor obsequio, quien le expone a la pública luz para servir en algo a la utilidad del común en casos semejantes.* Barcelona, Josep Giralt Impresor (disponible en: http://www.bidiso.es/fotogramasRelaciones/C-239_4_2_4_23-15/digitizedPages/c-239-2-23-15.pdf, última consulta: 25/08/14).

PARÉ, Ambroise [2000]. *Monstruos y prodigios.* Ed. Ignacio Malaxecheverría. Madrid, Siruela.

SALA, Bernardo [1867]. *Memorandum Litúrgico-Teológico para uso de los párrocos y demás ministros sagrados, por el P. D. Bernardo Sala, Benedictino de Montserrat, edición corregida*. Vich, Imprenta y Librería de Jaime Valls.

Estudios críticos

ALLPORT, Gordon (1963). *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires, Eudeba.

DEL RÍO PARRA, Elena (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Universidad de Navarra, Iberoamericana/Vervuet.

DÍAZ DÍAZ, Gonzalo (1995). *Hombres y documentos de la filosofía española*. Madrid, Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., vol. V.

LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolas (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires, Paidós.

LEWIS, C. S. (1997). *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona, Península.

LOPEZ PIÑERO, José María et alii (1992). *Bibliographia medica hispanica, 1475-1950*. Valencia, Instituto de estudios documentales e históricos sobre la ciencia, Universidad de Valencia, C.S.I.C., vol. III.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino (1999). *La ciencia española: polémicas, indicaciones y proyectos*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ciencia-espanola-polemicas-indicaciones-y-proyectos--o/html/>, última consulta: 25/08/14). 10

ORSANIC, Lucía (2013). “*Si es homo... Sobre el problema del bautismo de monstruos en los Manuales para Párrocos y los Tratados de Embriología Sagrada*”, en Coronado-Schwindt, Gisela et alii (ed.), *Palimpsestos: Escrituras y reescrituras de las culturas antigua y medieval*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, pp. 255-265.

do teu atesto – os processos na construção da obra Teatro Estúdio

do teu atesto - the processes in construction of work Theatre Studio

Herbert Baioco Vasconcelos¹

Resumo: O relato convida o leitor a percorrer o enredo do processo criativo da obra Teatro Estúdio, atravessar vestígios de memória e ruínas de um equipamento público abandonado e atentar a potência de drama e tragédia que o exercício de visita e recriação de memórias permite ao adentrar um circuito já desfeito pelo tempo.

Palavras-chave: memória, criação, processo.

Abstract: This article invites the reader to travel to the plot of Teatro Estudio creative process, to go through ruins and memory traces of a cultural public venue, and to experiment the force of drama and tragedy that are present in the visit and recreation of memories.

Keywords: memory, creation, process.

¹ Graduado em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 2010), participa do Grupo de Estudos de Arte e Tecnologia (Mola, Galeria Fauna). Artista Visual, Performer e Músico.

O presente relato é uma tentativa de retrospectiva do processo criativo relacionado ao projeto Teatro Estúdio, que se iniciou no ano de 2014 e ainda em curso. O autor se felicita por convidar o leitor a acompanhar as escolhas que foram sendo enveredadas pelo percurso criativo, e, até mesmo possibilita ao autor outra forma de enxergar o projeto. A característica retrospectiva do texto nos leva a um recorte temporal, do início do projeto em março de 2014 até a exposição, que ocorreu entre 6 de janeiro e 7 de março de 2015, na galeria Homero Massena, no Centro de Vitória. É importante destacar que a realização de todo o projeto somente foi possível graças ao prêmio incubadora de projetos da Secretaria de Estado da Cultura, edital nº 42/2013, que financiou, permitiu e exigiu a *urgência* da realização. O edital em si requisitava como contrapartida uma exposição individual a ser realizada na galeria Homero Massena, durante o período de dois meses e, além disso, havia a condição especificada no edital, de que a exposição decorrente dessa incubadora fosse a primeira individual do candidato.

Aproveito para uma rápida contextualização do processo, pois nada simplesmente aparece, há um período de *gestação*, onde de formas dispersas fragmentos de ideias são elencadas, testadas em separado e em conjunto. Uma ideia que era perseguida era realizar uma obra onde um prédio falasse, onde houve uma primeira realização durante a exposição Outubro, de 2012, feita colaborativamente com Marcus Neves, Silfarlem Oliveira e Gisele Ribeiro. A proposição do curador da exposição Waldir Barreto, de uma abordagem a paisagem, era construída sobre uma frase do geógrafo brasileiro Milton Santos, “a paisagem é um acúmulo de tempos”. Desde então, soluções foram vislumbradas e buscadas para realizar um devaneio, que era conseguir que um prédio falasse. A partir da minha formação, até esse momento a maior parte dessas soluções era de ordem técnica, pensando em soluções estritamente sonoras, como se o som bastasse de responder a esse anseio.

É importante destacar a importância fundamental da figura do orientador Marcos Martins na introdução a pesquisa em *site specific*, fundamental para a potencialização do projeto. A partir das conversas com Marcos, fomos pensando não mais em soluções, como se algo fosse se resolver e acalmar, mas em abordagens que ao contrário forçassem a tensão entre campos e elementos e essa instabilidade promovesse algo inesperado.

Dada às características do edital, o fato de ser uma incubadora de projetos com a contrapartida de uma exposição na galeria Homero Massena contribuiu para localizar que “prédio falante” era esse. A outra questão era, o que o prédio fala? - e aí que o artista acredita que a obra ganhou uma nova dimensão a partir da pesquisa em *site specific* e ao olhar para o edifício onde está instalada a galeria Homero Massena. Ela está funcionando desde 31 de março de 1977, na antiga garagem do Edifício das Fundações, edifício esse concebido para abrigar as Fundações do Governo do Estado, entre elas estava alocada a Fundação de Bem Estar do Menor, FEBEM. Ao longo dos anos seu uso se tornou mais heterodoxo, onde em 3 de seus andares deputados estaduais mantinham seus gabinetes, além de um acesso interno ao plenário do Congresso que funcionava no prédio ao lado (hoje em reforma, o antigo Congresso é destinado a se tornar a sede da Orquestra do Espírito Santo). Em outros dois andares e tempos diferentes, funcionou a partir da década de 1980 até o ano 2000 a TVE, Tevê Educativa e, finalmente, no 10º andar, estava alocado um aparelho do estado chamado Teatro Estúdio, com a curiosidade de sua fundação – também o dia 31 de março de 1977, o mesmo da abertura da galeria. O edifício das fundações, desde o ano 2000, mantém em funcionamento somente a galeria Homero Massena em sua antiga garagem, e eventualmente durante alguns anos recentes, funcionou o Ateliê de pintura da Galeria.

Nesse estágio inicial foi inflamada a curiosidade ao se deparar com um prédio com uma história muito interessante, desconhecida para muitos, e, lamentavelmente como várias

outras, indicando um esquecimento, já que estava previsto uma reforma estrutural do prédio além de que, no início do ano passado houve uma movimentação importantíssima da classe artística que trabalha e reside em Vitória, que frustrou o plano do governo estadual de desalojar a galeria Homero Massena do Edifício das Fundações e levar a dividir o espaço com outro aparelho artístico. Havia dentro do circuito de arte, uma movimentação engajada, uma preocupação com a memória de um aparelho público. O que reforçava o desafio ético das pretensões artísticas ao escolher lidar com memórias de um aparelho público já desativado, o Teatro Estúdio. Não havia uma ligação direta entre a história do teatro e a do artista, como frequentemente é utilizada como material poético uma memória de intimidade. No caso da obra Teatro Estúdio, a memória é de outra categoria, não orbitando na camada individual. Portanto, pensamos em uma espécie de memória coletiva que persistia em alguns objetos e estruturas empoeiradas, estragadas, abandonadas e nas pessoas que fizeram o teatro ser teatro. Assim, uma estratégia de forma a coexistência ética e estética do trabalho, foi, como circular no já extinto circuito criativo que o teatro estúdio simbolizava? Esse questionamento apontava para onde o trabalho guiava, já que atualmente, o que seria o Teatro Estúdio ou o que simbolizava? O que queríamos não era contar uma história linear que contasse os fatos, apenas uma versão, a oficial, pelo contrário, nos sentíamos muito mais atraídos em realizar algo no campo das possibilidades, construindo a partir de estilhaços de memórias e deixando ao cargo de quem se envolver na visita construir a sua história, construir sua memória.

Para entender a obra é importante destacar que entendemos memória não como lembrança, algo que está solidificado no passado, mas sim como algo que é capaz de carregar uma potência e mirar o futuro, ressoar e indicar. A obra funcionaria como uma permissão de acesso a um prédio paradoxal, ao mesmo tempo em que desativado, vazio de atividade humana cotidiana, ele estava entulhado, impregnado de histórias em cada objeto,

em cada ação que inspirou outros artistas que dialogaram com o prédio a partir da preocupação das especificidades do lugar (bolsa ateliê 200). Além disso, esse era entendido não apenas como geográfico – cruzar uma fronteira - mas também em forma de memória, por alguns instantes que o teatro encenasse novamente.

Tomando forma, a obra começa a aparecer em alguns rascunhos. Já existe em estado inicial o objetivo de uma participação de quem visita ser o fator de acionamento. Vislumbramos uma instalação interativa com uma metáfora de mecanismo ou engrenagem, mas nos posicionamos em uma postura de flexibilidade experimental, testamos várias possibilidades antes de nos decidir por algo.

No processo de construção da obra, era um questionamento o que buscar, o que utilizar de material no meio de entulhos quando falamos do que já não existe? (como um parêntese há a reverberação do *zeitgeist* presente no tema da 31ª bienal de SP “como falar de coisas que não existem”) Buscamos o que já não existe em vestígios, muito usualmente em objetos que eram utilizados por outras pessoas como a obra *No Man’s Land* de Christian Boltanski. Assim construimos a parte de cenografia da exposição, a parte escultural, a partir da pilhagem do edifício das fundações para construção do trabalho, o palco do Teatro Estúdio transformado em plataforma, um rotor de ar condicionado em um deglutidor de imagens, o letreiro do antigo teatro rearranjado no chão de forma a possibilitar leituras diversas.



Figura 1. Vista geral da instalação Teatro Estúdio apresentando a disposição da instalação: palco, o deglutidor de imagens ao fundo, o letreiro rearranjado. Crédito: Camila Silva

Mas, como ir mais longe? Inspirado nas proposições dos anos 1960 do artista brasileiro Cildo Meireles de criar circuitos de inserção na sociedade, partimos para uma abordagem de conversar com pessoas que viveram o teatro em funcionamento nas décadas de 1970 e 80, gravando o áudio dessas conversas, o que possibilitou uma forma de registro e “passeio” pelas memórias e assim uma ajuda na tarefa de reconfiguração do teatro. Nesse momento é muito importante agradecer a disponibilidade de José Augusto Loureiro, Agostinho Lázaro, Marcia Gaudio, Neusa Mendes, Katia Santos, Gerusa Contti, Valdir Castiglioni, Renato Saudino e Paulo DePaula.

Também é importante a autoconstatação de que um trabalho *site specific* sobre o edifício das fundações não seria novidade, e que provavelmente ações já haviam sido realizadas, o que de fato era certo. Durante o período de abandono do edifício das fundações, algumas intervenções foram marcadas de uma forma mais direta pela situação de abandono do

edifício das Fundações, destacamos principalmente as ações do Coletivo Maruípe de 2004 (formado por Elaine Pinheiro, Meng Guimarães, Rafael Correa, Vinícius Gonzales e Silfarlem Oliveira), e durante o período de ocorrência da bolsa ateliê no mezanino do edifício de 2008 e 2009, pelo Ateliê Ocupação e coletivo Embira. Assim, a conversa com os artistas Silfarlem Oliveira, Vinicius Guimarães e Julio Schmidt, ajudou também a percorrer essas memórias e outras.

Concomitantemente a essa recriação imaterial, já nessa fase alguns aspectos da instalação foram sendo coletados, sem uma certeza de como se utilizar. Como já era de conhecimento do artista das obras que se iniciariam em julho no edifício das fundações, resolvemos convidar uma fotógrafa, Ignez Capovilla, para registro do interior do prédio, percorrendo todos os andares. Além disso, o artista inicia a coleta de áudio também em abril, apoiando-se em técnicas de captação em campo, de ponto de escuta fixo, ou seja, larga o gravador durante algum tempo sozinho em um ponto de um andar e ele capta os eventos sonoros como um todo. Esse procedimento de captação foi realizado em todos os andares, mas como veremos mais adiante se tornou um problema pela impossibilidade dessa técnica proporcionar uma identidade sonora a cada andar, já que o edifício como um todo estava abandonado e as ações de animais, detritos e decomposições deixadas ao imponderável de fato não deram sustentação sonora no material. Já na fase mais avançada do projeto, em meio aos preparativos de montagem, outra coleta de som foi realizada, agora buscando uma performance individual com objetos encontrados em cada andar, se aproveitando da circunstância de abandono da reforma para criar uma sonoplastia de identidade. Nesse estágio, o conceito da instalação já estava realizado, como explicado abaixo.

Interessava-nos, como já dito acima, que o corpo visitante pudesse performar, então uma ligação direta com interatividade foi criada, buscando acessórios e técnicas diversas que se comunicassem com o conteúdo que gostaríamos que fosse controlado, o som, material

escolhido para funcionar como gatilho de memórias. Em nossas anotações, o projeto que aponta o que seria a instalação era o seguinte: ao entrar um visitante, a obra começa a encenar, uma metáfora de reativação e reabertura do teatro, e essa encenação passa pelo banco de sons gravados no teatro e depois difundidos pelos alto falantes. Esse ponto em específico demandou uma pesquisa pormenorizada, pois o artista se sentia frustrado em diversas obras de arte que se utiliza de som pela preocupação desigual antes do alto falante e depois do alto falante; a parte da concepção sonora e a parte de difusão. Tendo essa preocupação em mente, foi pesquisado e posteriormente utilizado um tipo de alto falante, que vibra em superfícies materiais, realizando assim uma comunicação com a história do prédio, pois os sons captados no edifício eram difundidos no mesmo prédio, possibilitando que o mesmo vibrasse ao emitir sons.

O músico, artista e antropólogo Ewelter Rocha foi o responsável pelo desenho de som da instalação, contribuindo também como um orientador na captação do áudio do edifício das fundações para o uso na obra. Como mencionado no início do texto, ao realizar uma trilha que sustentasse uma identidade nos demos conta da insuficiência da abordagem da captação em ponto fixo. Depois de algumas conversas após um dilema ético sobre uma perda de potência da obra, já que era de memória que se tratava e que solução escolher se não fosse possível utilizar os sons já coletados do edifício? Chegamos a uma solução de performar os detritos, restos e ruínas de cada andar, já que como eram diferentes, eles já possuíam uma particularidade e assim proporcionaram uma “sonoplastia teatral” para a instalação.

Desenvolvido em uma linguagem de programação propícia, a interação artística chamada Max/Msp, o software que gerencia a instalação foi desenvolvido pelo artista e programador Matheus Leston a partir das demandas do artista e das características da galeria Homero Massena. Para tal assumiu-se que o Teatro Estúdio se transformasse em uma entidade e que

a cada visitante que entrasse na galeria ativasse uma encenação de um andar. Isso aconteceria da seguinte forma: o sensor utilizado para captar a presença do visitante estava calibrado para acusar a presença apenas em um campo de ação de uma faixa 50 cm após a porta da galeria, assim, o visitante para acusar sua presença necessariamente deveria passar por essa faixa invisível. Uma vez que o sensor acusou a presença, essa informação dispara o sorteio aleatório do software sobre que andar irá encenar. Essa informação está nas 100 faixas de áudio que representam o prédio em grupo de 10 faixas por andar. Cada encenação dura 30 segundos, onde qualquer tentativa de novos ativamentos ou sobreposições são ignorados devendo respeitar a performance do teatro até o fim. Além disso, há sempre uma reconfiguração do espaço acústico da instalação por meio do sorteio da posição e ligação dos alto-falantes da exposição, o que podemos entender como um novo cenário acústico a cada encenação.

O momento mais importante da instalação seria alcançado logo após o término da encenação de cada esquete do teatro, onde o silêncio, como uma cesura interromperia e tomaria a atenção do visitante, nesse momento era previsto como uma transformação de sentido e significado dando ao silêncio, o som do aqui e agora, a potência de um som do hoje soando sobre os outros sons. Entregando ao espectador no momento em que atravessa o palco, o ofício de ator e autor, de compor com seus silêncios e confrontando nossa história sendo escrita e soada hoje em ruínas de sons.

Conforme o tempo passava, algumas soluções para alguns impasses foram sendo realizadas. Por exemplo, as fotos do edifício, registradas na primeira parceria da obra, resultaram um objeto escultórico que existe na tensão entre o moer e o destroçar, um híbrido desengonçado dotado também de um pedal de coser que embaça a utilidade do rotor de ar condicionado como originalmente foi projetado e desenvolvido. Sobre as pás do rotor, as fotos eram projetadas, já como uma memória dos escombros e ruínas. Quando o motor

estava parado, vestígios dessa imagem eram vistos, enquanto que somente quando ativado o motor é que a imagem visual se revela.

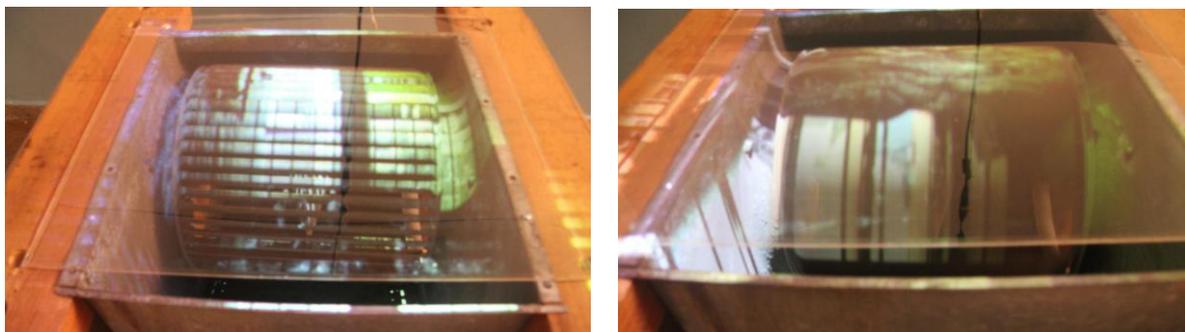


Figura 2. Da esquerda para a direita, rotor parado, rotor em movimento. Crédito: Camila Silva.

Além disso, outros crescimentos foram modificando o tamanho do projeto. Ao se aproximar do período final de elaboração da exposição, o discurso, as vislumbrações estavam já bem nítidas que confundir a abertura de uma exposição de artes com uma reabertura de um teatro era somente um esforço de vontade. A partir daí nasceu as três ações onde um circuito cultural/teatral poderia enfim ser fechado. A primeira dessas ações foram as possibilidades de paisagem, treze pequenos spots de áudio ao todo, com descrições do Teatro Estúdio dos entrevistados que conheceram o teatro em funcionamento na década de 1970 e 80.² A segunda ação, as divulgações por meio de lambe-lambe coladas pela cidade, propositadamente provocavam um ruído de informação ao afirmar que o Teatro Estúdio tomaria o lugar da galeria Homero Massena no dia da abertura e rememorava os acontecimentos do ano no que se refere a uma mudança física da galeria. Já a terceira ação foi instituir o palco aberto, assim o palco da instalação não se comportaria somente cenograficamente, mas como palco performático. A proposta se divide em dois eixos: a

² Disponível em: <<https://soundcloud.com/teatro-est-dio>>

abertura literal do palco, convidando a comunidade a usufruir do palco para apresentar alguma performance, ensaiar, enfim, uso livre do palco. O outro eixo foram as ações de performance que ocorreram durante o período da exposição, às 19 horas, quinzenalmente. Foram buscadas nessas ações performáticas outras formas de refletir sobre temas que acompanhavam o processo de pesquisa da obra, assim os temas que balizam um eixo curatorial para as performances foram memória, ruínas, corpo, erro e medo. Abaixo é possível conferir uma foto de cada ação programada e uma breve descrição.



Figura 3. Abertura da exposição Teatro Estúdio – Agostino Lazzaro, Anderson Lima, Luiz Tadeu Teixeira, Maria Alice Costa e Maura Moschem realizam leitura dramática de algumas cenas de Terror e miséria no Terceiro Reich de Bertolt Brecht. Crédito: Camila Silva



Figura 4. Decanto: até quando for preciso esquecer, de Rubiane Maia – dia 27 de janeiro de 2015. Crédito: Camila Silva

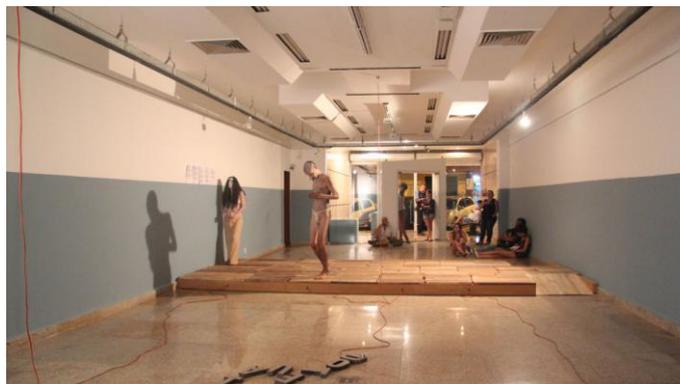


Figura 5. Imóveis de Felipe Mourad e Lucía Santalices – dia 3 de fevereiro de 2015.



Figura 6. Concerto Paisagens Sonoras do GEXS/UFES – dia 24 de fevereiro de 2015. Crédito: Camila Silva



Figura 7. Jogo da memória de Ivna Messina e Deyvid Martins dia 5 de março de 2015. Crédito: Camila Silva

Durante a conversa com o público nas atividades de encerramento da exposição no dia 7 de março de 2015, houve questionamentos sobre o que era aquela exposição, dado os relatos dos participantes do corpo educativo da galeria sobre visitantes que conheciam a história do Teatro Estúdio chegarem a exposição armados de expectativas e se decepcionarem ao não encontrarem figurinos, fotos de encenações, nomes, a decepção por não encontrarem uma exposição de lembranças. Alguns, segundo relatos, demonstravam uma indignação e descreviam o que “faltava” para se tornar de fato teatro. A exposição, de fato, buscava ser uma experiência de construção de memórias a partir das ruínas de memórias do teatro e do edifício das fundações, portanto as decepções eram previstas e, neste momento, essas pessoas assumem a figura do Teatro Estúdio ao encarar um espelho ou uma possibilidade de si conforme a fala do antropólogo Ewelter Rocha nesse mesmo evento.

Finalizando esse relato onde uma teia de encadeamentos passados e o processo de construção do Teatro Estúdio foi apresentado é interessante constatar as camadas que se sobrepõem aos pensamentos e ideias e da dificuldade de conhecer o próprio processo. Aqui, nesse último parágrafo faço a projeções futura do projeto, que são a escritura de um livro sobre a história do Teatro Estúdio, onde procuraremos mais uma vez não apresentar uma história linear, apenas uma, mas um livro de possibilidades de memória. Como se a exposição se tornasse livro.

Referências

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2007.

SCOVINO, Felipe. **Cildo Meireles**. Série Encontros. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence**. 1ª ed. New York: Continuum, 2010.

Por vezes eu consigo

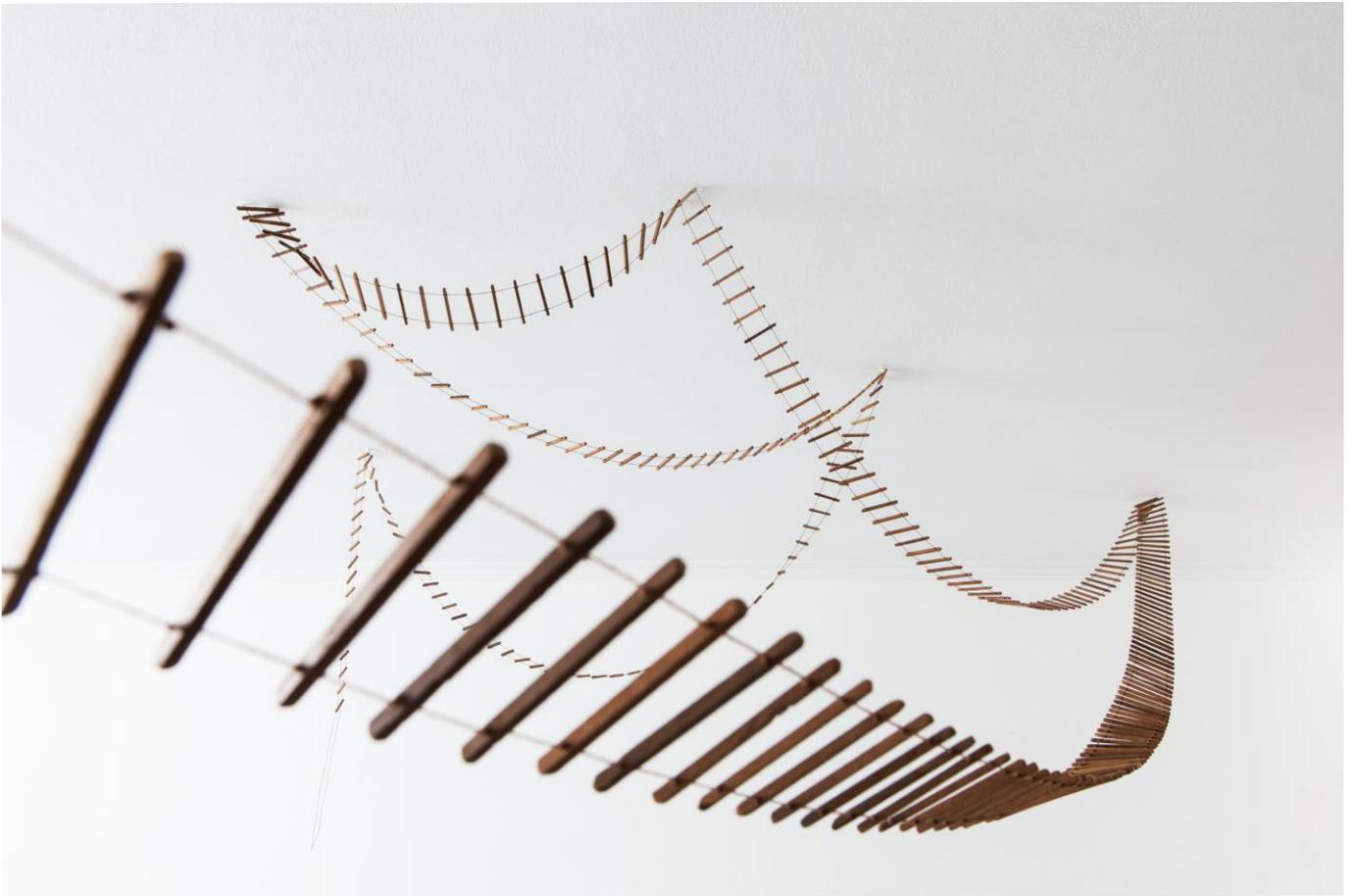
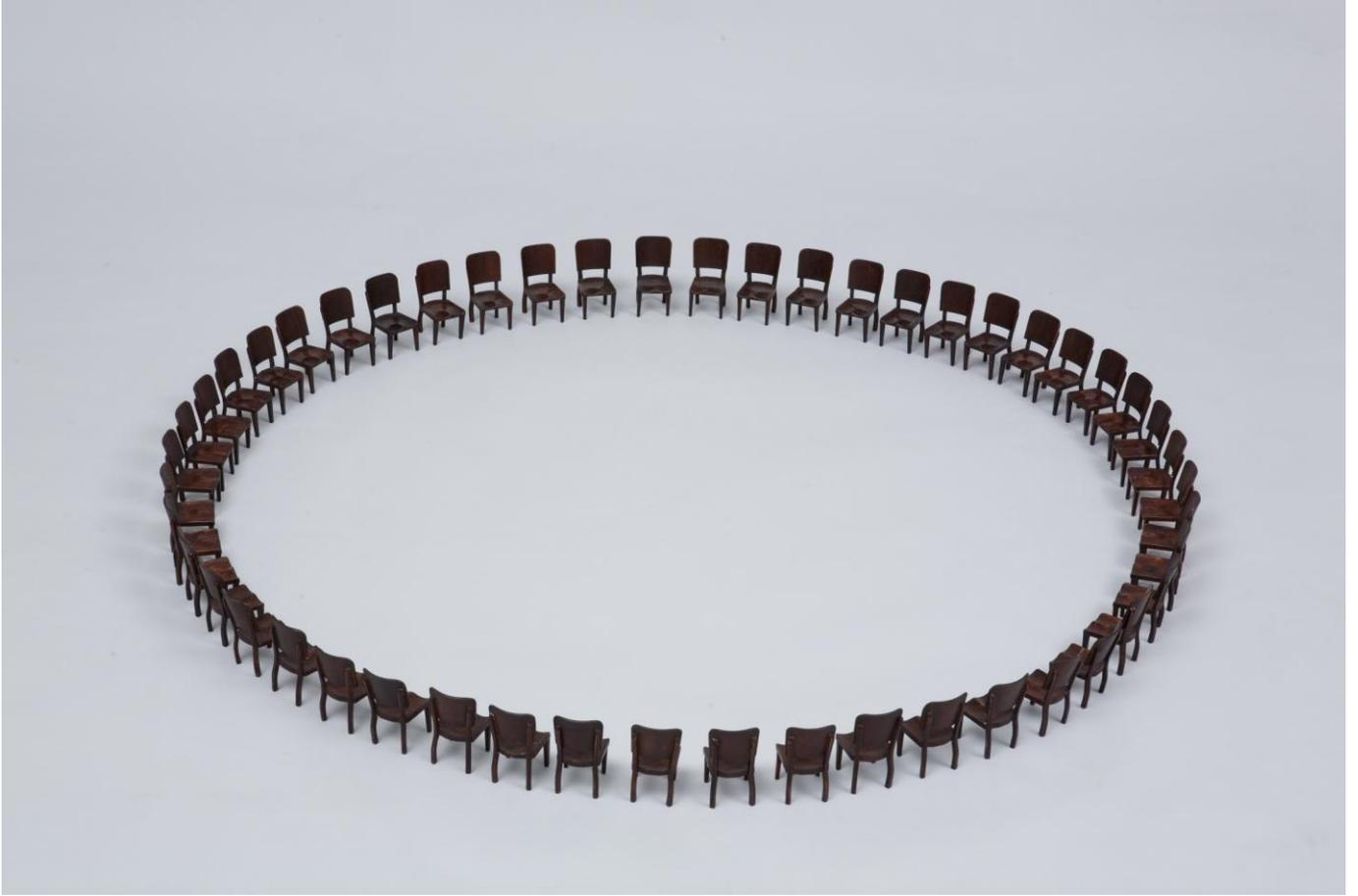
Nazareno Rodrigues¹

Tenho curiosidade sobre tudo, sempre foi assim desde criança, desde que as primeiras coisas me foram apresentadas, eu (mesmo que encantado) sempre estava a procurar mais, a tentar perceber mais, me lembro perfeitamente de comer a comida, sentir seu gosto e no entanto estar mesmo era preocupado a entender a receita, seus ingredientes e se por acaso sempre dava certo..., assim também ocorre no que diz respeito ao trato com as pessoas, com as alegrias e até mesmo em relação aos incômodos, eu sempre estarei a procura de mais, daquilo que não está lá mas mostra um sinal de presença, por vezes eu consigo (consigo mesmo) de outras nem sempre, mas é assim, não faz mal.

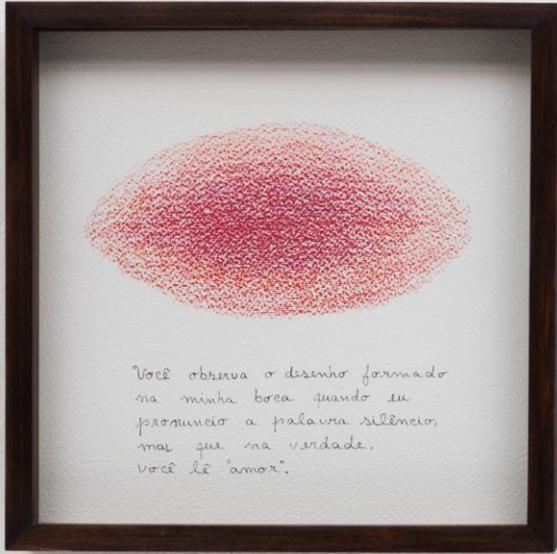
¹ Graduado no bacharelado em artes visuais na Universidade de Brasília em 1998. O artista aborda em suas obras aspectos relativos à memória, infância, contos de fadas, narrativas... bem como a fragilidade do sujeito contemporâneo frente à impossibilidade de transcendência.

Saudade

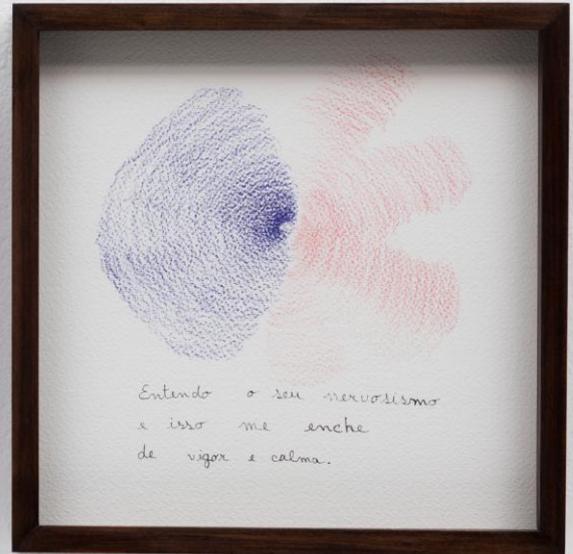




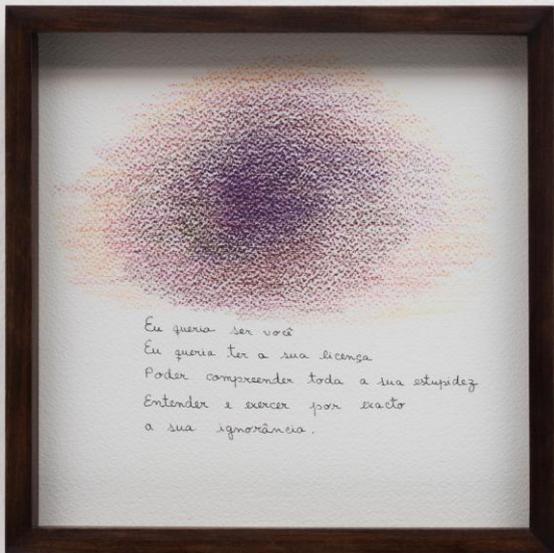




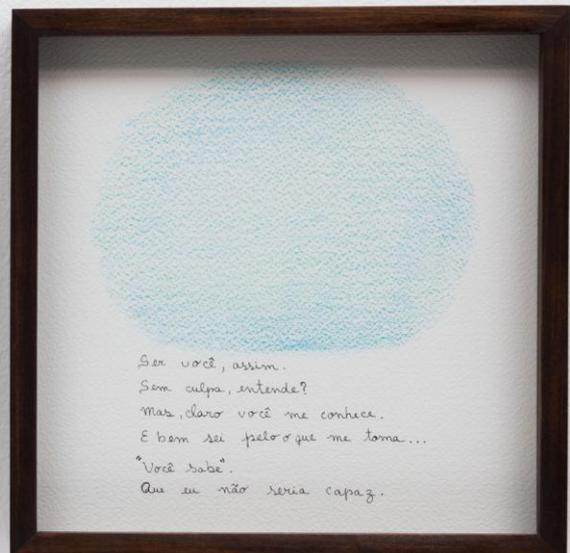
Você observa o desenho formado
na minha boca quando eu
pronuncio a palavra silêncio,
mas que na verdade,
você lê "amor".



Entendo o seu nervosismo
e isso me enche
de vigor e calma.



Eu queria ser você
Eu queria ter a sua licença
Poder compreender toda a sua estupidez
Entender e exercer por exato
a sua ignorância.



Ser você, assim.
Sem culpa, entende?
Mas, claro você me conhece.
E bem sei pelo que me toma...
"Você sabe".
Que eu não seria capaz.



Espero que

o tesouro
encontre

Você!

À Primeira Vista

entre afetos, corpo, imagem e memória

Rubiane Maia¹

‘À Primeira Vista, entre afetos, corpo, imagem e memória’ foi um projeto realizado entre os anos de 2013/2014 com apoio da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo, via Edital Bolsa Ateliê em Artes Visuais, e que teve seu processo exibido na mostra coletiva “Modos de Usar”, no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES, com curadoria de Júlio Martins. A pesquisa perpassa algumas relações entre a performance, a literatura, e o audiovisual, e foi inspirado pelo livro mexicano ‘*Como água para Chocolate*’, de Laura Esquivel. O mesmo trata da vida cotidiana e ordinária passada no interior de um rancho. No entanto sua singularidade aparece ao usar como pano de fundo a cozinha, mais especificamente a relação que os personagens estabelecem entre suas emoções e a comida: seja ela no ato de comer, ou de preparar os alimentos. Fato que inaugura na literatura mexicana um termo denominado *cozinha-ficção*. Um segundo intercessor também foi encontrado em Marcel Proust, em seu livro – ‘Em busca do tempo perdido’, no trecho que narra a sua busca pelo real sentido da experiência da alegria. Afeto que surge evocado pela degustação de uma xícara de chá e um bolo de ‘madeleine’, um gesto espontâneo que instala o personagem num tipo de epifania estendida para além do tempo presente.

¹ Rubiane Maia é artista, licenciada em Artes Visuais e mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo. Em 2012/2013 participou de diversos encontros, festivais e residências no Brasil, Argentina, França, Reino Unido, Espanha, Itália, Portugal e Irlanda. E da 9th Kaunas Biennial UNITEXT na Lituânia. Recentemente produziu o curta-metragem de ficção, *EVO*, com roteiro inspirado em suas pesquisas sobre a memória. E da Exposição Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI, no SESC Pompéia, São Paulo.

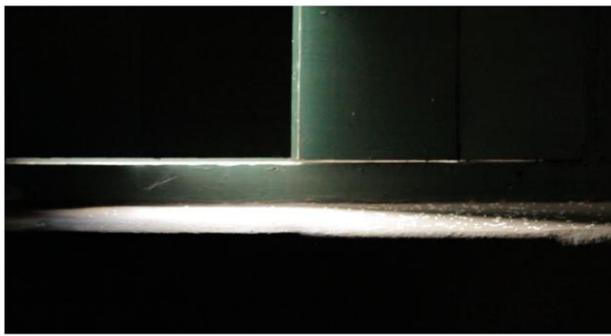
Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremeci atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal.

De onde me teria vindo àquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde aprendê-la? Bebo um segundo gole em que não encontro nada demais que no primeiro, um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim.

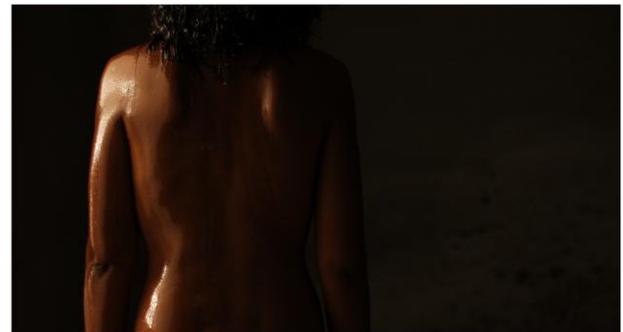
:em ato comer pode sugerir muitas questões: engolimos a saudade, o vazio, os medos; preparamos pratos de comidas que aquecem e confortam; abusamos de doces para sentir mais prazer, alegria; compartilhamos comidas afrodisíacas e sexuais; usamos ervas e condimentos variados de acordo com a nossa cultura; alimentamo-nos de animais ao mesmo tempo abnegamos brutalmente o canibalismo. sim, comer é um verbo, uma ação pela qual muitas forças estão implicadas. por isso é um grande engano pensar que nós só no alimentamos com a boca - nós comemos com o corpo inteiro, com a pele, e até mesmo com os pensamentos. isso sem citar as inúmeras possibilidades despertadas pelos sentidos, o paladar, o olfato, o tato, a audição e a visão:



Imagens de Processo: **Residência Galeria Casarão** – Viana . Jan 2014;
Assistente de Produção: Tete Rocha . Fotografia: Joana Quiroga







Frames de vídeo: *'Esboços de um corpo desconhecido'*, vídeo – 27' 41" (díptico)



*'À primeira vista: uma maçã e duas cadeiras',
performance. Imagem: Aline Alves*





'Sim', instalação (+ fotografia detalhe), dimensão
1.10 x 2.90 m

<<http://periodicos.ufes.br/colartes/>>

