

A imagem do corpo na tragédia antiga: uma visualidade verbal

ELISANA DE CARLI

Resumo

Neste estudo duas tragédias de Sófocles e duas de Sêneca são analisadas com o objetivo de identificar a visualidade dada ao corpo através da palavra, a imagem construída para o corpo da personagem, seus níveis de sentido e a reverberação no texto e na cena. Essas informações podem ser caracterizadas como rubrica interna, pois são dados que corroboram a construção do espetáculo. Assim, estrutura e conteúdo, ao se engendrar, potencializam a significação do corpo em cena, quer por sua presença, quer por uma visualidade verbal, figurando uma ocupação semântica que se estabelece como uma das marcas do teatro antigo.

Palavras-chave:

Corpo, palavra, teatro

The body image in ancient tragedy: a verbal visuality

ELISANA DE CARLI

Abstract

In this study, two tragedies of Sophocles and two others from Seneca are analyzed in order to identify the visuality given to the body through the word, image built for the character's body, their levels of meaning and reverberation in text and scene. This information can be characterized as internal rubric because such data supports the scene's construction. Thus, structure and content engender enhancing body's significance on scene either by its presence or a verbal visual, figuring a semantic occupation, which configures as one of the marks of the ancient theater.

Key words:
Body, word, theater

La imagen del cuerpo en la tragedia antigua: una visualidad verbal

ELISANA DE CARLI

Resumen

En este estudio son analizadas dos tragedias de Sófocles y dos de Séneca con el objetivo de identificar la visualidad otorgada al cuerpo a través de la palabra, la imagen construida para el cuerpo del personaje, sus niveles de sentido y repercusiones tanto en el texto como en la escena. Tales informaciones pueden ser caracterizadas como una marca interna, pues son datos corroborados en la construcción del espectáculo. De ese modo, estructura y contenido se fusionan potenciando la significación del cuerpo en escena, bien sea por su presencia o por una visualidad verbal, plasmando así una ocupación semántica que se configura como una de las particularidades del teatro antiguo.

Palabras clave:
Cuerpo, palabra, teatro

Introdução

O corpo no teatro é expressão básica. Essa assertiva indica o trabalho do ator que tem em seu corpo a premissa à concretização da arte do espetáculo bem como a configuração imagética proposta pelos textos dramáticos, especificamente as tragédias e comédias que compõem o repertório do teatro da Antiguidade ocidental, identificado na produção de Grécia e Roma, ao referenciar no diálogo das personagens o corpo físico, os seus cinco sentidos, o uso e/ou abuso deste corpo pela própria personagem e pelo seu interlocutor. Um exemplo emblemático é a violência física que é recorrente não só no gênero trágico, mas também no gênero cômico, apresentando-se de modos diferentes e com propósitos diversos, conformando-se à diretrizes estéticas de cada gênero bem como refletindo contextos sociais, políticos, culturais.

Ao abordar o corpo no teatro antigo, além do teatro oficial, também é preciso destacar o mimo e a pantomina, que são formas fundamentais. A definição desses termos é controversa, pois não há registros específicos para delinear com precisão (BERTHOLD, 2003; LESKY, 1995). A partir de estudos e documentos históricos (DEZOTTI, 1993), é possível encontrar referências sobre a utilização ou não da palavra em cena, da música, de figurinos e outros apetrechos. Tendo como um recurso a improvisação, o mimo e a pantomima abrem caminhos para várias facetas teatrais: um teatro itinerante, de fácil acesso e de inúmeras temáticas frisando, prioritariamente, anseios populares. Sem o uso de máscaras, valendo-se inclusive da presença feminina, tem como recursos a potência e a habilidade corporal do artista bem como a exposição do corpo desses atores e atrizes marginalizados. Essas manifestações cênicas se mantiveram ao longo da história da sociedade, de modo geral, atuante e com

grande receptividade junto ao público, desde a Antiguidade grega, expandindo-se para a Roma antiga, Bizâncio, mantendo-se no período medieval, no renascimento e refletindo até os dias de hoje.

Os sentidos do corpo no teatro carregam uma ambiguidade fazendo-se notória e necessária, por isso, a explorarmos como veio de configuração, pois entendemos que representa, de certo modo, a polissemia e heterogeneidade que conforma o teatro. Com isso faz-se necessário um recorte, sendo que para este estudo, apresentamos uma análise de duas tragédias gregas, de Sófocles (c.496-406 a.C.), e duas romanas, de Sêneca (c. 04 a.C – 65 d.C), explorando o texto dramático visando identificar como a imagem do corpo é construída, como o corpo é apresentado ao leitor/público.

Corpus de análise: Antígona, Édipo Rei; As Troianas, Agamemnon

No teatro grego, considerando as representações participantes dos concursos oficiais, os atores, somente do sexo masculino, interpretavam todas as personagens, com o uso de máscaras; as cenas de morte não ocorrem no espaço cênico do mesmo modo que as cenas com ações violentas. Este tipo de ação é vedado ao olhar do espectador, o qual será informado por uma das personagens, geralmente um mensageiro que, com riqueza de detalhes, oferece uma cena imagética significativa. Aliás, o não visível é parte importante neste teatro que se pauta na palavra, sendo uma palavra que cria e conduz, exigindo dos espectadores, mas também dos atores, o uso dos sentidos do corpo para apreender a configuração e a extensão desta proposição cênica. Desse modo, uma perspectiva de ocultamento do corpo também se apresenta como um viés de construção da imagem desse corpo.

Seguindo a etimologia do vocábulo teatro, do grego *théatron*, lugar de onde se vê, e diálogo, do grego *diálogos*, i) um em frente ao outro; ii) duas palavras, dois pensamentos, tem-se um direcionamento à atenção ao uso dos sentidos do corpo, especialmente a audição e a visão, na criação e recepção do gênero teatral. Essa proposição também é apresentada no texto dramático, conformando personagens e sinalizando ao leitor a importância deste conjunto. Há personagens cujo sentido do ouvir será definidor, como acontece em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, e com o próprio Édipo, e Creonte em *Antígona*. Não que possuam um corpo doente, de fato são ex-

pressos como portadores de um corpo saudável, no entanto que não utilizam de modo pleno o sentido da audição, não assimilam as palavras ditas, algumas enfaticamente, ou as rejeitam. Este mau uso do corpo e dos seus sentidos será categórico *a posteriori*: do simbólico ao literal: o infringir de uma pena severa, causadora de sofrimento físico e/ou emocional, materializando-se no corpo a ação metafórica inicial do não ouvir. Cabe ressaltar a importância da palavra na cultura grega: o rapsodo, a *ágora*, e mesmo a origem do teatro atribuída aos cortejos do canto do ditirambo.

A deferência à palavra e de sua interação é demonstrada por diferentes vieses, os quais se amalgamam, potenciando-se. De acordo com D'Onofrio, ao gênero dramático deve ser considerado que: “Por ação não se deve entender apenas um fato, um ato físico, material; qualquer atitude de uma personagem face a uma determinada situação, mesmo que seja de omissão ou de silêncio, pode ser considerada uma ação dramática.” (1995, p.129). Assim, esta omissão ou forma de silêncio, esta ação de ‘surdez’ temporária e/ou necessária por parte das personagens se faz fundamental enquanto recurso, pois potencializa seu posicionamento e escolha, aumentando a tensão, perspectivas fundamentais no gênero trágico. Essa proposição é mais significativa quando atribuída ao teatro antigo, como esclarece Vernant: “No teatro grego, como explica Aristóteles, a ilusão cênica não deve ser produzida por procedimentos de encenação, mas pela ação e narrativa.” (2001, p.351). Essa concepção é identificada nas obras em análise, nas quais a figura do mensageiro tem papel fundamental justamente por ser o portador das palavras que trazem à cena os fatos ocorridos em espaços extracênicos. Também, a resolução das personagens Édipo, Antígona, Creonte expressas por ações e palavras gera o embate nos enredos, sendo os pedidos das demais personagens reiterados para que escutem, para que ouçam todas as palavras, das variadas procedências. Como apela Tirésias a Creonte: “Falo pensando no teu bem. Doce é dar/ ouvidos a quem nos fala, se é para nosso proveito.” (*Antígona*, v.1031-32). Hemon pondera ao pai Creonte: “Falas e não queres ouvir o que tenho a dizer-te?” (*Antígona*, v. 758). Tirésias, Corifeu, Hemon interpelam Creonte, em diferentes momentos, no sentido de alertá-lo, admoestá-lo de sua rigidez, mas as palavras não são ouvidas efetivamente e, quando são, os desfechos estão consumados.

Em *Édipo Rei*, o protagonista considerado o salvador de Tebas, o decifrador inexecutável, como é apontado no texto,

não terá, neste momento, a habilidade necessária para ouvir as indicativas que se apresentam, como lemos nesta fala do Sacerdote a rogar a Édipo, logo no prólogo:

Ó poderoso Édipo benquisto de todos, todos os suplicantes presentes recorremos a ti, rogando que nos descubras um remédio, seja ouvindo uma revelação divina, seja escutando a algum ser humano, porque vejo que também nos conselhos dos homens experientes vem as mais das vezes a salvação das desgraças. (*Édipo rei*, 1964, p.48)

Destacamos no trecho acima a importância dada ao escutar, notificando a origem desta palavra, divina ou humana, ambas com sua sabedoria, as quais devem ser consideradas igualmente. Nesta perspectiva, há um movimento inicial de Édipo nesta direção, contudo a percepção plena não se realiza ao longo do texto dramático, gerando enfrentamentos e recusas. Ou seja, é pelo sentido da audição que Édipo busca informações para resolver a situação por que passa Tebas: ouvir o oráculo de Delfos bem como as palavras do adivinho Tirésias. Creonte traz as palavras do Nume: encontrar o assassino do rei Laio; “Febo soberano nos ordena em termos claros que expulsemos uma nódoa, como que alimentada por este solo, e não a sustentemos até ficar insanável.” (*Édipo Rei*, p. 50)

Quanto a Tirésias, Édipo o qualifica ao recebê-lo: “Ó Tirésias, que tudo perscrutas, tanto o sabível quanto o misterioso, o que paira no céu e o que pisa na terra, compreendes, embora não enxergues [...]”, (*Édipo Rei*, p.56). Essa referencia ao sábio adivinho mudará rapidamente, configurando um dos excessos de Édipo. Ainda que tenha solicitado escutar as palavras de Tirésias, ao ouvir as recusará, deslocando-se ao ponto de acusar Tirésias, o qual foi laureado pelo próprio Édipo como aquele que tudo sabe.

Édipo: Falar o que?

Tiréias: Já não entendeste? Ou tentas fazer-me falar?

E.: Não o bastante para dizer que saiba. Repete.

T.: Declaro seres tu o assassino de Laio, que procuras.

E.: Não dirás segunda vez tais afrontas sem que te doa.

T.: Devo falar algo mais, para mais te enfureceres?

E.: Quanto quiseres; são palavras perdidas.

T.: Declaro que vives, sem o saberes, numa comunhão sórdida com teus entes mais caros e não enxergas toda a tua torpeza.

E.: Esperas continuar falando assim impunemente?

T.: Sim, se alguma força existe na verdade.

E.: Existe, mas não para ti; não para ti, porque cego dos ouvidos e da inteligência como és dos olhos. (*Édipo Rei*, 1964, p.58)

Após Édipo atacar furiosamente Tirésias, este o responde: “Já que me insultas a cegueira, declaro que tens olhos, mas não vês a profundidade de tuas desgraças, nem sob qual teto habitas, nem com que gente moras.” (p. 59). Nestes excertos a configuração dos sentidos é abarcada em diferentes níveis, demonstrando sua importância na elaboração do mito, na concepção aristotélica, e engendramento dramático, haja vista a peripécia e o reconhecimento que caracterizam o mito composto nesta peça, caracterizando-se pela passagem de Édipo do ignorar ao conhecer, da visão a cegueira física que estabelece uma proposição simbólica da capacidade efetiva do uso dos sentidos do corpo pelo homem, indicando a correlação direta e sinuosa entre aparência e essência, visível e não visível.

A ação do ouvir aparece ao longo do texto, como que a conduzir leitor/espectador, sinalizando o mérito dessa ação, como se percebe no pedido de Creonte a Édipo: “Escuta a réplica a tuas acusações; depois, julga-me tu mesmo com conhecimento de causa.” (*Édipo Rei*, p.63). Notifica-se que este pedido também se caracteriza como um conselho, um aviso, e modo reiterado, a ação do ouvir é imprecada por diferentes personagens, mas apesar dessa reiteração, Édipo não consegue ouvir de modo pleno as palavras a ele dirigidas, como já alertara o Sacerdote no prólogo.

Este não ouvir se conformará em um limite, uma falha, permitindo a *hybris* (desmedida, excesso) e a *hamartia* (erro) e notabilizando responsabilidade nas ações e reações do enredo, assinalando culpabilidade das personagens, pontuando como Aristóteles expressa a importância que se a personagem “cai em infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [...]” (1453 a 7-22). Seres de grande reputação para incorrer em erro, de modo ‘natural’ e devido, exige maestria do dramaturgo para propor diálogos e questionamentos, como encontramos em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, sem criar polos fixos; eis uma das características de um clássico que continua a reverberar sentidos e diálogos, e que ainda nos permite muito ouvir nestes textos.

Além desta indicação ao sentido da audição, o corpo físico, sua funcionalidade, sua presença e sua ausência serão motivos engendradores que precipitam a ação central. A presença do corpo insepulto enseja as ações em *Antígona*.

A um glorifica, a outro cobre de infâmia.
A Etéocles – dizem – determinou dar,
baseado no direito e na lei, sepultura
digna de quem desce ao mundo dos mortos.
Mas quanto ao corpo de Polinice, infaustamente morto,
Ordenou aos cidadãos, comenta-se,
Que ninguém o guardasse em cova nem o pranteasse,
[...] (vv.22-28)

Nesta passagem Antígona informa a irmã Ismene sobre o decreto de Creonte e solicita sua ajuda: “Ajuda-me a levantar o corpo. Quero teus braços.” (v.43). Destaca-se a objetividade do pedido, expressando uma impessoalidade, dando ênfase à situação. Esse caráter objetivo atribuída à personagem de Antígona será reforçado posteriormente por sua ação de prestar as exéquias ao irmão, enfrentando a força da lei, e nomeada por Ismene: “Põe na cabeça, mulheres / somos, não podemos lutar com homens.” (*Antígona*, vv. 61-62). A perspectiva da ação física, do agir autônomo, do enfrentamento é sinalizado como atitude masculina, exceto sobre o infligir a própria morte. Ao ser condenada por cobrir com terra o corpo do irmão, Antígona reitera sua intenção:

Íeis morrendo, e eu, com minhas próprias mãos,
vos lavei, vos cobri e vos administrei
libações. Agora, Polinice, por haver tratado
teu corpo, recebo esta paga.
Contudo, eu te honrei devidamente aos olhos dos sensatos.
(vv.900-904)

A referencialidade ao corpo e seus sentidos são apontadas de modo variado nestes dois textos de Sófocles. Se em *Antígona* os corpos como um todo, sendo o corpo de Polinice não sepulto, sendo Antígona emparedada viva, sem arranhões, ou ferimentos no corpo, como pontua o corifeu (vv.817-820) constroem o corpo deste texto dramático, em *Édipo* é o sentido da visão que será o guia: Tirésias, o sábio cego, mas que vê para além; Édipo aquele que tem o sentido físico da visão, contudo com uma perspectiva restrita, os quais se aproximam como personagens com reflexos inversos. Tirésias explica a cegueira inicial de Édipo, a qual se inverterá, perdendo o sentido imediato dos olhos, a partir do momento que se fere, punindo-se pelos atos cometidos e por não ter mais coragem de olhar aos seus. Uma morte simbólica, o estabelecimento de um distanciamento. Em *Édipo* é a morte do

rei que principia a busca e a revelação. Em certo sentido, a causa primeira do enredo nestes dois textos dramáticos é o mesmo princípio: a morte, a ausência de vida de um corpo.

Édipo e Antígona, pai e filha com o mesmo proceder, são objetivos com suas intenções. Antígona, uma personagem feminina, que age, indo além das palavras, usando seu corpo, dinâmica atribuída muito mais ao mundo masculino. Édipo é convicto na busca do responsável pela morte do rei, como rei e varão lhe é facultado agir. A semelhança entre pai e filha se reitera pela resistência em alcançar seus objetivos, além dos laços familiares. Isso nos remete a ideia de *guénos*: o laço de sangue, o pertencer ao mesmo corpo, ter o mesmo sangue, como afirma Antígona, em sua primeira fala, nos primeiros versos do prólogo: “Comum no sangue, querida irmã, caríssima Ismene, sabes de algum mal, dos que nos vêm de Édipo, que Zeus não queira consumir em nossas vidas.” (*Antígona*, vv.01-03). Na consideração de Junito Brandão, “se o *guénos* é uma soma de *personae sanguine coniunctae*, um grupo unido pelos laços de sangue, todos e cada um individualmente são sempre co-responsáveis pelo agir do outro; a hamartia é uma herança.” (2007, p.20). Neste sentido, a aferição dos mitos e sua produtividade são expressivas, como já notifica Aristóteles: “[...] outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeôn, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obrarem ou padeceram tremendas coisas.” (1453 a 20). Assim, o corpo familiar precede ao corpo individual, reiterando a conformação dos valores gregos pautados na *polis*, no coletivo. Ser expulso deste espaço, não poder partilhá-lo, ser um membro extirpado deste corpo é uma punição, algo não desejado, como se representa em Édipo, Polinice, Electra, Orestes, as troianas. Essa coletividade, essa relação com os demais, a expressão de pertencimento, o punir a si, o ferir-se, se necessário, em atenção ao grupo configura parte do entrechoque do leitor contemporâneo, parte da atual sociedade marcada sobremaneira pelo imediatismo e individualismo, causa estranheza e, por vezes, desagrado, ver um corpo poderoso, o rei, atuando em prol de um corpo social - com este cenário, reitera-se a força do corpo de Édipo, aquele que tem o corpo marcado, os pés machucados, mas que aponta outros caminhos possíveis. Neste sentido, Jean-Pierre Vernant, em seu texto *Sob os olhos do outro* (2001), destaca que

Os gregos não distinguiam, como nós o fazemos, o que é nós do que é nosso, nosso ser íntimo de nossos pertences. O que está fora de mim pode ser meu, mas não poderia ser eu. Para

o grego, ao contrário, o indivíduo não é separado do que realizou, efetuou, nem do que o prolonga: suas obras, as façanhas que executou, seus filhos, sua família, seus parentes, seus amigos. O homem está no que faz e no que o liga aos outros. Assim, a mesma palavra pode designar o erro íntimo de julgamento, a falta moral cometida dentro de si, e o fracasso e o insucesso encontrados no mundo. (2001, p.343)

Nesta perspectiva de apresentar estes dois tempos, o he-lenista segue comparando as dinâmicas e interesses de cada sociedade, esclarecendo o que poderia ser entendido na atualidade como um determinismo atroz esta relação entre o indivíduo e o social, iluminando ainda mais este *corpus*:

Quando um grego agiu mal, não tem a sensação de ser culpado de um pecado, que seria uma doença interior, mas de ter sido indigno do que ele mesmo e os outros esperavam dele, de ter perdido a honra. Quando age bem, não é porque se conformou a uma obrigação que lhe seria imposta, uma regra de dever decretada por Deus ou pelo imperativo categórico de uma razão universal. É porque cedeu à atração de valores, ao mesmo tempo estéticos e morais, o Belo e o Bem. A ética não é obediência a uma obrigação, mas acordo íntimo do indivíduo com a ordem e a beleza do mundo. (Vernant, 2001, p. 344)

Desse modo, o embate inicial entre os corpos da atualidade com o corpo antigo, o corpo do leitor/espectador com o corpo de Édipo ou de Antígona, pode ser suplantado por um diálogo profícuo, o qual se deu entre romanos e gregos, pautado nas possibilidades de *imitatio*, *aemulatio*, *contaminatio*. Em uma acepção moderna sobre estes conceitos, Jenny (1979, p. 5) considera que

De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, uma constante. [...] Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define.

Desta perspectiva, as tragédias romanas se reportam ao referencial grego, como se lê em *As troianas*, e, *Agamemnon*, de Lucius Anaeus Seneca (c.4 a.C – 65 d.C.), na qual a morte também corporifica a cena. As mulheres de Tróia estão de luto

e para representar o seu pesar batem em seus próprios corpos, dilaceram-se, corporificando a dor e o desespero. O luto é expresso através de sujar os cabelos, passando terra, poeira ou ainda ao arrancar os cabelos, como esclarecem Cardoso (2005, p. 199;), Nuñez (1995). A imagem do corpo materializa a vida: o emaranhado dos cabelos a notificar o desalinho do vivido.

Coro:

Todas nós soltamos as cabeleiras,
já desfeitas por muitos funerais.
Os cabelos soltos estão livres de presilhas
e a cinza ardente se espalha em nossos rostos.
Enche tuas mãos.
Isto é o que se pode levar de Tróia.
(Seneca, *As troianas*, v. 98-102)

Nesse excerto exemplifica-se a identificação do homem com o espaço. Assim como Tróia, as mulheres se sentem dilaceradas, estão à mostra, caídas. Os cabelos desgrenhados, desarrumados, os seios expostos – já não há uma ordem, como em Tróia. Dessa maneira, o significado do luto pode ser duplo: pelos troianos e por Tróia; dessa maneira seus corpos são extensões dos troianos e de Tróia, a constituição de uma unidade física e subjetiva. Além disso, esta citação se configura como rubrica interna, pontuando a caracterização física das personagens, indicando a ligação direta da palavra e da ação no teatro antigo, i.e., a palavra potencializa a imagem.

No teatro senequiano, as cenas de violências e as mortes ocorrem no espaço cênico visível, divergindo significativamente do teatro grego. A crítica mais recorrente é de que esta violência cênica era reflexo do contexto social da antiga Roma. Gostaríamos de nos deter neste referencial, pois além de analisar o tratamento dado ao corpo, permite expandir o diálogo sobre as tragédias de Seneca, propondo outras perspectivas. Glenn Most (1992), em "*disiecti membra poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*", se destaca pela imparcialidade e discussão ao erigir possibilidades fundamentadas e coerentes, descortinando um horizonte mais amplo e diferente para as leituras da Antigüidade, especificamente do período neroniano, época de Sêneca.

Para essa matriz cultural, Most aponta três tipos de contextos que são potencialmente mais frutíferos: história, filosofia e retórica. Historicamente, as cenas de violências e crueldades na literatura têm como causa mais óbvia, e tam-

bém a mais sugerida, os espetáculos do circo romano: *ludi circenses*. O autor explicita que para interpretar este gosto e prática é preciso estabelecer dois questionamentos: primeiro, quem assistia a quê; segundo, o que eles pensavam estar assistindo. Compreendemos que com essa última abordagem as leituras se ampliam, indo além de um sentido denotativo, mais literal, que se encaminha para um prévio determinismo, que estabelece paralelismos e implicações diretas, atrelando o mundo mimético ao real, como se aquele fosse cópia e não uma construção *a partir* desse, tomando o referencial histórico como ponto de partida.

Respondendo a segunda questão, o jogo, que neste caso envolve a luta de homens e animais, ocasionando no corpo ferimentos e dilacerações, é entendido como uma forma de contemplar e pensar as diferenças entre o ser humano e os outros animais; ele era estimulado pela curiosidade do público e dos antigos médicos que enfatizavam os benefícios científicos, tendo em vista a possibilidade de se conhecer ainda mais as fisiologias e os tratamentos aplicáveis para cada situação. Essa representação dos sofrimentos humanos através dos embates de gladiadores não é exclusividade do período de Nero; como atestam documentos, a prática é mencionada em textos do ano 264 a.C, afirma Most. Acreditamos que esse dado se mostra bastante significativo, pois indica uma prática comum ao longo da história romana, fixando-se na cultura e no imaginário da sociedade, apontando implicações e significações maiores do que o simples gosto pela violência, ou a específica representação da tirania de Nero.

Seguindo a linha do escritor Crisipo e de Plutarco, Most sugere outra forma de ver os embates que ocorriam nos *ludi circenses*: entendê-los como um treinamento para a coragem humana, uma demonstração de habilidade, da coragem racional sobre a irracionalidade da força. Contudo, uma posição contrária também é levantada, a partir de Cícero e Plínio, que é justamente a percepção da não distinção entre animais e homens, de uma inteligência animal e mesmo a identificação do público com os animais e não com os lutadores.

Para Most, especificamente quanto ao período neroniano, uma interpretação para a obsessão dos flagelos físicos é “*to see in it the symptom of an anguished reflection upon the nature of human identify and upon the uneasy border between men and animals.*” (1992, p.405). Quanto às tragédias de Sêneca, personagens dominadas por um *furor* incontrolável ferem-se ou atacam aos demais, manifestando, de certa forma, uma ir-

racionalidade e aproximando-se dos animais; corporificando os limites tênues e frágeis que separam categorias que, a priori, se entendem bem delimitadas.

Em seu artigo *Most* (1992) também faz uma conexão das lesões físicas com a idéia estoíca de corpo, alma e identidade. Não pretendemos esclarecer meandros filosóficos, mas os dados levantados pelo crítico nos levaram a algumas elucubrações, ampliando nossas considerações, especialmente, no que concerne à questão da violência, expressa em cenas de ferimentos e morte presentes nas tragédias de Sêneca. Inferimos, a partir desse, que o desmantelamento físico corporifica um desmantelamento mental, emocional, apontando a falta de estrutura do homem, demonstrando uma fragilidade, identificada em limites muito tênues que os personagens transpassam, como Fedra, Hipólito, Édipo, Teseu, Hécuba, Agamêmnon, Ulisses. Além disso, indica que a razão humana não consegue abarcar e resolver todas as questões, demonstrando que a racionalidade é limitada e, por vezes, insuficiente. De certa forma, remarca que a linha divisória entre homem e animal é muito mais débil, e que a racionalidade e a irracionalidade se encontram em contornos não tão bem definidos, quanto se supõe. Esses elementos perfazem uma caracterização da falência humana, que registra que a vida, o mundo, o todo se demonstra maior que o indivíduo. Como apontará Nietzsche: o mundo é o limite do homem e não o próprio homem.

Com essa dissolução do homem, há um consequente questionamento, e/ou dissolução, de seus valores, crenças, organizações, o que assinala que os parâmetros escolhidos se demonstraram insuficientes e falhos em algum momento, estabelecendo um descompasso entre o indivíduo e as relações que o constituem, uma divergência entre o corpo do indivíduo e o corpo social, a qual pode se materializar nos corpos físicos através da violência.

Ainda, o resultado dessa violência, que é uma forma de contato, de comunicação entre os homens, evidenciada por ferimentos e cicatrizes, os quais informam que mudanças ocorreram, que aquele sujeito não é mais o mesmo de antes. As cicatrizes externas representam as marcas internas; feitos empreendidos, fatos vividos.

Mas este corpo marcado, dilacerado também pode ser reverenciado, pode ser o espaço para a manifestação do sagrado. Em *Agamemnon*, peça trágica de Sêneca, tem-se o divino a possar-se do corpo humano de Cassandra. A ligação e/ou mistura de esferas se dá pelo corpo físico, materializando o

não visível, presentificando o distante. O coro de troianas esclarece a intercorrência que se passa com a profetisa de Tróia e sacerdotisa de Febo, justamente pela presença dessa divindade que se manifesta através do corpo de Cassandra. Essa ação se correlaciona com observação de que corpo é também espaço dedicado ao divino:

Coro:

A profetisa silencia de repente e a palidez toma seu rosto. Um tremor contínuo domina todo seu corpo. As fitas levantam-se rijas; ficam herissados os cabelos macios. O peito ofegante freme com um murmúrio abafado. O olhar balança incerto e, virados para trás, os olhos retorcem e de novo, imóveis, enrijecem. Ora leva a cabeça aos ares, mais que o normal, e caminha alta; ora tenta abrir a boca que reluta, e mal retém as palavras nos lábios cerrados, ménade entregue ao deus. (Seneca, *Agamemnon*, vv. 710-719)

Detecta-se aqui, em primeiro lugar, a apresentação de rubricas internas, isto é, indicações cênicas presentes no próprio texto dramaturgico, bastante importantes, pois conduzem a ação e a movimentação da personagem no espaço cênico, orientando o trabalho de corpo do ator, que pode ser caracterizado também como espaço lúdico ou gestual, por referir-se à utilização do espaço cênico pela personagem e a sua interação com as demais personagens:

Agora, depois de alastrado, o furor por si próprio se rompe e ela cai dobrando os joelhos, qual ante os altares o touro, levando sobre a cerviz uma ferida imprecisa. Reergamos seus membros. (idem, vv. 775-781)

Neste momento, entra Agamêmnon em cena: ao deparar-se com a situação, reitera a condição de Cassandra, notificando o seu desmaio e ordenando ações para atender a sacerdotisa. Este discurso que também configura rubricas internas exemplifica a força das palavras, as quais potencializam o agir corporal em curso, como que “a decodificar através da fala que os transpõe para a esfera visual. Auditivo e visual se fundem[...]. Ouvir e ver, saber ver a partir do ouvir – isso é o que se exige.” (Brandão, 1989, p. 80). Esse recurso comum no gênero dramático trágico antigo é proposto para personagens, como observado anteriormente pelo delineamento do sentido da audição e da visão, e no modo de recepção para leitores/espectadores.

Agamemnon:

Por que essa profetisa, desacordada e
trêmula, vai caindo com a cabeça pendente?
Criados, ergam-na e a reanimem com água fresca.
Com aparência debilitada, ela já se recupera.
Desperta teus sentidos: eis aquele almejado
porto para os sofrimentos. O dia é de festa. (Sêneca, *Agamemnon*, vv. 786-791)

Além das inferências das indicações cênicas, como o silêncio, a palidez (v. 710), o tremor (v. 711), o murmúrio (v. 714), a queda (v. 776), desacordada (v. 786), reanimar com água (v. 788), a chegada de Agamemnon (v. 779), essas passagens apontam também, de modo significativo, para um espaço que se constrói a partir de Cassandra, e/ou, um espaço que se funda no corpo de Cassandra, ou seja, o espaço do sagrado.

Por sua manifestação no corpo da troiana, torna-se perceptível o que, a priori, não é visível, corporificando o que é diáfano, torna o invisível, visível; o oculto, conhecido; o corpo é o elo entre deuses e homens, dando materialidade ao divino, tornando-o visível. Temos a encenação da manifestação dos deuses através de um transe profético, que se concretiza por ações físicas bem como pela ação das palavras. E ainda que sem a expressão explícita do deus, que indica a existência de outra esfera, de outro espaço, somente a presença de Cassandra, nomeada profetisa, e assim recebida por todos, se instaura esse espaço sagrado, rompendo a linearidade e abrangência do que seria um espaço palpável, aparente, conhecido, humano. A sacerdotisa representa o corpo que recebe, que acolhe: o sagrado e o humano; o não visível e o visível; o desconhecido e o conhecido.

Considerações finais

De acordo com D'Onofrio (1995, p. 128) o texto dramático, geralmente, contém as ações que, ligadas entre si, formam o enredo, a trama (nível fabular), tendo:

1. as personagens que vivem os fatos que acontecem no enredo (nível atorial);
2. as indicações para o cenário em que as ações se desenvolvem mediante descrições do espaço e do tempo (nível descritivo);
3. as reflexões que as personagens fazem sobre os fatos que estão acontecendo (nível reflexivo).

A partir dos exemplos apontados nas quatro tragédias da Antiguidade analisadas neste estudo, o corpo se faz presente,

perpassando todos estes níveis indicados por D'Onofrio, imbricando-se como elemento e como meio, como significante e significado, refletindo-se polissêmico. O corpo expresso e manifesto em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, *As Troianas* e *Agamêmnon*, de Seneca, através das palavras, oferece uma linguagem corporal que percorre instâncias de significação literais e metafóricas, objetivas e subjetivas, que compõe o texto teatral e a representação cênica.

Além dessas significações, o corpo pode significar por ele mesmo, sua simples presença, o uso deste corpo bem como na relação que estabelece com demais elementos. Como exemplificado, o espaço é um desses elementos produtivos, considerando-se o corpo como um espaço, subjetivo e/ou cênico, bem como sua presença em determinado espaço. Assim, essa imagem do corpo construída em cena, a partir dos subsídios oferecidos pela fala das personagens ao espectador/leitor, marca uma das características do teatro antigo, que se estrutura com rubricas internas, dados que corroboram na construção do espetáculo, e oferece uma visualidade verbal que propõe esferas de sentidos. Com isso, estrutura e conteúdo se engendram potencializando a significação do corpo seja em cena, seja na leitura do texto dramático, demonstrando a produtividade do teatro antigo.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BRANDÃO. Jacinto L. Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Êsquilo. *Clássica*. v. 2, p. 69-87, 1989.
- BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Tradução M. Zurowski, J. Guinsburgo, S. Coelho e C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARDOSO, Zelia de A. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CONTE, G.B. *Latin Literature: a history*. Translated by Joseph Solodow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.
- DEZOTTI, Maria Celeste C. O mimo grego: uma apresentação. *Itinerários*. Araraquara, n.6, p.37-46, 1993.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

- JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique*. Tradução C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- MOST, G. *Disiecti membra poetae: The Rhetoric of dismemberment in Neronian poetry*. In: HEXTER, R., SELDEN, D. *Innovations of Antiquity*. New York and London: Routledge, 1992.
- NUÑEZ, Carlinda F. Da roda ao caleidoscópio: o tema de *Electra* na dramaturgia de ontem e hoje. In: NUÑEZ, C. *et al. Letras em tese*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- SÊNECA, L.A. *As troianas*. Edição bilingüe. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Agamêmnon*. Tradução de José E. Lohner. FFLCH/USP, 2000.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: LPM, 2000.
- _____. *Édipo Rei*. In: BRUNA, Jaime. *Teatro grego*. Seleção, introdução, notas e tradução. São Paulo: Cultrix, 1964.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2001.

Recebido em: 25/02/15

Aceito em: 30/03/15

ELISANA DE CARLI

elisana.carli@ufsc.br

Professora do curso de Artes Cênicas, do departamento de Artes e Libras, da Universidade Federal de Santa Catarina. Atuação na área de dramaturgia, história do teatro, teatro antigo e teoria do teatro.