



Teatro

A encenação da tragédia grega e do trágico na cena brasileira contemporânea

105

Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.105-119, jul. 2006

Gilson Motta*

Introdução

O presente texto é resultante de um projeto de pesquisa chamado “A encenação da tragédia grega no teatro brasileiro contemporâneo: análise dos processos de criação”, desenvolvido nos anos de 2003 e 2004 na Linha de Pesquisa *Processos de Criação Artística* do Núcleo de Estudos em Arte do Departamento de Artes do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Embora este material já tenha sido parcialmente publicado em outro periódico, aproveitamos o fato de dispormos aqui de um maior espaço para poder inserir dados importantes, de modo a possibilitar uma visão mais aprofundada de nosso trabalho.

Construído a partir de investigações teóricas, de pesquisas históricas e de pesquisa de campo, o projeto aborda as encenações teatrais produzidas no Brasil, considerando características estéticas, motivações ideológicas, discussões temáticas e processo de criação. Assim, o projeto busca analisar o modo como os diretores se inserem no movimento de revivificação dos textos gregos, isto é, como eles desenvolvem respostas formais aos problemas inerentes à encenação das tragédias gregas. Esta investigação sobre a encenação é acompanhada necessariamente de uma reflexão acerca do trágico, tema que se encontra inextricavelmente ligado à tragédia grega, mas que, ao mesmo tempo, a transcende. Assim sendo, a pesquisa – e, conseqüentemente, o presente texto – tem como eixo a tragédia e o trágico.

Fundamentos da pesquisa

A base do trabalho é a conferência *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy* de Helene Foley. Neste texto, a autora comenta um fato que marcou o teatro mundial nos anos 90: a grande quantidade de montagens de tragédias gregas. Em sua conferência, Helene Foley reflete sobre a recepção das tragédias gregas pelo público contemporâneo, levantando a questão: *qual a importância desta constante revisão ou revivificação da tragédia grega?* A autora visava os motivos pelos quais os textos clássicos vinham causando impacto na cena moderna e os processos que levavam a isto. Consideremos estes motivos e processos.

1. As encenações e adaptações de tragédias gregas têm se revelado como um campo de encontro para uma imensa variedade de tradições teatrais do Ocidente e do Oriente. O uso de

* Cenógrafo, figurinista e diretor teatral. Mestre e Doutor em Filosofia pela UFRJ, desenvolve pesquisas sobre o trágico e a tragédia, tendo como base teórica o pensamento de Friedrich Nietzsche. Atualmente é professor de Cenografia e Indumentária na UFOP.
E-mail: mottagilson@uol.com.br

instrumentos e materiais oriundos do teatro oriental (o Nô, o Kabuki, o teatro balinês, o teatro indiano) e de outras tradições teatrais e culturais do mundo oferece a oportunidade de dar vida a aspectos do drama antigo que foram esquecidos ou rejeitados pela tradição realista. Assim, embora o “teatro mundial” tenha exercido uma grande influência no teatro ocidental contemporâneo (desde as vanguardas históricas até os dias atuais), ele traz uma ressonância especial no caso das montagens de tragédias gregas. A autora cita uma série de exemplos, nos quais as tradições oriental e ocidental são ora sobrepostas, ora fundidas, ora confrontadas.

2. A tragédia possibilita a construção de um discurso político não localizado em relação às questões não resolvidas e às situações extremas. Quando encenada num passado imaginário que oferece poucas possibilidades de descrição física, a tragédia estabelece uma dissolução das referências acerca da jurisdição, dos elementos étnicos, raciais e culturais, possibilitando uma resposta política às questões não resolvidas e às situações extremas, sem localizar nitidamente esta resposta. Textos como *Antígona* e *Prometeu acorrentado* possibilitam, de modo exemplar, a construção deste discurso político não tópico. Assim, embora a encenação de um clássico sempre envolva o problema da atualização e da adaptação, ele, por sua própria natureza, se presta a diferentes formas de abordagem e de interpretação, de acordo com os valores contemporâneos.

3. A tragédia grega oferece amplas possibilidades para a experimentação dos atores e atrizes de todas as idades. Por exemplo, os textos clássicos possuem um repertório de grandes personagens femininas, mulheres terríveis, corajosas, ferozes como Electra, Clitemnestra, Antígona, Medéia, Hécuba.

4. Devido a sua própria abertura, a tragédia grega possibilita a realização de experimentos cênicos a partir do enredo trágico. Foley recorre a Aristóteles para indicar a existência de enredos mais atrativos do que outros e a Freud para reforçar a tese de que os enredos das tragédias possuem uma verdade psicológica profunda sem cair no elemento melodramático. Devido à presença de forças divinas e de uma situação política colocada num passado remoto, o texto clássico fornece ao espectador uma noção mais complexa acerca das motivações dos personagens. Em seguida, a autora apresenta exemplos de experimentos com os enredos trágicos, seja a redefinição de características de algumas personagens (reinventam-se, entre outros, Jocastas inteligentes e sexualmente liberadas); seja o processo de se misturarem diversos textos para dar origem a uma versão pessoal do mito; seja a fragmentação e a reordenação do enredo trágico a partir de diferentes versões do mito. Dentre estes processos de experimentação com o enredo, a autora lembra tentativas de re-contextualização e de adaptação dos textos.

Conclusão: para Foley, a tragédia grega tornou-se uma forma de teatro experimental. Isto é, devido à própria abertura do texto, os criadores exploram a tragédia com o objetivo de recuperar tradições teatrais, de buscar outras formas de jogo, de realizar experiências dramáticas a partir dos enredos trágicos e de interpretar criticamente a realidade. No fundo, a autora aborda aquele problema que vem sendo discutido ao longo de toda a história da Modernidade, a saber, a atualidade da tragédia, ou, em outras palavras, a relação entre a Antiguidade e a Modernidade e, atualmente, a Pós-Modernidade.

Considerando que este fenômeno de revivificação dos textos trágicos gregos tem se mostrado com certa frequência na cena brasileira contemporânea, tratamos de colocar a questão: *qual o sentido da tragédia para o encenador contemporâneo?* Esta pergunta envolve questões diversas: a relação entre tragédia e o trágico, o questionamento destes conceitos no contexto da cultura brasileira, o uso de tradições teatrais nacionais, além de perguntas relativas aos atores, aos elementos visuais do espetáculo e à dramaturgia.

A tragédia e o trágico

Embora o estudo de Helene Foley seja fundamental para compreendermos as características deste movimento de revivificação da tragédia grega, ele contém uma lacuna, pois desconsidera a relação entre a tragédia e o trágico. Em nosso entendimento, esta relação é essencial e, conseqüentemente, determinante das características estéticas do espetáculo, pois como se estabelecer, por exemplo, o registro trágico para os atores sem considerar o próprio sentido do trágico?

A montagem de uma tragédia grega sempre envolve uma relação com o teatro em sua origem. Herdamos dos gregos todo um modo de pensar e fazer teatro – o texto, o ator, as convenções cênicas, a encenação, a teoria acerca do sentido da tragédia –, enfim, herdamos uma poética da tragédia. Nos deparamos, portanto, com uma tradição teatral que envolve, por um lado, diversas formas e técnicas de representação, tais como um modelo de construção dramática, a fusão das artes, a convivência do épico e do dramático, a presença do discurso poético, a possibilidade de diferentes formas de jogo para o ator; por outro lado, esta tradição também nos aponta para uma série de conceitos e temas, como a catarse, o herói, a representação do patético, o trágico, entre outros.

Ao abordarem as tragédias gregas, os diretores teatrais deparam-se com elementos formais e temáticas que, apesar da distância histórica e da diferença de contextos estéticos, ainda são importantes em termos de uma busca de experiências formais e em termos de um questionamento acerca da ordem social e política. Como exemplo, podemos citar as declarações do diretor Antonio Guedes, do Teatro do Pequeno Gesto.

Se a tragédia, em sua época, já lidava com a simultaneidade de dois mundos – o da *pólis* e o do mito –, o trabalho sobre ela, nos dias de hoje, confronta-nos novamente com a simultaneidade. Ao mesmo tempo em que temos nas mãos um pouco da origem do teatro, esta origem nada tem a ver, em princípio, com a inserção social do teatro hoje. Estamos, portanto, de novo entre dois mundos: o antigo e o atual.

E estamos também diante de um desafio: qual o sentido da tragédia na contemporaneidade? (...) O fato é que, hoje, trazemos a Grécia em nós de uma forma apenas latente. Esta cultura está perdida... está para ser redescoberta. E, na tentativa de construção de um sentido, acabamos sendo levados a perceber que preocupações estéticas atuais – como o uso da construção épica e sua convivência com a construção dramática – encontra eco na estrutura da tragédia, em que se articulam as odes corais e as falas dos personagens. Percebemos também que preocupações sociais prementes em nossa época – tais como a relação com o outro, o diferente – estavam sendo colocadas em jogo no texto grego. Pensando por uma certa perspectiva, observamos que as diferenças culturais são agora, como foram no passado, um embate em que se alternam diálogo e intolerância.

Aos elementos desta poética teatral que podem vir a ser manipulados com uma maior liberdade pelo diretor, sendo enfatizados, rejeitados ou transformados, de modo a se construir uma “leitura” da tragédia, soma-se um outro aspecto de natureza mais complexa. Num nível mais profundo e radical, esta relação com a origem apresenta-se como algo essencialmente problemático, pois implica em pensar aquele elemento constitutivo ou originário que deve necessariamente permanecer. Ora, aquilo que a tragédia grega põe em cena é justamente o trágico: um mundo em conflito, um mundo dividido entre as antigas tradições e concepções míticas e a nova ordem política. O que é original na tragédia grega é justamente a invenção de uma visão trágica e de um sujeito trágico, os quais surgem no interior deste mundo em conflito. Conforme observa Jean-Pierre Vernant:

As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um novo modo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos. Do mesmo modo que não há nenhum ouvido musical fora da música e de seu desenvolvimento histórico, não há visão trágica fora da tragédia e do gênero literário cuja tradição ela fundamenta.

A montagem de uma tragédia grega implica um pensar sobre este elemento trans-histórico, inventado pelos gregos, isto é, o sujeito trágico, por intermédio do qual, o próprio homem é problematizado. Transita-se assim entre a arte e a filosofia.

A tragédia é um tema privilegiado quando se trata de se estabelecer uma relação entre a reflexão estético-filosófica e o teatro. A vasta quantidade de obras produzidas ao longo da história do Ocidente consolida uma verdadeira tradição de reflexão sobre a tragédia. Esta produção possibilitou o afloramento de questões puramente filosóficas. A tragédia põe em cena um conflito insolúvel, uma ausência de quadros estáveis de valores que possam fundar a ação humana, daí a tragicidade. Portanto, a tragédia problematiza a própria estrutura da agência humana, confrontando a estrutura subjetiva ou liberdade e a estrutura objetiva da realidade ou necessidade, enquanto fatores que determinam a escolha

ou decisão. A experiência estética da tragédia abriu espaço para uma especulação de ordem ontológica: o trágico é visto como uma característica fundamental da existência, decorrente da revelação de uma contradição essencial entre o homem e o universo, contradição que conduz a um sofrimento extremo. A tragédia revelou a questão do trágico.

É no final do século XVIII que o trágico penetra no espaço aberto pela tragédia, passando a ser pensado de maneira autônoma. Para Peter Szondi, por exemplo, uma “filosofia do trágico” – distinta de uma poética da tragédia – tem início com o pensamento de Schelling. Posição semelhante é defendida por Gleen W. Most, que nota que a independência do trágico em relação à tragédia é um fenômeno especificamente moderno e tem sua primeira formulação com Friedrich Schiller. É com Schiller – e seu afastamento do pensamento aristotélico – que a tragédia e o trágico passam a ser vistos como um fenômeno extra-estético. O trágico apresenta o homem numa situação-limite em que sua necessidade natural e sua liberdade moral – um fim supra-sensível – são colocadas em estado de tensão, ocasionando uma experiência do dilaceramento humano. O conceito de sublime ganha espaço no momento mesmo em que vem representar este estado de dilaceramento, relacionando-se à ambivalência, à contradição que brota na experiência da transcendência dos limites humanos.

O conceito de sublime reflete no plano da estética as tensões e antagonismos que se faziam sentir profundamente na vida social, na virada do século XVIII para o século XIX, quando se estabelece uma tensão entre uma subjetividade exacerbada e as condições históricas concretas da vida social. O trágico toma lugar na cena filosófica no momento em que o advento da Modernidade, ao operar uma transformação radical dos valores que até então orientavam a ação humana, abre ao horizonte humano a possibilidade da negação total dos valores. Em sua essência, o trágico é um discurso de caráter político e ontológico que se articula tendo em vista o questionamento do sentido de uma ordem dada. O trágico é 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. Em seu sentido existencial, o discurso trágico é sempre atual. É no interior de uma realidade contraditória cujos valores se dissolvem que a existência humana é problematizada.

A sensibilidade moderna é marcada pelo processo de perda de substância, de dessacralização, de desencantamento. Nihilismo é o nome da experiência desta diluição. Deste modo, o pensamento trágico mostra-se como uma construção moderna. Daí a proliferação de textos produzidos sobre o tema a partir do século XIX. Contudo, certas épocas favorecem a emergência deste discurso. O século XX propiciou um retorno do trágico e da tragédia. Conforme afirma Gerd Bornheim, “A experiência ‘trágica’ fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. Digamos que a ordem, o cosmo, é deslocado a favor do caos”. Assim, a reflexão sobre o trágico forma também uma tradição.

Ao se montar uma tragédia grega nos dias atuais, é inevitável que os diretores teatrais, de modo explícito ou não, tendam a considerar esta dupla tradição, isto é, a da poética da tragédia e a da reflexão sobre o trágico.

As encenações brasileiras

O referido movimento de revivificação da tragédia grega também se faz sentir na cena brasileira. Foram identificados cerca de 36 espetáculos, produzidos no âmbito profissional e em escolas de teatro. Este conjunto limita-se aos principais centros de criação teatral do país (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba) e somente por motivos muito específicos nos referimos a montagens realizadas fora destes centros; é o caso, por exemplo, das encenações realizadas na cidade de Ouro Preto (MG), Brasília e Campinas (SP). Achamos importante fazer uma relação destas montagens, a fim de propiciar uma visão mais precisa dos resultados da pesquisa. Optamos por organizá-las em ordem cronológica decrescente.

Ano	Peça	Autor(es)	Direção	Companhia/ Grupo	Local
2004	Medeia	Eurípedes	Bia Lessa		Rio de Janeiro
	Memórias do mar aberto – Medeia conta a sua história	Consuelo de Casto	Regina Galdino		São Paulo
	Eu, Medeia		Bernardo Gregório	Grupo de Teatro-Dança Evolucion	São Paulo
2003	Medeia	Antonio Guedes e Fátima Saadi	Antonio Guedes	Teatro do Pequeno Gesto	Rio de Janeiro
	Medeia 2	Antunes Filho	Antunes Filho	CPT	São Paulo
	Elétrica.			Cia. Silenciosa.	Curitiba
	Olhos vermelhos – um tributo a Antígona	Criação do Grupo Pia Fraus a partir do texto de Sófocles	Ione Medeiros	Grupo Pia Fraus	São Paulo
	7 X Medeia			Corpus in Scenea	Rio de Janeiro
	As suplicantes	Êsquilo	Isa Kolpeman	Grupo Córdex	Campinas
	Antígona	Juliana Capilé, baseado nos textos de Sófocles e Bertold Brecht	Juliana Capilé	Curso de Formação de Atores da UFOP	Ouro Preto

Ano	Peça	Autor(es)	Direção	Companhia/ Grupo	Local
2003	Medeia	Eurípedes		Cia. Teatral As Medeias	Ouro Preto
	As troianas	Eurípedes	Maurício Marques	Curso de Teatro do Instituto de Arte e Ciência (INDAC)	São Paulo
	Orestes	Eurípedes	Maurício Marques	Curso de Teatro do Instituto de Arte e Ciência (INDAC)	São Paulo
	Ifigênia em Aulis	Eurípedes	Maurício Marques	Curso de Teatro do Instituto de Arte e Ciência (INDAC)	São Paulo
	Antígona	Sófocles	Rodolfo Garcia Vasquez	Os Satyros	São Paulo
2002	Antígona: o nordeste quer falar	Gisa Gonsioroski	Bemvindo Siqueira		Rio de Janeiro
	As Troianas	Eurípedes	Luís Paixão	Companhia de Teatro	Belo Horizonte
	As bacantes	Eurípedes	Ricardo Gutti		Brasília
	Electra	Sófocles	Antonio Pedro		Rio de Janeiro
2001	Medeia	Eurípedes	Antunes Filho	CPT	São Paulo
	Medeia	Eurípedes	Luís Paixão	Companhia de Teatro	Belo Horizonte
	As fenícias	Eurípedes	Caco Coelho	Circo de Estudos Dramáticos	Rio de Janeiro
1999	Medéia	de Ivam Cabral e Ana Frabricio	Rodolfo Garcia Vasquez	Os Satyros	Curitiba
	Fragmentos troianos	Antunes Filho, baseado em Eurípedes	Antunes Filho	CPT	São Paulo
1998	As troianas	Eurípedes	Luiz Furnaletto	Casa das Artes de Laranjeiras	Rio de Janeiro
1997	Electra	Ivam Cabral	Rodolfo Garcia Vasquez	Os Satyros	Curitiba
1996	Prometeu agrilhoado	Rodolfo Garcia Vasquez	Rodolfo Garcia Vasquez	Os Satyros	Curitiba

Ano	Peça	Autor(es)	Direção	Companhia/ Grupo	Local
1995	As Bacantes	Eurípedes	José Celso M. Correa	Teatro Oficina	São Paulo
	Antígona	Sófocles	Alexandre Mello		Rio de Janeiro
1994	Des-Medéia	Denise Stoklos	Denise Stoklos		
	As Troianas	Eurípedes	Cristina Tolentino	Grupo Bayu	Belo Horizonte
	Prometeu	Ésquilo	Jorge Silva Melo	Comuna Teatro de Pesquisa	São Paulo
1993	Prometeu	Ésquilo		Cia. Circo Mínimo	São Paulo
	Antígona	Sófocles	Moacyr Góes		Rio de Janeiro
1992	As troianas	Eurípedes	Alexandre da Costa	Grupo Mergulho no Trágico	Rio de Janeiro
	As troianas	Eurípedes	Paulo Afonso Grisolli		Rio de Janeiro

À guisa de introdução, destacaremos alguns aspectos da relação acima:

1. As tragédias gregas foram encenadas por diretores de grande importância na cena nacional, como Antunes Filho, José Celso Martinez Correa, Moacyr Góes e Bia Lessa.
2. Grupos de características nitidamente experimentais, como o Teatro do Pequeno Gesto, Circo Mínimo, Grupo Bayu, Armazém Companhia de Teatro e Os Satyros, recorreram à tragédia grega para desenvolver suas pesquisas.
3. Companhias estáveis, como a Companhia de Teatro e Os Satyros, incluíram pelo menos duas montagens de tragédias gregas em seu repertório.
4. As tragédias gregas foram encenadas em Escolas de teatro (CAL, INDAC, UFOP).
5. Foram feitas pelo menos seis versões de mitos gregos e de enredos trágicos, de tal modo que o processo de recriação do texto original se fez presente na cena contemporânea brasileira.
6. Participaram da montagem de tragédias gregas atores e atrizes de destaque na cena nacional, como Renata Sorrah, Marieta Severo, Giulia Gam, Leona Cavalli, Ítalo Rossi, Juliana Galdino, José Mayer, entre outros.

O que se verifica assim é que os quatro fatores apontados por Foley se fazem presentes, seja nos textos de fundamentação teórica, seja no discurso da crítica, seja ainda nos elementos formais do espetáculo.

Conforme nota Foley, as encenações modernas tendem a recuperar o texto antigo como forma de crítica indireta a uma situação local. De um modo geral, a situação local em questão é o poder, e,

no processo de busca de aquisição ou manutenção do poder, a luta e a guerra. Nota-se que, assim como as Grandes Guerras da primeira metade do século XX determinaram a montagem de textos antigos e propiciaram releituras das tragédias (basta lembrarmos de Sartre, Eugene O'Neill, Bertold Brecht, Anouilh, entre outros), do mesmo modo, as guerras do final do século XX e as atuais aparecem como um fator co-determinante para a encenação das tragédias. A guerra revela o trágico na medida em que comporta a dimensão da necessidade, pondo em questão o sentido da liberdade e os limites do homem.

Em entrevista concedida ao nosso grupo de pesquisa, o professor Ítalo Mudado, ao referir-se a uma montagem de *Édipo rei*, de Sófocles, fala sobre este processo no qual o texto antigo aparece como um meio de falar de uma realidade atual:

Eu achava que era uma mutilação pegar o autor e tirar o que eu queria ou não da peça dele. Por exemplo: Édipo, eu acho que essa peça não precisa sofrer alteração nenhuma, porque o mito de Édipo é importante como ele é, como Sófocles o concebeu (Sófocles estava discutindo um problema que era muito importante e que é importante para nós hoje: quem não entendeu Édipo como ponto de partida para discutir o problema da condição humana, do livre arbítrio do destino, não adianta se atualizar). Eu acho que o texto grego, ele te obriga mais a pensar no significado do mito e é a partir de então que você pode se aprofundar mais no tema. Nós não precisamos atualizar o Édipo, ele já está atualizado; nós só usamos o palavrório que não é grego, mas a tradução do grego. Péricles e a guerra do Peloponeso é igual a Bush e ao Iraque, a corrupção na Grécia, que Sófocles denuncia em várias passagens de Antígona e no Édipo é atual.

Ora, como vimos, textos como *Prometeu acorrentado*, *Antígona* e *As troianas* se prestam de modo exemplar a fazer este movimento de construção de um discurso crítico sobre a atualidade a partir da retomada de um texto antigo.

A *Antígona* de Os Satyros faz alusão ao conflito entre os EUA e o Iraque, como nota Rodolfo Garcia Vázquez: “A trajetória dessa personagem [Antígona] serve como uma janela para compreender o momento atual da Tebas universal, globalizada”. O mesmo dirá Renata Sorrah, ao se referir à atualidade de *Medéia*: “De repente, percebi que o texto é absolutamente atual. A situação de Medéia é comum a todos nós, hoje, quando se discute o que é civilização e o que é barbárie, a aceitação do que é diferente”. Este discurso de re-contextualização mostra-se comum a diversos criadores e talvez não seja coincidência o fato de as encenações de tragédias terem aumentado após o “11 de setembro”. Enfim, a re-encenação de uma velha história.

Por sua vez, o texto *As troianas*, de Eurípedes, parece ser o texto que mais se presta a estabelecer esse vínculo entre passado e presente e a denunciar a violência extrema como efeito da guerra. Singular, neste sentido, é o fato desse texto ter sido montado seis vezes, no período em que delimitamos a pesquisa: em 1992, com o Grupo Mergulho no Trágico, do Rio de Janeiro; em 1994 e 1996, com o Grupo Bayu,

direção de Cristina Tolentino, em Belo Horizonte; em 1998, com os alunos da Casa de Artes de Laranjeiras, direção de Luís Furnaleta, no Rio de Janeiro; em 2002, com a Companhia de Teatro, direção de Luís Paixão, em Belo Horizonte; em 2003, com os alunos do INDAC, com direção de Maurício Marques, em São Paulo. Há ainda os *Fragments troianos*, de Antunes Filho, de 1999.

Em *Fragments troianos*, Antunes Filho sobrepõe contextos bélicos, apontando as contradições entre civilização e barbárie, democracia e autoritarismo, enfatizando a atualidade e a repetição do tema: “Tróia é como tantas outras “Tróias” que multiplicam-se no mundo de hoje, nesta explosão de conflitos étnicos, de fome, violência, de destruição do planeta”. Esta repetição determina a organização do espaço cênico, dando origem a um “espaço/tempo mágico, atemporal (...) pode-se falar de campos de concentração, presídios, aldeias sérvias, africanas ou de qualquer cidade do sertão brasileiro”. Assim, o processo de re-contextualização adquire um caráter universal, não tópico.

Tal re-contextualização revela problemas complexos como o do estabelecimento de uma forma de comunicação eficaz com o público, isto é, o relacionar o texto antigo à contemporaneidade. Tal questionamento envolve processos dramatúrgicos e processos formais da encenação. Em sua crítica ao espetáculo *Medeia*, do Teatro do Pequeno Gesto, Macksen Luiz elabora este problema do seguinte modo: “A encenação de uma tragédia grega na contemporaneidade propõe alguns problemas para um diretor. A partir dos elementos fundadores da escrita trágica, é necessário buscar a transposição de tempo que permita que essa linguagem ganhe a ressonância ‘atual’, através dos meios cênicos que correspondam a uma interpretação que possa tornar claras as intenções do encenador.” O problema em questão é ainda o da adaptação. Mas, neste caso, o foco se concentra nos elementos formais da encenação. Em outras palavras, trata-se de se pensar como os elementos da linguagem cênica podem tornar acessível a linguagem do texto ao público atual. Estes meios tanto dizem respeito à técnica dos atores e aos elementos visuais e sonoros do espetáculo, quanto à utilização do espaço cênico.

Nesta busca de tornar o texto antigo acessível, as encenações nacionais têm recorrido a elementos da linguagem circense, ao teatro de rua, ao teatro popular e ao teatro de bonecos. Exemplos: *As fênicias*, direção de Caco Coelho; *Prometeu*, do Circo Mínimo; *Antígona: o Nordeste quer falar*, direção de Bemvindo Siqueira; *Electra*, direção de Antonio Pedro, encenada no morro da Mangueira, no Rio de Janeiro; a montagem *Olhos vermelhos – um tributo a Antígona*, em que são usados bonecos. Um outro elemento importante encontra-se no uso da tecnologia, como o uso de recursos multimídia. É o caso de *Prometeu agrilhoado* e *Electra*, dos Satyros. Uma outra tendência consiste na busca do arcaico, do sagrado, na tentativa de afirmação de um teatro ritual. Em *As troianas*, o Grupo Bayu recorre às teorias de Antonin Artaud e resgata o elemento arcaico e primitivo a partir de referências à cultura africana. Assim, os elementos formais do espetáculo tecem a aproximação do passado com o presente e da sensibilidade atual com o texto antigo. No que se refere à utilização do espaço cênico, nota-se também a tendência à busca de espaços não convencionais ou espaços alternativos; é o caso

ainda de *As fenícias*, direção de Caco Coelho, *Electra*, direção de Antonio Pedro, *As troianas*, direção de Luiz Furnaleto, realizados nos escombros do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro.

A música – elemento fundamental da tragédia grega – tem se revelado como o elemento mais eficaz para esta aproximação: notamos que há referências a montagens nas quais são usadas a música eletrônica, a música popular, a música regional, trilhas criadas com tambores, de modo a se reforçar o aspecto primitivo, entre outras.

Importa pensar como a recuperação de tradições teatrais e o uso da tecnologia podem vir a construir uma escritura cênica ocupada com elementos específicos da cultura brasileira. Neste sentido, *As bacantes*, de José Celso Martinez Correa, revela-se exemplar, já que funde o teatro ritual, o teatro político, a recuperação de tradições culturais e teatrais brasileiras e a tecnologia. Estes elementos ordenam-se segundo uma perspectiva nietzschiana: o confronto entre Penteu e Dioniso é visto como uma metáfora da realidade social, política e econômica nacional, na medida em que as forças de conservação identificam-se à estabilidade econômica, às leis do mercado, à globalização, forças que, por sua vez, operariam uma opressão ou uma obstrução às forças ascendentes da vida (os instintos, os desejos, a imaginação, os prazeres). O conflito Apolo e Dioniso é apresentado sob a forma de uma “ópera brasileira de Carnaval”, enquanto que o trágico aparece como forma de transgressão.

Um outro exemplo de utilização de recursos tecnológicos se faz notar nas montagens da companhia Os Satyros. Em *Antígona*, por exemplo, o personagem Creonte aparece diversas vezes sob a forma de projeções de vídeo e sua voz também é registrada em áudio. O efeito resulta bastante eficaz, propiciando correlações entre o universo do texto e uma sociedade altamente policiada. Além disso, de modo paradoxal, o próprio poder – ou a imagem do poder – se torna mais familiar, na medida em que se revela distante, como uma transmissão de TV. Daí a associação entre o universo da peça e o da “era George Bush”. Em contrapartida, no coro trágico – com suas máscaras, trajes que aludem ao teatro antigo, e coreografias –, o elemento arcaico permanece resguardado. Assim, em termos do trabalho dos atores, o que se nota é uma interessante diferença entre as interpretações dos personagens Creonte, Antígona, Ismênia, Hêmon, em que predominam tendências naturalistas, com uma marcada contenção, e o trabalho do coro. O movimento de queda do herói – uma das características centrais da tragédia – é feito de tal modo que a representação do patético, isto é, do sofrimento, tende a ser valorizada justamente pela contenção. Em *Antígona*, o trágico se revela como pertinente à própria estrutura do poder. Mais precisamente, ele se revela na impotência do homem diante das forças históricas que o aniquilam, e na própria possibilidade de o mais forte vir a causar uma catástrofe geral em função de sua cegueira, de sua intolerância para com o outro. Neste sentido, o personagem Creonte aparece como a própria condição do homem moderno: Creonte é a representação do homem-idéia que, ao perder o contato com a vida (o coro trágico?), mantém com a realidade uma relação determinada pela agressão, pela violência.

No que se refere ao processo dramaturgico, a encenação da tragédia envolve o processo de “adaptação” (reorganização da narrativa, cortes, redução do número de personagens, colagem, etc). Os *experimentos com os enredos trágicos* respondem às questões temáticas que cada criador pretende abordar e aos meios técnicos disponíveis. Em diversas montagens, os textos são reescritos, num processo de co-criação. É o caso, por exemplo, das criações da companhia Os Satyros e da *Medéia* do Teatro do Pequeno Gesto. Neste último, a tentativa de encontrar um vínculo entre o texto antigo e a contemporaneidade – de se questionar o sentido da tragédia – passa pela valorização de elementos estruturais, como a relação entre o épico e o dramático, e pelo debate acerca do “outro”, isto é, o problema da intolerância e da não aceitação das diferenças. A reconstrução do texto de Eurípidés enfatiza o trágico enquanto aporia (o que não tem solução). Ao mesmo tempo, transgredindo o pessimismo pela valorização do transitório, aponta-se para o jubilatório, para o gozo do instante. A tragédia revela, portanto, o sentido pós-moderno do trágico.

Um outro modo de pensar a atualidade da tragédia grega aparece em *Medéia*, de Antunes Filho. Para Alberto Guzik, “Antunes lê a peça como a tragédia da natureza que, poluída, subjugada e conspurcada pela prole, finalmente vinga-se, aniquilando-a”. Trata-se, pois, de uma metáfora da reação da natureza contra uma violência de ordem secular. Esta reação violenta da natureza aponta para uma necessidade de reversão dos valores, a reversão de um modelo de racionalidade. Num vínculo entre o sentido político e o ontológico, também aqui o trágico aparece sob o signo da transgressão, como um modo de oposição ao meio circundante.

A passagem da co-autoria para a criação de um novo texto é tênue. Este fenômeno termina por marcar de modo peculiar a produção cultural da atualidade. De fato, nota-se a existência de uma série de releituras dos mitos trágicos e de personagens trágicos, tais como *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, *7xMedéia*, da companhia Corpus in Scena, *Memórias do mar aberto – Medeia conta a sua história*, de Consuelo de Castro, *Antígona: o nordeste quer falar*, de Gisa Gonsioroski, *Medéia*, dos Satyros, com texto de Ivam Cabral e Ana Fabrício, *As suplicantes*, do Grupo Cordex, com dramaturgia de Isa Kolpeman, entre outras. Embora profundamente diferenciadas em seus propósitos e em sua linguagem, esta tentativa de reler o mito ou o texto trágico radicaliza a tentativa de tornar o texto antigo acessível, isto é, de revivificar a tragédia grega.

Conclusão

A partir dos fatores identificados por Helene Foley como fonte de revivificação do texto grego, buscamos abordar os espetáculos produzidos no Brasil. Nesta abordagem, consideramos também o modo como se relacionam o discurso sobre o trágico e as propostas cênicas, tentando vislumbrar o modo de articulação entre o texto antigo e a atualidade. Notamos que, assim como ocorreu nos demais centros de produção teatral do mundo, também no Brasil, a tragédia grega se tornou uma forma de teatro experimental. Em todos os elementos constitutivos do fazer teatral (ator, texto, espaço, música, entre outros), a tragédia grega possi-

bilita a afirmação de abordagens estéticas diferenciadas, fundindo estilos, formas e linguagens. Os modos de atualização são os mais diversificados, estando eles intimamente relacionados com a poética desenvolvida pelos criadores do espetáculo. Percebemos assim tendências voltadas para a po polarização da tragédia grega, através da inserção de elementos da cultura popular na encenação, ou, numa outra vertente, através da tendência a se utilizarem recursos de multi-mídia, ou, ainda, numa terceira vertente, através da presença do teatro-ritual. A fundamentação estética destas poéticas é igualmente diversa, estando presentes – direta ou indiretamente – teóricos e realizadores teatrais como Antonin Artaud, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski; filósofos como Friedrich Nietzsche, assim como pensadores de tendência marxista; no campo dos estudos sobre a Grécia antiga, nota-se a presença sempre constante dos textos de Jean-Pierre Vernant.

Um outro fato importante a ser citado é que a diversidade de culturas que compõem a cultura brasileira parece servir como matriz ou suporte para a criação de códigos teatrais que estabeleçam uma comunicação mais eficaz com o público. Assim, enquanto as análises de Helene Foley apontam para uma fusão de tradições teatrais, em particular, as formas oriundas do teatro oriental, no Brasil, notamos que elementos da cultura africana e afro-brasileira revelam-se bastante presentes. Esta referência a um elemento “primitivo”, que asseguraria a identidade cultural, está em profunda sintonia com o próprio contexto cultural pós-moderno. A busca das origens se torna um elemento constante numa era marcada pela simultaneidade espaço-temporal, pela perda da identidade, pelo acúmulo de citações, paródias e referências, enfim, por tudo que chamamos de “globalização”. Assim, aquilo que torna a tragédia grega atual é menos a presença de conflitos bélicos ou a presença de radicalismos ideológicos do que a experiência de uma profunda dissolução das estruturas e dos valores de nossa sociedade, ou seja, o niilismo. Esta dissolução se dá numa esfera global, é ela que, nos lançando na barbárie, orienta a busca das raízes, mais precisamente, a busca por uma re-estruturação do sujeito social. Este movimento, através do qual nos aproximamos da tragédia grega, em razão mesmo da dissolução dos valores, é muito bem sintetizado por Jean-Pierre Vernant:

Nos países que estão neste momento em busca de sua identidade, que estão procurando suas raízes porque não sabem quem são, o que o público tem a sensação de descobrir, através do desenraizamento, é o ponto de partida do qual nós nos originamos e que funda nossa diferença (...) O drama antigo desperta ao mesmo tempo a curiosidade pelo outro e a consciência de si... Ele satisfaz, num mesmo gesto, à necessidade de alargar nosso horizonte e de assegurar nossa identidade.

Vernant aponta assim para uma sobreposição: nesta busca das origens e da identidade, o teatro grego aponta necessariamente para o começo, para a origem do próprio teatro no Ocidente; por sua vez, elementos próprios de uma determinada cultura (seja a cultura africana ou indígena, sejam as várias manifestações da cultura popular)

trazem também esta marca de um começo. Duas idéias de começo, de origem, se fundem. A absorção destas matrizes culturais pelos encenadores corresponde, portanto, a um traço desta época. Assim, o caráter de universalidade (dado, sobretudo, pela tecnologia e pelas manifestações culturais que têm a tecnologia como suporte) se une a elementos de caráter arcaico, gerando uma poética teatral peculiar, muito bem representada por um encenador como José Celso Martinez Correa e, diga-se de passagem, muito bem formulada por um modernista como Oswald de Andrade.

Embora esta dissolução seja mais sensível nos dias atuais, ela constitui mesmo a marca da experiência moderna. Neste sentido, continua-se aqui a re-encenação de uma “velha história”: a da perda de identidade do indivíduo e da vigência do niilismo, temas que perpassam e conduzem todo o Modernismo. A revivificação da tragédia aparece, portanto, como um prolongamento de necessidades típicas do Modernismo: o princípio de atualidade, defendido por Antonin Artaud como forma de destruição das obras-primas; a busca de uma maior inserção do espetáculo teatral na experiência da massa, tal como promoviam realizadores como Max Reinhardt, Appia, Piscator, Brecht, Artaud, Jean Vilar, entre outros; a absorção de formas teatrais de outras culturas, como ocorre com Brecht, Jean Genet, Mnouchkine, entre outros.

Referências bibliográficas

Livros

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- COMODO, Roberto. Orgia no palco. Entrevista com José Celso Martinez Correa. *Isto é*, São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe/vermelha/139601.htm>>. Acesso em: 28 maio 2004.
- DOMENACH, J.-M. *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967.
- FÉRAL, Josette. Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas. *Folhetim*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 14, jun./set. 2002.
- FERNÁNDEZ, Ricardo Muñiz. Fragmentos troianos. Programa da peça. São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.sescps.com.br/cpt/frame05_01_316.htm>. Acesso em: 29 maio 2004.
- FOLEY, Helene. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*. (Washington, DC), 1998. Disponível em: <<http://www.216.158.36.56/Publications/Pres Talks/FOLEY98.html>>. Acesso em: 14 jun. 2004.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*: ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Loyola, 2001.

- GUZIK, Alberto. Medéia de Antunes é um espetáculo único. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 ago. 2001. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2001/ago/09/175.htm>>. Acesso em: 28 maio 2004.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LUIZ, Macksen. Seriedade não garante sucesso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jun. 2003. Caderno B.
- MAFFESOLI, Michel. Entrevista. In: _____. SANTOS, Volnei Edson. *O trágico e seus rastros*. Londrina: Edel, 2002.
- MOST, Gleen. Da tragédia ao trágico. In: _____. *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SANTOS, Walmir. Antígona. *Folha de São Paulo*, São Paulo. Disponível em: <<http://www.satyros.com.br>>. Acesso em: 20 de abril de 2004.
- SILVA, Beatriz Coelho. Renata Sorrah estrela superprodução de Medeia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2004/abr/22/104.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2004.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. O sujeito trágico. In: _____. *Mito e tragédia na Grécia Antiga II*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Programas de peças

- Medeia*. Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro, 2003.
- Bacantes*. Teatro Oficina. São Paulo, 2001.
- Fragmentos troianos*. CPT. Sesc Consolação, São Paulo, 1999.