

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

NICOLE ALCEBÍADES DE OLIVEIRA

ENCENAÇÕES DO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

São Paulo

2015

NICOLE ALCEBÍADES DE OLIVEIRA

ENCENAÇÕES DO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Nicole Alcebiades de
Encenações do trágico na contemporaneidade / Nicole
Alcebiades de Oliveira. -- São Paulo: N. A. Oliveira, 2015.
168 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Luiz Fernando Ramos
Bibliografia

1. tragédia 2. teatro contemporâneo 3. mecanismo
expiatório 4. filosofia do trágico I. Ramos, Luiz Fernando
II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: OLIVEIRA, Nicole Alcebíades

Título: ENCENAÇÕES DO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e prática do teatro.

Aprovado em: _____.

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ . Instituição: _____ .

Julgamento: _____ . Assinatura: _____ .

Prof.Dr. _____ . Instituição: _____ .

Julgamento: _____ . Assinatura: _____ .

Prof.Dr. _____ . Instituição: _____ .

Julgamento: _____ . Assinatura: _____ .

Orientador

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

_____ .

Para minha irmã, Ariádini, a única heroína trágica que conheci.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, pela generosidade em compartilhar seus caminhos teóricos e pela crença nas minhas intuições e escolhas.

À Prof^a. Dr^a. Sílvia Fernandes pelos apontamentos precisos e carinhosos ao trabalho. Ao Prof. Dr. Cassiano Quilici por aceitar dialogar com essa pesquisa. À Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Pupo pelo interesse e incentivo. Ao Prof. Dr. Pedro Cesarino, por trazer à tona outros pontos de vista sobre o trágico.

Agradeço aos colegas mestrandos com quem pude trocar ideias sobre o trágico e outros temas filosóficos durante este processo: Anita Bertelli, Alice Nogueira, Caio Paduan, Gustavo Garcia, Leonel Carneiro, Lígia Souza Oliveira, Sofia Boito, Vinícius Torres Machado e, principalmente, ao querido amigo Tiago Luz.

Agradeço ao coletivo [ph2] – estado de teatro pela intensa parceria nos caminhos teatrais.

Agradeço aos criadores do espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* por terem construído comigo esse lindo trabalho: Bruno Caetano, Bruno Moreno, Catarina Martinho, Daniel Mazzarolo, Francisco Lauridsen, Julia Moretti, Julio Barga, Leonardo D'aquino, Luana Gouveia, Luiz Pimentel, Maria Emília Faganello, Mariana Mayor, Rodrigo Batista, Paola Lopes e Paula Cassimiro.

Agradeço ao amigo Neto Moraes pela trabalhosa revisão feita com tanto carinho.

Agradeço ao grupo Societas Raffaello Sanzio apenas por serem os artistas que são.

Agradeço aos meus pais, Elmar Oliveira e Maria Emília Alcebíades, e ao meu tio José Jassinir Alcebíades, pelo incentivo e amor que vêm desde a infância.

Agradeço ao meu companheiro Marcos Toledo Campos pela paciência, pelo apoio, pela admiração e por acompanhar tão de perto os caminhos desta pesquisa.

Agradeço aos filósofos que recheiam este trabalho por dedicarem seu tempo ao exercício do pensamento.

Agradeço aos gregos do século V a.C. por terem criado algo tão complexo e tão bonito como a tragédia.

“Ao abrir-se um mundo, todas as coisas recebem sua demora e sua pressa, seu longe e seu perto, sua largura e estreiteza. No mundificar está reunida aquela amplitude a partir da qual a benevolência protetora dos deuses é concedida ou recusada. Também a fatalidade da ausência do deus é uma forma como o mundo mundifica.”

(Martin Heidegger)

ENCENAÇÕES DO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

RESUMO

Este projeto tem como objetivo investigar duas obras teatrais que poderiam ser pensadas como uma expressão do trágico no mundo contemporâneo. Tal investigação parte da tentativa de compreender o que seria essa tragicidade pesquisando o que haveria de intrínseco à tragédia na Grécia a partir de diferentes olhares filosóficos, e de que modo esse trágico poderia ainda existir hoje. Para delinear os parâmetros do que será chamado de trágico se partirá da conceituação do que é a tragédia feita pelos helenistas Vernant e Vidal-Naquet, para posteriormente entender como pensadores modernos olharam de modo particular para esta questão. Então se tomará como base a ideia de trágico definida por Steiner e os estudos filosóficos de Nietzsche e Agamben sobre tragédia e contemporaneidade. Paralelamente se investigará a teoria antropológica de René Girard sobre como a possibilidade da tragédia pode estar associada ao mecanismo da vítima expiatória. Em seguida será feita a análise das obras teatrais escolhidas justamente porque foram elaboradas a partir de uma pesquisa artística sobre o trágico e se terá como objetivo investigar como os seus criadores compreendem essa retomada da tragicidade e de que modo eles dialogam com os pensadores estudados. Os espetáculos contemporâneos escolhidos para análise são: *Tragedia Endogonidia*, uma série de episódios teatrais realizados pelo grupo Societas Raffaello Sanzio (2002-2004), e a peça *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, escrita em processo colaborativo com o coletivo [PH²] – estado de teatro (2009).

Palavras-chave: Tragédia. Teatro contemporâneo. Vítima expiatória.

ABSTRACT

This project has as an objective investigates two theater works that might be thought like an expression of tragic in the contemporary world. That investigation begins with the tentative of understand what could be that tragic researching what have intrinsic in tragedy from Greece starting with different philosophical views, and how that tragic could still exist today.

For outline the parameters that we will call tragic, we begins with the conceptualization of what is the tragedy made by Hellenists Vernant and Vidal-Naquet, for after understand how the modern theorists have a particular look for that question. So, we will build on the idea about tragic defended by Steiner and the philosophical studies from Nietzsche and Agamben about tragedy and contemporaneity. At the same time we will investigate the anthropological theory from René Girard of how the possibility of the tragedy could be associated with expiatory victim mechanism.

After that, we will analyst the theatre plays chosen right because were created from an artistic research about tragic and we will have with objective investigate how yours creators understand that resumption of the tragic and how they talk with the theorists studied. The contemporary plays chosen for the analyze are: *Tragedia Endogonidia*, one series of theater episodes realized by the group Societas Rafaello Sanzio (2002-2004), and the play *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, written in collaborative process with the collective [PH²] – estado de teatro (2009).

Keywords: Tragedy. Contemporary theatre. Expiatory goat.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 01 – *Tragedia Endogonia* – episódio #5 Societàs Raffaello Sanzio.....p.63
- Figura 02 – *Tragedia Endogonia* – episódio #5 Societàs Raffaello Sanzio.....p. 83
- Figura 03 – *Tragedia Endogonia* – episódio #4, Societàs Raffaello Sanzio.....p. 96
- Figura 04 – *Tragedia Endogonia* – episódio #5, Societàs Raffaello Sanzio.....p. 100
- Figura 05 – *Sobre o conceito da face do filho de Deus*, Societàs Raffaello Sanzio...p.102
- Figura 06 – *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, [ph2] – estado de teatro..... p.111
- Figura 07–*Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2] – estado de teatro..... p.113
- Figura 08 - *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2] – estado de teatro..... p.127
- Figura 09 – *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2] – estado de teatro..... p.131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – REFLEXÕES SOBRE O TRÁGICO	17
1.1. O trágico na tragédia grega	17
1.2. Especulações sobre o trágico: visões modernas.....	25
1.2.1 O trágico como crueldade da vida.....	25
1.2.2 O trágico como força dionisíaca	31
1.2.3 O trágico como violência: o mecanismo expiatório	40
1.2.4 Vida nua ou o trágico através do corpo	52
1.3. Tragicidade contemporânea	56
CAPÍTULO II – TRAGICIDADE E MATERIALIDADE: O CICLO <i>TRAGEDIA ENDOGONIDIA</i>, DA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO	60
2.1. O projeto trágico: <i>Tragedia Endogonia</i>	60
2.2. O conceito de trágico pela Societas Raffaello Sanzio	64
2.3. Anonimato e crueldade em <i>Tragedia Endogonia</i>	68
2.4. Materialidade trágica I: elementos e recursos trágicos eleitos pelo grupo	72
2.5. Materialidade trágica II: os elementos do mecanismo expiatório sobrepostos em cena	76
2.6. Materialidade trágica III: os elementos da violência contemporânea sobrepostos em cena	90
2.7. A tragicidade da imagem ou imagens do trágico	99
CAPÍTULO III – UMA DRAMATURGIA TRÁGICA: MANTENHA FORA DO ALCANCE DE CRIANÇAS, DO COLETIVO [PH2] – ESTADO DE TEATRO	105
3.1. O projeto trágico: A trilogia <i>Manter em Local Seco e Arejado, Mantenha Fora do Alcance de Crianças e Átridas</i>	105

3.2. O conceito de trágico em <i>Mantenha Fora do Alcance de Crianças</i>	106
3.3. Dramaturgia trágica I: a festa, as irmãs rivais, os duplos, a vítima expiatória	109
3.4. Dramaturgia trágica II: coro, alternâncias e debate trágico	118
3.5. A tragédia dos corpos: amor, loucura, álcool e histeria	123
3.6. <i>Déjà-vus</i> : a premonição esvaziada de religiosidade	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS I	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS II	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
ANEXO - <i>Mantenha Fora do Alcance de Crianças</i>	141

INTRODUÇÃO

Mas a partir daí, como a partir da crise na concepção do trágico na era pós-idealista, chega-se apenas a uma conclusão: não existe o trágico, pelo menos não como essência.

Peter Szondi em *Ensaio Sobre o Trágico*

Quando se utiliza o termo tragédia para falar sobre uma obra teatral, geralmente se faz referência ao teatro realizado na pólis grega no século V a.C. que até hoje pode ser acessada por meio da dramaturgia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, e que possui características dramáticas padronizadas e estritamente ligadas ao contexto histórico do período.

Mas, ao utilizar esse mesmo termo, tragédia, e seus derivados para pensar o teatro moderno ou contemporâneo, procurando relacionar uma obra atual ao modelo existente na Grécia clássica, depara-se com o seguinte desafio: o que faz determinada dramaturgia ser considerada trágica ou não? Haveria algo de intrínseco à tragédia que permitiria encontrá-la em outros contextos, com outras formas possíveis?

Diante dessas perguntas, eu, em processo colaborativo com o coletivo [ph2]–estado de teatro, iniciamos em 2009 uma investigação sobre as possibilidades da criação de uma dramaturgia trágica no mundo contemporâneo, ainda sem saber exatamente com quais conceitos e formas sobre o trágico estávamos lidando e o que isso significaria.

Durante cerca de um ano trabalhamos o trágico a partir de referências cinematográficas¹ como fonte de inspiração para um espetáculo em construção. De modo completamente intuitivo acreditávamos que esse material nos traria alguma sensação contemporânea do trágico, ainda que nenhum dos filmes em questão tivesse qualquer relação direta com a tragédia grega.

Em todo esse processo, eu, enquanto dramaturga do espetáculo, me perguntava o que fazia com que nós identificássemos nos filmes algo que se aproximasse da tragédia, já que tanto em suas temáticas quanto em suas estruturas formais, eles não tinham nada de semelhantes. O que então nós estávamos chamando de trágico? O que haveria naqueles filmes que conseguíamos visualizar nas tragédias gregas, mas que não éramos capazes de explicar?

¹ As referências cinematográficas eram a filmografia de John Cassavetes e o filme *La Cianega*, da argentina Lucrécia Martel.

Paralelamente ao trabalho prático nos dedicamos a alguns estudos sobre a teoria da tragédia que deveriam permitir que compreendêssemos melhor os princípios com que estávamos trabalhando. Ainda assim, o universo teórico do trágico não parecia ser menos nebuloso. De modo geral, os autores contrariavam-se em suas teorias e todos em alguma medida pareciam ter razão. O que realmente foi compreendido durante a pesquisa com os teóricos que dissertavam especificamente sobre a tragédia grega, é que houve algumas similaridades entre eles, ainda que seus pontos de vista sobre esse material pudessem ser bem variados. Mas se tornavam ainda mais complexas as reflexões na medida em que eles chamavam de trágicas obras teatrais posteriores, pertencentes a outros contextos que não o da Grécia antiga: nesse caso, as opiniões divergiam quase sempre completamente.

Em um importante estudo chamado *Ensaio sobre o trágico*, o teórico Peter Szondi traça importantes considerações a esse respeito, confirmando essas intuições conceituais. Szondi afirma que desde Aristóteles é possível pensar em uma poética da tragédia, mas que uma filosofia capaz de pensar o trágico só surge com os filósofos idealistas alemães. Aristóteles é capaz de analisar os elementos da arte trágica, mas não de conceituar “a ideia de tragédia”. Essa ideia de tragédia, amplamente discutida por esses filósofos do século XIX, não é a mesma para cada pensador. Ainda que seja possível encontrar semelhanças conceituais entre o pensamento de todos eles, uma visão comum sobre o trágico parece ser inexistente, nos levando a compreender o pensamento sobre ele sempre de uma perspectiva relativa e histórica.

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Quando uma filosofia, como a filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico. (SZONDI, 2004: p.77)

O que Peter Szondi apresenta é um leque amplo de olhares sobre o trágico que se complementam ou se contrariam, impossibilitando uma única visão para esse fenômeno. A partir dessas visões o teórico encontra o seu modo particular de compreender a tragédia, que não deixa de ser uma leitura pessoal desses estudos filosóficos.

A experiência de pesquisa sobre o trágico de Szondi atesta que buscar a criação de uma tragédia contemporânea poderia ser uma pesquisa interessante artisticamente,

mas ao mesmo tempo problemática do ponto de vista teórico. Não tínhamos como objetivo reproduzir o modelo dramaturgico de qualquer tragédia grega e, neste momento, nós ainda não tínhamos como interesse trabalhar com a temática mítica. Portanto, nosso trabalho sempre poderia ser pensado como trágico e ao mesmo tempo não, conforme o ponto de vista filosófico adotado. Chamá-lo de tragédia implicava criar um grande problema filosófico.

Esse problema trouxe para esta pesquisa a ideia de pensar determinada dramaturgia contemporânea a partir da noção de *tragicidade*. Esse conceito permitiria, dentro das formas expandidas do teatro feito hoje, refletir sobre o potencial trágico da obra sem precisar se submeter a qualquer padrão que não a definiria como tragédia da mesma forma. A noção de tragicidade permite pensar na pluralidade artística do teatro atual e em quais configurações o trágico se faria possível, dialogando com teóricos que pesquisaram a tragédia, menos com intenções poéticas e mais a partir da busca de uma suposta essência do trágico, essência esta que não deixa de ser discutível.

Ao mesmo tempo, as reflexões feitas por esses filósofos que propõem uma leitura autoral sobre o trágico nos oferecem recursos estéticos possíveis para pensar em uma tragicidade da cena hoje, além de revelar as condições de mundo em que essa tragicidade viria a aparecer. O caminho não seria mais enquadrar estruturas tão diferentes da tragédia grega na categoria de trágicas ou não trágicas, mas buscar dentro dessas estruturas como, em nosso atual contexto e com nossas atuais opções formais, o trágico se daria.

Portanto, o que pretendo com este estudo é descobrir como é possível esteticamente criar essa dimensão trágica no teatro contemporâneo, sem precisar com isso ter implicações maiores com a tragédia grega. Este trabalho busca compreender em que circunstâncias e sob que formas uma tragicidade poderia existir hoje e suas possíveis consequências para a visão do homem na contemporaneidade.

Para tal, o estudo será dividido em dois momentos. Em um primeiro momento, a ideia é compreender minimamente o que era de fato a tragédia na Grécia clássica para sequencialmente apresentar visões particulares sobre a essência do trágico elaboradas por filósofos da Modernidade. A ideia não é comparar o que era a tragédia com a forma pessoal como esses autores a apresentaram, mas muito mais compreender que a tragédia é produto de um contexto específico que não condiz com o mundo atual, e esses autores, nas suas especulações livres sobre o trágico, poderiam apontar caminhos para a compreensão de como se daria essa tragicidade hoje.

Após definirmos as pistas conceituais para a noção de tragicidade, o estudo se dedicará a dois projetos teatrais diferentes que têm em comum o desejo de se constituir como uma espécie de tragédia contemporânea. As análises desses espetáculos servirão como base para compreender de que modo se daria essa apropriação do trágico na prática e como os artistas envolvidos nos processos de criação percebem a tragicidade de suas obras.

O primeiro deles é o ciclo de espetáculos chamados *Tragedia Endogonidia*, do grupo italiano Societàs Raffaello Sanzio. Nesse projeto, o grupo se lança ao estudo daquilo que chama de “pré-trágico”, a tragédia anterior à dramaturgia grega, e assim ligada àquilo que ela teria de mais animalizado e ritualístico. O projeto se concretiza com a realização de onze espetáculos de pesquisa sobre o trágico apresentados em dez diferentes cidades europeias.

O segundo projeto, já mencionado anteriormente, é a trilogia de peças sobre o trágico do coletivo [ph2] – estado de teatro, e mais especificamente o espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, em que assino a dramaturgia que foi criada em processo colaborativo com o grupo. Esse espetáculo, como já foi dito, parte da tentativa de investigar se haveria ou não a possibilidade do trágico no contemporâneo e de que modo ele se daria. Como resultado, criou-se uma dramaturgia que, embora não tivesse relação alguma com a mitologia grega, de algum modo apresenta elementos que trazem à tona alguma tragicidade, ou melhor, sintonizam com um trágico possível.

Pretende-se assim realizar um estudo teórico de reflexão sobre o trágico em relação ao mundo contemporâneo e de como alguma tragicidade ainda seria possível no teatro de hoje. Ainda que a tragédia esteja localizada em um momento preciso da história do homem, ela levanta questões caras para se pensar a vida em sociedade, e algumas delas ainda podem servir para revelar nossa própria condição na contemporaneidade.

CAPÍTULO I – REFLEXÕES SOBRE O TRÁGICO

1.1. O trágico na tragédia grega

Antes de pensar em termos de uma tragicidade contemporânea, é necessário pontuar em que contexto surgiu a tragédia e quais são suas características enquanto gênero dramático da Grécia antiga, para assim compreender suas especificidades e entender a partir de que modelo os filósofos modernos criaram seu pensamento sobre o trágico.

Para os helenistas franceses Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, a tragédia é uma modalidade artística específica da Grécia do século V, que surge e está associada ao cerimonial religioso em honra a Dioniso, ainda que esse deus pouco apareça na mitologia trágica:

Eles (os concursos dramáticos) se desenrolam por ocasião das festas do deus, por ocasião das Grandes Dionisiacas urbanas, e conservam, até o fim da Antiguidade, um caráter sagrado. De resto, o próprio edifício do teatro reserva um lugar para o templo de Dioniso; no centro da *orkhestra* ergue-se um altar de pedra para o deus, a *thyméle*, e, na arquibancada, no lugar de honra, o assento mais belo é reservado ao sacerdote de Dioniso. (VERNANT/VIDAL-NAQUET, 2011: p.163)

Para os autores, esse contexto é pautado pela transição de uma sociedade enraizada em valores míticos, na qual havia a crença de que a vontade divina interfere nas ações humanas, para uma sociedade em que já surgem, precariamente, as regras jurídicas que anunciam o homem como responsável de alguma forma por seus atos. Portanto, a tragédia revela um período de tensão entre a vontade divina como determinante das ações do homem e a assimilação de um pensamento social sobre a cidade, ainda em fase de elaboração:

Os gregos, com efeito, não tinham ideia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado coerentemente num todo. Para eles há como que graus e superposições de direitos que, em certos casos, se entrecruzam e se encavalam. Num polo, o direito consagra a autoridade de fato, apóia-se na coerção da qual é, num certo sentido, apenas o prolongamento. No outro, ele toca o religioso: põe em causa potências sagradas, a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais referentes à responsabilidade maior ou menor dos agentes humanos. Sob esse ponto de vista, a justiça divina que, frequentemente, faz com que filhos paguem os crimes dos pais, pode parecer tão opaca e arbitrária quanto a violência de um tirano. (Ibidem, p.16)

Essa tensão entre os valores religiosos e valores morais é o tema fundamental da tragédia e vai determinar uma série de ambiguidades e duplicidades que darão maior

complexidade à dramaturgia grega. A tragédia só pode ser entendida como essa oposição de valores que são colocados em cena de modo a questionar tanto o mito, ligado ao passado distante e religioso da pólis, mas ainda presente na dimensão da consciência grega, quanto o pensamento moral e jurídico, ainda recente e por isso duvidoso.

O helenista Bernard Knox, ao analisar o espetáculo *Édipo Rei* em seu estudo intitulado *Édipo em Tebas*, confirma essa ideia quando reflete sobre a conduta de Édipo na tragédia de Sófocles. Em um primeiro momento, o autor afirma que a catástrofe do herói é causada pelas suas próprias ações, que revelam a natureza de seu caráter:

As decisões e ações de Édipo são o fator causal no enredo da tragédia e constituem a expressão do seu caráter. Édipo não é um homem comum, na verdade é extraordinário: começou com nada além de sua sagacidade e energia, tornando-se o despótico e amado governante da cidade à qual chegou como um exilado sem lar. Seu caráter multifacetado e sutilmente complexo, no entanto, tem uma consistência maravilhosa. Édipo é, certamente, o maior indivíduo particular na tragédia grega. (KNOX, 2002: p. 10)

No entanto, o autor também entende que não é exatamente esse caráter o único fator que levará o herói à catástrofe, assim como nada indica que Édipo fosse um sujeito mal na sua essência. Além da natureza das ações do herói, há um fator externo que a tragédia coloca em discussão e que é determinante para os acontecimentos da trama: o destino.

Para Knox, a ideia de destino é interligada a ela, o pensamento de que os deuses afetam, alteram ou determinam a vida dos homens é um dos temas das tragédias gregas. Em alguns casos é possível ver o deus interferindo diretamente na ação humana de modo que as personagens não percebam e pensem agir por livre escolha. Em outros casos, o deus interfere somente porque o curso da ação humana toma rumos não desejados, obrigando-o a corrigir a situação. E há casos, como o de Édipo, em que o poder divino não interfere diretamente nessas ações, mas se faz presente a partir das profecias que determinam de antemão o futuro do herói. Em todos os casos ainda está em discussão o livre arbítrio da ação humana e o poder divino como força que guia a vida do homem:

Assim, as profecias não constituem uma causa suficiente das ações de Édipo; para isso, elas necessitam que seu caráter as complemente. Desempenham, entretanto, uma parte vital no longo do processo que atinge o clímax na sua automutilação. E isso nos conduz ao problema da relação entre a profecia e a vontade divina, que Sófocles não explica. É um mistério. Não obstante, é neste mistério que reside o significado da ação e do sofrimento de Édipo. (Ibidem, p.32)

Portanto, de alguma forma, a ação do herói trágico sofre sempre uma dupla motivação: sua ação é determinada de certa forma pelos deuses, através de uma espécie de possessão das necessidades divinas (daímon²), mas também é fruto de suas escolhas deliberadas que definem o seu “caráter” (êthos). Na figura única do herói trágico é identificável, pois, a atuação de duas forças de naturezas diferentes, mas que se complementam para dar origem a sua ação. Na primeira, os deuses são corresponsáveis por impelir o herói para o seu destino trágico fazendo com que ele seja obrigado a se posicionar e agir. Posteriormente, a segunda força que o impele à ação provém das próprias escolhas do herói. Ele se apropria dessa sujeição divina assumindo ele próprio agir e seguir seu destino trágico.

Essa tensão, além de ser tema, é determinante da própria estrutura do texto trágico. Há vários elementos presentes na tragédia que revelam as contradições que os gregos viam na existência humana e dão uma dimensão de como essa transição de valores era complexa e necessitava ser debatida.

Segundo Vernant, o poeta primeiramente aponta essa dualidade através da existência de dois tipos de personagens: o coro e o herói da trama, sendo que o primeiro é a manifestação de uma personagem coletiva e contemporânea do público, que exprime os seus temores e inquietações com os acontecimentos da pólis. Enquanto que o segundo é uma personagem individualizada e ligada ao passado mítico da Grécia, estranha à condição comum do cidadão. Suas diferenças também determinam a linguagem com o qual se expressam, ainda que de modo contrário. O coro se expressa de modo mais lírico e por isso distanciado (já que ele é mais próximo temporalmente), enquanto o herói se expressa de modo mais dialógico, próximo da prosa e, por isso, é capaz de aproximar essa figura retirada de um imaginário remoto e deixá-la mais íntima dos seus expectadores:

Esse debate com um passado ainda vivo cava no interior de cada obra trágica uma primeira distância que o intérprete deve levar em conta. Ela se exprime, na própria forma do drama, pela tensão entre os dois elementos que ocupam a cena trágica: de um lado, o coro, personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; de outro lado, vivida por um ator profissional, a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama e que tem a figura de

² “Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o daímon. Eurípedes é fiel ao espírito de Ésquilo quando, para qualificar o estado psicológico dos filhos de Édipo, destinados ao fratricídio pela maldição de seu pai, emprega o verbo *daimonâm*: eles são, no sentido próprio, possuídos por um daímon, um gênio mal”. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.14)

um herói de outra época, sempre mais ou menos estranho à condição comum do cidadão. A esse desdobramento do coro e do herói trágico corresponde, na língua da tragédia, uma dualidade. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.12)

Dessa maneira, estão ao mesmo tempo em cena a tensão entre o passado e o presente gregos. O passado é expresso pela forma lírica com que o coro questiona os valores da Grécia de seu tempo e pelo próprio mito contado em cena. Mas tudo isso também é presente, porque a fala do herói, mais dialógica, o aproxima dos homens do tempo atual, assim como propõe uma relação entre a sua figura mítica e a nova cidade:

A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um “burguês” de Atenas no meio de seus concidadãos. (Ibidem, p.13)

Os autores também ressaltam que nesse período da civilização grega ainda não é possível dizer que exista *vontade* por parte das personagens para realizar suas ações. A ideia de vontade como força transformadora do homem em agente, dono de seus atos e por isso responsável por suas escolhas, não existia na Grécia antiga. Podemos pensar na existência de um desejo que impulse o herói para sua ação e que inclusive possa estar relacionado ao seu caráter, mas esse desejo é projetado anteriormente pelos deuses e somente apropriado pelo herói.

No contexto desse pensamento religioso em que o ato criminoso se apresenta, no universo, como uma força demônica de poluição e, no interior do homem, como um desvario de espírito, é toda a categoria da ação que aparece organizada de uma maneira que não é a nossa. O erro, sentido como um ataque à ordem religiosa, esconde em si uma força nefasta que vai bem além do agente humano. O próprio indivíduo que o comete (ou melhor, que é sua vítima) é tomado pela força sinistra que ele desencadeou (ou que exerce através dele). Em lugar de emanar do agente como sua fonte, a ação o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele tanto que se estende, no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa. O agente está preso na ação. Não é seu autor. Permanece incluso nela. (Ibidem, p.36)

Essa ausência de vontade do herói, no sentido moderno do termo, revela que as ações realizadas por seus autores não são completamente autônomas. É como se o indivíduo se deparasse com uma encruzilhada, na qual é obrigado a tomar decisões, mas estas lhe escapam e não são compreendidas por ele em sua totalidade. E, por isso, a mesma ambiguidade presente nas ações também se apresenta no que diz respeito à culpabilidade do herói. A tragédia se pergunta se a culpa pela ação deve ser do indivíduo que é o agente do delito ou se ele é apenas uma vítima de forças que atuaram sobre ele.

Como a personagem trágica se constitui da distância que separa o *daímon* de *êthos*, a culpabilidade trágica se estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-polução, de *harmatía*, a doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e a concepção nova em que o culpado, *hamarton*, e sobretudo *adikon*, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.22)

Essa ambiguidade da ação do herói, e também de sua possível culpa, está presente no uso que o poeta trágico faz das palavras ditas em cena.

O uso, sobretudo do vocabulário jurídico, é feito de modo a revelar a imprecisão desses termos ainda em formação, de maneira a apresentar o mesmo termo dito por personagens diferentes e com significados diferentes. Isso mostra como as personagens enganam-se ao compreender apenas parcialmente o significado da palavra que pensam dominar. Nesse caso, a ironia trágica está justamente no fato da palavra voltar-se contra a própria personagem que a diz e que insiste em enxergá-la como dotada de um único sentido:

Notávamos há pouco que os trágicos gostavam de usar termos técnicos do Direito. Mas, se utilizam esse vocabulário, é para jogar com suas incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento: imprecisão de termos, mutação de sentidos, incoerências e oposições que, no seio de um pensamento jurídico cuja forma não é, como em Roma, a forma de um sistema elaborado, revelam discordâncias e tensões internas; é também para traduzir os conflitos entre os valores jurídicos e uma tradição religiosa mais antiga, uma reflexão moral nascente da qual o direito já se distinguiu, sem que seu domínio esteja claramente delimitado em relação aos seus. (Ibidem, p. 16)

Esse tipo de ambiguidade serve para acentuar as diferenças no caráter das personagens, ressaltar sua tendência em enxergar somente um aspecto da situação e, sobretudo, para abordar o tema da *incomunicabilidade* na tragédia, que será geradora do conflito trágico:

As palavras trocadas no espaço cênico, em vez de estabelecer a comunicação e acordo entre as personagens, sublinham, ao contrário, a impermeabilidade dos espíritos, o bloqueio dos caracteres; marcam as barreiras que separam os protagonistas desenhando linhas de conflito. Cada herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à palavra um sentido e um só. A essa uniteralidade choca-se violentamente uma outra uniteralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente “pego na palavra”, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.74)

A incomunicabilidade é capaz de revelar para o espectador a unilateralidade na visão de mundo do herói, que o leva ao seu destino trágico, ao mesmo tempo em que questiona a própria significação da palavra. O espectador é o único que acompanha as

diferentes maneiras em que a palavra é empregada em cena e o uso específico que o herói trágico faz dela.

Outro elemento presente no texto trágico que revela esse questionamento dos valores e o modo ambíguo como essas forças atuam na vida das personagens é a *reviravolta* das ações: quando as personagens passam de determinada situação para o seu contrário, invertendo sua forma de conhecimento do mundo e questionando o próprio sentido da existência humana:

Por meio desse esquema lógico da inversão, correspondente ao modo de pensar ambíguo próprio da tragédia, um ensinamento de um tipo particular é proposto aos espectadores: o homem não é um ser que se possa descrever ou definir, é um problema, um enigma, cujos duplos sentidos jamais se chegou a decifrar. A significação da obra não pertence nem à psicologia nem à moral; ela é de ordem especificamente trágica. (Ibidem, p.81)

A reviravolta é capaz de alterar o processo pelo qual o herói acreditava passar, fazendo com que questione qual é realmente a natureza das forças que atuam sobre ele. Ao acreditar possuir conhecimento da sua situação, a reviravolta permite que o herói passe brutalmente para uma situação contrária à qual se encontra, percebendo a complexidade das leis humanas que teimava em conhecer parcialmente, mas, sobretudo, os mistérios daquilo que seriam as forças divinas.

Todas essas ambiguidades estão a serviço daquilo que os pesquisadores franceses acreditam ser o que poderia definir a tragédia: a simultaneidade com que são apresentadas cenicamente as questões do mundo e do tempo humano e do mundo e do tempo divino, unidas e em confronto constante, revelando uma tensão essencial que questiona a realidade das forças que atuam sobre os homens ou a partir dos homens:

Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua – todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega. Mas o que talvez a defina no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência cotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante da totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento. Por essa união e confrontação constantes do tempo dos homens e com o tempo dos deuses ao longo da intriga, o drama traz a revelação fulgurante do divino no próprio decurso das ações humanas. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.20-21)

Todas essas questões, trazidas à tona pelo mito, ainda que remetessem a um passado distante, eram retratadas de modo a discutir o mundo contemporâneo grego, sua mudança de valores e sua situação política e social atual. Bernard Knox afirma, em sua

análise de Édipo, que o caráter confiante do herói e seu posto como tirano em Tebas são pretextos para discutir a democracia ateniense. O mesmo ocorre com outras tragédias:

O fato é típico de toda tragédia ática; os tragediógrafos atenienses escreviam dramas contemporâneos e não históricos. Os detalhes “anacrônicos” não são falhas descuidadas, nem tampouco evidenciam necessariamente a ausência de uma perspectiva histórica, são resultados acidentais, porém naturais de uma apresentação contemporânea ampla e deliberada do material mítico. (KNOX, 2002: p.52)

A forma complexa com que a tragédia se formou para conseguir abarcar aspectos amplos da vida na Grécia no século V e ao mesmo tempo trazer para os palcos o passado mítico religioso irá provocar um grande impacto na cultura grega do período. Ela inaugura uma nova linguagem, capaz de mobilizar toda a pólis e provocar sensações e reflexões não experimentadas por outras formas artísticas. Segundo Vernant, a tragédia modifica em sua época tanto as instituições sociais, quanto as formas literárias existentes e, por fim, a própria consciência do homem grego:

A “verdade” da tragédia não jaz num passado remoto, mais ou menos “primitivo” ou “místico”, que continuaria a assombrar secretamente o palco do teatro; ela é decifrada em tudo o que a tragédia trouxe de novo e de original para os três planos em que modificou o horizonte da cultura grega. Primeiramente, o plano das instituições sociais. Sob o impulso, talvez, desses primeiros representantes das tendências populares que são os tiranos, a comunidade cívica instaura concursos trágicos, colocados sob a autoridade do mas alto magistrado, o arconte, que obedecem, até nos detalhes da sua organização, exatamente às mesmas normas que regem as assembleias e os tribunais democráticos. Desse ponto de vista, pode-se dizer que a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto de cidadãos. A seguir, no plano das formas literárias, com a elaboração de um gênero poético destinado a ser representado e gesticulado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo que ouvido, programado como espetáculo e, nesse sentido, fundamentalmente diferente dos que existiam anteriormente. Enfim, no plano da experiência humana, com o advento de que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua a espera de ser decifrado. (VERNANT; VIDAL – NAQUET, 2011: p.160-161)

Ainda segundo os autores, a epopeia, semelhante à tragédia nos seus temas, apresenta os heróis como modelos e exalta suas ações. A tragédia, ao colocar o herói corporificado no palco, torna o herói objeto de debate e assim problematiza o próprio homem grego do período.

É importante frisar que os autores afirmam que a tragédia é responsável por inaugurar a ficção na Grécia Antiga. O mito em si, já recorrente na escrita do período, remete ao passado desse povo fazendo parte daquilo que eles consideram a sua história. Mas quando ele é posto no palco, com pessoas que certamente não realizaram aquelas

ações, para ser visto por outras que sabem que aquilo não é a realidade, ele ganha o campo ficcional e dá origem a outra forma de imaginário:

A “presença” encarnada pelo ator no teatro é, portanto, sempre o signo ou a máscara de uma “ausência” da realidade cotidiana do público. Arrastado pela ação, perturbado pelo que vê, o espectador não deixa de reconhecer que se trata de fingimentos, de simulações ilusórias – numa palavra, do mimético. Na cultura grega, a tragédia abre assim um novo espaço, o do imaginário, sentido e compreendido como tal, isto é: como uma obra humana decorrente do puro artifício. (Ibidem, p.162)

Portanto, é a partir desse contexto específico que surge a tragédia na Grécia e, na medida em que os valores religiosos vão perdendo a importância com a consolidação do sistema jurídico, essa estrutura de escrita vai modificando-se a ponto de se tornar outra coisa no tempo de aproximadamente um século. O último trágico grego de que temos exemplares escritos, Eurípedes, já se distancia demasiadamente das questões relacionadas à religiosidade quando comparado com Ésquilo. Agatão, escritor contemporâneo de Eurípedes, já escrevia textos teatrais em que a trama era totalmente uma criação sua, sem qualquer relação com os mitos religiosos.

Apesar da inegável transformação da tragédia ao longo dos séculos, que se inicia na própria Grécia, o que se pretende com este estudo é verificar como de essencial a esse modelo poderia ainda estar presente hoje em um contexto religioso e político completamente diferente. Para isso, em um primeiro momento será realizado um levantamento de algumas teorias que, ainda que discutíveis, procuram compreender o que haveria de essencial ao trágico para além da estrutura da tragédia, e como essa essência poderia ou não ser resgatada.

O primeiro teórico desse estudo, George Steiner, é escolhido justamente porque procura compreender que caminhos essa estrutura trágica trilhou após a ruína da Grécia antiga e de que modo suas transformações alteraram aquilo que o autor acredita ser a sua essência.

Para Steiner, a tragédia não some simplesmente após o fim do contexto em que foi gerada, ela passa por profundas transformações, mas se mantém de alguma forma presente até o Classicismo francês e na estrutura dos dramas de Shakespeare. O pensador acredita que, de alguma forma, até esses dois momentos históricos ainda permanece a essência do trágico na estrutura teatral, e somente com a ascensão do Romantismo essa essência deixaria de existir. Torna-se, dessa forma, pertinente investigar que essência seria essa e se haveria alguma forma de resgatá-la em nosso contexto histórico.

1.2. Especulações sobre o trágico: visões modernas

1.2.1. O trágico como crueldade da vida

Uma primeira pista para compreender o estudo do trágico para além da tragédia grega é o trabalho desenvolvido por George Steiner em *A Morte da Tragédia*³. O pensamento de Steiner pode ser interessante para pensar em termos de uma tragicidade possível na medida em que o autor procura esmiuçar o que haveria de mínimo essencial à tragédia, sem se prender à trama ou à estrutura, mas principalmente a seu ponto de vista sobre o mundo. O autor, ao delinear as historicidades da tragédia, acaba por realizar um trabalho especulativo sobre o trágico, o que pode orientar a reflexão sobre as formas teatrais e sua relação com a tragédia ao longo dos séculos.

Segundo Steiner, a ideia de tragédia na vida é algo comum a todos os homens, mas a tragédia como forma dramática não é universal. Para ele, a tragédia, para além de uma temática na qual o homem cai no infortúnio, é uma forma de arte consequente de uma visão específica de mundo: de que o homem é alguém indesejado, de que a vida é por natureza cruel e perante a isso a tragédia é sempre irremediável:

Os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça. Pior do que isso: pairam em torno de nós energias daemônicas que rapinam a alma e a tornam em loucura ou envenenam nossa vontade de tal modo que infligimos o insulto irreparável a nós mesmo ou àqueles que amamos. Ou para colocar em termos de desígnio trágico apontado por Tucídides: nossas frotas sempre navegarão em direção à Sicília, embora todo mundo esteja mais o menos consciente de que elas se encaminhem para sua ruína. (STEINER, 2006: p.3)

Para Steiner essa visão da condição humana é essencial à arte trágica ou, para ser mais exata, sem essa visão a tragédia é impossível. Esse ponto de vista, segundo o pensador, está enraizado no pensamento grego desde o princípio, porque é a forma com a qual eles constituem sua religião. Ao contrário do cristianismo (ou do judaísmo) que conta com um Deus justo e compensador (ainda que essa compensação possa só se dar após a morte), os deuses gregos não têm compaixão pela existência humana e o sofrimento a que o homem está sujeito não terá nenhuma recompensa.

Ele também opõe o pensamento marxista à possibilidade da tragédia, já que aquele pressupõe que uma mudança na ordem do mundo poderá torná-lo mais justo para os homens, o que não deixa de ser uma fé otimista:

³ STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

O espírito judaico é veemente em sua convicção de que a ordem do universo e dos bens do homem é acessível à razão. Os caminhos do senhor não são impropriedades nem absurdos. Conseguiremos aprová-los completamente se conferirmos aos nossos questionamentos a visão lúcida da obediência. O marxismo é caracteristicamente judaico em sua insistência por justiça e razão, e Marx repudiava o conceito inteiro de tragédia. A “necessidade”, ele afirmava, “é cega somente na medida em que não é compreendida”. (Ibidem, p.2)

Segundo Steiner, onde há compensação para o sofrimento não há espaço para a tragédia. Ele coloca que “as esferas da razão, ordem e justiça são terrivelmente limitadas e que nenhum progresso de nossa ciência ou de nossos recursos técnicos ampliará sua relevância”. (STEINER, 2006: p.4). Portanto, para o autor alemão, a tragédia grega consiste num espetáculo de desamparo da terrível condição humana, sujeita às consequências de um destino que escapa ao controle dos homens.

A morte da tragédia, enquanto definição exposta por ele, inicia-se na Idade Média, com as dificuldades do período em encontrar o que é inerente à constituição dessa arte. Após esse momento histórico, a tragédia fica por conta de duas correntes distintas: o Neoclassicismo francês e o Teatro Elisabetano.

A primeira corrente persegue a tragédia na busca por sua forma a partir da interpretação dos escritos de *A Poética* de Aristóteles. São formulados alguns “mandamentos” essenciais para que a tragédia se constitua e diversas vezes a própria temática da peça se apropria da mitologia grega. Embora a tentativa de criar uma tragédia seja válida, a dramaturgia aqui se apresenta como algo polido e refinado, de outra ordem que não a da tragédia antiga.

Na segunda corrente, a tragédia se constitui em uma situação oposta. Os dramaturgos ingleses do período ignoraram as formas definidas como trágicas e criaram uma dramaturgia que dispensava o coro e misturava partes dramáticas com momentos cômicos. A forma elisabetana era desprezada de qualquer rigor e por isso, atingia alguma potência trágica de outra ordem.

É importante frisar que ainda que o Neoclassicismo e o Teatro Elisabetano encontrassem formas diferentes daquelas produzidas na Grécia para a escrita de seus espetáculos, Steiner afirma que nesses dois momentos históricos a tragédia ainda foi possível em alguns textos. Isso ocorre justamente porque embora o contexto social e a estrutura das obras fossem outras, permanecia ainda a visão pessimista da condição humana como uma crença comum nessas sociedades.

Mas um fato maior parece inegável. Até o advento do empirismo racional, os hábitos de controle da mente ocidental eram simbólicos e alegóricos. A evidência disponível a respeito do mundo natural, o transcorrer da história,

e as variedades da ação humana eram traduzidas em projetos imaginativos ou mitologias. (...) Refiro-me à concepção de que a estrutura social é um microcosmo do projeto cósmico e que a história se conforma aos padrões de justiça e punição como se fosse uma peça de moralidade colocada em movimento pelos deuses para nossa instrução.

Essas concepções e a maneira como foram transpostas na poesia ou engendradas pela forma poética são intrínsecas à vida ocidental desde Ésquilo até Shakespeare. E embora elas tivessem, como mencionei, sob pressão crescente na época de Racine, ainda permanecem vivas em seu teatro. Elas são a força essencial por trás das convenções da tragédia. Encontram-se tão decisivamente presentes na *Órestia* e em *Édipo* como em *Macbeth*, *Rei Lear* e *Fedra*. (Ibidem, p.112)

O declínio final da tragédia se dá com o advento do Romantismo e os ideais ligados à Revolução Burguesa. Esse período foi marcado por mudanças profundas na maneira como o homem enxergava seu papel no mundo. Ao contrário do que prega o senso comum, não foi o sentimentalismo romântico que levou o homem a romper com os ideais trágicos, já que esse sentimentalismo já se fazia presente em alguma medida em formas artísticas anteriores. Muito pelo contrário, é justamente a razão que conduz a humanidade a pensar a vida de outra forma a partir desse período.

Os românticos alemães caracterizaram-se por romper com a ideia de que há uma única resposta verdadeira para pensar a vida e passaram a defender a vontade humana como princípio essencial para que o homem fosse de fato livre. O valor moral de um ato precisa ser livremente escolhido pelo seu agente. A vontade que leva ao ato deve ser soberana e determinar a sua existência.

Solaparam essa tradição em favor do quê? Não do reino do sentimento, mas da afirmação da vontade – a vontade de fazer o que é universalmente correto em Kant, mas algo que corta ainda mais fundo no caso de Herder: a vontade de viver a própria vida regional e local, de desenvolver os próprios valores *eigentlich*, de cantar as próprias canções, de ser governado pelas próprias leis em sua própria casa, de não ser assimilado a uma forma de vida que pertence a todos e, portanto, a ninguém. (BERLIN, 2002: p.573)

Essa ideia contraria a noção de que forças divinas atuam e determinam os desejos humanos e aniquila a crueldade da vida como algo inerente à condição do homem, princípios essenciais à tragédia segundo Steiner. Para os românticos, é a própria vontade humana que gera a vida e o homem deve ser livre para conduzir o seu futuro e lidar com as consequências diretas de suas ações.

É importante retomar que na definição de tragédia feita por Vernant e Vidal-Naquet a noção de vontade que se tem hoje não existia na Grécia. As ações realizadas pelos heróis poderiam ser determinadas pelo seu caráter (êthos), mas isso não significava que elas fossem autônomas da potência divina (daímon). Esses dois aspectos

eram igualmente determinantes para a ação, de modo que escapava do agente o domínio real de seus atos fazendo com que ele próprio muitas vezes não realizasse aquilo que pensava fazer. É como se um acaso determinado por forças divinas tomasse conta da motivação que leva o herói à ação, tornando essa ação uma necessidade:

Afinal, o que engendra a decisão é sempre uma *anánke* imposta pelos deuses, “a necessidade”, que, em um momento do drama, fazendo pressão sobre um lado só, põe fim à situação inicial de equilíbrio, como já antes a fizera nascer. O homem trágico já não tem que “escolher” entre duas possibilidades; ele “verifica” que uma única via se abre diante dele. O comprometimento traduz não a livre escolha do sujeito, mas o reconhecimento dessa necessidade de ordem religiosa à qual a personagem não pode subtrair-se e faz dela um ser “forçado” interiormente, *biastheís*, no próprio seio de sua “decisão”. Portanto, se é que há vontade, ela não seria uma vontade autônoma no sentido kantiano ou mesmo simplesmente tomista no termo, mas uma vontade amarrada pelo que o temor divino inspira, se não constringida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.27-28)

O teórico Bernard Knox vai ainda mais fundo ao pensar essas relações entre as ações humanas e a “vontade” divina na tragédia e de alguma forma colabora para a relação que Steiner faz entre o trágico e o ponto de vista da religiosidade grega. O autor afirma que no período que antecede a tragédia na Grécia o povo grego havia passado por uma fase extremamente humanista, em que os deuses haviam ficado de alguma forma em segundo plano e o homem havia se tornado a esperança e a medida de todas as coisas. No entanto, essa fase acaba sendo marcada por guerras terríveis e uma crescente miséria que irão gerar uma descrença também no homem e uma ideia de que o acaso é quem determina o destino:

A confiança ateniense no destino incontestável de sua cidade e no sonho do homem da época, de um modo compreendido e controlado pela inteligência humana – desmoronaram nos horrores do flagelo inesperado e inexplicável, na crescente miséria e anarquia causadas pela guerra implacável e destituída de sentido. O programa “liberal” protagórico, de educar o homem para a justiça política, revelou-se uma ilusão idealista pelo *Walpurgisnacht* da carnificina e do cinismo que Tucídides analisa clinicamente em seus relatos dos massacres políticos na Córceira e das “negociações” atenienses com Melos. O universo parecia ter se revelado não como um cosmos, uma ordem, governado pelos deuses ou por leis naturais que podem ser descobertas, mas como um caos desesperado, governado pelo acaso cego. (KNOX, 2002: p.145)

Esse *acaso* acaba sendo personificado na figura de uma deusa, que no período da tragédia acaba por se sobrepor a todos os outros deuses como se ela fosse a real condutora da vida humana. É deusa Tykhê, também reconhecida como a “Sorte”:

Este acaso, que as personagens de Eurípedes identificam como a força governante do universo, é claramente o “acaso” filosófico de Tucídides,

uma abstração da ausência de qualquer causalidade compreensível em termos humanos. Mas seria de se esperar que na Grécia do século V esta abstração, que agora parecia a muitos o fator dominante na vida humana, fosse personificada, se tornasse na realidade um deus, ou melhor, uma deusa (já que a palavra *tykhê*, “sorte”, é feminina em grego) Assim, Édipo se denomina “o filho da Sorte”(paida tês tykhês), e Íon, em Eurípedes, dirige-se à Sorte como um ser divino. (Ibidem, p. 146)

Nesse sentido, Knox pode confirmar a hipótese de Steiner e esclarecer a generalização de sua teoria. Talvez não seja a religiosidade grega como um todo a responsável pela visão de mundo que o autor considera inerente à tragédia, mas a religiosidade grega específica da Grécia ática, onde o homem se depara frustrado com o caminho que tem traçado no mundo e o acaso é considerado o guia mais importante da vida humana.⁴

Esse acaso que na Grécia aparece na forma de deusa é oposto à visão de mundo dominante no Romantismo, com a valorização do homem como ser completamente livre e da vida como forma concreta da vontade humana. Assim a forma dramática se distancia cada vez mais da arte trágica, transformando-se inclusive formalmente de modo que sua estrutura passa a ter pouco em comum com a tragédia ateniense.

Contraditoriamente, Peter Szondi aponta que é justamente nesse período e contexto em que surge uma filosofia que pensa o trágico em oposição ao pensamento sobre a poética da tragédia, que existe desde Aristóteles. Ainda que o movimento Romântico seja oposto ao trágico na sua visão de mundo, o trágico passa a ser pensado como um princípio a partir daí:

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. Trata-se de um tema próprio da filosofia alemã, caso se possa incluir nela Kierkegaard e não levar em consideração seus discípulos, por exemplo Unamuno. Até hoje, os conceitos de tragicidade [*Tragik*] e de trágico [*Tragisch*] continuam sendo fundamentalmente alemães (...) (SZONDI, 2004: p.24)

Portanto, com o Romantismo e sua inerente visão de mundo em que o homem é capaz de transformar por via de suas ações o seu próprio destino, Steiner constata que a criação de uma tragédia nesse contexto é impossível e que esta enquanto gênero está

⁴ É importante lembrar que as tragédias de Ésquilo e Sófocles ainda são extremamente religiosas e ligadas ao passado mítico grego, ao passo que Eurípedes já aponta para esse declínio e enfatiza o peso da ação humana: “Nos dramas de Eurípedes, o cenário divino perdeu seus contornos ou, em todo caso, se afastou das peripécias humanas. No último dos grandes Trágicos, o foco incide de preferência sobre os caracteres individuais dos protagonistas e sobre suas relações mútuas.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.52)

morta. Se não está morta, transformou tanto seu estilo e convenção a ponto de ser outra coisa. Mas também aponta a possibilidade de seu ressurgimento, a partir do momento em que a visão de mundo que ela implica também volte. Para o teórico, o renascimento da tragédia necessita de que o homem sofra novamente com o “peso de Deus” no mundo. Não o peso de um Deus redentor que compensará todo o sofrimento na vida eterna, mas o peso de um deus capaz de não intervir na vida humana por pior que ela seja e, sobretudo, capaz de não compensar esse sofrimento de nenhuma forma:

Mas a tragédia é a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus. Ela agora está morta porque Sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamêmnon ou Macbeth ou Atália. (STEINER, 2006: p.200)

Por mais que o estudo de Steiner possa ser considerado datado em alguma medida e outros teóricos posteriores venham questioná-lo ou combatê-lo⁵, a ideia de que o trágico esteja atrelado à condição do homem como ser indesejado na vida e o destino como algo potencialmente cruel e irreparável parece ser um caminho possível para pensar uma tragicidade contemporânea. No entanto, não existe mais o contexto da Grécia Antiga, nem se pode contar mais com tais deuses permissivos: então quem são os responsáveis por essa tragicidade?

A filosofia de Nietzsche, Foucault, entre tantos outros filósofos modernos e contemporâneos, fez com que Deus e a ciência se tornassem hipóteses questionáveis. Toda forma de verdade pode ser dita como inventada e, portanto, também pode ser colocada de outra maneira. Não existem mais critérios e valores absolutos para qualquer tipo de constatação que não possam ser pensados em seu contrário. Deus, como afirmou Nietzsche, está morto.

Nesse contexto, podemos pensar na noção de tragicidade ligada à ideia de crueldade⁶. Esse termo se relaciona com o modo como os gregos entendem a própria vida: entregue às peripécias de um destino que lhes escapa, guiada por deuses que não protegem seus mortais, sujeita a todo tipo de sorte e sofrimento.

⁵ Raymond Williams realiza um importante estudo chamado de “Tragédia Moderna”, no qual procura rebater o argumento de Steiner de que a tragédia estaria morta, apontando possibilidades trágicas na Modernidade. No entanto, para conceituar o que seria inerente à tragédia, o autor ignora o ponto de vista defendido por Steiner e associa a tragédia ao mecanismo da Revolução. Como esta pesquisa parte da ideia de que o ponto de vista essencial à tragédia é o identificado por Steiner, o estudo realizado por Williams não será analisado. Para saber mais: WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁶ O termo ‘crueldade’ aqui não se refere exatamente ao Teatro da Crueldade formulado por Antonin Artaud, mas, de todo modo, não são conceitos contrários, já que Artaud anunciava uma forma teatral que conseguiria resgatar a potência da própria vida e poderia ser pensada em sua dimensão trágica.

Não se pode mais acreditar, como os gregos, que as consequências trágicas de suas desmedidas foram permitidas por um Deus não redentor. Também não haveria mais uma redenção possível como pensavam os judeus e cristãos. A tragicidade no contemporâneo implica as arbitrariedades da própria vida, que já é cruel por si mesma, através da impossibilidade de se estabelecer uma força incidente sobre o homem que não seja mais do que seus próprios fantasmas. Agora são somente forças mundanas que encontram na vida humana o local para o exercício de seu poder, entregando o destino dos homens a todo tipo de sorte.

Se não existe mais relação entre o conhecimento e as coisas a conhecer, se a relação entre o conhecimento e as coisas conhecidas é arbitrária, de poder e de violência, a existência de Deus não é mais indispensável no centro do sistema de conhecimento. (FOUCAULT⁷, 1996: p.19)

Se uma tragicidade talvez seja possível acontecer sem Deus, podemos dizer que a sua possibilidade também independe da constituição do mito, já que eles estão intrinsecamente ligados. Na tragédia grega era a presença do mito que garantia tanto a temática metafísica quanto a linearidade de uma trama ao espetáculo. A questão é: se é viável pensar nas possibilidades de uma tragicidade sem a mitologia, também é possível pensar uma tragicidade sem uma narrativa. Uma tragicidade contemporânea com outras formas de estruturar a cena. Resta, então, saber que caminhos formais são esses e como eles possibilitariam uma reflexão acerca do trágico.

1.2.2. O trágico como força dionisíaca

Eu prometo uma era *trágica*: a arte suprema do dizer Sim a vida, a tragédia; renascerá quando a humanidade, sem sofrimento, terá atrás de si a consciência das mais duras porém necessárias guerras, *sem sofrer com isso...*

Friedrich Nietzsche em *Ecce Homo*

Durante grande parte de sua vida, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche se deteve no estudo da arte trágica. Mesmo mudando sua opinião sobre alguns aspectos do trágico ao longo do seu pensamento, ele nunca deixou de acreditar em sua potência estética. Para Nietzsche, não interessava destrinchar os aspectos formais constituintes do texto trágico, como fora comum na teoria da tragédia anterior. Ele se

⁷ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 1996.

interessava muito mais por seu fenômeno presencial e, sobretudo, pela natureza das forças que lhe deram origem.

O filósofo acreditava que na visão de mundo dos homens da Grécia Antiga era possível encontrar uma saída para o empobrecimento da modernidade⁸, principalmente no modelo do teatro grego, que para ele era um exemplo de potência. Nesse sentido, o que ele propõe artisticamente seria uma espécie de retomada do clássico, mas não através da cópia do modelo estrutural, como foi feito pelo Neoclassicismo francês, mas sim através de uma apropriação da potência desse modelo.

Para Nietzsche, os gregos foram capazes de compreender que a dor e o sofrimento são inerentes à condição humana no mundo, mas ao invés de negar a vida pela constatação de tamanho horror, essa mesma vida era afirmada através da beleza de sua arte. Para ele, a tragédia grega, forma artística superior, era uma maneira de superar esteticamente os infortúnios que constituem a vida e assim não sucumbir diante das possibilidades cruéis do destino, mas ser capaz de afirmar a própria vida como algo que vale a pena até mesmo nas suas incertezas:

O dizer sim à vida mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida se alegrando com a própria inesgotabilidade no sacrifício de seus tipos mais elevados – foi isso o que eu chamei de dionisíaco, descobri que isso era a ponte que levava à psicologia do poeta trágico. Não para se livrar do horror e da compaixão, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente – essa é a compreensão de Aristóteles - : mas para, ultrapassando o horror e a compaixão, ser a própria volúpia eterna do devir – essa volúpia que também inclui a volúpia na destruição. (NIETZSCHE, 2010: p.135-136)

Para compreender como Nietzsche acreditava nessa apropriação é preciso compreender a origem do seu pensamento sobre o trágico, que inicialmente se formulou na obra *O Nascimento da Tragédia*, pesquisa de sua juventude influenciada pelo pensamento metafísico de Schopenhauer e problematizada por ele próprio em uma fase posterior. Nesse primeiro olhar sobre a tragédia, Nietzsche não se dedica ao estudo dos elementos trágicos apontados por Aristóteles, mas sim sobre as duas

⁸ O que é chamado por Nietzsche de modernidade é o período marcado pelo Romantismo e pela Ópera wagneriana no século XIX, e não aquilo que hoje chamamos de Modernismo na arte. Esse período será intensamente criticado pelo filósofo nos seus estudos finais, como sendo uma época de nihilismo e moralismo acentuado, no qual o tempo presente e a potência da vida mundana são negados em nome da metafísica, da lógica e de um tradicional conhecimento histórico: “Desde então, o espírito moderno, com sua inquietude, com seu ódio à medida e ao limite, passou a dominar todos os campos, primeiro desencadeado pela febre da revolução e depois novamente impondo-se rédeas, quando assaltado por medo e horror de si mesmo – mas as rédeas da lógica, não mais da medida artística”. (NIETZSCHE, 2008: p.138)

forças entranhadas que compunham a tragédia grega segundo ele próprio, expressas em sua relação com dois deuses artísticos: a força apolínea e a dionisíaca. Essas duas forças, ou “impulsos”, como prefere o autor, são encontradas separadamente em outras artes, mas somente na tragédia são capazes de serem constituídas conjuntamente:

Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. (Idem, 2007: p.57)

O impulso dionisíaco recebe este nome pela sua relação com o deus Dioniso e está associado ao instintivo e amoral. Esse impulso se manifesta na tragédia, na expressão livre da música e do coro trágico, assim como na própria essência do mito: “O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico”. (NIETZSCHE, 2007: p.139).

Ou seja, o dionisíaco se manifesta na tragédia a partir daquilo que não é racional, mas sim sensível. Isso abarca tanto os aspectos ritualísticos e mitológicos presentes na tragédia, ligados a sua origem em manifestações religiosas, como também sugere a importância do surgimento de outro estado físico e mental que transformaria o homem comum ateniense em um artista:

No estado dionisíaco por outro lado, o sistema inteiro de afetos é excitado e intensificado, de modo que descarrega todos os seus recursos expressivos de uma só vez e libera ao mesmo tempo a força de representar, imitar, transfigurar e transformar, bem como toda espécie de mímica e teatralidade. (NIETZSCHE, 2010: p.84.)

Enquanto o dionisíaco se expressa na música, no coro e na transfiguração, o apolíneo se revela nas imagens do mito recriadas no palco e na escrita cênica. A dimensão apolínea, associada ao deus Apolo, diz respeito àquilo que é racional e onírico ao mesmo tempo. A própria escrita da peça, que seria dar uma forma estrutural ao mito, é um exemplo desse impulso, assim como o são os aspectos da encenação que Nietzsche chama de “imagens da cena”. Serão os elementos

figurativos e harmônicos do fazer teatral que levarão o público à compreensão da narrativa e entendimento das questões levantadas.

Em um momento posterior, Nietzsche rejeita esse primeiro pensamento sobre o trágico, principalmente por não mais se identificar com a metafísica de Schopenhauer e por sua descrença na promessa da ópera wagneriana, pontos fundamentais para a escrita de *O Nascimento da Tragédia*. A sua ideia de mundo passa a se constituir a partir da realidade concreta das coisas e, ainda que o autor continue pensando sobre o trágico, algumas mudanças em seu olhar norteiam outras reflexões sobre a tragédia.⁹

Nietzsche supera essa relação dicotômica entre apolíneo e dionisíaco e passa a ver o impulso dionisíaco como um todo em si. Para ele, o Dioniso descrito anteriormente seria uma forma de pensar arquetípica em oposição a Cristo ou Sócrates, símbolos para ele da afirmação moral e da decadência social:

Como vimos, da maneira que Nietzsche concebe a história desde o fim da época trágica dos gregos, a concepção moral cristã seria a herdeira tardia e última defensora dessa interpretação que se teria iniciado com a filosofia de Sócrates; em ambas, a moralidade significa uma fuga daquela visão de mundo que o filósofo alemão enuncia como sendo a verdade de seu primeiro livro: a percepção sombria da existência. Em seu entender, a vida prolongada da moral cristã se deve justamente ao temor que o simples pressentimento dessa verdade causa ao homem, ou seja, temendo ficar exposta a um mundo cujo sentido lhe escapa, a humanidade agarra-se com unhas e dentes à proteção moral. (LIMA, 2005: p.129)

Para Nietzsche, tanto Dioniso quanto o “crucificado” compreendem que o homem é um ser que vem ao mundo para sofrer. Mas enquanto o primeiro supera essa visão afirmando a própria vida através da arte e o horror da vida como uma face que lhe é própria, o segundo se aprisiona em uma existência calcada na moral e na compaixão, afirmando que o caminho para se livrar do mal se encontra nas virtudes. Para o filósofo, esse pensamento, que deriva de Sócrates, reverbera em Platão e atinge o ápice com o cristianismo, serve apenas para enfraquecer o homem, levando-o à decadência.

Com esse ponto de vista, Nietzsche antecipa a intuição de Steiner de que a impossibilidade da tragédia está associada ao triunfo do pensamento cristão e, com

⁹ Para compreender melhor como Nietzsche rompe com a metafísica de Schopenhauer ler: LIMA, M.J.S. *Filosofia e Tragédia: um exame do dionisíaco na obra de Nietzsche*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP. 2005. Na pesquisa o autor afirma : “Agora, de modo mais consequente consigo mesmo, o filósofo abre mão de uma dicotomia entre aparência e essência, afirmando que nosso intelecto só àquela tem acesso. Com isso, a justificativa estética da existência que antes era a meta a ser atingida pelo Uno-primordial agora concerne apenas à vida do homem e de seus problemas frente ao mundo”(p.80/81).

ela, de uma visão de mundo diferente da visão grega. Mas não é exatamente na diferença entre o caráter dos deuses gregos e do deus cristão que Nietzsche entende essa mudança. Isso seria apenas um aspecto da situação. O fato fundamental para ele é que o cristianismo (mais que o próprio Cristo ou Deus) é uma doutrina que nega a vida ou que só consegue compreendê-la através da moral, tornando o ser humano alguém fraco e impotente.

O cristianismo é chamado de religião da *compaixão*. – A compaixão se encontra em oposição aos afetos tônicos que elevam a energia da disposição para viver: ela tem efeito depressivo. Perde-se a força quando se é compassivo. Através da compaixão, aumenta e se multiplica ainda mais a perda de força que, em si, o sofrimento já traz a vida. (NIETZSCHE, 2009: p.19)

Portanto, se Sócrates foi o responsável pelo fim da tragédia grega com o surgimento de um “homem teórico e científico” que procuraria o bem no exercício das virtudes, o cristianismo seria o fator que impossibilitou a retomada do dionisíaco em um momento posterior e conseqüentemente impossibilitou a afirmação desta vida terrena, princípio fundamental da arte trágica. Foram Sócrates e Cristo os responsáveis pela decadência do homem moderno, segundo Nietzsche, na medida em que criaram um deus que protege os fracos e miseráveis, enquanto os deuses gregos não possuíam misericórdia sequer para com os fortes. Não valeria mais a pena sofrer por uma existência grandiosa já que passava a existir a promessa de redenção após a morte.

No entanto, Nietzsche também acredita que, com o advento da Modernidade, o cristianismo e a crença no homem teórico também teriam os seus dias contados. E assim o filósofo aponta que seria possível uma retomada da tragédia nos dias de hoje, nos quais o impulso dionisíaco retornaria após a derrubada da moral e da própria ideia de deus:

Noutras palavras, após traçar a história do cristianismo – e da moral e da metafísica a ele arrolados – demonstrando o seu ocaso na modernidade devido aos pressupostos próprios de seus fundamentos, seria possível reavivar a filosofia do trágico pensada no primeiro livro, a qual teria tido seu término com os golpes deferidos por Sócrates.

(...)

Assim, se com a morte de Pã, Nietzsche simboliza a morte da tragédia pelo efeito provocado por Sócrates, com a morte de Deus ele revela o ocaso do cristianismo e junto dele o socratismo. (LIMA, 2005: p.155-156)

Nesse sentido, Nietzsche propõe que houvesse uma apropriação dos aspectos dionisíacos da arte grega e com isso o reavivamento do pensamento sobre a arte como suspensão e reconfiguração do tempo. É fundamental na compreensão de

Nietzsche da história a ideia de que o passado pode sempre ser apropriado esteticamente, ao contrário do tempo linear. Isso implicaria em mudanças formais que deveriam contribuir para a retomada desse impulso, e não apenas a cópia do modelo grego de texto trágico.

O tempo já era um tema caro para Schopenhauer, que enxergava a história como uma sequência de eventos lógicos, porém obscuros, em que o presente sempre se firma na negação do passado enquanto que o futuro permanece infinitamente aberto. Ainda para o filósofo, no momento em que o presente se presentifica ele já se torna obsoleto, sendo então apenas uma constante transição entre o passado e o futuro, sem uma real duração por ele mesmo. Nietzsche entende que com o advento da modernidade e o nihilismo romântico há uma intensificação problemática nessa relação entre presente e passado:

Daí a neurose especial que Nietzsche observa no romantismo, ou a dependência minimalista e repetitiva do *leitmotiv* na música de Wagner, que reflete a minimização do teor do presente histórico na modernidade. Neste contexto, a íntima relação entre o historicismo do século XIX e da *avant-gard* emergente é clara, ambos são alimentados pela lógica temporal da modernidade. No primeiro, o presente histórico está saturado pelo passado, enquanto que no segundo o contemporâneo é consumido por seus esforços para iludir a sua própria obsolescência. (RAMPLEY, 2000: p.137)¹⁰

Nietzsche entende que esse pensamento nihilista em relação ao presente, herança da metafísica de Schopenhauer e apropriado pela modernidade no Romantismo, faz com que essa noção linear do tempo não seja pensada como mera sucessão, mas como uma espécie de decadência constante do presente. Esse “desaparecimento” do presente é o motivo da crise que assola a modernidade fazendo com que se crie um constante e perigoso estado de ironia e cinismo. Essa crise estava diretamente ligada, segundo ele, ao pensamento metafísico:

Para Nietzsche uma parte essencial da crise da modernidade é o desmoronamento e intensificação da metafísica; a degradação metafísica da

¹⁰ Todas as citações que foram traduzidas por mim para este estudo virão acompanhadas em notas de rodapé por sua respectiva versão original: “Hence the particular neurosis Nietzsche observes in romanticism, or the reliance on the repetitive and minimal leitmotif in the music of Wagner, which reflects the minimisation of the content of the historical present in modernity. In this context the intimate relation between nineteenth-century historicism and the emerging avant-garde is made clear, for both are fuelled by the temporal logic of modernity. In the former the historical present is saturated by the past, whereas in the latter the contemporary is consumed by its efforts to evade its own obsolescence.”

existência mundana pela sua impermanência é intensificada pela consciência temporal da modernidade. (Ibidem, p.138)¹¹

As preocupações de Nietzsche sobre a forma como o modernismo compreende o tempo e a história levaram-no a buscar outros modos de pensar a história que não fossem lineares. Nietzsche passa a buscar um entendimento cíclico da história, que permitiria se apropriar daquilo que foi inspirador no passado, sem com isso abrir mão do presente, o que ele chamou de história monumental:

Incentivar uma ética de *mimesis*, ou seja, a *mimesis* de grandes eventos passados e sua execução continuada, a história monumental parte de uma visão linear da história e se move em direção a uma compreensão cíclica. Uma grande ação é facilitada pela repetição de eventos passados selecionados, uma repetição que estabelece uma permanência monumental, libertando o agente da paralisia histórica. (RAMPLEY, 2000: p.142)¹²

É essa nova relação monumental com o tempo histórico que levará Nietzsche à compreensão de que o resgate do trágico se dará através de uma nova estrutura formal, ainda que isso não exclua um retorno de alguma maneira ao que foi a tragédia no passado. A forma da nova tragédia deveria abarcar o indeterminado, o incerto, inclusive na sua própria forma. Sua estrutura não deveria estar em função da transmissão de significados precisos ou de teorias do conhecimento humano. Na tragédia nova deveria prevalecer a ambiguidade e não uma conclusão segura. Não se deve ter a forma grega como modelo a ser imitado, mas sim como exemplo de trabalho estético a partir do impulso dionisíaco:

Aqui eu percebo Nietzsche estar se referindo ao excesso de sentido em qualquer obra de arte em particular, para o estado estético "ser a raiz das linguagens... linguagens do tom, assim como as linguagens do gesticular e olhar". Esta afirmação aponta a ideia do estado estético (e, portanto, da obra de arte) como o local da criação, destruição e recriação do significado, em contraste com os discursos filosóficos ou científicos, que simplesmente replicam padrões predeterminados de significação. (Ibidem, p.160)¹³

Portanto, o ressurgimento da tragédia que Nietzsche defende, em sua fase final, está longe de outros momentos de retomada do clássico na história do teatro:

¹¹“For Nietzsche the essential part of the crisis of modernity is the unravelling and intensification of metaphysics; the metaphysical denigration of mundane existence for its impermanence is intensified by the temporal consciousness of modernity.”

¹² “Encouraging an ethic of mimesis, that is, the mimesis of past great events and their continued execution, monumental history departs from a linear view of history and moves towards a cyclical understanding. Great action is facilitated by repetition of selected past events, a repetition which establishes a monumental permanence, freeing the agent from historical paralysis.”

¹³ “Here I take Nietzsche to be referring to the excess of meaning in any particular work of art, for the aesthetic state “is the source of languages... languages of tone as well as the languages of gesturing and looking”. This claim supports the idea of the aesthetic state (and hence the work of art) as the site of the creation, destruction and re-creation of meaning, in contrast to philosophic or scientific discourses, which simply replicate predetermined patterns of signification.”

seria o que se pode chamar, segundo Matthew Rampley, de *Classicismo Dionisíaco*. Com esse termo é possível ver com clareza a proposta defendida pelo filósofo alemão: ao mesmo tempo em que ele deseja o retorno do clássico como modelo de potência, esse retorno não se encontra na imitação da estrutura, mas sim na retomada do espírito dionisíaco na arte. A manifestação do dionisíaco se dá na medida em que a estrutura do texto não mais se vê presa às normas dramáticas e se configura com uma estrutura mais aberta e incompleta.

O que distingue o Classicismo dionisíaco do antigo é que o pobre espírito reativo busca refúgio na forma assim obtida, caindo em um fetichismo ideológico de permanência. Em contrapartida, para o Classicismo dionisíaco, esse senso de organização, de harmonia alcançada, não funciona como uma espécie de terapia ou de retorno redentor do vir a ser. Para este, é a permanência de um “agora-sempre” à espera de ser dissolvido e refigurado, e desta forma a arte pode ser considerada tanto perfeição formatada como ainda também pode funcionar através de sua imperfeição essencial e de sua incompletude. (RAMPLEY, 2000: p.164)¹⁴

O Classicismo dionisíaco é um modo encontrado por Nietzsche de resgatar a relação potente e intrínseca entre arte e vida existente na Grécia antiga, que foi rompida pelo pensamento socrático, pelo moralismo cristão e pelo nihilismo moderno. Mais do que isso, arte e vida não apenas se relacionam, mas se tornam a própria potência da existência humana, quando uma dupla contaminação faz com que elas sejam a mesma coisa. A forma encontrada por Nietzsche para superar a crueldade da existência, sem para isso recorrer à crença em um Deus, é transformar a própria vida em arte. Daí a sua insatisfação tão acentuada para com o Romantismo, que utiliza a arte como manifestação do descontentamento para com a vida:

E, ainda, é preferível viver sem as artes, não ter necessidade desta ou daquela, transformar-se continuamente a si mesmo, a fazer dela uso, por horas ou instantes, para afugentar o mal-estar e o tédio. Nietzsche sugere que os gregos sejam, mais uma vez, tomados como exemplo. Por gozar da mais perfeita saúde, eles “gostavam de ver sua perfeição *mais uma vez* fora de si: era o gozo de si que os levava à arte”, ao contrário do homem moderno, que busca na arte lenitivo para a sua insatisfação. A arte das obras

¹⁴ “What distinguishes Dionysian classicism from the antiquarian is that weak reactive spirit seeks refuge in the form thus achieved, lapsing into an ideological fetishism of permanence. In contrast, for Dionysian classicism, that sense of organization, of harmony achieved, does not function as some kind of therapy, or redemptive turning away from becoming. For it is permanence always-already waiting to be dissolved and re-figured, and in this way art can be said to be both crating perfection yet also functioning through its essential imperfection and incompleteness. (RAMPLEY, 2000: p.164)

de arte é apenas um “apêndice” da arte de viver, a “sobremesa, e não o prato principal.” (DIAS, 2011: p.111)

Portanto, o classicismo defendido por Nietzsche parece abrir portas para pensar a tragédia no teatro contemporâneo, que tem como tendência geral uma forma não fechada em que se prevê a participação do público para a atribuição de sentido e diálogo com a obra. A forma como Nietzsche entende a possibilidade da arte e sua relação com o tempo histórico antecede, de alguma maneira, algumas tendências exploradas pelo Modernismo, como o esfriamento das relações dramáticas e uma cena contida e inacabada. Esses aspectos anunciados pelo filósofo chegam até mesmo a apontar tendências contemporâneas como o teatro de Beckett e o teatro minimalista:

Daí, o classicismo de Nietzsche tem um tom significativamente modernista, pois apesar da importância central de uma estrutura controladora, essa estrutura está sempre sujeita a um deslocamento e à dissolução. Mais uma vez, o paralelo com uma noção maior de uma dialética em fluxo perpétuo é sugerido aqui. (RAMPLEY, 2000: p.128)¹⁵

Nietzsche é um dos primeiros pensadores que anuncia a retomada da tragédia não pelo retorno da estrutura grega, mas pelo ressurgir de uma força trágica dionisíaca que poderia estar presente em um espetáculo atual. A morte de Deus pela filosofia moderna somada à necessidade de trazer de volta a vida para o teatro são as pistas que ele deixa acerca de uma retomada do trágico.

Diante dessa leitura, o seu classicismo dionisíaco não é apenas uma reformulação da apolínea vontade de formar, ajustada às temáticas da vontade de poder. Pelo contrário, é uma vontade de formar que também aponta para a dissolução de uma forma particular de configuração já alcançada, como um momento necessário da sabedoria trágica. (Ibidem, p.163)¹⁶

Ainda no projeto de retomada da tragédia defendido por Nietzsche, o filósofo prega que a tragédia implica uma força afirmadora da vida, mesmo em sua capacidade de ser cruel. Não há como retomar a tragédia, para o filósofo, sem retomar a capacidade de encanto com o mundo enquanto tal, e ainda sem precisar da crença em outra realidade possível. Nietzsche constata que a beleza da arte grega

¹⁵ “Hence Nietzsche's classicism has a significantly modernist tone, for despite the central importance of controlling structure, that structure is always subjected to displacement and dissolution. Again the parallel with the larger notion of a dialectic in perpetual flux is suggested here.”

¹⁶ “Given this reading, his Dionysian classicism is not a merely re-working of the Apollonian will to form, recast in the thematics of will to power. Rather, it is a will to form which is also a will to the dissolution if that particular formal configuration just achieved, as a necessary moment of tragic wisdom.”

está justamente nesse valor dado à vida real, porque ela é somente o que se tem de verdadeiro.

Portanto, o filósofo acredita que a morte de Deus e da moral poderia levar à reafirmação a potência da vida mesmo em sua evidente crueldade. Essa potência encontra forma em uma obra aberta ou incompleta, que seja capaz de suspender e reafirmar o tempo. A chave para a retomada da tragédia nietzschiana é uma forma livre, sem as amarras da narrativa e da linearidade, sem uma mensagem ou moral para o espectador. A tragédia se dará na retomada desse impulso sensível e irracional, que é o impulso dionisíaco.

Ainda que os principais aspectos do trágico defendidos por Nietzsche possam ser adaptáveis à arte contemporânea, é difícil compreender em que condições reais e como isso acontece. O dionisíaco, enquanto impulso ou força, não possibilita ser verificado com precisão em determinada obra. É como se esses aspectos pudessem ser norteadores do trágico, mas são muito abstratos para serem analisados na materialidade do espetáculo, ficando limitados a experiências subjetivas. Cabe então encontrar o que foi de fato esse impulso dionisíaco enquanto acontecimento na Grécia e como uma suposta noção de que tudo no mundo retorna pode ser uma noção trágica. Para isso, a análise antropológica de René Girard sobre a sociedade grega aponta caminhos fundamentais para essa compreensão.

1.2.3 O trágico como violência: o mecanismo expiatório

Quando Steiner diz que a tragédia é necessariamente irreparável, cruel e arbitrária, ele justifica dizendo que na mitologia grega há um ponto de vista fundamental para a realização dessa arte: a ideia de que os deuses determinam nossas ações de maneira completamente injusta e que o ser humano está fadado às consequências cruéis disto:

Chame como quiser: de um Deus oculto e malevolente, destino cego, solicitações do inferno, ou fúria bruta do nosso sangue animal. Ele nos aguarda numa tocaia da encruzilhada. Ele zomba de nós e nos destrói. Em certos casos raros, ele nos conduz à destruição em busca de um repouso incompreensível. (STEINER, 2006: p.4)

O modo como ele defende esse ponto de vista, no entanto, é como alguém que percebe isso na mitologia grega, mas não consegue sistematizar exatamente o que significa essa constatação, o que o leva a afirmar que “nada disso define a tragédia. Mas qualquer definição abstrata não significaria nada”. (Ibidem, p.4).

O que Steiner identifica é que há algo na religiosidade grega e na visão de mundo que ela implica que não está mais presente na maioria das sociedades do Ocidente e isso resulta em um desaparecimento progressivo da tragédia até os dias de hoje. No entanto, o porquê do desaparecimento de tal ponto de vista e suas atuais consequências não parece ser o foco de interesse do autor.

Olhando por uma perspectiva muito mais complexa, o crítico literário e antropólogo René Girard também se dedicará ao estudo de questões relacionadas ao pensamento mitológico, porém não só pensando na Grécia, mas em todas as civilizações antigas. E antes de focar na tragédia e em suas personagens, Girard procura compreender o sentido do sacrifício nessas civilizações.

Para Girard, todas as sociedades se depararam com um problema comum, que precisavam encontrar estratégias para combater: a violência. O homem, em um tempo no qual não se contava com a lei, quando se deparava com uma situação de violência irrestrita, intuía que ela daria origem a uma cadeia infinita que poderia ameaçar toda a comunidade. Aquele que sofre a violência poderá se vingar violentando um terceiro, que por sua vez realizará a sua vingança, podendo, inclusive, dizimar toda uma tribo em um combate sem fim.

A vingança constitui, portanto um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade. (GIRARD, 1990: p.27)

Então, as sociedades antigas, que não contavam com um sistema jurídico, precisavam encontrar um modo de impedir que a violência acontecesse ou que desembocasse em um ciclo de vinganças interminável. E esse modo foi encontrado, segundo Girard, através do sacrifício, um derivado representativo do *mecanismo da vítima expiatória*.

O sacrifício consiste em saciar o desejo de violência que poderia se alastrar pelo coletivo substituindo uma vítima real por alguém de menor relevância social, que poderia ser tanto um ser humano como um animal, e dessa maneira encontrar uma válvula de escape para a violência generalizada. Isso implica muitas coisas. Primeiramente passam a haver dois tipos de violência: uma violência purificadora, que seria a realizada no ato do sacrifício, e uma impura, que seria a violência que se quer evitar.

A escolha das vítimas sacrificiais também se torna um aspecto importante. Significa que há seres potencialmente mais matáveis do que outros e que, portanto, os seres daquela sociedade não são iguais entre si. Além dos animais, vítimas em potencial justamente por não serem humanas, categorias excluídas ou marginais também interessam ao sacrifício.

Todos os seres sacrificáveis – quer se trate das categorias humanas que enumeramos acima ou, com mais razão, dos animais – distinguem-se dos não sacrificáveis por uma qualidade essencial, e isso sem exceção, em qualquer sociedade sacrificial. Entre a comunidade e as vítimas rituais um certo tipo de relação social encontra-se ausente: aquela que faz que seja impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-lo. (Ibidem, p.25)

Para Girard, o sacrifício seria a substituição de uma violência perigosa por outra estabilizada, que a princípio nada tem haver com a religiosidade. Na verdade, a religião em paralelo com o sacrifício também surge para apaziguar a violência negativa através de uma violência ritual, pura. Mas enquanto o sacrifício tem a função de substituí-la, a religião deverá prevenir a violência:

O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. (GIRARD, 1990: p.33)

O sacrifício, então, pode ser considerado uma forma inicial de justiça, na medida em que ele objetiva o controle da violência. Paradoxalmente, ele faz isso exercendo na sociedade uma violência de outra natureza. Segundo Girard, a sociedade contemporânea vive o mesmo paradoxo: a lei, na medida em que pune e previne a violência, age de modo tão violento quanto o que ela combate.

Mas o que interessa focar neste estudo não é nem a sociedade sacrificial e tampouco a sociedade jurídica, mas sim o período de transição entre ambas que Girard irá chamar de crise sacrificial. Nesse período, o sacrifício, por ter sido repetido já em excesso e passado por infinitas mudanças, acaba sofrendo um desgaste significativo que o levaria a não mais conseguir exercer sua função de eliminar a violência impura.

Quando o sacrifício falha abrindo espaço para o ciclo de violência que ele deveria combater, perde-se as conquistas da sociedade sacrificial: não mais haverá distinção entre as formas de violência, não é mais possível saber o que é justiça ou injustiça e os homens passam a buscar o equilíbrio em uma cadeia simétrica de violência.

Justamente nesse ponto de crise é que, segundo Girard, a tragédia grega se estabelece historicamente. Indo ao encontro do pensamento de Steiner, o homem está exposto a uma violência infinita e arbitrária, que leva de modo cíclico a sociedade à destruição, estando sempre longe de qualquer princípio de justiça. Assim, o que Steiner reconhece como o ponto de vista da mitologia grega sobre a existência humana, Girard explica como resultado de um momento de crise sacrificial.

E as consequências disso na tragédia são inúmeras. O fim do sacrifício e a não constituição do sistema jurídico é um período de crise da ordem, em que os homens naquela comunidade passam a ser socialmente seres iguais. Por mais absurdo que pareça, os conflitos trágicos são gerados por relações de igualdade anteriormente não existentes:

Encontramos, tanto na religião primitiva quanto na tragédia, um mesmo princípio em funcionamento, sempre implícito, mas fundamental. Não são as diferenças, mas sim o seu desaparecimento que provoca a rivalidade demente, a luta extrema entre os homens de uma mesma família ou de uma mesma sociedade. (Ibidem, p.68)

A tragédia é, portanto, uma crise pela supressão das diferenças da ordem cultural. Os homens, quando desejam ou ocupam o lugar do outro, provocam uma situação de igualdade e dissolução das suas diferenças sociais, o que gera a violência. Daí a recorrência de alguns temas mitológicos que sugerem o perigo da igualdade, como a rivalidade entre irmãos (muitas vezes gêmeos), o incesto e o parricídio.

Segundo o antropólogo, os gêmeos são considerados seres monstruosos dentro de inúmeras comunidades, o que levam muitas a matá-los ou a, paradoxalmente, considerá-los sagrados. Isso acontece justamente pela impossibilidade de diferenciá-los socialmente. Esse tema, na tragédia e mitologia de outros povos, é ampliado pela rivalidade entre os irmãos. Ainda que seja possível distingui-los, são iguais na relação com seus pais e apresentam alguma semelhança física, o que os coloca em posição de igualdade:

Os irmãos inimigos proliferam de tal forma em certos mitos gregos e nas tragédias que os adaptam, que chegam a sugerir uma presença constante na crise sacrificial, designada incessantemente, mas de forma vetada, por um único mecanismo simbólico. O tema fraterno não é menos “contagioso” como tema, no interior do próprio texto, do que a violência maléfica, da qual não deve ser separado. Ele próprio é violência. (Ibidem, p.83)

Ou seja, os irmãos são seres vistos em algumas sociedades como iguais e, portanto, trazem o mal em sua relação. De modo semelhante, o incesto e o parricídio são manifestações de violência no qual o homem se vê em uma situação de igualdade que

não deveria acontecer. No caso de Édipo, por exemplo, quando ele comete ambos os crimes está em situação de igualdade com seu pai, chegando a ocupar o seu próprio lugar social.

Podemos dizer, nessa perspectiva de Girard, que o tema da tragédia é a violência generalizada e a crise sacrificial, expressas a partir da dissolução das diferenças entre os homens e da oposição de elementos simétricos, que permitem, sobretudo, que se realize essa violência. É possível perceber isso observando, na estrutura da tragédia, o que Girard nomeará como *debate trágico* (esticometria). Esse recurso consiste na substituição formal da violência física por uma sequência de pensamentos opostos expressos pelas personagens rivais. É um debate no qual as personagens, ao se oporem umas às outras, revelam como elas são idênticas em sua desmedida e violência.

A indecisão do primeiro conflito estende-se de forma natural ao segundo, que o repete, estendendo-o a uma multidão. O debate trágico é um debate sem solução. Há sempre, de ambas as partes, os mesmos desejos, os mesmos argumentos, o mesmo peso: *Gleichgewicht* [Equilíbrio], como diz Hölderlin. A tragédia é o equilíbrio de uma balança: não da justiça, mas da violência. (Ibidem, p.63)

Essa simetria violenta que o debate trágico expressa geralmente opondo duas personagens centrais da trama, na verdade é unânime em toda sociedade durante a crise sacrificial. A tragédia coloca o debate entre as figuras, mas a violência em si está diluída em toda comunidade. E se ela é causada justamente por uma crise no modelo do sacrifício (originada pelo seu desgaste repetitivo) e conseqüentemente por uma crise na esfera religiosa, outra solução se faz necessária.

A violência generalizada, diluída em toda a sociedade e com conseqüências devastadoras, não mais será apaziguada pela morte sacrificial. Mas, de modo semelhante, a sociedade procura encontrar alguém que possa ser culpado de toda essa cadeia violenta. Alguém que não seria sacrificável simplesmente, mas a quem poderia ser atribuída toda a culpa da violência que se alastra: a figura da vítima expiatória.

Essa figura, que Girard acredita surgir anteriormente ao sacrifício e provavelmente tenha lhe dado origem, precisa ser retomada em momentos de crise. Ela permitirá que o ódio, antes diluído, se concentre completamente sobre ela, e a sua morte ou exílio significará o retorno da paz àquela sociedade: “Ali, onde duas, três, mil acusações simétricas e inversas se entrecruzavam, uma única irá triunfar, e tudo se cala em torno dela. O antagonismo de todos contra todos dá lugar à união de todos contra um único”. (GIRARD, 1990: p.104)

O bode expiatório, na medida em que é culpado por algo, é inferior aos outros homens, o que faz com que ele seja eliminável. Mas justamente por isso, ele se torna sagrado: a culpa que recai sobre ele é capaz de devolver a harmonia entre os homens. Seu caráter maléfico de outrora é justamente o que o torna benéfico para aquela comunidade. O exemplo maior dessa figura na tragédia grega é o próprio Édipo Rei:

Para o pensamento moderno, o herói não pode se tornar benéfico sem deixar de ser maléfico, e vice-versa. O mesmo não ocorre com o empirismo religioso, que se contenta em registrar, tão exatamente quanto possível, tudo o que ocorreu, sem discernir sua verdadeira razão. Édipo é inicialmente maléfico e em seguida benéfico. Não há motivo para “exonerá-lo”, pois nunca foi questão de condená-lo no sentido moderno e moralizante do termo. (...) A união misteriosa do mais maléfico e do mais benéfico é um fato que não deve ser negado nem negligenciado, pois ele interessa no mais alto grau à comunidade; mas este fato escapa totalmente ao julgamento e à compreensão humanos. O Édipo benéfico de após a expulsão sobrepuja o Édipo maléfico de antes, mas não o anula. (Ibidem, p.113)

Portanto, o processo descrito por Girard chamado por *mecanismo expiatório* se dá de maneira cíclica nas comunidades: primeiramente surge uma violência inicial que se espalha pelos membros da comunidade, por isso é chamada de fundadora e precisa ser combatida. Essa violência se espalha de modo tão rápido que é associada ao contágio por doenças e ao alastramento de um incêndio, o que faz com que pensem que sua causa pode ser exterior aos homens.

A culpa por essa violência unânime e generalizada recai sobre uma única figura: o bode expiatório. Para exteriorizar a violência humana, os homens culpam os deuses enquanto matam ou exilam essa figura e surge assim o aspecto religioso dessa sociedade. Para prevenir que esse quadro se repita antes mesmo da violência acontecer, a sociedade o reproduz preventivamente dando origem ao ritual, ao sacrifício e à mitologia.

Pelo excesso de repetição, o ritual e o sacrifício entram em crise: a chamada crise sacrificial. Essa crise gera um estado de igualdade social entre os homens provocadora de uma violência unânime novamente, que também é vista pelos gregos como uma vingança ou punição divina pela descrença humana. A saída para a crise está novamente no bode expiatório que será o substituto da vítima sacrificial, como fora no início. A violência punitiva contra o bode expiatório provocará a retomada da paz e da fé religiosa, colocando novamente os homens em patamares diferentes, tanto entre si, como também reafirmará a diferença entre eles e seus deuses.

A tragédia, assim como o ritual e as festas antigas, possui a função de retomar e expurgar a crise sacrificial (outrora real) e a violência disseminada por essa. E

justamente por isso a sua dimensão religiosa é essencial. A crença religiosa, além de prevenir a violência, é capaz de extrair a violência da esfera humana e atribuí-la ao divino. É como se o homem não pudesse suportar sua real condição até tornar-se mais fácil viver acreditando que a causa dos males seja provocada pelo desejo dos deuses ou pela possessão demoníaca:

Portanto, o religioso está longe de ser “inútil”. Ele desumaniza a violência, subtrai o homem à sua violência a fim de protegê-lo dela, transformando-a em uma ameaça transcendente e sempre presente, que exige ser apaziguada tanto por meio de ritos apropriados quanto de uma conduta modesta e prudente. O religioso liberta verdadeiramente a humanidade, pois livra os homens das suspeitas que o envenenariam caso recordassem da crise tal como ocorreu na realidade. (GIRARD, 1990: p.172)

A função do mito é bem semelhante. Ele procura polarizar a violência entre o herói mítico e a divindade, tirando-lhe o caráter generalizado da violência fundadora. A comunidade só participa da crise pelo rito ou pelo contágio passivo, quando sofre as consequências da crise¹⁷, mas toma-se o cuidado para que a mitologia não revele o quão próxima de todos está a potência da violência.

No entanto é importante frisar que o modo com que se mostra esse momento de crise na tragédia e no mito é essencialmente diferente. O mito surge primeiro e tem a função de mascarar a violência generalizada, polarizando-a entre os protagonistas. A ideia é que não seja visível a violência coletiva na mitologia e que o exemplo fatídico dos heróis sirva para lembrar a todos das consequências da crise de outrora.

Já a tragédia, desenvolvida posteriormente e inserida em um período em que a Grécia já começa a dar passos que a levarão à criação de um sistema jurídico, a violência que recai sobre os heróis é retratada de modo a revelar a sua realidade generalizada. Isso acontece na medida em que o autor cria paralelos entre o conflito do herói e outros males que assolam a comunidade como um todo:

A tragédia conduz todas as relações humanas à unidade de um mesmo antagonismo trágico. Na tragédia, não há diferença entre o conflito “fraterno” de Etéocles e Polínice, o conflito entre o pai e o filho em *Alceste* ou *Édipo Rei*, ou mesmo o conflito entre homens que nenhum laço de parentesco une, por exemplo Édipo e Tirésias. A rivalidade dos dois profetas não se distingue da rivalidade dos irmãos. A tragédia tende a dissolver os temas do mito em sua violência original. Ela cumpre, em parte, aquilo que os primitivos temem quando se encontram na presença de gêmeos; ela difunde o contágio maléfico, multiplicando infinitamente os gêmeos da violência. (...) A tragédia só pode trabalhar no sentido contrário da elaboração mítica, pelo menos até certo ponto, porque a maioria dos símbolos da crise sacrificial, especialmente os irmãos inimigos, prestam-se

¹⁷ No caso de Édipo, por exemplo, a sociedade é assolada por uma peste, símbolo da violência generalizada.

maravilhosamente ao jogo duplo do rito e do acontecimento trágico. (Ibidem, p.87)

Na tragédia, a comunidade se manifesta na presença do coro. Entretanto, ainda presa à narrativa mitológica, parece existir sempre uma divindade em conflito com o herói, mas essa divindade não é real e não pode ser objeto de disputa. Contudo, todos os protagonistas trágicos são ligados por essa ilusão e, na medida em que se tenta encarnar essa violência, o herói trágico desperta rivais de carne e osso que gerarão uma violência recíproca.

Para Girard, não é o valor do objeto disputado que provoca a violência, mas justamente o desejo de violência que faz com que o objeto tenha algum valor. Ele defende a ideia de que a violência parte de um desejo “mimético”, ou seja, que imita exatamente o desejo alheio e toma para si como valoroso justamente aquilo que o outro quer.

Nesse sentido a tragédia não é ocasionada pelo desejo a qualquer objeto ou divindade, mas pelo desejo em se contrapor ao outro e ter aquilo que ele também deseja. Por isso sua estrutura é sempre feita de *alternâncias*: aquele que é oprimido em seguida é opressor e vice-versa. Quando Girard coloca que os homens trágicos se encontram em situação de igualdade, isso implica que ela só pode ser constatada na totalidade da tragédia, porque em suas partes isoladas vemos a inversão constante dos papéis sociais das figuras:

A reciprocidade é real, mas ela é a soma de momentos não recíprocos. É verdade que os dois antagonistas nunca ocupam a mesma posição ao mesmo tempo, mas eles ocupam estas mesmas posições sucessivamente. Não há nada de um lado do sistema que não acabe por se encontrar do outro, desde que passe um tempo suficiente. (Ibidem, p.198)

Nesse sentido, torna-se perceptível que o princípio fundamental da tragédia é a oposição de elementos simétricos. Estes, por sua vez, estão em função de estruturar uma trama de violência recíproca, que um dia foi unânime entre os homens, mas que no mito se traduz entre os protagonistas e suas relações com as divindades.

A crise sacrificial, da qual a tragédia parte, revela uma crise religiosa e relacional entre os homens. O equilíbrio encontrado na tragédia é o equilíbrio da violência e não da justiça. Daí a constatação de Steiner de que ela é sempre irreparável e injusta.

O impulso do homem de colocar a violência como algo exterior a sua natureza e atribuí-la a um deus, aos mortos, ao demônio ou ao destino é uma necessidade de não enxergar a violência fundadora que deu origem ao mecanismo expiatório e

posteriormente ao sacrifício. Se Steiner coloca a necessidade do “peso de Deus” e de um destino arbitrário como fundamental à tragédia é porque ele não consegue identificar que na verdade é a *violência unânime* em suas instâncias mais cruéis, amplas e desmedidas de que a tragédia necessita.

O caráter mitológico da tragédia também é fundamental porque consegue abarcar todos os aspectos da crise sacrificial, transformados em elementos estéticos. A tragédia, portanto, é a manifestação artística da violência simétrica, devastadora e incontrolável, que é capaz de dar fim à mais estruturada das sociedades. Ela se diferencia do mito justamente na medida em que o mito mascara a crise, individualizando o problema através das personagens. A tragédia, ao contrário, mostra em sua forma o quanto essa crise é generalizada.

Para Girard, a violência e o sagrado não se diferenciam. É por isso que é comum nas sociedades pré-jurídicas a identificação do sagrado como algo que é ao mesmo tempo benéfico e maléfico, a mistura contraditória do permitido e do proibido. O sagrado serve para substituir constantemente a violência original (a primeira, que deu origem à crise) pela violência ritual que deve resgatar e ao mesmo tempo combater essa violência. Nesse sentido, todas as sociedades dependem de algum modo do sagrado para se manterem. E entende-se que o mecanismo de funcionamento do sagrado é completamente arbitrário, como Steiner o percebe. O acaso é sagrado na medida em que é tomado como a própria escolha dos deuses atuando na vida dos homens:

No mundo moderno, o tema do acaso parece incompatível com uma intervenção da divindade; o mesmo não acontece no universo primitivo. O acaso tem todas as características do sagrado: ora ele faz violência aos homens, ora espalha seus benefícios sobre eles. Ninguém é mais caprichoso que ele, mais inclinado a essas inversões, a essas oscilações que acompanham as visitas sagradas. (GIRARD, 1990: p.398)

Portanto, se para a tragédia grega o sagrado é a violência arbitrária e este sagrado se perde na modernidade, a morte da tragédia está atrelada à morte do sagrado no teatro e, por sua vez, à morte da representação da crise sacrificial.

Essa mudança de perspectiva em relação ao mecanismo expiatório acontece pela primeira vez em algumas passagens da história dos hebreus e culmina com a morte do maior bode expiatório da história, Jesus Cristo. Para René Girard, Cristo, assim como outras personagens do Antigo Testamento, percebe o mecanismo expiatório e se recusa a fazer parte dele, colocando em cheque a violência unânime necessária para que a imolação do bode expiatório fosse legítima. Se para os gregos a vítima expiatória era

(como o *pharmakós*¹⁸) sempre culpada, o cristianismo evidencia sua posição de vítima, colocando seus imoladores como reais culpados desse processo:

(...) o Cristianismo expõe o mecanismo do bode expiatório pelo que ele é: uma forma primitiva de controle da violência, que apenas se sustém pela renovação do estoque de vítimas expiatórias. O ideário cristão, ao contrário de todas as religiões anteriores, abraça a causa da vítima, declarando sua inocência, revelando que a verdadeira culpa não é da vítima sacrificada para que o conflito cesse, mas sim da própria resolução expiatória da violência mimeticamente engendrada. (Idem, sem data: p.20)¹⁹

Essa constatação de Girard acaba por dar total sentido à oposição feita por Nietzsche entre Dionísio e Cristo ou Sócrates, ainda que o filósofo alemão justifique essa oposição em alguns momentos de modo diferenciado. Nietzsche afirma Dionísio como a favor de uma amoralidade instintiva que o Cristianismo condena, e que segundo ele é uma das causas do empobrecimento da nossa cultura. Essa amoralidade nada mais é do que a capacidade dos gregos (como de outros povos do passado) de enxergar determinadas situações, vistas pelos cristãos como cruéis e pecaminosas, como sagradas e benéficas. Cometer a violência, o fratricídio ou o incesto são condições necessárias para que a crise se generalize e seja possível escolher, dentre todos, quem será o bode expiatório. O caráter maléfico desses crimes se torna posteriormente benéfico para toda a comunidade e legitima a imolação da vítima. Nesse sentido não há moral, nem noção de culpa necessárias àquela comunidade.

No entanto, Nietzsche se equivoca, na perspectiva de Girard, ao expor essa relação: ele descreve o dionisíaco como uma esfera da minoria, da aristocracia, enquanto o cristianismo seria a força do senso comum, da multidão. Isso no mundo antigo se daria justamente ao contrário.

Nietzsche não poderia estar mais equivocado ao declarar que o Cristianismo é a religião da multidão e que o culto a Dionísio representa a religião da aristocracia. É exatamente ao contrário: Dionísio é a multidão; o Cristianismo, a minoria capaz de resistir à multidão. (GIRARD, 1990: p.109)

Isso acontece porque o padrão das sociedades pré-jurídicas era justamente de repetição do mecanismo expiatório e Cristo se torna uma exceção ao conseguir enxergar

¹⁸ O *pharmakós* era uma espécie de vítima sacrificial imolada em momentos de crise ou, em algumas cidades, periodicamente: “Providente, a cidade de Atenas mantinha à sua custa um certo número de infelizes para os sacrifícios deste tipo. Em caso de necessidade, ou seja, quando uma calamidade acontecia ou ameaçava acontecer na cidade – epidemia, carestia, invasão estrangeira, desavenças internas – havia sempre um *pharmakós* à disposição da coletividade. (...) Como Édipo, a vítima é considerada uma mácula que contamina todas as coisas ao seu redor, e cuja morte efetivamente purifica a comunidade, pois faz retornar a tranquilidade. (GIRARD, 1990: p.123-124)

¹⁹ GIRARD, René. *Um Longo Argumento do Princípio ao Fim* – Diálogos com João Cesar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello. Rio de Janeiro: Topbooks, sem data.

a vítima como vítima de fato e negar os princípios desse mecanismo. Mas ainda que errado em alguns aspectos, Nietzsche conseguiria perceber que com o advento do Cristianismo há uma mudança fundamental no pensamento sobre o bode expiatório: enquanto na Grécia ele era culpado e ainda assim glorioso por suas ações imorais, o moralismo cristão reduz essa figura a uma vítima da maldade coletiva, ressignificando o mecanismo expiatório, a noção de culpa entre os homens e, por fim, impossibilitando a tragédia. Para Nietzsche, só havia felicidade entre os homens quando não havia culpa na prática do mecanismo expiatório.

O sombrio do céu cresce em proporção da vergonha que o homem experimentou ante a visão do outro homem. O olhar pessimista e fadado, a desconfiança no enigma da vida, a glacial negação ditada pelo enfado, não são sinais característicos daquela época cruel da humanidade; ao contrário, só aparecem à luz do dia como plantas de charco que elas realmente são, quando existe, charco ao qual elas pertencem; refiro-me à feminilidade e ao moralismo doentio que ensinou o homem a envergonhar-se de todos os seus instintos. (NIETZSCHE, 2011: p.66)

Girard parece concordar com Nietzsche quando reconhece que é este processo de inversão de culpado à vítima justamente o que permitirá que a vítima se torne o imolador no mundo atual, voltando-se violentamente contra aquele que é suspeito de violentá-la. Segundo Girard, a contemporaneidade é marcada por uma vitimização extrema que retorna ao mecanismo expiatório com a justificativa de perseguir aqueles que acreditamos serem perseguidores e assim a violência se justificar: “Hoje em dia ocorre um fenômeno muito pouco cristão em seu verdadeiro propósito, pois precisamos provar que nosso oponente é um perseguidor, para justificar o desejo de persegui-lo”. (GIRARD, sem data: p.207).

Portanto, ainda que a dimensão do sagrado não esteja mais presente diretamente nesse processo, o mecanismo expiatório ainda existe nas relações de violência no contemporâneo, mas atuando de modo contrário. O Cristianismo levou as pessoas a colocarem-se como vítimas potenciais e o perseguidor passou a ser aquele que elas julgam como criminoso em potencial. Com a Revolução Industrial e o consequente consumo de massa, a relação entre o ser e o rival que possui o objeto supostamente de desejo adquire uma nova instância. O modelo que gera rivalidade é tranquilamente copiável. Todos podem ter um mesmo objeto e justamente por serem excessivamente disponíveis são facilmente descartáveis e deixam de ser desejados o tempo todo. O modelo-rival está sempre se atualizando a partir das ofertas de mercado. E daí a necessidade sem fim de novos objetos, o que seria outro aspecto da crise atual:

A sociedade de consumo nos converte em míticos no seguinte sentido: mostra-nos que os objetos jamais satisfarão nossos desejos. Isso pode corromper-nos, levar-nos a todo tipo de atividade perigosa como o jogo, a pornografia, o homicídio (...) (GIRARD, sem data: p.106)

Ainda segundo Girard, o fato de que o homem se coloca enquanto vítima para justificar a perseguição do seu suposto perseguidor, somado ao desejo constante de múltiplos objetos que se tornam insatisfatórios em um ritmo acelerado, fez com que se configurasse no mundo contemporâneo uma crise generalizada e uma busca incessante por compreender a violência essencial de algum modo. Essa crise nunca chega ao fim e nem completa seu ciclo:

A essência do moderno consistiria num poder de se instalar em uma crise sacrificial sempre agravada, não certamente em meio a uma situação plácida e desprovida de preocupações, mas sem nunca chegar a perder o controle. Este fato cria, inicialmente para as ciências da natureza, em seguida para as significações culturais, e finalmente para a própria arbitragem fundadora, possibilidades de desenvolvimento inigualáveis. (GIRARD, 1999: p.294)

Esse pensamento de Girard abre caminhos interessantes para pensar o trágico, mas não deve ser tomado como uma verdade que veio para solucionar as dúvidas em relação à tragédia. O autor apresenta muitas vezes um ponto de vista demasiado generalizante para pensar mecanismos complexos, como os rituais, e por isso acaba sendo criticado por aqueles que estudam esses mecanismos com maior rigor antropológico. O próprio Vernant, helenista utilizado por este estudo para definir a tragédia, apresenta uma visão que não condiz com a apresentada pelo pesquisador: “Se a tragédia fosse a expressão direta da ‘crise sacrificial’, como explicar a sua historicidade tão estreitamente definida, não só pela cidade grega, mas pela Atena do século V?” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011: p.152). O que interessa a esta pesquisa é muito mais aproximar o pensamento de Girard de uma possível conceituação do trágico hoje, do que compreender seu pensamento como a verdadeira interpretação da tragédia grega.

Portanto, segundo Girard, a vitimização extrema e a vida em constante crise trazem à tona aspectos que possibilitam a retomada do trágico no contemporâneo. Primeiro, a violência generalizada se faz presente hoje e não há explicações científicas ou sociais que deem conta de sua complexidade e que poderiam fazê-la recuar. Nesse sentido, o homem busca encontrar novamente o sagrado de alguma maneira: verifica-se mecanismos como o da vítima expiatória sendo reproduzidos com justificação racional.

O mundo contemporâneo se funda na violência tanto ou mais que o mundo antigo. A arte, por sua vez, explora todas as facetas dessa violência a ponto de quase

não ser capaz de criar sem ela. Do modo como a violência é fundamental no teatro contemporâneo é possível acreditar que um resgate do sagrado, na medida em que este também é violência, se faz possível.

A pergunta é se esse sagrado contemporâneo, expresso por outras convenções e por outros rituais, seria capaz de criar uma tragédia como a grega? Para Girard, a tragédia surgiu como substituição do ritual. Quais seriam então os rituais contemporâneos que o homem executaria e que seriam capazes de culminar na arte trágica?

1.2.4 Vida nua ou o trágico através do corpo

É preciso para o homem criar uma maneira de sempre exteriorizar sua violência, de torná-la não humana. Essa maneira no mundo antigo consistia em atribuir essa violência às forças ocultas, como os deuses e os mortos. No mundo de hoje, não mais é possível fazer essa atribuição sem que no mínimo isso gere desconfiança. Cabe, então, aos homens assumir que a violência vem dos próprios homens. Mas antes de compreender a violência como inerente à vida humana em sociedade, o homem pode atribuí-la ao sistema político ou aos valores morais de determinada ordem, o que torna essa violência real, mas um tanto mais abstrata.

A violência, ao deixar a esfera do divino, se manifesta em mecanismos de poder. Isso não a deixa mais tênue, pelo contrário, faz com que aquele que se recuse a entrar na norma seja violentado de modo proporcional ao seu desajuste, e essa violência é justificada como necessária aos outros homens. Ou seja, se tem de volta (ainda que ela nunca tenha desaparecido) a violência reguladora como consequência da vida em sociedade.

Partindo disso, é possível verificar nas reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben²⁰ como as formas de violência no contemporâneo poderiam nortear o pensamento sobre o trágico hoje.

Agamben, ao investigar as formas de poder soberano ao longo da história, retrata um tipo de sujeito existente no Império Romano que é um exemplo de vítima expiatória: o *homo sacer*, termo em latim que se traduz por 'homem sacro'. O significado de 'sacro' naquele período, como já explicado anteriormente, é ambíguo e contraditório, apresentando valores variáveis que podem tanto definir algo ligado à

²⁰ AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

religiosidade e benéfico, quanto algo excluído dela por motivo de alguma impureza, ou seja, por também ser maléfico.

O que é fundamental compreender nesse conceito é que o homem sacro, especificamente o bode expiatório romano, é alguém que, por algum motivo específico, precisava ser afastado ao mesmo tempo da santidade e da vida social. Era, portanto, condenado a não poder ser sacrificado, mas, ao mesmo tempo, poderia ser morto sem que seu assassino fosse punido:

Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificado nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. (AGAMBEN, 2007: p.90)

Para o filósofo, essa dupla exclusão do homem sacro romano está diretamente ligada ao modo de funcionamento da soberania, do poder sobre a vida dos súditos: o soberano pode matar sem que isso seja homicídio ou sacrifício e a vida nessa esfera é sempre matável e insacrificável. Portanto, o poder soberano incide diretamente sobre a vida natural, biológica do homem. Não é o homem enquanto ser político que é objeto do poder, mas *o homem enquanto vivente* que se torna o sujeito do poder político.

Dando continuidade a esse pensamento por um percurso histórico, para Agamben a soberania atinge o seu poder mais extremo justamente na medida em que ela se encontra pautada na lei, como acontece nas atuais democracias. Ao contrário do que se pode pensar, a lei não leva a uma eliminação do poder soberano em nome de uma sociedade mais justa, mas justamente ao extremo desse poder. E precisamente na tentativa de ser justa é que a lei se apresenta como violenta e torna essas duas coisas algo entrelaçado, o que Agamben definirá pelo conceito de *nómos*:

O significado do fragmento se esclarece, então, somente se compreende-se que ele possui em seu centro uma escandalosa composição daqueles princípios por excelência antitéticos que são, para os Gregos, *Bía* e *Díke*, violência e justiça. *Nómos* é o poder que opera “com a mão mais forte” a união paradoxal destes dois opostos (...) (Ibidem, p.37)

E quanto mais essa lei passa a ter menos relação direta com o sujeito, ou seja, ela não mais se apresenta como uma necessidade social daquele ser político, o que Agamben chama de “vigência sem significado”, mais indiscernível ela se torna da própria vida, fazendo com que todo homem contemporâneo possa ser visto como um *homo sacer*, alguém reduzido a seu mínimo biológico diante da soberania, aquilo que o

filósofo definirá como *vida nua*: “a vida exposta a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais”. (AGAMBEN, 2007: p.121)

Se Agamben começa seu estudo contrapondo as formas de vida existentes na Grécia: *zoé* - a vida natural inerente a todos os seres vivos - e *bío* - a vida política possível para o homem -, ele conclui dizendo que no mundo contemporâneo é a própria *zoé* o sujeito e objeto da política atual e, portanto, a própria vida nua expressa no corpo físico do homem será o valor supremo da nossa política:

Aquela vida nua natural que, no antigo regime, era politicamente indiferente e pertencia, como fruto da criação, a Deus, e no mundo clássico era (ao menos em aparência) claramente distinta como *zoé* da vida política (*bíos*), entra agora em primeiro plano na estrutura do Estado e torna-se aliás o fundamento terreno de sua legitimidade e da sua soberania. (Ibidem, p.134)

A vida justifica a necessidade de controlar, vigiar, modificar e punir a própria vida. E tornando-se um valor político supremo, quando ela se desvia da norma também se verifica a possibilidade do seu total desvalor. E, nesse sentido, Agamben investiga situações extremas de desvalorização da vida em função da melhora da própria vida de uma população, como era justificado o uso de cobaias humanas, por exemplo, vidas sem nenhum valor (eram presos condenados à morte ou prisioneiros em campos de concentração) sendo usadas para preservar e garantir a saúde de outras vidas.

Essa ideia de *vida nua*, como a vida reduzida a seu mínimo biológico que flutua entre a vida e a morte, sem quase sem se dar conta de que é determinada e reinventada a partir de decisões médicas e jurídicas, é interessante para pensar a tragédia do homem comum na contemporaneidade.

Na mitologia grega, de modo semelhante ao *homo sacer*, o herói trágico era alguém que por motivo de alguma “falha” em sua vida, e esta geralmente implicaria cruzamento da “zoé” e da “bío”, da sua vida política e natural, sofreria as consequências da “fúria divina” sobre essa mesma vida. É sabido que essa fúria, na verdade, provém da violência de outros homens e esse processo é comum em muitas sociedades, podendo ser definido como o mecanismo da vítima expiatória. Ainda que na Grécia a vida política estivesse separada da vida natural, a vida do herói ou da vítima expiatória tornava-se trágica justamente quando essas esferas se cruzavam em uma situação cuja resolução lhe escapasse e que o levaria a um funesto destino.

Se na tragédia grega não há uma justiça clara e completamente racional, pelo fato de a violência social estar generalizada entre os homens, e estes ainda atribuírem-na aos deuses, que usam suas forças sobre os homens de modo arbitrário, no mundo

contemporâneo é *a vida nua* quem sofre com as arbitrariedades do poder soberano, expresso na forma da lei ou de valores científicos, tão cruel e injustificável quanto a fúria divina de outrora.

Justamente a ausência de Deus como detentor da vida natural e da verdade suprema, e a “necessidade” de um estado de direito que regulamente as vidas humanas e as condene a serem vidas nuas, tudo isso leva *o homo sacer* contemporâneo a se tornar uma figura trágica do mundo atual: ele sofre as arbitrariedades prescritas pela medicina, pelo poder jurídico, pela psicologia moderna, que o violentam com a justificativa de saberem o que é melhor para sua vida.

A violência que sofre o herói contemporâneo poderá não ser determinada por uma violência unânime disfarçada em fúria divina, mas sim por regulamentos e determinações, por violentadores nomeados para garantir a segurança coletiva através da vida que é expiada.

A partir do momento em que na contemporaneidade todo e qualquer homem torna-se matável e insacrificável pela soberania, todo e qualquer homem está sujeito a ser a vítima expiatória e a ter um destino trágico e, por isso, injusto, violento e arbitrário. Isso não significa que o trágico no contemporâneo incide somente sobre a vida em seu total desvalor, mas, pelo contrário, que a vida comum, que a soberania deixa viver, é ainda assim manipulada por forças e discursos que a determinam e a moldam.

É como se, a partir de certo ponto, todo evento político decisivo tivesse uma dupla face: os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tácita porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejariam liberar-se. “O ‘direito’ a vida” – escreveu Foucault (Foucault, 1976, p.128) para explicar a importância assumida pelo sexo como tema do debate político - , “ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o ‘direito’ de resgatar, além de todas as opressões ou ‘alienações’, aquilo que se é e tudo que se pode ser, este ‘direito’ tão incompreensível para o sistema jurídico clássico, foi a réplica política a todos estes novos procedimentos de poder”. (AGAMBEM, 2007: p.127)

Portanto, a tragédia da vida nua é a tragédia do homem qualquer. E ela se concretiza no próprio corpo, que é o local onde se cruza a biologia e a política no mundo contemporâneo. É o corpo quem falha, o corpo quem sofre as consequências e o corpo quem será alvo de um poder demoníaco de natureza mundana: o trágico que se anuncia é o trágico do corpo.

Tanto em sua relação de ajuste com a norma, quanto em seu desajuste e desvalorização, o corpo como lugar concreto da vida nua passa a ser o foco do poder e da violência no contemporâneo. Violência esta que decide sobre seu destino de modo tão cruel quanto no sacrifício, mas que o justifica conforme os valores absolutos das atuais crenças científicas. É sobre esse corpo que transcorre o trágico hoje. É esse corpo que é desmedido e falho e sofrerá por isso. É nesse corpo que se entende as forças que regem os homens na contemporaneidade e as consequências de qualquer transgressão delas. A violência e o sagrado, faces do mesmo essencial à tragédia, agora atuam sobre o corpo e em relação ao corpo. Todo corpo é sacro e todo corpo pode ser violentado.

Portanto, um caminho possível para pensar uma tragicidade contemporânea é buscar encontrar de que maneira o trágico incide sobre o corpo na cena atual. Em que medida o teatro consegue abarcar a vida nua e trazer aos palcos a dimensão de uma violência generalizada que a toma. Por fim, em que medida é possível um teatro sem o peso de Deus, mas que entende esse peso justamente como substituição do poder mítico por um poder soberano, que se apresenta de modo injusto, arbitrário e poderoso.

1.3 Tragicidade contemporânea

Na medida em que no teatro mais recente não é representada uma figura fictícia (em sua eternidade imaginária, Hamlet), mas é exposto o corpo do ator em sua temporalidade, reaparecem, certamente de uma maneira nova, os temas da mais antiga tradição teatral: enigma, morte, decadência, despedida, velhice, culpa, sacrifício, tragicidade e Eros. No tempo real do palco, a morte pode aparecer como uma saída de cena: não como uma tragédia fictícia, mas como um gesto cênico “pensado como morte”. (LEHMANN, 2007: p.418.)

A partir das reflexões propostas e do caminho percorrido, como é possível pensar em uma retomada do trágico no contemporâneo? É possível relacionar com o trágico uma obra feita hoje que nada tenha de diretamente comum com a dramaturgia da tragédia grega?

A partir das conexões feitas até agora não é inviável chegar a um caminho possível para criar novos parâmetros trágicos que seriam norteadores de um olhar sobre peças atuais que dialogam com princípios da tragédia.

Pode-se partir de um pressuposto simples desenvolvido por George Steiner que afirma que a tragédia morreu quando deixou de existir um ponto de vista sobre o

mundo, ponto este ligado diretamente à religiosidade grega: a ideia de que a vida é tomada pelo acaso, as decisões divinas são arbitrárias e nada é possível fazer quando se cai nas garras de um destino cruel. Essa visão de mundo, enraizada na religiosidade grega, é oposta às visões de mundo judias e cristãs, que contribuíram segundo o autor para o fim completo de uma era trágica.

O filósofo Friedrich Nietzsche desenvolve melhor esse pensamento na medida em que compreende a tragédia a partir de um impulso amoral e potente, denominado *dionisíaco*, que ele também irá opor ao moralismo de Sócrates e aos ideais de redenção cristãos. Para Nietzsche, o dionisíaco enquanto força instintiva e dilacerante encontra sua morte nos valores do cristianismo. Ainda assim, o filósofo prevê a possibilidade de um renascimento da tragédia na medida em que acredita que o moralismo, os valores cristãos e a crença em Deus estariam com os dias contados. Aí então seria possível uma retomada do trágico. Essa retomada, no entanto, não estaria calcada na cópia do modelo deixado pelos gregos, mas sim na compreensão do que seria esse impulso dionisíaco.

A forma trágica, segundo o filósofo alemão, deve abarcar uma estrutura incerta, indeterminada e ambígua. A retomada da tragédia não trará significados claros a serem compreendidos, mas sim uma ordem não permanente de significado que parece coincidir com a forma aberta do teatro contemporâneo. A todas essas ideias desenvolvidas por Nietzsche, o estudioso Matthew Rampley dará o nome de Classicismo Dionisíaco. Ainda assim, o conceito de dionisíaco é abstrato o bastante para não dar pistas de como esse trágico seria possível em cena. Para entender esse fenômeno foram utilizados os elementos elencados como trágicos por René Girard.

A tragédia, segundo o antropólogo, é um derivado do ritual de sacrifício quando este passa a não mais ter efeito. Ela se constitui como uma forma estética de se lidar com a violência em sociedade. Portanto, a própria essência do fenômeno trágico é a violência. Não há uma tragédia sem que o tema da violência social não esteja posto.

Através da mitologia trágica, muitas esferas da violência na Grécia são elucidadas e revelam a origem de sua religiosidade. A tragédia surge quando há uma crise de diferença entre os homens, segundo o autor. Estes passam a ocupar um lugar de igualdade na estrutura social e isso gera uma rivalidade que irá eclodir em violência. Portanto, ainda que a forma aberta que Nietzsche propõe para a retomada da tragédia seja possível, há alguns elementos que revelam cenicamente essa violência essencial e generalizada e é possível pressupor que eles fariam com que o efeito trágico se fizesse

presente. São eles: a oposição de elementos simétricos, o debate trágico, as alternâncias entre os rivais e a figura da vítima expiatória, entre outros.

Esses elementos, já aqui apresentados e conceituados, são apontados por René Girard como centrais ao processo do mecanismo expiatório. Mas de que maneira eles aparecem na contemporaneidade?

Não se pode esperar que o teatro contemporâneo reproduza essa forma trágica do modo como ela foi produzida na Grécia. Ainda segundo o autor, o cristianismo (assim como pensou Steiner e Nietzsche) irá modificar toda a maneira de lidar com a violência na humanidade. Na medida em que Cristo reconhece o mecanismo expiatório e coloca a vítima como vítima e seus imoladores como reais culpados, a lógica da perseguição se inverte para sempre. Hoje todos querem ser as vítimas e justificam a sua suposta perseguição como razão para perseguir e violentar o outro.

O mundo também muda radicalmente, na medida em que a lei jurídica e a ciência passam a ser o lugar da justiça e da verdade, ainda que operem através da violência do mesmo modo. Mas aqui a violência legítima e regularizadora (que antes era a violência sacrificial) é entendida como norma. Todas essas mudanças históricas atreladas ao crescimento absurdo da sociedade farão com que o mecanismo expiatório nunca se complete, de modo que a violência permaneça o tempo todo na sociedade, mas sem chegar ao extremo de sua generalização. O ciclo expiatório nunca chega ao fim e nem ao seu extremo. A violência sempre está presente e ausente ao mesmo tempo.

Por fim, o filósofo italiano Agamben nos apresenta o contemporâneo como lugar em que qualquer um pode ser um bode expiatório o tempo todo, diferente da Grécia em que a culpa recaía sobre alguém somente em períodos de crise. E isso se dá tanto na medida em que qualquer sujeito pode ser vítima da violência do outro, quanto em um sistema político que violenta o tempo todo através da lei (normas e determinações). Uma violência que nem sempre resulta na morte diretamente, mas em condições de vida determinadas. Uma violência que incide sobre a vida no que ela tem de menos político e mais concreto: o próprio corpo. A vida nua em sua real concretude, que pode ser morta sem que isso seja homicídio ou sacrifício. O ser como alguém reduzido ao seu mínimo biológico.

Todas essas reflexões remetem a recursos formais possíveis (alternâncias, ambiguidades, simetrias, debates etc.), elementos temáticos (animais, armas, sangue etc.), mas também e, sobretudo, pressupostos filosóficos em que o trágico viria à tona. No entanto, esse estudo não pretende criar um modelo do que seria a tragédia fora do

contexto grego, já que entende a tragédia como um fenômeno pontual e histórico. O que interessa a esta pesquisa é pensar em termos de uma *tragicidade* contemporânea, compreendendo este termo como o lugar, a forma, o efeito em que um movimento trágico poderia se fazer possível hoje:

Nietzsche inscreve a tipologia do trágico no projeto de transvaloração pelo viés do advento da morte de Deus e da impossibilidade de a moral continuar prescrevendo qualquer imperativo para a ação humana. O esgotamento a que será conduzida a civilização ocidental, devido à lógica própria de sua história, motiva o filósofo a repensar suas teses sobre a tragédia grega como um meio de *estimular o homem a amar a vida mesmo em sua tragicidade*. Contudo, não se trata mais de acreditar no renascimento da tragédia nos moldes da antiguidade grega. Ora, Nietzsche já havia combatido o ímpeto romântico por esse retorno, essa esperança de trazer à vida aquilo que a pátina do tempo fez sumir completamente. (LIMA, 2005: p.176)

A partir das reflexões que encerram esse capítulo, a partir de agora será lançado um olhar sobre dois trabalhos extremamente diferentes, mas que se propõem a serem de algum modo manifestações do trágico no teatro contemporâneo. O primeiro deles, que será analisado no próximo capítulo, é um ciclo de espetáculos desenvolvidos pelo coletivo italiano *Societas Raffaello Sanzio*, em que os artistas se propuseram a fazer um estudo sobre o que eles chamam de pré-trágico. Os onze episódios resultantes do processo levaram o nome de *Tragedia Endogonidia* e foram apresentados em diversas cidades da Europa entre 2002 e 2004.

O segundo trabalho será o espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, no qual escrevi a dramaturgia em processo colaborativo com o Coletivo [ph2]- *estado de teatro*. Nesse caso, a tragicidade está presente na própria estrutura dramaturgica da obra, que será analisada no terceiro capítulo.

CAPÍTULO II - TRAGICIDADE E MATERIALIDADE: O ciclo *Tragedia Endogonia*, da Societàs Raffaello Sanzio

2.1.O projeto trágico: *Tragedia Endogonia*

O grupo Societàs Raffaello Sanzio surgiu em 1981 e atua até hoje na cidade de Cesena, no norte da Itália. Desde o seu surgimento, o grupo já se apresentou em diversos países ao redor do mundo e tem atualmente como seus principais criadores Romeo Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi. Suas peças são conhecidas por utilizarem, principalmente, a imagem, o som e a materialidade exposta em cena como formas de expressão para o seu teatro.

Uma das ideias defendidas pelo grupo é a prática de um teatro iconoclasta, uma referência à prática de destruir ícones consolidados na cena teatral, como o texto falado, a representação psicológica e a relação passiva do espectador. É uma iconoclastia voltada para o próprio teatro, sobretudo contra a supremacia do texto:

A palavra verdadeira, a palavra poética, no teatro não tem sentido. Não tem sentido porque a linguagem, palavra, é sempre exterior, não há mais aderência em relação a meu corpo. Não é uma experiência feliz o falar, nunca foi. As palavras exprimem sempre uma separação, uma frieza. Enquanto falo, não sou eu. Não é meu lugar, não o conheço. Não estou lá quando falo, entretanto adoto a linguagem em sua plethora, em sua superabundância e, portanto, na retórica. A retórica toma para si, conscientemente, a própria corrupção, e de maneira prejudicial, usa a palavra como meio de reformulação de uma linguagem. (CASTELLUCCI, 2007a: p.186)

Com essa ideia de romper os ícones do próprio teatro, o coletivo passa a buscar uma recusa da representação psicológica. A consequência disso é uma prática performativa que valoriza a presença concreta da figura em cena e sua relação direta com o espectador. Nessa performatividade, chamada pelo grupo de ‘substituição’, o ator está em cena como um outro, que é simultaneamente ele próprio, o que faz com que se aproxime o trabalho do intérprete com o de um membro de um ritual:

Este processo de substituição, como explica Romeo Castellucci, em que o agente da ação – ator – é simultaneamente ele mesmo e o personagem que representa, encontra um paralelo no ritual religioso. Achille Mango, ao comparar o teatro da SRS com os rituais religiosos, destaca que os atores da SRS são, como celebrantes de algum rito, ao mesmo tempo agentes e receptores das ações do ritual. (DIB, 2009: p. 40)

No entanto, somente esse aspecto seria pouco para associar o trabalho do coletivo com um processo ritual ou com um debate teológico. Outros elementos de pesquisa do grupo evidenciam ainda mais essa relação. Há uma frequência de materiais

e temas, como deformidades, sujeiras, figuras que não parecem humanas, ícones religiosos, sangue, excrementos etc., que se fazem presentes de alguma forma em todas as suas obras e que provocam uma aproximação sensorial das origens mais antigas do teatro.

A religiosidade enquanto tema é outro aspecto da pesquisa do grupo que precisa ser ressaltado. De alguma forma, imagens que evocam as religiões grega, hebraica e cristã estão presentes na maioria dos trabalhos. É como se, para questionar a condição humana, o caminho escolhido seja colocar em evidência aspectos do sagrado. A ideia nunca é unicamente discutir essas religiões, mas, sobretudo, utilizar de seus símbolos, dogmas e crenças para discutir a existência:

O teatro encerra sempre, no meu parecer, um problema teológico. Foi assim; no início desde a fundação do teatro. O teatro é atravessado por esse problema, o da presença de Deus, porque o teatro nasce para nós ocidentais quando Deus morre. (CASTELLUCCI, 2007a: p.181.)

No projeto *Tragedia Endogonidia*, que consiste em uma série de onze peças curtas de pesquisa sobre o trágico, apresentadas sequencialmente nas cidades de Cesena (#1), Avignon (#2), Berlim (#3), Bruxelas (#4), Bergen (#5), Paris (#6), Roma (#7), Estrasburgo (#8), Londres (#9), Marseille (#10) e novamente em Cesena (#11), o grupo se aproxima ainda mais visualmente das origens do teatro. A ideia é retornar ao que a tragédia grega tinha de mais primário, encontrar uma espécie de pré-trágico e buscar aquilo que é anterior à tragédia enquanto estrutura dramática. Para isso, o coletivo se apropria dos rituais dionisíacos, em que o protagonista é o bode e não o ator.

Por outro lado, o grupo também encontra na biologia a inspiração para a forma que abrigará esse ressurgir trágico. Endogonídia é o nome dado a um processo unicelular de reprodução em que os organismos se reproduzem sem fecundação. Essa ideia de reprodução autônoma parece contaminar a própria estrutura do projeto, que se reproduz em episódios independentes, mas não totalmente desconexos. Também influencia o modo como o grupo resgata o trágico, já que eles não reproduzem sua raiz mitológica ou estrutural. A tragédia se dá por elementos independentes que, sobrepostos na cena, trazem à tona a atmosfera de um ritual arcaico e tecnológico ao mesmo tempo e que em alguns momentos remete estranhamente à origem do teatro ocidental na Grécia:

Primitivos, mas verdadeiros primitivos (não por causa da moda), o Raffaello Sanzio traz para o palco - descarregando-os como uma torrente de lixo cultural - os gestos delirantes e teorias de um "pensamento selvagem". Seu teatro é menos sobre a construção dramática e mais sobre provocar uma perturbação sensual. Tudo é grosseiro (não refinado, sem qualquer elegância formal) no seu palco, os materiais: caixas, lama, esculturas rudimentares feitas de espuma de borracha, folhas de plástico grandes

cobertas com pichações como as paredes do South Bronx, e, em seguida, os movimentos de seus corpos: esquizóides e desarticulados, como psicóticos devastados por choques contínuos elétricos. (INFANTE, C. In: CASTELLUCCI, 2007b: p.8)²¹

Reunir em um mesmo projeto o desejo de resgatar o trágico, que sempre esteve associado à mortalidade do herói, e ao mesmo tempo fazer isso através de um processo de reprodução autônoma e infinita é uma forma contraditória de lidar com a tragédia e que vai repercutir em aspectos da constituição da obra, como analisa o crítico Wouter Hillaert:

Assim, a contradição no título *Tragedia Endogonidia* é entre a morte do herói trágico, de um lado, e uma auto-reprodução eterna da natureza por outro lado. É uma contradição entre a mortalidade de um ser humano e a imortalidade da espécie, combinados em um ciclo de teatro. (Hillaert. In. CROMBEZ; HILLART, 2005: p.2)²²

As imagens que sugerem nascimento e morte são constantes, as figuras em cena se transformam nas diferentes fases da vida humana (criança – jovem – velho) e há a ideia de retomar elementos de episódios anteriores de forma modificada em outros episódios, como se o próximo episódio fosse independente, mas ao mesmo tempo diretamente ligado ao anterior. Tudo isso é feito através de uma composição cênica que utiliza da materialidade dos elementos para compor uma cena imagética e sonora que independe da compreensão clara de uma história. O texto serve como mais um elemento dessa composição e não como um alicerce narrativo. Daí a escolha curiosa por seu autor.

A presença constante do animal, sobretudo do bode, é fundamental para o resgate de um trágico anterior à consolidação da estrutura dramática da tragédia e vai determinar a dramaturgia de *Tragedia Endogonidia*. Em muitos dos episódios, o texto dado pelas figuras em cena nada mais é do que sílabas e letras que traduzem a sequência de aminoácidos que compõem as proteínas correspondentes ao crescimento e putrefação dos chifres e à respiração celular do próprio animal. A escolha de como organizar esses aminoácidos no texto é feita pelo próprio bode, que caminha sobre tapetes no qual o

²¹ “Primitives, but true primitives (not for fashion’s sake), the Raffaello Sanzio bring onto the stage – discharging them like volleys of cultural garbage – the delirious gestures and theories of a ‘savage thought’. Their theatre is less about dramatic construction and more about provoking sensuous disturbance. Everything is coarse (unrefined, without any formal elegance) on their stage; the materials: bins, mud, crude sculptures made out of foam rubber, big plastic sheets covered with graffiti like the walls of the South Bronx, and them, the movements of their bodies: schizoid and disarticulated, like psychotics devastated by continual electric shocks.”

²² “So, the contradiction in the title *Tragedia Endogonidia* is between the death of the tragic hero on the one hand and an eternal self-replication in nature on the other. It’s a contradiction between the mortality of a human being and the immortality of the species, combined in one theatre cycle.”

grupo estampou as sílabas e letras correspondentes à composição dessas proteínas, tecendo assim a sua dramaturgia:

Não há poesia, e nem um princípio vertical que justifique uma presença como a presença de um autor, um poeta ou escritor. O texto deve “vir” do bode. A palavra *tragos*, de que a palavra ‘tragédia’ deriva, significa ‘o canto do bode’. (...) Nossa ideia, então, é extrair uma série de palavras do corpo objetivo do bode vivo, real. Este bode irá tornar-se o corpo da escrita e através desse corpo irá “doar” para nós poucas palavras como uma santa oferenda (santa porque é inconsciente e indiferente, tão indiferente como qualquer outra criatura). A ideia é ter um texto literalmente “escrito” por um bode vivo para gravar em Cesena; e então em Avignon usar essas palavras escritas, objetivamente derivadas do corpo-signo do bode. (CASTELLUCCI, 2007b: p.47)²³

Imagem 01. *Tragedia Endogonia* – episódio #5, Societas Raffaello Sanzio



Fonte: Arquivo *Societas Raffaello Sanzio*.

Esse texto incompreensível é de fato o “canto do bode” colocado em cena, cujo tema é composto por elementos da sua própria estrutura física, e será combinado a outros textos dados em uma língua diferente daquela nativa do país em que o grupo se

²³ “There is no poetry, no vertical principle to justify its presence as there would be in the presence of an author, a poet or a writer. The text must ‘come’ from the goat. The word *tragos*, from which the word ‘tragedy’ derives, means ‘the song of the goat’. (...) Our idea, then, is to extract a series of words from the objective body of a real, living goat. This goat will thus become a body of writing and through its body it will ‘donate’ us a few words like a holy oblation (holy because unaware and indifferent, as indifferent as any other creature). The idea is to have a text literally ‘written’ by a living goat; to record this in Cesena; and then in Avignon to use these written words, objectively derived from the goat’s body-sign.”

apresenta, trazendo para a cena sempre um texto que atinge o espectador muito mais por sua sonoridade do que pela sua compreensão.

Este é o projeto de resgate da tragédia concebido pelo grupo e a partir desses princípios norteadores o grupo vai encontrar uma série de elementos recorrentes com os quais constituirá os seus episódios trágicos. Esses elementos são capazes de serem familiares ao mesmo tempo em que geram estranhamento e repulsa ao espectador. Mas, antes de reconhecer e analisar esses elementos, é preciso entender com clareza o que o próprio grupo chama de trágico e como isso reverbera na sua criação cênica.

2.2. O conceito de trágico na Societàs Raffaello Sanzio

A criação dos episódios de pesquisa sobre o trágico da Societàs Raffaello Sanzio, assim como grande parte das teorias dos filósofos modernos, contraditoriamente, parte do princípio de que a criação de uma tragédia seria impossível hoje. Isso, segundo Romeo Castellucci, se dá por uma série de motivos que distingue a nossa realidade daquela em que a tragédia vigorava na Grécia Antiga, como a constituição de um povo com uma base comum que o fazia pertencente a um coletivo social:

O nosso tempo e nossas vidas são, definitivamente, sem relação com qualquer concepção trágica. Redenção, *pathos* e *êthos* são palavras inacessíveis que caíram na mais fria das abstrações. Infortúnios e massacres de inocentes ao redor do mundo são chamados de “tragédia”, mas não há consciência da tragédia que poderia se distinguir do espetáculo, configurá-los como crise política e integrá-los à nossa condição de comunidade metropolitana, composta por indivíduos dispersos, mas abarrotada, privados de uma base comum, de uma língua-mãe de um povo: em suma, de todos esses fundamentos que uma vez formaram a terra que foi inventada a tragédia. Voltar para a tragédia não significa voltar-se para o passado. Deve ser cortado – não retomado – o fio de Ésquilo. (Castellucci In: PITOZZI/SACCHI, 2008: p.13)²⁴

Essa constatação, no entanto, não impede que o grupo tenha interesse e dedique a sua pesquisa ao trágico, já que eles também identificam “no núcleo esmagado da tragédia grega, a mesma estrutura de sensações que revelam – a condição humana – algo como um não pertencimento ao mundo, à essa realidade, a nossa própria forma de

²⁴ “Notre époque et nos vies sont définitivement étrangères à toute conception tragique. Rédemption, *phatos* et *ethos* sont des mots inaccessibles, tombés dans la plus froide des abstractions. Les malheurs et les massacres d’innocents, partout dans le monde, sont appelés “tragedies” mais il n’y a pas de conscience de la tragédie qui pourrait les distinguer du spectacle, les ériger en crise politique et les intégrer à notre condition métropolitaine commune, faite d’individus dispersés mais entassés, privés de terre commune, d’une langue-mère, d’un peuple: bref de tous ces fondements qui autrefois constituaient le terrain sur lequel a été inventée la tragédie. Revenir à la tragédie ne signifie pas se tourner vers le passé. Il faut couper – et noun reprendre – le fil d’Eschyle.”

vida.²⁵ (Ibidem, p.13) A tragédia almejada pela Societàs Raffaello Sanzio é uma tragédia do futuro que surge a partir de um enfrentamento imprevisível com a tragédia grega.

Essa visão implica compreender que uma tragédia que dê conta da complexidade da sociedade atual seria um projeto utópico. O grupo concorda com a constatação feita no primeiro capítulo de que o trágico não tem em si uma essência, mas só é possível ser retomado a partir de um ponto de vista, de uma visão de mundo:

A palavra “tragédia” é uma senha. Não há tragédia apenas por uma visão trágica dos acontecimentos e da realidade capaz de transformar-se em tragédia: a visão trágica, ao longo do tempo, foi reduzida a uma busca por um objeto e tornou-se uma leitura: fatos, um livro, um acontecimento histórico atual.²⁶(Castellucci In: PITOZZI/SACCHI, 2008: p.16-17)

Para construir, então, o que seria uma possibilidade do trágico na atualidade, a primeira ideia do grupo é retirar de sua tragédia a presença do coro. O coro, segundo Romeo Castellucci, servia para explicar para a plateia, e assim também moralizar, as ações realizadas pelo herói trágico. Em uma tragédia em que não se pretende dar ênfase à narrativa dramática, o coro torna-se desnecessário. Além disso, o fato já mencionado de que o diretor enxerga o mundo de hoje como um lugar de impossibilidade de se compreender como pertencente a um coletivo com uma base comum, torna o trágico uma forma que se debruça sobre o indivíduo em si, e menos nas questões relacionadas a toda sociedade. Ainda assim, o coro não desaparece completamente, mas tem sua função de comentador sufocada e passa a realizar ações concretas em cena:

No ciclo *Tragedia Endogonidia*, a estrutura dramática replica o exoesqueleto da tragédia grega. A diferença mais óbvia é a ausência do coro. Mas o coro não foi riscado com uma canetada. Ele tem sido, por assim dizer, colocado na porta. Como um pobre estudante, ele deve refletir um pouco pelo corredor. A tarefa do coro era explicar os fatos, comentá-los, julgá-los. Ele estava respondendo a um propósito moral e educacional. Na *Tragedia Endogonidia* existem apenas fatos, sem coro. (Castellucci In: PITOZZI; SACCHI, 2008: p.14)²⁷

²⁵ “(...)dans le noyau anéanti de la tragédie grecque, la structure même des sensations qui révèlent – de la condition humaine – quelque chose comme une non-appartenance à ce monde, à cette réalité, à notre propre forme de vie”.

²⁶ “Le mot “tragédie” est un mot oublié. Il n’y a pas d’événement tragique, seulement une vision tragique des événements et de la réalité, apte à les transformer en tragédie. La vision tragique, avec le temps, s’est réduite en une recherche de l’object et est devenue lecture: des faits, d’un livre, d’un événement historique.”

²⁷ “Dans le cycle de la *Tragedia Endogonidia*, la structure dramatique reproduit l’exoesquelette de la tragédie grecque. As différence la plus evidente est l’absence du chœur. Mais le chœur n’a pas été rayé d’un trait de plume. Il a été, pour ainsi dire, *mis à la porte*. Comme un mauvais élève, il doit réfléchir un peu dans le couloir. Le chœur avait pour tâche d’expliquer les faits, de les commenter, de les juger. Il répondait à une intention morale et pédagogique. Dans la *Tragedia Endogonidia*, il n’y a que des faits, sans chœur.”

O esfacelamento do coro leva o grupo a dar ênfase aos episódios, princípio da tragédia grega que será mantido e radicalizado. Os episódios que na Grécia davam conta de mostrar ao público a trajetória do herói, aqui serão realizados em cidades diferentes da Europa e serão independentes entre si, ainda que tenham elementos de ligação entre eles: “O que permanece no episódio é apenas a pseudo biografia de um herói. Mas é exatamente no *impronunciável* que a forma toma corpo”²⁸. (Ibidem, p.15)

Essa “pseudo biografia do herói” que menciona Castellucci é a trajetória de uma figura (diferente em cada episódio) que é acompanhada em sua relação com as outras que a cercam. Não há clareza nas relações e muito menos uma explicação clara para as ações realizadas em cena, mas é possível que o público identifique a presença de uma figura que se opõe ou é oprimida pelas demais, sem que isso o leve a compreender qualquer história desse indivíduo. Esse recurso recorrente para o grupo é um princípio *do trágico*:

Para sintetizar ao extremo, pode-se definir a tragédia como arte do anonimato: anonimato porque contém o nous²⁹ da comunidade e que ela tem o poder de formar instantaneamente (inexplicavelmente) em torno de uma figura.³⁰ (Ibidem, 2008: p.15)

Esse princípio que Castellucci chama de ‘anonimato’ e que se aproxima do mecanismo expiatório descrito por René Girard no primeiro capítulo deste estudo, não significa, no entanto, que o grupo tenha optado por contar uma narrativa em cena. O que se vê nos episódios são ações realizadas para criar uma composição visual e sonora que, longe de ser explicativa, permite apenas que sejam encontrados esboços da trajetória de uma figura que se contrapõe às demais. O mito trágico, definidor do enredo na tragédia grega, é completamente abolido dos episódios de *Tragedia Endogonia*:

Aqui devemos desistir de outro pilar essencial da tragédia: o mito, ou seja, o quadro de uma história comum reconhecida. A história de *Tragedia Endogonia* é nascida de si mesma e, portanto, em um indivíduo que não pertence a um povo que cultiva suas histórias e mitos. O enredo desse indivíduo provavelmente atomizado originou-se nas profundidades mais arcaicas da antiguidade, e essas fontes são misturadas com a água da história recente, mas uma história que não pode ser explicada por um coro. O que resta é um fato, exposto em cena. A verdade nua não é suportada pelo texto antigo. A renúncia ao comentário também é um fato. (Castellucci In: PITOZZI; SACCHI, 2008: p.15-16)

²⁸ “Ce qui reste dans un épisode est seulement la pseudo-biographie d’un héros. Mais c’est précisément de l’*imprononcé* que la forme prend corps. “

²⁹ Termo em grego que pode ser traduzido por ‘mente’ ou ‘consciência’.

³⁰ “Pour synthétiser à l’extrême, on pourrait définir la tragédie comme l’art de l’anonymat: anonymat puisqu’elle contient le nous de la communauté qu’elle a le pouvoir de former instantanément (inexplicablement) autour de sa figure.”

A renúncia ao mito leva o trabalho do grupo a se voltar para a materialidade concreta da cena, seus elementos formais e sua composição no espaço. Castellucci chama isso de ‘Reino da Concepção’ que se oporia diretamente ao ‘Reino da Realidade’. É como se a arte fosse capaz de criar um mundo paralelo que independe da realidade ainda que se relacione com ela e que é capaz de ser tão real quanto o mundo fora dos palcos. É real porque não é representação, mas sim uma composição de ações a partir de uma combinação de materialidades. O trágico emerge dessa combinação: “Todo elemento sensível é considerado e visto através da radical mentalidade do trágico: luz, voz, espaço, e corpo estão lá antes de nós, e nós relatamos todo o mistério, toda a estupidez, toda estranheza do suporte “teatral””.³¹ (Ibidem, p.16).

Essa aposta na materialidade da cena é o que torna o trágico uma estética essencialmente teatral para o grupo. A tragédia não pode se dar na realidade em si, mas somente no encontro da obra com o espectador. O espectador é chamado a vivenciar o trágico em uma experiência estética que não é a própria vida, mas que se relaciona de modo impactante com ela:

Mas deve-se acrescentar que a tragédia envolve uma estética que pertence ao teatro e só ao teatro. A tragédia – que não pode existir no real – é o único espetáculo que não podemos ver ao longe ou ausentes: você tem que estar lá. O epicentro do olho do furacão é, portanto, à luz do núcleo trágico, o que está “dentro” do espectador, o que perfura e não busca nada além de si mesmo.³² (Castellucci In: PITOZZI; SACCHI, 2008: p.17)

Outro aspecto a ressaltar é que o que Romeo Castellucci compreende como trágico é a reunião do humano e inumano em cena. Esse último assunto será desenvolvido com mais clareza no próximo item, quando o trabalho analisará os elementos usados pelo grupo para compor os episódios, mas é importante destacar que essa justaposição cênica é tida como essencial para a tragédia almejada pelo grupo: “No entanto, acredito que a beleza pode emergir como a reunião em um terreno comum do humano e do inumano. Basicamente, isto é exatamente o que a tragédia parece nos

³¹ “Tout élément sensible est considéré et perçu à travers la mentalité radicale du tragique: lumière, voix, espace, et corps sont là, devant nous, et nous signalent tout le mystère, toute la stupidité, toute l'étrangeté du support “théâtre”.

³² “Mais il faut ajouter que la tragédie implique une esthétique qui appartient au théâtre et seulement au théâtre. La tragédie – qui ne peut exister au niveau du réel – est le seul spectacle que l'on ne peut pas voir de loin ou en différé: il faut être là. L'épicentre de l'oeil du cyclone consiste donc dans le noyau du regard tragique qui est “dans” le spectateur, perçoit qu'il ne cherche aucun objet hors loi-même.”

dizer. Nós nos afastamos do humano para vermos através de sua frágil existência aquilo que interrogamos”³³ (Ibidem, p.19).

Com esses pressupostos sobre o trágico o grupo dará início à criação dos episódios de *Tragedia Endogonidia*. Ainda que sejam episódios independentes, eles revelam uma continuidade de pesquisa através de elementos recorrentes na sua composição. É a partir desses elementos que será examinado de forma concreta como a Societàs Raffaello Sanzio entende o trágico em cena.

2.3. Anonimato e crueldade em *Tragedia Endogonidia*

No projeto *Tragedia Endogonidia* pode-se observar que os elementos cênicos remetem a uma violência explorada nas suas formas mais cruas e sem precedentes. Não há uma narrativa que a justifique e tampouco explicações teóricas que norteiem o público. A violência é exibida em sua total crueldade. Esse termo é cunhado pelo pesquisador Hillaert que o associa à ideia de anonimato, já mencionada por Romeo Castellucci:

Para mim, este anonimato é a chave fundamental do que Castellucci está utilizando para trazer a antiga tragédia para o século 21. Ele termina com a individualidade como a categoria central da tragédia para dar lugar a uma intimidade coletiva. Ao mesmo tempo, ele conserva a trágica situação real de 'não haver uma escolha'. Sem nenhuma língua disponível, as personagens da *Tragedia Endogonidia* são subordinadas a uma ordem superior, não dos deuses, mas de máquinas autônomas e de uma arquitetura esmagadora. São pressionadas pelo coro anônimo que vai sacrificá-las, mas elas não resistem. Pelo menos essa é a maneira que o policial em Bruxelas encontra seu destino: ele se despe quase espontaneamente e com grande aceitação da crueldade da vida.³⁴ (Hillaert In. CROMBEZ; HILLAERT, 2005: p.5)

A crueldade em Castellucci, para Hillaert, vem do fato de que a violência exposta no palco “transcende a tudo que podemos identificar” e tem a ver com a própria concepção do diretor de que a tragédia é uma forma de energia humana e inumana ao mesmo tempo. O crítico faz uma análise dos princípios que considera inumanos nos

³³ “Je crois toutefois que la beauté ne peut se dégager que de la recontre sur un terrain commun, de l’humain et de l’inhumain. Au fond, c’est exactement cela que la tragédie semble nous dire. Nous éloigner de l’humain pour que nous puissions nous apercevoir de sa fragile existence qui nous interroge.”

³⁴ “To me this anonymity is the basic key Castellucci is using to open up ancient tragedy into the 21st Century. He finishes with individuality as the tragedy’s central category to give way to a collective intimacy. At the same time he conserves the real tragic situation of “not having a choice”. Without any willing language the characters of the *Targedia Endogonidia* are subordinate to a higher order not of the gods, but of autonomous machines and an overwhelming architecture. They are horrified by the anonymous choir that’ll sacrifice them, but they not resist. At least that’s the way that policeman in Brussels meets his fate: he undresses almost spontaneously, in a great acceptance of life’s cruelty”.

episódios e eles podem ser um caminho para pensar como se dá a violência precisa dentro deste ciclo trágico.

Segundo Hillaert, o primeiro princípio de inumanidade é a presença constante de animais e máquinas nos espetáculos. Os animais escancaram para o público a sua incapacidade de representação e por isso geram uma forte impressão em uma peça teatral. Na mesma corrente, as máquinas, criações humanas que deveriam estar submetidas ao homem, aparecem no trabalho com uma autonomia assustadora e que constantemente oferece perigo à vida humana. É como se elas ocupassem a função de aniquilamento destinada aos deuses na tragédia clássica: “Os deuses da antiga tragédia se tornaram técnicos anônimos aqui”.³⁵ (Ibidem, p.4)

O segundo princípio da inumanidade está relacionado à arquitetura dos espetáculos, vazia e claustrofóbica ao mesmo tempo. São espaços enormes e anônimos que engolem as figuras em sua ausência de identidade.

E o terceiro é a própria ausência de linguagem falada com significado dentro da estrutura. A linguagem, nesse trabalho, é essencialmente imagética. Poucas palavras são pronunciadas e na maioria das vezes são substituídas por sons e sílabas. Como já explicado antes, o coletivo propõe assim que seja resgatado de forma literal o significado da palavra tragédia, como sendo o “canto do bode”, limitando a presença da linguagem humana nos episódios, em prol da linguagem que o animal traçou:

Suas pesquisas de linguagem, concretizadas através da abordagem iconoclasta, tinham atingido um pico teórico; a língua, desta vez, parece ser completamente destacada de qualquer tipo de legado humano. A língua de seu teatro não é mais humana, não é mais perfeita, tornou-se animal, mostrando, assim, uma suspensão do significado, onde o alfabeto é realmente ligado ao corpo de um animal (não arbitrária ou metaforicamente), mas ao corpo de uma cabra. (...) A língua tornou-se mecânica, fria e sem emoção. Começando com o primeiro episódio de *Tragedia Endogonia*, nós vemos como a língua é reduzida às suas origens fônicas, às letras do alfabeto, que são muitas vezes transmitidas por dispositivos mecânicos. (DIB, 2009: p.58)

O quarto e último princípio, ainda segundo Hillaert, é o mais cruel de todos: a oposição constante entre um grupo uniforme e um indivíduo nu, que é despersonalizado por um capuz descoberto na cabeça.

O grupo do outro lado é muitas vezes vestido da mesma maneira, e por isso ele também perde toda a personalidade: os vigários religiosos em Roma, a equipe de limpeza em Londres, os condes góticos em Bergen, os policiais em Bruxelas, as mulheres atirando em Berlim, os antiquados detetives em Cesena... Eles formam um coro, mas não mais um coro passivo. Eles operam como um corpo coletivo governado por maiores demandas, e isso

³⁵ “The gods of ancient tragedy has become anonymous technicians here.”

sempre leva ao sacrifício de um deles pelos outros. (...) Sua violência é precisa e autônoma, como um ritual encenado por um coletivo idêntico. É o que René Girard chamaria de unidade mimética levando a um sacrifício, a fim de reinstalar a ordem. Mas em *Tragedia Endogonia* essa violência é única por seu anonimato. ³⁶(Hillaert In. CROMBEZ; HILLAERT, 2005: p.4)

Esse último princípio de inumanidade, que não sem razão Hillaert utiliza René Girard para explica-lo, é justamente o mecanismo expiatório, base da tragédia clássica e a forma mais antiga de substituição e individualização da violência. Esse elemento será retomado posteriormente. Mas é importante ressaltar que Hillaert identifica nesse coletivo uma espécie de coro trágico, o que justamente o grupo alega ter suprimido de sua tragédia ou colocado em um segundo plano. No entanto, parece haver algo de específico nesse enfoque do trágico, que necessita da presença de um coletivo anônimo e violento, que o pesquisador identifica. Esse coletivo não é o coro grego que o grupo procurou evitar, mas justamente o seu oposto, são os realizadores da ação violenta. Mas se não há narrativa, qual é o caráter dessa violência?

No caso da *Tragedia Endogonia*, como já explicado, a violência vem à tona somente através de imagens. Essas imagens não estão submetidas à coerência e revelam certa arbitrariedade e gratuidade. Não há vilões, nem julgamento moral e tampouco situações de embate. A violência aparece como o elemento principal em meio a tantos outros que, sobrepostos, provocam sensações obscuras no espectador. É uma violência desprovida de antecedentes e de explicações, como parece ser em algum aspecto a própria violência ritual.

Segundo Crombez, é justamente essa a diferença da violência na obra de Castellucci para a experimentada em outras obras que o público consegue digerir com mais facilidade: não há uma narrativa que a explique e nem uma performatividade que necessite do olhar do público para legitimá-la. A violência aqui não se enquadra em nenhum padrão comum de percepção:

Este, então, poderia ser o ‘sentido’ da violência em *Tragedia Endogonia*. A ação violenta é isolada dos seus quadros habituais de percepção. Só dessa forma podemos nos tornar conscientes da *especificidade* da violência. Podemos conhecer melhor sobre como nós assistimos uma cena violenta, e

³⁶ “ The group on the other side is often clothed in the same way, and by that it also loses all personality: the religious vicars in Rome, the cleaning team in London, the gothic coats in Bergen, the policeman in Brussels, the shooting woman in Berlin, the old fashioned detectives in Cesena... They form a choir, but not longer a passive one. They operate as a collective body ruled by higher demands, and this is always leading to the sacrifice of one of them by the others. (...) Their violence is precise and autonomous, as a ritual acted out by one identical collective. It’s what René Girard would call mimetic drive leading to a sacrifice, in order to reinstall de Law. But in the *Tragedia Endogonia* this violence is unique to this anonymity.”

porque a ‘violência’ como tal significa tão pouco. Podemos aprender que assistir a violência é muitas vezes encobrir a violência. Podemos aprender que, na verdade, nós precisamos de cada mínimo detalhe de cada único ato violento, se quisermos ter uma visão clara desse abstrato conceito.³⁷ (Crombez In. CROMBEZ; HILLAERT, 2005: p.8)

Essa violência, essência do trágico, é colocada de uma forma fragmentada e aberta a variadas leituras, como o próprio Nietzsche parece propor, como se apontou no primeiro capítulo deste estudo. A forma não deve contribuir para a criação de uma trama única e clara, mas sim deve levar o espectador a lugares diferentes na fruição, que provoquem diversas e profundas sensações. A tragédia aqui exige do espectador que ele se relacione com aquilo que há de mais obscuro e inexplicável. Exige que ele se ligue a um passado que pouco conhece, mas muito o provoca. Talvez com seu passado dionisíaco. Essa forma já é anunciada no projeto, que se estrutura a partir de episódios independentes:

O episódio, por sua própria admissão, renuncia à coerência e integridade do trabalho, de modo a colocar-se do lado de fora da narrativa. O episódio não suporta o peso de uma mensagem a ser entregue e comunica tão pouco quanto possível, embora isso não quer dizer que deve ser considerado como um "fragmento" ou um "metonímia". (CASTELLUCCI, R, 2007b: p.31)

Se a forma episódica já parece contemplar a estrutura trágica proposta por Nietzsche, são as imagens e os elementos de cena, por sua vez, que explicitariam os elementos do mecanismo expiatório desenvolvidos por Girard. Ainda que não haja uma narrativa específica, os elementos sobrepostos no palco procurariam resgatar outros elementos e situações que estavam presentes nos rituais anteriores ao trágico. Somente através da união desses elementos em uma estrutura aberta e fragmentada é que o projeto do grupo conseguiria resgatar o trágico no imaginário do espectador. Caberia reconhecer que elementos são esses e que relações com o pré-trágico eles evocariam.

Por fim, na medida em que essas imagens não apenas evocam o passado distante, mas também se compõem de elementos da cultura contemporânea, não é possível falar apenas de um resgate do pré-trágico, mas também de uma nova construção do trágico. As imagens criadas em cena seriam uma mistura diabólica dos elementos ligados ao mecanismo expiatório aliado à violência atual. Isso geraria algumas consequências. Primeiramente, acrescentaria à ideia de tragédia imagens do

³⁷ “This, then, could be the “meaning” of violence in the Tragedia Endogonia. A violent action must be isolated from its habitual frames of perception. Only in that way may we become conscious of the *specificity* of violence. We may get to know more about how we watch a violent scene, and why “violence” as such means so little. We may learn that to watch violence is very often to cover up violence. We may learn that, in fact, we need to know every single detail of every single violent act if we are to get a clear view of this abstract concept.”

mundo de hoje, trágicas para o contemporâneo. Segundo, dissolveria a ideia de que um indivíduo especial sofre por um destino trágico e abriria espaço para a tragédia do homem comum estabelecida por uma violência anônima.

Exatamente como Agamben aponta ser o destino do *homo sacer* contemporâneo, a tragédia de Castellucci recai sobre corpos e não sobre as subjetividades das personagens. São encontrados corpos jovens, corpos velhos, corpos de crianças, todos submetidos à sua correspondente tragicidade. A tragédia operaria sobre eles do mesmo modo arbitrário que o mecanismo expiatório, fazendo com que o ódio coletivo recaísse sobre suas vítimas. Todo corpo que aparece no ciclo *Tragedia Endogonia* seria essencialmente sacro. Os espectadores não podem prever quem sofrerá uma violência ou não, pois não é uma questão de virtude ou moral. Todos são potencialmente violentáveis, ainda que as imagens violentas nem sempre abarquem a todos.

Tragédia fixa a morte. *Endogonia*, por outro lado, designa a vida perene de um indivíduo que, partindo-se, se auto gera continuamente. E assim *Tragedia Endogonia* produz a fixação contínua dessas mortes que se sucedem sem parar. O anonimato, a escuridão noturna, a privação de palavras, invasão microbiana alfabética em aliança com a lei, estas são as condições iniciais da nossa tragédia. (CASTELLUCCI, C, 2007b: p.29)

Portanto, o ciclo trágico do grupo é uma experiência radical de teatro, no qual a língua está sujeita ao seu mínimo discursivo em uma ação que se aproxima mais de um ritual trágico do que da tragédia em si. Então, que elementos do trágico pensados pela filosofia são possíveis de serem reconhecidos no ciclo da Societàs Raffaello Sanzio? Como o trágico se firma nas imagens sem ser exatamente uma cópia da tragédia? São esses elementos que precisam ser pensados a partir dos parâmetros do trágico criados por este estudo, para ver como ocorre nesta obra tipicamente contemporânea algum grau de tragicidade. Mas antes é necessário entender quais elementos o próprio coletivo escolhe e nomeia como trágicos.

2.4. Materialidade trágica I: elementos e recursos trágicos eleitos pelo grupo

A partir da compreensão das bases conceituais que norteiam o projeto trágico da Societàs Raffaello Sanzio pode-se identificar alguns elementos e recursos recorrentes que o próprio grupo elege para compor sua tragédia. Partindo da ideia de que “o tema da tragédia é a morte violenta” (CASTELLUCCI, 2007b: p.28), mas sem o desejo de retratar qualquer história linear e compreensível em seus episódios, Claudia Castellucci

discorre sobre alguns elementos constantes sobretudo nos primeiros episódios, mas que também aparecem em episódios posteriores.

O primeiro deles é o **isolamento espacial**. Algumas figuras se apresentam imersas em uma solidão profunda que as torna completamente internalizadas. Não é possível para o público compreender qual o sentido da sua existência e o porquê de suas ações. A ideia é apenas revelar a esfera de uma existência solitária. Essa existência ao longo dos episódios se apresentará em contraposição a outras que se organizam de modo coletivo e que a transformam em alguns momentos em uma espécie de vítima social. No entanto, não há interesse em que nenhuma narrativa explique a razão de seu isolamento:

As figuras na *Tragedia Endogonidia* não têm história. De um ponto de vista histórico elas são inexplicáveis. Elas são densas, não porque elas são cheias de significado, mas porque elas são fechadas em si como uma bolha. Toda forma densa e natural tende a não se misturar. As personagens vivem em completa ignorância das consequências sociais, desprovidos de comunicação, sem perguntas e nem respostas (CASTELLUCCI. C, 2007b: p.61)³⁸

Outro material elencado por Claudia e que irá se relacionar com essa figura através do espaço é o **ouro**. Material utilizado para revestir as paredes de algumas cenas, o ouro é capaz de criar um espelhamento interessante de ser visto pelo público. Esse espelhamento faz com que a imagem da figura se multiplique criando uma cena em que o comum, o coletivo, se mistura com o individual e singular:

A superfície de ouro é ao mesmo tempo espelho e piscina. Quando as figuras passam em frente às paredes douradas, seus reflexos entram em contato com o fundo multiplicando-as e coagulando outras formas. Escrevendo sobre a tensão entre a indiferença da forma humana comum e a singularidade da individualidade humana, Giorgio Agamben observa em *The Coming Community* que o ‘comum’ e adequado, generalizado e individual são apenas dois degraus do mesmo lado das profundezas do que quer que seja. Essa tragédia é chamada “a tragédia de ouro do eu”. (Ibidem, p.63)³⁹

³⁸ “The figures of *Tragedia Endogonidia* have no history. From an historical point of view they are inexplicable. They are dense natural form tends to be unmixed. The character lives in complete ignorance of social consequences; it acts outside of communication, neither asking nor responding.”

³⁹ “The gold surface is at the same time mirror and pool. When the figures pass in front of the golden walls, their reflections come into contact with a background that multiplies them and coagulates them along with all the other forms that it takes in. Writing of a tension between the indifference of the common human form and the singularity of individual humans, Giorgio Agamben remarks in *The Coming Community* that ‘common and proper, genus and individual are only the two slopes dropping down from either side of the watershed of whatever’. This tragedy is called ‘the tragedy of the gold of the I’.”

O ouro, em sua capacidade de espelhamento e distorção da imagem, é utilizado para compor o espaço cênico de alguns episódios justamente para multiplicar a figura isolada em cena. Mas em que condição essa figura se apresenta?

Outro recurso de composição do trágico para o grupo direciona a movimentação da figura em cena que se mexe como se estivesse tendo uma crise de **epilepsia**. O termo, explicado por Claudia Castellucci e visto com clareza apenas nas figuras dos dois primeiros episódios, é compreendido como uma forma de desconectar a figura: “Se a morte corta nossa conexão mental com as coisas, uma pequena morte (epilepsia) já desconecta as formas que permanecem na nossa mente”.⁴⁰ (CASTELLUCCI, C, 2007b: p.65).

O que está em cena é um corpo desarticulado, não cotidiano e trágico por uma condição física e motora, não por qualquer razão de sua trajetória, que permanece desconhecida para o espectador. O trágico está na movimentação desse corpo e não na construção de uma suposta personagem.

Essa figura epilética aparece frequentemente com outro elemento que são os objetos em **mutação**, ou para utilizar outro termo designado por Claudia, trata-se da ‘superfície reversa’. São objetos que aparecem em cena revelando determinada superfície, mas que em dado momento são virados do avesso e revelam um aspecto contrário. Esse procedimento acontece com luvas, capuzes, placentas e outros materiais. Muitas vezes o objeto quando virado do avesso solta um líquido vermelho, que lembra diretamente sangue. Mais uma vez o grupo pensa o trágico como um elemento material, sem que se revele qualquer necessidade de explicação. A face contrária do mesmo objeto pode provocar no espectador repulsa e interesse.

Um próximo elemento é a **máscara**, que em praticamente todos os episódios é utilizada em cena. Ela tem uma relação clara com a ideia de anonimato, já que serve para esconder a figura, que segundo Claudia, não é o herói da peça, mas apenas um ser qualquer. E também possui uma aproximação direta com os rituais de sacrifício ou com a vítima expiatória.

Para Claudia Castellucci, a máscara possui um paradoxo. Por um lado, ela esconde a figura transformando-a em um ser mais fraco e criando uma forma de inexistência. Mas, por outro, cobrir o rosto também é uma forma de existir: “Esconder o

⁴⁰ “If death cuts our mental connections with things, the small death (epilepsy) even disconnects the forms that remain in the mind”.

rosto é a nova ação de aparecer, de se fazer presente.”⁴¹ (Op.Cit,p.69). Se o coletivo homogêneo perde a sua identidade pela semelhança física, o ser de máscara, diferente desse coletivo, também perderá a sua identidade ao esconder sua face. O anonimato se estende por todas as figuras em cena.

Por último, são apontados o **dinheiro** e o **alfabeto** como formas mínimas de comunicação trágica, escolhidas por serem mediadores impessoais do nosso sistema de comunicação. Ambos não possuem diversas interpretações: são signos estáveis, simples e determinados:

Eles são amorais e apolíticos. Tão casual quanto você gostaria, eles passam de um regime para o outro, sem se desintegrar ou mudar a sua função. (...) O dinheiro e o alfabeto definem na Terra o poder ilimitado do incomensurável.⁴² (CASTELLUCCI, C. In. CASTELLUCCI, 2007b: p.69)

Esses são signos manipulados que só podem ser interpretados de uma única forma, eles não permitem múltiplas leituras. O trágico da Societas Raffaello Sanzio, diferente da tragédia grega em que a linguagem é sempre complexa e ambígua, revelando um problema de comunicação entre as personagens, comunica de modo simples o mínimo possível e aquilo que não pode ser interpretado narrativamente pelo espectador.

É como se o coletivo buscasse o trágico naquilo em que não pode ser dito ou se quer nomeado. É uma tragédia que escapa às diversas línguas que povoam o planeta e que revela a única coisa que se conseguiu hoje em dia criar coletivamente: valores monetários e algumas poucas letras. O trágico do coletivo é justamente uma oposição à tragédia, já que não é mais possível vivenciar o dilema de uma linguagem, ele se dá justamente no banal e nas suas esferas mais incompreensíveis, naquilo que ultrapassa uma língua morta, que ao longo dos séculos se pronunciou muitas vezes, mas que parece hoje ter muito pouco a dizer verbalmente.

Esses elementos apontados por Claudia Castellucci pode-se dizer que são o pontapé inicial para a construção de *Tragedia Endogonidia*. Alguns deles foram deixados de lado ao longo do desenvolvimento do projeto e outros novos elementos surgiram. No entanto, esses são os únicos explicados com clareza por alguém do coletivo, e não somente analisados por críticos e estudiosos, daí a sua extrema importância. A Societas Raffaello Sanzio chega a comentar sobre outros recursos de

⁴¹ “To cover the face is a new act of appearing, of making present.”

⁴² “They are amoral and apolitical. As casual as you like, they pass from one regime to another, without disintegrating or changing their function. (...) Money and alphabet set loose on the Earth the limitless power of the incommensurable”.

cena escolhidos, mas não desenvolve o porquê de sua existência deixando essa tarefa para o espectador, ou analisa casos e cenas isoladas, não comentando sobre os elementos recorrentes.

Cabe, então, a este estudo analisar os outros elementos presentes nos episódios à luz das reflexões feitas sobre a tragicidade no primeiro capítulo. A ideia é pensar como os recursos cênicos escolhidos para as peças apontam um caminho para a tragicidade contemporânea. Longe de querer “enquadrar” os espetáculos em um formato dado pela filosofia, as análises a seguir devem propor um diálogo entre a teoria esboçada aqui sobre o trágico hoje e o trabalho feito em *Tragedia Endogonidia*, procurando identificar elementos cênicos que contemplariam o resgate do trágico pretendido pelo grupo.

2.5. Materialidade trágica II: os elementos do mecanismo expiatório sobrepostos em cena

Ainda que a Societàs Raffaello Sanzio não procure resgatar a narrativa mitológica, o simples fato de Romeo Castellucci afirmar que para ele o teatro é sempre um problema teológico já poderia remeter diretamente à tragédia. A tragédia grega seria, para Girard, uma resposta estética a um problema teológico da Grécia Antiga: com a perda significativa do sacrifício e do ritual, que outras formas dariam conta de resgatar periodicamente a lembrança da violência mimética? Surgiria a tragédia na Grécia como uma resposta possível para essa questão?

Para compreender em que medida o teatro do grupo se relaciona com as origens da tragédia sem seguir sua estrutura dramaturgica, é interessante friccionar as imagens sobrepostas na *Tragedia Endogonidia* com os elementos que compõem o ritual de imolação da vítima expiatória, de modo que se possa averiguar se há ou não uma relação verdadeira entre esses dois universos.

É preciso deixar claro que não se trata de buscar uma história que dê conta de explicar as imagens dos onze episódios, o que viria a contrariar a escolha do grupo por deixar as imagens em aberto para a fruição autônoma do espectador, mas se trata, primeiramente, de assinalar quais são as imagens que recorrem nos episódios, tornando-se frequentes, e como podem ser relacionadas com o processo ritual expiatório. Seria crível que o coletivo encontrasse elementos cênicos semelhantes para compor sua tragédia?

Antes de examinar diretamente as imagens da cena, é interessante especular se as concepções trágicas de Castellucci iriam ao encontro do pensamento de René Girard. O grupo se utiliza de diversos parâmetros para criar o projeto trágico, não definindo uma ideia única de tragédia, mas aos poucos revelando aspectos que consideram fundamentais para a mesma. Um primeiro aspecto é a ideia de que a tragédia se relaciona com um vazio, com o esquecimento de algo:

É como estar em um estado de deriva, sem ser capaz de fazer todos os pontos de referência, uma vez que a ideia de tragédia é por si só fundada sobre a perda da memória, sobre uma ideia de ruína, de incompletude. (CASTELLUCCI.R, 2007b: p.252)⁴³

Pensar a tragédia como algo fundado na perda da memória corresponde diretamente com a ideia girardiana de que é justamente o esquecimento da violência fundadora que tem como consequência direta a perda de sentido do ritual, e que obriga os gregos do período clássico a criarem outra estrutura para retomar a violência. Segundo Girard, a tragédia decorre justamente do fato de que a repetição desgasta o ritual a tal ponto que este parece não estar mais ligado à necessidade que o fundou. O ritual e o sacrifício se encontram em estado de ruína e não mais são capazes de prevenir a violência, porque aqueles que os praticam estão muito distantes da necessidade de sua criação. É necessário criar outra forma que retome a violência e essa forma vem justamente desse esquecimento, desse vazio que a perda do ritual deixa naquela civilização.

Outro aspecto interessante está na própria forma com que o grupo cria sua tragédia, e que parece remeter a um crescimento desenfreado da violência que daria início à crise. A Società Raffaello Sanzio pensa no seu projeto como algo que se espalha, se multiplica quase como o funcionamento da violência fundadora que culmina numa crise generalizada:

A ideia por trás de tragédia é, de fato, a de um pensamento que se move em torno e se multiplica; se movendo de cidade para cidade e se multiplicando de espectador para espectador. Seu movimento é de ramificação como o delta de um rio. Sua tendência é de conquistar o espaço ao redor. Ele é como um organismo vivo, idealmente sem fim. (Ibidem, p.162)⁴⁴

⁴³ "It's like being in a state of drift, without being able to make any reference points, given that the idea of tragedy is itself founded upon a loss of memory, upon an idea of ruin, of incompleteness."

⁴⁴ "The idea behind *Tragedia Endogonia* is, in effect, that of a thought which moves around and multiplies; it is moved from city to city and multiplies from spectator to spectator. Its movement is that of ramification, like the delta of a river. Its tendency is to conquer the land around. It is, like every organism, ideally without end."

Essa ideia de tragédia como ramificação de algo, como um crescimento que se multiplica, poderia ser associada às imagens de violência generalizada descrita por Girard e até a sua dimensão simbólica, como a peste e a crise. E a consequência disso para ambos é a mesma: a imolação da vítima na teoria de Girard e a presença da morte nas imagens do grupo. Para o coletivo, a tragédia é o lugar da morte:

Tragédia, então, é onde a morte vive, e onde, porque ambas respiram (a morte e a vida), é impossível dizer a diferença entre elas. Isso cria, portanto, um espaço em que o impossível aparece como possibilidade, um momento, talvez, em que nós entendemos como o tempo Messiânico poderia ser sentido. (RIDOUT In CASTELLUCCI, 2007b: p.36)⁴⁵

A relação de igualdade que o grupo identifica entre a morte e a vida no trágico remete à arbitrariedade da escolha da vítima no processo expiatório. Pode-se morrer em questão de segundos se isso resultar na contenção da violência, como se pode também permanecer vivo caso um outro morra em seu lugar. Portanto, essas maneiras com que o grupo explicita sua concepção do trágico dialogam diretamente com as concepções sobre o trágico girardianas. Isso teria como consequência a recorrência de imagens cênicas que poderiam também relacionar-se com o pensamento do antropólogo francês e que trariam para os palcos indícios do que era o mecanismo expiatório.

Antes de adentrar nas imagens dos episódios é preciso situar que elas estão sempre ligadas a uma tríade essencialmente trágica: o religioso – a violência – o animal. Essa tríade percorre todos os episódios de modo direto ou indireto e consiste na base fundamental do que seria o sacrifício nas civilizações antigas.

Dentro dessa lógica, o primeiro elemento recorrente que interessa analisar é a presença real ou fictícia de um **animal** em cena. Dentro dos onze episódios podemos contar com a presença viva de um bode, alguns gatos, um macaco, um cavalo, um veado, além de imagens ou animais fictícios, como os bonecos de coelho na plateia, o dragão chinês, a cabeça do gato morto, a estátua da esfinge e ainda seres humanos que apresentam traços animalizados, tanto no seu modo de agir, como em sua visualidade, como o homem que no lugar de unhas tem presas, no episódio #10, a mulher que engatinha coberta por uma pele de carneiro no episódio #5, entre outros. Para Romeo Castellucci, a imagem do animal é uma imagem que vai ao encontro do próprio teatro. Como se ambos tivessem em relação intrínseca:

⁴⁵ “Tragedy, then, is where the dead live, and where, because they both breathe, it is impossible to tell the difference between them. It creates, therefore, a space in which the impossible appears as possibility, a moment, perhaps, in which we grasp what Messianic time might feel like.”

Todo trabalho que assume uma qualidade orgânica vai ao encontro de sua própria e específica animalidade. Cada trabalho pode ser resumido em uma forma animal. É, esta, a maneira Aristotélica de considerar o teatro. Uma boa parte do teatro deve poder ser condensada em uma imagem, que é a imagem de um organismo, de um animal: com este espírito. Este animal é uma presença, e muito frequentemente um fantasma, que atravessa a matéria e, eu com ele. (CASTELUCCI, 2007a : p181)

Pensar o teatro como uma qualidade animal significa pensar o teatro em relação com a sua origem na Grécia. O pouco que se sabe dos festivais de teatro áticos é que eles estavam vinculados ao culto do deus Dioniso, e que esse deus, associado aos sátiros por conta de sua criação, era homenageado através das peças teatrais e do sacrifício de um bode. Não havia uma separação na Grécia Antiga entre o culto religioso ao deus, a apresentação das tragédias (antes, do ditirambo) e o sacrifício da vítima animal:

Seu rito, conhecido como ditirambo, era uma “dança de saltos” ou dança de abandono, acompanhada por movimentos dramáticos e dotada de hinos apropriados. O sacrifício de um animal, provavelmente um bode, e muita pantomima executada pelo coro de dançarinos vestidos com peles de bode (simbolizando assim a ressurreição do Deus Bode) também eram traços do rito. Afora isso, os líderes do ditirambo tinham uma estória completa sobre a qual trabalhar quando começaram a improvisar acréscimos à dança. (GASSNER, 1997: p.13-14)

Para René Girard, o sacrifício faz parte de um ritual maior que deveria lembrar determinada sociedade de tempos anteriores, de máxima violência, que quase culminaram em sua extinção. Segundo o autor, uma situação de violência generalizada acabava por ser resolvida quando a culpa recaía em uma única vítima. Na tentativa de prevenir essa violência surgiram os rituais em que a vítima poderia ser substituída simbolicamente por alguém de menos valor social, como o animal, por exemplo:

A relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e de inocência. Não há nada a ser “expiado”. A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima “sacrificável”, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo. (GIRARD, 1990: p.14)

Girard aponta que não era qualquer animal e em qualquer situação que poderia ser sacrificado. Antes, ele precisava ser tratado como alguém “da família”, alguém que pertence àquela sociedade. Só assim sua morte faria sentido. O animal precisava tornar-se um duplo daquelas pessoas pelas quais ele iria morrer:

Como vimos, para oferecer ao apetite da violência um alimento conveniente, todas as vítimas, mesmo animais, devem *assemelhar-se* àquelas que substituem. Mas essa semelhança não pode chegar a uma assimilação pura e simples, o que resultaria em uma confusão catastrófica.

Os nuer⁴⁶, mesmo fazendo o máximo para que seus rebanhos sejam semelhantes a eles, nunca confundem realmente um homem com uma vaca. (...) Para que uma determinada espécie ou categoria de seres vivos (humana ou animal) mostre-se como sacrificável, é preciso que nela seja descoberta uma semelhança tão surpreendente quanto possível com as categorias (humanas) não sacrificáveis, sem que a distinção perca sua nitidez, evitando-se qualquer confusão. (GIRARD, 1990: p.23-24)

Nos episódios de *Tragedia Endogonia*, o papel do animal é flutuante, mas sempre se encontra em relação com a potencial vítima expiatória. Na maioria dos episódios os animais podem ser pensados como duplos das figuras em cena e sua trajetória pode ser ligada ou pensada em paralelo à da “vítima”. Dois exemplos claros dessa situação aparecem no episódio de Paris (#6) e Cesena (#11).

No primeiro caso, há a parte traseira de um cavalo em cena em concomitância a uma possível imolação de um homem, que remete diretamente à crucificação de Jesus. O animal, como o próprio grupo reconhece, é um duplo da figura sacrificável de Jesus: “Nós vemos o perfil do cavalo – e apenas suas partes traseiras. Mas o mesmo acontece com o homem. Jesus também é exibido de perfil, então Jesus é colocado na mesma posição do animal”. (CASTELLUCCI, 2007b: p.209)

No segundo caso, a figura do menino que acaba sendo assassinado na floresta é disposta em relação com a figura do seu gato de estimação. Antes de o público ver a morte do menino apunhalado, a cabeça cortada do gato do menino é apresentada em cena.

Em outros episódios, são as figuras humanas que aparecem animalizadas e, assim, potencialmente sacrificáveis. É como se o grupo fizesse o caminho inverso e animalizasse o ser humano para justificar sua imolação. Ou ainda, os animais observam o sacrifício dos humanos como se o grupo quisesse reverter a ordem do trágico e revelar somente a potência da violência humana. Isso ocorre nas aparições quase divinas do bode ou na plateia ocupada por coelhos, que observam curiosos, o ritual de violência humana exposta no palco.

Os animais, elemento central do ritual e do nascimento da tragédia grega, são resgatados pelo grupo de modo a trazer para a cena imagens que remetem ao sacrifício e ao ciclo expiatório. Eles complementam, comentam e se relacionam com as figuras que são possíveis **vítimas**, outro elemento fundamental da tragédia ática e da cena de Castellucci.

⁴⁶ Girard usa o exemplo dos nuer, um povo fixado no Alto Nilo e estudado anteriormente por E. E. Evans-Pritchard. Esse povo tem uma relação muito complexa com seus rebanhos, ao mesmo tempo em que os sacrifica quando necessário.

Como falar em vítimas se não está se falando de uma narrativa? Quais são as imagens que permitem o reconhecimento das figuras humanas que serão violentadas em cena?

Nos episódios de *Tragedia Endogonidia*, ainda que não haja uma história condutora que apresente com clareza o bode expiatório, é possível reconhecer elementos visuais que permitem a atribuição a determinadas figuras do papel de vítimas trágicas. Um primeiro aspecto já mencionado é a sua semelhança com os animais e, portanto, com seres potencialmente sacrificáveis. Mas muitos outros podem ser citados.

As vítimas possíveis desse ciclo trágico são figuras que costumam se apresentar em cena de modo vulnerável: muitas estão nuas ou com partes íntimas à mostra. Algumas aparecem manchadas ou sujas de vermelho. E, na maioria dos casos, são **crianças, velhos ou mulheres**. Esse último dado é muito importante na medida em que os seres humanos sacrificáveis nas civilizações antigas deveriam ser pessoas de menor relevância social.

Segundo Girard, o sacrifício deveria prevenir o que ele chamou de ‘vingança do sangue’. Em uma civilização ainda sem um sistema jurídico consolidado, o assassinato de uma pessoa geraria uma vingança que culminaria no assassinato de uma segunda e assim sucessivamente, de modo que esse ciclo poderia nunca chegar ao fim e a sociedade poderia se extinguir. Se o sacrifício deve justamente prevenir essa rede de vingança é prudente que a escolha da vítima não leve a essas consequências. Portanto, os seres sacrificáveis devem estar de algum modo à margem da sociedade ou, em uma lógica oposta, serem tão importantes que se distingam do homem comum:

Encontramos em primeiro lugar os indivíduos que apresentam um vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade: os prisioneiros de guerra, os escravos, o *pharmakós*. Na maioria das sociedades primitivas, as crianças e os adolescentes ainda não iniciados também não pertencem à comunidade: seus direitos e deveres são praticamente inexistentes. Por enquanto, estamos lidando com categorias exteriores ou marginais, incapazes de tecer com a comunidade os mesmos laços que ligam seus membros entre si. (...) Mas o que dizer do rei? Ele não se situa no coração da comunidade? Sem dúvida, mas no seu caso é justamente essa posição, central e fundamental, que vai isolá-lo dos outros homens, colocando-o fora de qualquer casta. Ele escapa da sociedade “por cima”, assim como o *pharmakós* escapa dela “por baixo”. (GIRARD, 1990: p.24)

Além da tragédia da *Societas Raffaello Sanzio* colocar em cena figuras de menor relevância social, como acontecia em comunidades antigas, em quase todos os episódios essas figuras em algum momento são numeradas. O que a numeração sugere? O número pode ser pensado como uma maneira de serem marcados para sofrerem a violência,

como um sinal de que destoam do grupo. Esse elemento será retomado mais adiante, mas já pode ser pensado como o indício de alguém que está “marcado para morrer”.

Além da **numeração**, as figuras compõem imagens de violência, na maioria das vezes sendo vítimas da violência. Na maioria das vezes porque Castellucci não fixa papéis nítidos e uma suposta vítima pode ser aquela que violentará outrem na imagem seguinte. No entanto, há três recursos que provocam a associação de determinadas figuras à vítima expiatória. O primeiro deles é a presença de **armas** que agem sobre o outro em cena. No ciclo de onze episódios são reconhecíveis um bisturi, um machado, armas de fogo, uma tesoura, cordas para amarrar, facas, punhal, uma máquina de flechas etc. Além das armas, outros elementos complementam a situação e remetem a uma agressão física ou até a um assassinato, como a fita preta e amarela que cerca o local do crime ou o uso de uma coleira masoquista. A violência aqui está presente nos instrumentos de imolação do outro.

Também é possível identificar a presença de **excrementos** que servem de pistas de que alguém tenha sofrido fisicamente. Esse recurso é visualizado pela presença de órgãos e ossos que aparecem jogados e destituídos de seus corpos e cabelos que caem pelo espaço da cena.

O terceiro recurso que remete à violência sobre a vítima é a recorrência da imagem de figuras sendo banhadas por líquidos em cena, sobretudo um **líquido vermelho** que se assemelha ao **sangue**. Dado que esse banho é assumido como tal, e não se procura mascarar-lo como um ferimento que sangra, ele não conta a história de alguém que se feriu. Mas a imagem de alguém impregnado de vermelho da cabeça aos pés é violenta por si própria. Além do banho de vermelho, vemos “sangramentos” mais discretos, mas que também trazem a ideia de alguém sendo violentado. Temos no episódio #5 uma idosa que sangra pela nuca, no #4 alguém que perde sangue pela boca e no #11 um fio de sangue que escorre pelas pernas, para não citar ainda outras situações.

Imagem 02. *Tragedia Endogonia* – episódio #5, Societas Raffaello Sanzio.



Fonte: Arquivo *Societas Raffaello Sanzio*.

O líquido vermelho também aparece nas mãos sujas de outras figuras criando o efeito de situá-los como autores da ação violenta, num misto da imagem de um assassino ou de um sacerdote ritual.

O sangue é um elemento fundamental e perturbador para pensar o ciclo expiatório. Em um processo ritual é o derramar de um determinado tipo de sangue que impedirá que o derramamento de outros aconteça. É justamente por haver dois tipos de violência, uma desregrada e perigosa, e outra ritual e sagrada, que também haverá dois “tipos de sangue” nas comunidades antigas: um sangue impuro e maléfico e um sangue puro e benéfico:

A função do ritual é “purificar” a violência, ou seja, “enganá-la” e dissipá-la sobre vítimas que não possam ser vingadas. Como o segredo de sua eficácia escapa-lhe, o ritual tenta compreender sua própria operação no nível de substâncias e objetos capazes de fornecer pontos de referência simbólicos. É evidente que o sangue ilustra de maneira notável toda operação de violência. Já falamos do sangue derramado por inadvertência ou astúcia: este é o sangue que seca sobre a vítima, perdendo rapidamente sua limpidez, tornando-se pálido e sujo, formando crostas que se destacam em placas; o sangue que envelhece sobre a vítima não é senão o sangue impuro da violência, da doença e da morte. A este sangue mau que apodrece imediatamente, opõe-se o sangue fresco das vítimas recém-imoladas, sempre fuido e rubro, pois o rito só o utiliza no instante mesmo em que é derramado, sendo rapidamente removido... (GIRARD, 1990: p.52)

Mas qual é o sangue visto nos episódios da *Tragedia Endogonidia*? É o sangue puro do ritual sacrificial ou o sangue impuro das vítimas da violência? A resposta para isso só poderia ser ambas as coisas e por dois motivos. Primeiro porque com a ausência da narrativa e a inserção de elementos contemporâneos não é possível distinguir a vítima ritual da vítima da violência comum, o que faz com que não se consiga diferenciar também o “tipo do sangue”. Em alguns episódios, quase não é possível identificar com clareza uma imagem de vítima sem que também seja permitido percebê-la como a imagem de um agressor.

Por outro lado, esse sangue é derramado sempre à vista do público revelando que se trata apenas de tinta vermelha em um balde. Há um efeito de verossimilhança na imagem do ser banhado em vermelho que remete diretamente ao sangue, mas o efeito é mostrado de forma a não esconder que aquilo se trata apenas da materialidade do vermelho. A cor na sua forma mais banal. Neste caso não haveria sangue algum.

A tragédia de Castellucci, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera religiosa e ritual em muitos momentos, contrapõe esse clima ao da iminência da violência banal e maléfica. Isso está de acordo com a própria mitologia ateniense, na qual a violência não pode mais ser combatida somente pelo sacrifício.

Para evocar ainda mais a imagem das vítimas, entretanto, o Coletivo Societàs Raffaello Sanzio se utiliza pouco do imaginário dos heróis trágicos gregos. Talvez porque o contexto histórico italiano esteja muito mais ligado à **mitologia hebraica** e esta influencie diretamente o grupo. As vítimas sacrificiais ou da violência comum nos episódios, em alguns casos, podem ser associadas diretamente às vítimas bíblicas.

Esse é o caso principalmente do episódio #6, em Paris. Lá a figura sobre o palco resgata a imagem de Jesus Cristo sob um pano de fundo contemporâneo. Cristo que, para o próprio Girard, foi a grande vítima expiatória da humanidade. Não há como se relacionar com a figura de Jesus sem pensar em sua situação de violência e sacrifício.

Nós gostaríamos de trabalhar com a figura de Jesus. Essa é uma ideia que irrita e incomoda a nós porque ela cria muitas dúvidas. Nós não queremos colocar a história de Jesus no palco. Ele deve aparecer como uma figura próxima do espectador e do ator. De fato, Jesus poderia entrar pelo fundo tendo pago pelo seu ingresso e ir sentar na frente do público acompanhado por um funcionário do teatro. J. poderia ser um adolescente de cabelo comprido. Talvez já no começo Charles de Gaulle poderia pronunciar em Aramaico as palavras de Jesus que tragam com elas a história do Judaísmo, a história do Cristianismo, e da tragédia: “Eloi, eloi, lema sabactani” (Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?). Jesus poderia encontrar a

esfinge do Édipo e permanecer em silêncio diante dela. (GUIDI In. CASTELLUCCI, 2007b: p.119)⁴⁷

Neste mesmo episódio há uma cena de violência policial que o pesquisador Nicholas Ridout, estudioso e colaborador do grupo, cita como uma releitura da passagem bíblica do sacrifício de Isaac. Mas ainda que não sejam personagens que remetam à tragédia grega, o modo como suas histórias evidenciam a crise sacrificial acaba por torná-las trágicas da mesma forma:

Não há mais nenhuma diferença entre o sangue derramado ritualmente e o sangue derramado criminosamente. O texto de Heráclito adquire ainda mais relevo se relacionado a textos análogos dos profetas do Antigo Testamento, anteriores ao exílio. Amós, Isaías, Miquéias denunciam em termos de uma violência extrema a ineficácia dos sacrifícios e de qualquer ritual. Eles relacionam explicitamente esta decomposição religiosa com a deterioração das relações humanas. O desgaste do sistema sacrificial aparece sempre como uma queda na violência recíproca; os próximos que sacrificavam juntos vítimas terceiras poupavam-se mutuamente; a partir deste momento eles tendem a sacrificar uns aos outros. (GIRARD, 1990: p.60)

A crise sacrificial nas sociedades antigas também revelava uma crise das diferenças sociais. Para Girard, a rivalidade surgia entre aqueles que se colocavam em um patamar de igualdade e, por isso, poderiam disputar o mesmo objeto de desejo. São todos **gêmeos** uns dos outros em sua violência. Entretanto, a escolha do bode expiatório se dava justamente através daquilo que o diferenciava e revelava a monstruosidade da violência. Ele se tornava o duplo monstruoso de toda a sociedade. E esse aspecto de diferenciação muitas vezes é banal e irrelevante:

Se a violência uniformiza realmente os homens, se cada um se torna duplo ou “gêmeo” de seu antagonista, se todos os duplos são os mesmos, então qualquer um deles pode se transformar, em qualquer momento, no duplo de todos os outros, ou seja, no objeto de uma fascinação e de um ódio universais. Uma única vítima pode substituir todas as vítimas potenciais, todos os irmãos inimigos que cada um tenta expulsar, ou seja, todos os homens sem exceção, no seio da comunidade. Para que a suspeita de todos contra todos torne-se a convicção de todos contra um único, nada ou quase nada é necessário. O índice mais derrisório, a presunção mais ínfima vai se transmitir a uma velocidade vertiginosa, transformando-se quase instantaneamente em prova irrefutável. (Ibidem, p.105)

A partir disso, é possível relacionar as imagens de **figuras iguais** nas tragédias de Castellucci que, não por acaso, nunca são as supostas vítimas, mas sempre se

⁴⁷ “We would like to work on the figure of Jesus. This is an idea that vexes and bothers us because it creates so many doubts. We don’t want to put the story of Jesus on the stage. He should appear as a figure closer to the spectator than an actor. In fact, Jesus could enter from the back having paid for his tickets and go and sit out front in the audience accompanied by an employee of the theatre. J. could be an adolescent with long hair. Perhaps at the beginning Charles de Gaulle could pronounce in Aramaic those words of Jesus that contain within them the history of Judaism, the history of Christianity and of tragedy: ‘Eloi, eloi, lema sabactani’ (My God, My God, why have you forsaken me?) Jesus could encounter Oedipus’s Sphinx and stand in silence before her.”

relacionam de modo ambíguo com ela, como a presença potencial de mais um elemento do mecanismo expiatório. Em diversos episódios, nota-se uma figura masculina de peruca longa, que usa uma cartola e um figurino que remete ao uniforme do soldado de chumbo. Essa figura aparece muitas vezes acompanhada de outras completamente iguais a ela e sempre todas se relacionam com a vítima:

Este é o pastor de vermelho que desde o 5º episódio em Bergen tem sido responsável por cuidar das vidas abandonadas: a criança sofredora, o animal “simbólico”, a vida que continua, que sobrevive à sua significativa função. (KELLEHER In CASTELLUCCI, 2007b: p.144)⁴⁸

O que varia no seu padrão é a alteração de cores, sendo que ele pode ser totalmente branco, totalmente vermelho ou totalmente preto. A alteração de cores não parece significar qualquer alteração no seu comportamento ou caráter, mas apenas ser uma variação dentro da sua igualdade. Pela análise de Kelleher, colaborador do grupo, pode-se associar diretamente o papel dessa figura em cena com o papel do sacrificador: aquele que cuida da vítima para sua inevitável imolação, aquele que garante que ela seja violentada no tempo certo e que essa violência seja purificadora. No entanto, nunca é essa figura quem a “assassina”, porque não se trataria da encenação simples de um sacrifício, mas da relação complexa da crise sacrificial na sociedade.

Essa figura aparece em pelo menos metade dos onze episódios. Em alguns em que ela está ausente outros padrões de igualdade são encontrados, muitas vezes com mulheres idênticas e até crianças. O coletivo propõe que a igualdade seja perfeita e atinja todos os detalhes do figurino e até as cores de cabelo.

Segundo Hillaert, essa suposta vítima de um coro igualitário sempre está acompanhada de um elemento utilizado com ambiguidade nas imagens de *Tragedia Endogonidia*, e que também é reconhecido nos rituais religiosos da Grécia: a **máscara**:

As máscaras, tão frequentemente empregadas no ritual primitivo, não eram apenas uma sagrada convenção escrupulosamente mantida pelo teatro grego, mas um poderoso meio de prender a atenção, criando excitação e expressando a essência do drama. (GASSNER, 1997: p.30)

Qual seria essa essência do drama expressa pela máscara? John Gassner provavelmente está se referindo ao caráter das personagens trágicas que a máscara deveria revelar no exagero de sua expressividade, mas no caso dos rituais, o que a máscara revela?

⁴⁸ “This is the red pastor who, since the fifth episode in Bergen, has been responsible for taking care of the abandoned life: the suffering child, the ‘symbolic’ animal, the life that remains, that survives its signifying function”.

Girard coloca o uso de máscaras associado ao fenômeno do duplo monstruoso. Esse fenômeno se inicia na unanimidade violenta, quando todos se tornam duplos uns dos outros. A partir daí as diferenças antes existentes não desaparecem completamente, mas tornam-se flutuantes e embaralhadas, até se fixarem em um único indivíduo que será reconhecido por sua suposta monstruosidade. O uso da máscara serve para fixar a diferença, mas também para fazer reviver a semelhança entre a vítima de agora e a vítima de outrora e também para desumanizar a ação violenta que cairá sobre ela:

A máscara une o homem e o animal, o deus e o objeto inerte. (...) A máscara superpõe e mistura seres e objetos que a diferença separa. Ela se situa para além das diferenças, não se contentando em transgredi-las ou em fazê-las desaparecer: ela as incorpora, recompondo-as de modo original. Em outros termos, ela coincide com o duplo monstruoso. (GIRARD, 1990: p.209)

A máscara nos episódios, além de diretamente remeter a um imaginário ritualístico, teria a mesma função que tinha na Grécia: conectar à violência primeira e “mascarar” a origem humana dessa violência:

A pseudo-realidade das máscaras aparece também na Cabala, onde são chamados *Klipoth*, ou conchas. Estes reservatórios sem uma noz dentro conotam algo impuro ou mau. Mas vemos agora com a comercialização da figura humana que ele é o rosto por trás da máscara: uma concha vazia capaz de uma força obscura, impessoal, vampírica, mas mantendo-se - como Floresky observa novamente quando ele descreve as máscaras funerárias em sarcófagos egípcios - graças às forças reanimadoras de sangue e de rosto, com que a máscara astral é capaz de juntar-se, sugando o rosto e apresentando-o como seu próprio ser. (CASTELLUCCI, 2007b: p. 68)⁴⁹

Para Castellucci, a máscara é capaz de despertar algo de maligno naquele que a coloca. Essa mesma máscara também é responsável por mostrar a renúncia a uma identidade específica no ritual. Justamente pela escolha da vítima ser arbitrária é que a máscara exerce a função de religá-la à vítima primeira da violência fundadora. A máscara ainda torna “anônimo” aquele que pratica a imolação, de modo que uma suposta culpa não possa recair sobre ele. Ela despersonaliza a figura do sacerdote e do violentador e o grupo tem consciência disso, como já foi dito anteriormente.

Essa despersonalização, no projeto trágico do coletivo, também serve para confundir ainda mais a violência ritual com a violência banal. Nunca se sabe se o

⁴⁹ “The pseudo-reality of masks appears also in the Kabbala, where they are called *Klipoth*, or shells. These shells without a nut inside connoted something impure or bad. but we see now with commercialisation of the human figure that it is the face that is the mask: an empty shell capable of an obscure strength, impersonal, vampyric, but maintaining itself - as Floresky notes again when he describes the funerary masks on Egyptian sarcophagi - thanks to the reanimating forces of blood and face, to which the astral mask is able to attach itself, sucking up the face and presenting it as its own being”.

assassino o faz para encerrar um ciclo de violência ou para iniciá-lo. Nunca se tem certeza de que a vítima é o bode expiatório ou uma vítima sacrificial, ou de quem ocupa o lugar do primeiro na encenação da violência fundadora. A máscara nos episódios enceta um ritual complexo em que não fica claro qual é o caráter real daquela imolação.

A máscara é talvez o elemento mais recorrente em todos os episódios e em quase todos é utilizada ou pela vítima ou pelo imolador no próprio rosto, com uma única exceção: no episódio #9 em Londres, em um dado momento uma figura feminina cobre o próprio ânus com uma máscara. O que isso significa? Por que uma suposta sexualidade poderia aparecer “mascarada” e o que isso revela sobre o trágico?

Esse pode ser o ponto inicial para pensar outro elemento recorrente: **a sexualidade** quase sempre grotesca que aparece em alguns episódios. No episódio #3, um dos episódios em que o tema mais aparece nas imagens, vê-se uma figura feminina se masturbar com uma boneca e posteriormente uma simulação de sexo entre três mulheres, que revezam a função de se relacionar uma com a outra como se houvesse um homem. Em outros episódios, a nudez que ora parece mostrar vulnerabilidade e ora parece ser mais erotizada, se faz presença constante. No episódio #9, já mencionado, também uma árvore é vista debruçando-se sobre um corpo para supostamente se relacionar sexualmente com ele.

Todas essas descrições são necessárias para pontuar que a sexualidade não aparece de modo comum e cotidiano nas cenas. Ela sempre se revela como algo bizarro que compõe um quadro nebuloso sobre as relações entre essas figuras.

Antes de pensar especificamente no que essa sexualidade poderia ter a ver com a tragédia na Grécia, é interessante pontuar que no modo como Castellucci a constrói, ela aparece para contribuir na visualização da igualdade entre os corpos em cena. Se a tragédia grega mostra que a violência surge a partir de uma igualdade, e que esta igualdade que não é positiva significa a anulação das diferenças sociais, torna-se possível pensar que quando uma mulher se comporta como homem ou uma planta como um ser humano em um ato sexual, vê-se com clareza uma situação de anulação das diferenças.

Para René Girard a sexualidade nas sociedades pré-jurídicas está relacionada sempre com a possibilidade da violência:

A estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum de todas as religiões, apoia-se em um conjunto bastante impressionante de convergências. A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações mais imediatas – raptos, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas consequências. Ela causa diversas doenças,

reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto – esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades. (GIRARD,1990: p.50)

A associação da sexualidade à violência gera diversas consequências para a construção do mito e do ritual. No primeiro, o tema da sexualidade que ultrapassa as normas sociais estabelecidas é uma constante, e relaciona diretamente a transgressão sexual com a violência fundadora. Ainda no mito, a escolha da vítima expiatória pode estar associada em alguns casos a uma justificativa de transgressão sexual (como o caso do Édipo, por exemplo), como se o ato fosse tão destruidor como qualquer outra violência. Ele também sugeriria, como faz o Coletivo Societas Raffaello Sanzio, a quebra das diferenças fundamentais naquela sociedade, quase sempre colocando parentes em situação de rivalidade e igualdade, através de ações como o incesto.

A sexualidade em *Tragedia Endogonia* se apresenta de modo ambíguo. Suas imagens, construídas sobre situações incomuns que remetem às transgressões e sobrepostas a outras imagens de violência, podem ser pensadas como mais uma esfera da violência generalizada que não mais separa a violência ritual da violência maléfica. A sexualidade pode ser uma forma de violência banal.

Ainda assim, em composição com outros elementos ritualísticos, como as máscaras, ela pode ser considerada um elemento necessário para a purificação ritual. Uma violência que se tornará benéfica e encontrará seu apogeu com o sacrifício da vítima. Essa ambiguidade também seria alcançada pela presença de supostos **sacerdotes** em cena.

Os sacerdotes, figuras que deveriam conduzir o ritual e garantir a sua eficácia, aparecem nos episódios sem que seja possível distingui-los de um agressor comum. Há um figurino de sacerdote e há uma suposta vítima para ser imolada, mas não há uma religiosidade que garanta que essa imolação é feita para purificar a violência. O sagrado e o banal não aparecem como coisas distintas. Trata-se de um ritual esvaziado de Deus.

Na tragédia de Castellucci o ritual nunca é completo o bastante. Todo aspecto religioso aparece esvaziado de sentido e sobreposto por outras formas de violência cotidiana. Ele seria exatamente o que Girard descreve como a crise sacrificial: um misto de violências indistintas que parecem tentar realizar o rito purificador, mas que,

justamente por esse rito ter perdido seu sentido inicial, não mais conseguem conter a violência maléfica e, pelo contrário, espalham-na pela comunidade. Isso faria com que o espectador não mais conseguisse distinguir entre as imagens uma suposta violência ritual e outra violência banal, entre a vítima e o imolador.

Toda a crise religiosa expressa pela indistinção da violência seria revelada. E isso reporta tanto às formas obscuras de violência no mundo contemporâneo, quanto à própria forma da tragédia grega. Na medida em que os poetas áticos problematizavam a ocultação da violência pelo mito, eles também arriscavam fazer com que a revelação da origem dos ritos trouxesse à tona a violência desenfreada que o rito camuflava para conter:

A própria desmistificação trágica é violenta, pois enfraquece inevitavelmente os ritos, contribuindo para que eles “acabem mal”. Ao invés de funcionar para a paz e para a razão universal, a desmistificação antirreligiosa – tal como é imaginada por um mundo cego para o papel da violência nas sociedades humanas – é tão ambígua quanto a própria religião. Se ela combate um certo tipo de violência, é sempre para alimentar uma outra, sem dúvida mais terrível. (GIRARD,1990: p.174)

Mas os elementos encontrados nos episódios de *Tragedia Endogonidia* não se limitam aos elementos do mecanismo expiatório. O grupo vai além propondo um constante diálogo entre aquilo que identificam como pré-trágico e outras materialidades que dialogam mais com o mundo contemporâneo. As semelhanças com os rituais sacrificiais são sobrepostas a elementos do mundo atual. Cabe a este estudo, então, definir que elementos do contemporâneo são esses e que consequências o seu uso em cena podem trazer para o pensamento trágico que se constitui nos onze espetáculos.

2.6 Materialidade trágica III: os elementos da violência contemporânea sobrepostos em cena

Os elementos descritos acima são interessantes para compreender de que modo as imagens criadas em cena pelo coletivo Societàs Raffaello Sanzio resgatariam uma tragicidade possível. No entanto, são imagens que, se direcionam diretamente ao mecanismo expiatório na Grécia, não fariam sentido se não estivessem em atrito com outros elementos que revelam e problematizam a violência hoje.

É possível, como já foi feito ao tratar dos parâmetros trágicos no primeiro capítulo, entender que a violência unânime e mimética não desapareceu com a descrença nas formas antigas de religiosidade. Muito pelo contrário, essa violência agora vista como humana e causada por fatores psicológicos e sociais, deixa de vez a esfera do divino e passa a ser regulada pelos mecanismos de poder. Como acontecia

com a religião antiga, a violência perigosa e maléfica deve ser controlada por uma violência legítima que se manifesta através da justiça e da lei.

Tudo acontece como se os cidadãos varões devessem pagar a sua participação na vida política com uma incondicional sujeição a um poder de morte, e a vida pudesse entrar na cidade somente na dupla exceção da matabilidade e da insacrificabilidade. (AGAMBEM, 2007: p. 91)

Desse modo, o coletivo sobrepõe as imagens trágicas ligadas ao mecanismo expiatório grego às imagens trágicas ligadas às formas de poder e violência na contemporaneidade, e a sobreposição desses elementos forma um todo complexo que permite que o espectador repense a relação entre tragédia e violência em todas as suas esferas.

Um primeiro elemento trágico da violência contemporânea verificável em todas as peças é o próprio bode expiatório dos tempos atuais. Tomando como parâmetro o *homo sacer* romano já descrito por Agamben no primeiro capítulo, as formas de poder e violência mais cruéis de nossa sociedade se voltam para essa figura, que é justamente matável e insacrificável ao mesmo tempo. A violência continua se manifestando de modo arbitrário e recai sobre um indivíduo qualquer, a vida nua em sua esfera mais frágil. Mas esse indivíduo não é simplesmente imolado. A agressão do seu corpo se justifica como necessidade de adaptação e ajuste às normas, assim como pela necessidade de proteção de todas as outras vidas potencialmente em perigo pelo seu desajuste. Essa vítima da violência contemporânea é evocada nas imagens de Castellucci, como mostra a descrição de uma figura do episódio #4 a seguir:

No lugar da simulação do lar fabricado por sua escola primária, ele se encontra em um lugar dedicado à pacificação, à coerção e, se necessário, à violência física do adolescente. Ele entrou, se preferir, no regime da lei. Ele foi para o exílio em tempo real, sem nenhuma tentativa mais sendo feita para confortá-lo com uma decoração agradável. É nessa época, também, que ele poderia, se a vida tomou um rumo desastroso, ser julgado e condenado por assassinato. Um sistema arbitrário o engole. Ele parece não ter fundamento. Ele é tratado como já errado. Ele é um criminoso incipiente. Onde está a lei que fez isso e onde foram seus pais assinando à distância seus direitos de cuidado e o submetendo a essa violência? (RIDOUT In CASTELLUCCI, 2007b: p. 110-111)⁵⁰

⁵⁰ “ In place of the simulation of the home manufactured by his primary school, he finds himself in a place dedicated to the pacification, by coercion and, if necessary, physical violence, of the adolescent. He has entered, if you like, a regime of law. He has gone into exile for real this time, with no attempt being made any more to comfort him with homely furnishings. It is at about this age, too, that he could, if life took a disastrous course, be tried and convicted for murder. An arbitrary system engulfs him. It seems to have no foundation. He is treated as already in the wrong. He is an incipient criminal. Where is the statute that made this so, and what were his parents doing signing away their rights of care and submitting him to this violence?”

O bode expiatório contemporâneo é alguém em quem a vida se encontra em total desvalor e sua imolação justifica a preservação da saúde e conservação das outras vidas. Essa ideia de que a vítima expiatória pode ser qualquer um e que todas as vidas na contemporaneidade estão sujeitas a serem imoladas por seu desajuste não é ignorada pelo coletivo, que a traz como a figura principal de sua tragédia:

Se queremos sugerir, após o filósofo italiano contemporâneo da potencialidade, Giorgio Agamben, que a potencialidade de tais figuras para aparecer, para estar, para fazer, vai de mãos dadas com um potencial 'não ser', podemos dizer que no teatro essas figuras trazem sua impotencialidade com elas, mesmo quando elas aparecem diante de nós, apanhadas na liminaridade, lá na superfície da imagem. (RIDOUT In CASTELLUCCI, 2007b: p.142)⁵¹

As imagens contemporâneas de violência criadas pelo coletivo procuram escancarar a vida nua do *homo sacer*, como também revelar os mecanismos de poder sob os quais essas vidas estão submetidas.

Essa figura não pode ser distinguida com clareza da vítima expiatória descrita anteriormente. Sendo a vida nua uma espécie de vítima expiatória contemporânea, a diferença se dá nos elementos que a cercam, que ora podem remeter mais a uma situação ritualística ou arcaica e ora as relacionam com modos de violência atuais, identificados com mais familiaridade pelo espectador. A ideia não é discernir quais seres pareceriam mais vítimas expiatórias ou vidas nuas, mas refletir sobre as relações de violência que os episódios trariam a partir desses seres, complexificando a discussão sobre o tema. Portanto, a figura desta vítima já analisada a partir das teorias de René Girard, também virá acompanhada de elementos que sugerem aspectos da violência e das formas de poder nos dias de hoje.

Os primeiros elementos que se pode destacar já foram mencionados anteriormente, mas, pensados como um elemento de violência no contemporâneo, sua utilização ganha outra força. Trata-se da **numeração**, colocada no braço ou em outras partes do corpo das vítimas potenciais, e das **armas** utilizadas para a imolação.

As armas, em um primeiro momento, serviriam para associar a figura no palco à vítima e por isso também revelariam o mecanismo expiatório. Não seria possível deixar de relacioná-las à imolação e ao sacrifício, já que muitos dos rituais dos antigos utilizavam algum tipo de arma para a sua realização. A questão é que muitos rituais

⁵¹ "If we want to suggest, after the contemporary Italian philosopher of potentiality Giorgio Agamben, that the potentiality of such figures to appear, to be, to do, goes hand in hand in hand with a potential 'not to be', we might have to say that in the theatre these figures bring their impotentiality with them, even as they appear before us, caught upon a threshold, there at the skin of the image."

também não a utilizavam e isso pode revelar outro aspecto da presença desse elemento em cena.

Girard descreve muitos rituais em que a imolação da vítima é feita com as próprias mãos dos participantes, que a atacam coletivamente distribuindo socos e pancadas. Isso serve para reprodução do aspecto coletivo da violência fundadora que o ritual tem o interesse de resgatar. O coletivo Societas Raffaello Sanzio, pelo contrário, procura utilizar uma variedade grande de tipos de armas nas diferentes cenas de violência, de modo que a intenção seria não individualizar esse processo, mas principalmente deixar claro que não se trata de uma situação divina e sim de uma violência puramente humana. O grupo pensaria a imagem da arma, ou qualquer outro objeto que sirva para a imolação, como a revelação de um mecanismo concreto da violência, não abstrato, mas completamente real:

Se o que é imaginado aqui é algo das tragédias antigas como representação de uma cruel e implacável 'justiça' dispensada por 'deuses' ou pela 'natureza' ou pela 'lei' ou pelo que seja, esta máquina também é muito real e engenhosa e diretamente perigosa para nós não compreendermos que o poder, aqui e agora, não é um mistério, mas um mecanismo, e não uma abstração, mas uma força material. (KELLEHER In CASTELLUCCI, 2007b: p.42)⁵²

As armas em toda sua variedade e complexidade sugerem que há um pensamento dedicado a encontrar formas de violência. E esse pensamento é claramente humano e faz com que o espectador identifique a origem da violência no próprio homem.

Os números, por sua vez, podem sugerir que aquela figura não é a primeira e nem será a última dentro desse sistema de violência. Há um controle, uma regulamentação. É uma violência previsível e controlada, que se parece com as torturas sofridas por presos em cadeias de segurança máxima ou pelos judeus nos campos de concentração:

O hebreu sob o nazismo é o referente negativo privilegiado da nova soberania biopolítica e, como tal, um caso flagrante de *homo sacer*, no sentido de vida matável e insacrificável. O seu assassinato não constitui, portanto, como veremos, nem uma execução capital, nem um sacrifício, mas apenas a realização de uma mera "matabilidade" que é inerente à condição de hebreu como tal. (AGAMBEN, 2007: p.121)

⁵² "If what is imaged here is something of the ancient tragedies depiction of a vicious and implacable 'justice' meted out by 'gods' or 'nature' or the 'law' or whatever, this machine is also too actual and ingenious and straight forwardly dangerous for us not to grasp that power, right here and now, is not a mystery but a mechanism, not an abstraction but a material force."

A numeração exposta no corpo da vítima vai no caminho oposto ao do sacrifício feito nos rituais. Se o sacrifício procura sempre ocultar o sentido real daquela violência, mascarando a necessidade da expurgação da violência humana, a numeração revela que aquela violência se repetirá quantas vezes forem necessárias. Que a vítima não foi e nem será uma só. E que aquele processo não será esquecido após o “ritual”: ele será cadastrado, registrado e servirá de exemplo para outros procedimentos dentro daquela estrutura de poder.

Mas qual seria o poder sob o qual estão submetidas as figuras de Castellucci? Qual é a lei que impera sobre todos? A ausência de uma narrativa clara não acaba por apagar os mecanismos de poder, mas, pelo contrário, torna possível que cada espectador associe a violência do palco com suas experiências e contextos históricos, ou mesmo que enxergue os mecanismos de poder soberano como um todo generalizador. Nesse ponto é importante mencionar outro elemento fundamental: **as letras, sílabas e números arbitrários**⁵³, ditos ou mostrados em cena.

Sabe-se que a pesquisa do grupo procura sempre se emancipar do texto e que a ideia principal de trabalhar com a linguagem em fragmentos incompreensíveis vai muito mais nesse sentido. Entretanto, é viável relacionar essa incapacidade comunicativa da linguagem nos episódios com a própria relação humana com a lei.

Do mesmo modo que o ritual perde sua eficácia por se distanciar demais da necessidade de sua origem, dando então espaço para a crise sacrificial na qual a violência retornará em proporções absurdas como fora na primeira vez, a lei criada mediante a uma necessidade social também pode se afastar demasiado de sua origem social. Isso faz com que os cidadãos, aqueles que estão submetidos à lei, não encontrem sentido na existência da mesma. A isso Agamben dá o nome de ‘vigência sem significado’.

Vimos em que sentido a lei, tornada pura forma de lei, mera vigência sem significado, tende a coincidir com a vida. Enquanto, porém, no estado de exceção virtual, se mantém ainda como pura forma, ela deixa de subsistir diante da vida nua (...) (AGAMBEN, 2007: p. 62)

Desta maneira, quando o coletivo coloca em cena seres que pronunciam publicamente uma linguagem incompreensível ou uma máquina de mostrar letras e sílabas, mesmo sabendo que essa linguagem não é completamente arbitrária e tem sua

⁵³ Esse elemento, assim como os corpos de borracha e o corpo epilético que serão analisados a seguir, são explicados de outra forma por Claudia Castellucci na parte deste estudo chamada “2.4. Materialidade trágica I: elementos e recursos trágicos eleitos pelo grupo”.

origem na dramaturgia escrita pelo bode, torna-se factível uma associação com as formas de poder expressas por normas e leis que parecem não mais dizer nada, sob as quais os corpos estão submetidos sem que entendam a sua real necessidade. Essa violência, justificada sob a forma de regulamentos e determinações que não fazem sentido quando expressas, aparece ligada a outros elementos que intensificam a ideia de uma forma de poder soberana e regularizadora sobre as figuras em cena.

Um primeiro elemento são as **bandeiras** balançadas no palco. Elas são símbolos de uma ordem coletiva pela qual se zela. A ideia de nação justifica a violência sobre o outro, sobre o desajustado, o estrangeiro. As bandeiras aparecem nos episódios #2, #3, #5, #6 e #9. Em alguns casos elas contêm escritos hebreus e são balançadas por mulheres ou pelas figuras iguais. Sempre por figuras que parecem mais os imoladores, nunca pelas supostas vítimas. Em alguns casos são bandeiras de países reais, como no episódio #6 a bandeira da França, e no episódio #9 a bandeira da Inglaterra. O coletivo não delimita uma explicação única para as bandeiras, mas prefere que o próprio público as interprete como quiser:

Na esteira de tanta tristeza, os três 'soldados da concepção' feminina lançam uma série de imagens sobre a superfície da cena como escombros de um coração - um breve gabarito pornográfico, o hasteamento da bandeira da unificação alemã, as mesas de mosaico das leis estabelecidas no chão, como para parecer com um par de lápides. Veja o que você vai ver. Use isso como você quiser. (KELLEHER In CASTELLUCCI, 2007b: p.77)⁵⁴

As bandeiras, ainda que variadas em cada episódio, se relacionam a uma ordem coletiva pela qual as coisas são feitas. É em nome de um todo coletivo que aquela violência foi praticada. E se antes isso funcionava nos rituais religiosos, hoje isso é a base do pensamento da lei, o mesmo princípio: a violência contra um justificar-se pela paz do coletivo.

Há ainda outros elementos que remetem à estrutura social contemporânea e ocidental que impera na maioria das sociedades⁵⁵. Além das bandeiras, há pessoas que se vestem revelando a sua função social através de **uniformes**: padres, policiais, faxineiros, soldados, peritos criminais etc. O fato de essas figuras estarem vestidas de

⁵⁴ "In the wake of such sadness, the three female 'soldiers of the conception' throw a series of images that bob upon the surface of the scene like so much heart's garbage - a brief pornographic jig, the raising of the flag of German unification, the Mosaic tables of law set down on the ground to look like a couple of gravestones. See what you will see. Use this as you will."

⁵⁵ Não podemos perder de vista que ainda hoje no Ocidente existem comunidades que vivem de modo semelhante aos povos ditos aqui como antigos e que sua ordem social se aproxima muito mais da estrutura dos gregos áticos do que da nossa ordem descrita por Agamben.

modo a revelar seu trabalho contribui tanto para relacionar o que é visto em cena com o contexto contemporâneo, quanto para ter dimensão de uma ordem social ampla e coletiva.

Um tipo de uniforme em especial merece destaque: **os uniformes de trabalhadores ligados à lei.** São eles os responsáveis sociais por aplicar a violência quando necessário, para ajustar os homens às normas estabelecidas. Em alguns episódios da *Tragedia Endogonidia* são eles que imolam a vítima levando o público a pensar sobre o seu desejo de violência em particular e o lugar que esta ocupa na sociedade. Os policiais são responsáveis em cena por um espancamento no episódio #4 e por um assassinato no episódio #6. Nesse caso, a lei serviria apenas como escudo para um desejo de violência que é anterior a ela?

Imagem 03. *Tragedia Endogonidia* – episódio #4, Societas Raffaello Sanzio.



Fonte: Arquivo *Societas Raffaello Sanzio*.

Se por um lado há as figuras da lei aplicando a violência mais banal e crua possível, de outro há elementos que fazem pensar na forma concreta com que o corpo sofre essa violência. Está observado no primeiro capítulo que a tragédia contemporânea recai sobre o corpo, sobre a vida biológica do homem. Todo e qualquer corpo é objeto da biopolítica e todo corpo desajustado sofre as consequências de seu desvalor. Para mostrar que essa tragédia incide sobre o corpo, o grupo se utiliza de três elementos/recursos.

O primeiro deles são os fragmentos de **corpos de borracha** expostos em cena. Já explicados de outra forma por Claudia Castellucci neste mesmo estudo, esses corpos revelam a estranheza do corpo mutilado e remetem ao jogo duplo de desumanizar o ser

humano e humanizar o material sem vida. São pernas de borracha artificiais expostas em cena, muitas vezes em relação direta com a suposta vítima. Essas pernas geralmente suspensas, por vezes se viram sobre a figura, derramando um líquido estranho sobre seu corpo real. Elas aparecem nos episódios #1, #2 e #5.

Além das pernas, há uma forma de agir em cena que revela diretamente que a tragédia incide sobre o corpo. Esse recurso é a figura do **epilético**, também já descrita por Claudia. As supostas vítimas, além de estarem muitas vezes numeradas, outras banhadas de vermelho, outras travestidas em uma espécie de ritual macabro, em alguns casos elas aparecem se movimentando como se estivessem tendo um ataque epilético em cena. Esse ataque é uma forma com a qual o grupo procura resgatar a autenticidade do gesto humano:

Uma época que se esqueceu de seus gestos é povoada por homens de quem toda a autenticidade tem sido tomada, para quem a vida se tornou 'indecifrável' e o gesto tornou-se 'destino'. Uma época que sofre tal perda seria então uma época 'pronta para o massacre'. (KELLEHER In CASTELLUCCI, 2007b: p.58)⁵⁶

Portanto, o ataque epilético pode ser pensado como uma forma de desviar das normas que o regulam. O gesto do epilético é livre de qualquer poder, inclusive ele não se submete à própria ordem do corpo. Ele lembra diretamente o corpo do informe que Peter Pál Pelbart resgata das personagens de Kafka para falar sobre a potência da vida nua. Segundo o filósofo, justamente pelo seu desajuste, sofrimento e por sua renúncia ao mundo, esses corpos encontram aí uma possibilidade de resistência aos poderes que o oprimem.

Será preciso produzir um corpo morto para que outras forças atravessem o corpo? (...) Um corpo “que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma”, para então poder “ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”. É aí, diz Gil, que esse corpo, que já é um corpo-sem-órgãos, constitui ao seu redor um domínio intensivo, uma nuvem virtual, uma espécie de atmosfera afetiva, com sua densidade, textura, viscosidade próprias, como se o corpo exalasse e libertasse forças inconscientes que circulam à flor da pele, projetando em torno de si uma espécie de “sombra branca”. (PELBART, 2003: p.44)

O corpo epilético é um corpo-sem-órgãos capaz de propor o retorno de um gesto original e espontâneo que não está submetido a qualquer forma de controle. É o corpo que resiste à norma e sua potência se encontra exposta sobre o palco para todos observarem. Ainda assim, é o corpo desajustado da lei coletiva e que por isso pode ser

⁵⁶ “The epoch that has forgotten its gestures is peopled by men from whom all authenticity has been taken, for whom life has become 'indecipherable' and gesture has become 'destiny'. An epoch suffering such a loss would be then 'ready for the massacre'”.

violentado em nome dessa mesma lei. É o corpo do *homo sacer* - bode expiatório contemporâneo.

Esse corpo pode ter um valor máximo quando pensado na estrutura do ritual e, por isso, algumas cenas dos episódios mostram as **lápides** construídas para o seu possível enterro. É o corpo *sagrado* sobre o qual a violência encontrou um meio de se conter.

Mas esse corpo, quando é apresentado em seu desvio e desvalor, é submetido a uma violência banal. E aquele corpo resistente, mas sem significado, é embalado em **sacos de lixo**, como acontece nos episódios #4 e #6.

Toda forma do trágico que incidiria sobre esse corpo só revelaria aspectos da própria violência humana. A mesma violência que criou a necessidade da fundação da religião no passado e que agora continuaria sendo a maior ameaça da vida em sociedade:

No passado, quando os homens enumeravam as ameaças que pesam sobre a humanidade, eles sempre mencionavam a violência humana, mas só depois de outros perigos que lhes pareciam mais temíveis: o destino, os deuses, a natureza e, por vezes, até os animais ditos ferozes que os pintores e ilustradores imaginavam, até pouco tempo atrás, como mais atemorizadores e maiores do que são na realidade. Lembrando-nos disso, nossos sorrisos são mais nostálgicos que divertidos. De todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais temível, como sabemos, a única real, somos nós mesmos. Essa verdade se torna cada dia mais evidente, pois todos os dias a nossa violência aumenta. (GIRARD, 2011: p.31)

Para concluir essa análise da relação entre a teoria de Agamben e os elementos encontrados em *Tragédia Endogonidia*, é interessante mencionar o estudo de Enrico Pitozzi e Annalisa Sacchi a respeito das formas de lei que imperam nos episódios. Segundo os autores, é possível identificar três leis evocadas nos espetáculos: a lei do *Bios*, a lei do Pai e a lei da História: “Essas leis funcionam como dispositivos através dos quais se articula a relação entre a vida e a lei, anomia e *nomos*, violência e linguagem.”⁵⁷ (PIZZOTI; SACCHI, 2008: p.89)

A lei do *Bios* consistiria na lei orgânica evocada desde o título do projeto. Essa lei definiria a progressão do trágico nos episódios num ciclo de vida sem fim. Essa lei também determinaria a dramaturgia dos espetáculos tornando a palavra uma realidade indiscutível, projetada pela ciência.

A lei do Pai, por sua vez, estaria relacionada ao fato de o herói trágico estar condenado antes mesmo de ser culpado. Por isso o trágico retrataria uma figura que vive

⁵⁷ “Ces lois fonctionnent comme des dispositifs à travers lesquels s’articule la relation entre vie et droit, anomie et *nomos*, violence et langue”.

um destino que lhe escapa, sendo aquele que desvia da norma, que tem menos idade, menos capacidade mental ou simplesmente uma minoria dentro do coletivo. Isso implicaria um silêncio do herói que acatará acurado as determinações divinas:

Uma vez evaporado o discurso, as tábuas em que Deus ditou a Moisés as leis são pretas ou brancas, retornáveis ou massacráveis, ou pelo contrário, tornam-se o veículo através do qual se revela a circularidade surpreendente da lei. Esta última serve ao propósito de atuar contra qualquer violência individual para preservar a própria lei: assim, no final do assalto violento (BR #04 de Bruxelas), a polícia está tentando reescrever com o sangue das vítimas o texto das Tabuas da Lei.⁵⁸ (PITOZZI; SACCHI, 2008: p.91)

A última lei, chamada de Lei da História, se relacionaria com as figuras históricas inseridas nos episódios, apresentadas como ícones e revelando ao espectador que aquilo que ele vê estaria condicionado a um olhar específico dentro do tempo.

Mais do que aprofundar como essas leis identificadas pelos pesquisadores aparecem no projeto, o que é interessante destacar é que esses teóricos identificam um princípio legislativo que determina a norma cênica, e esse princípio é reconhecido como uma norma de exceção, um estado de emergência que postula outra lógica e que deve ser acatado: “Este é de fato o escape da armadilha de uma legislação clara para instalar outra em seu lugar para a qual você deve obediência, e em cujo nome ela julga e pune.”⁵⁹ (Ibidem, p.89) Esse estado de exceção colocado cenicamente pelo grupo não seria diferente da forma como a soberania atua hoje sobre os corpos, segundo Agamben. Todos se encontrariam sujeitos a uma lei autônoma e poderosa, cuja aplicação deve garantir, entre outras coisas, a sua manutenção perpétua, quer isso signifique usar de uma forma de violência tão cruel quanto a que essa lei deve evitar. Assim o trágico também poderia se fazer presente no mundo contemporâneo, tão distante do grego antigo.

2.7 A tragicidade da imagem ou imagens do trágico

O grupo Societas Raffaello Sanzio consegue, com o ciclo de episódios teatrais *Tragedia Endogonia*, evocar uma tragicidade possível através de imagens potentes, escancarando a não necessidade da narrativa para compor o trágico. Esta pesquisa dá

⁵⁸ “Une fois évaporée la parole, les tables sur lesquelles Dieu a dicté à Moïse les lois restent blanches ou noires, retournées ou abattues, ou, au contraire, deviennent le véhicule à travers lequel est dévoilée la surprenante circularité de la Loi. Celle-ci se sert en effet de ses émissaires pour exercer contre l’individu quelconque une violence visant à préserver la loi elle-même: ainsi, à la fin de l’agression violente (BR #04 Bruxelles), les policiers tentent de réécrire, avec le sang de leurs victimes, le texte des tables de la Loi.”

⁵⁹ “ Il s’agit en effet de fruir le piège consistant à effacer une loi pour en installer une autre à sa place, à laquelle il faudra obéir, au nom de laquelle il faudra juger et punir”.

pistas acerca de um caminho para resgatar uma tragicidade, mais vinculado ao trabalho com ícones do que com uma estrutura dramática.

Os episódios de *Tragedia Endogonia* apresentam uma religiosidade esvaziada de sentido que revela um duplo questionamento sobre a própria existência humana: quais são as reais funções do sagrado? Como lidar com a ausência de sentido da vida?

Essas perguntas já abordadas de alguma forma por Nietzsche e Girard no primeiro capítulo desta pesquisa, encontram correspondências estéticas no trabalho do grupo que propõe uma experiência radical de reflexão ao espectador que o assiste, sobretudo no que tange pensar a banalidade da violência no mundo, sendo ela o grande monstro que assolaria o contemporâneo.

Imagem 04. *Tragedia Endogonia* – episódio #5, Societàs Raffaello Sanzio



Fonte: Arquivo *Societas Raffaello Sanzio*

Se no início de sua formação era uma iconoclastia contra os ícones do próprio teatro o que pretendia a Società Raffaello Sanzio, os caminhos pelos quais passaram a pesquisar a imagem em cena, incluindo a imagem sagrada e violenta, apontam para uma iconoclastia de outra natureza, muito mais questionadora da necessidade humana de invenção do sagrado. Essa tendência, já esboçada em *Tragedia Endogonia*, se radicalizará e encontrará formas mais contundentes de abordar o tema em trabalhos posteriores.

Em março de 2014 foi apresentado na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo o polêmico espetáculo do grupo *Sobre o Conceito da Face no Filho de Deus*,

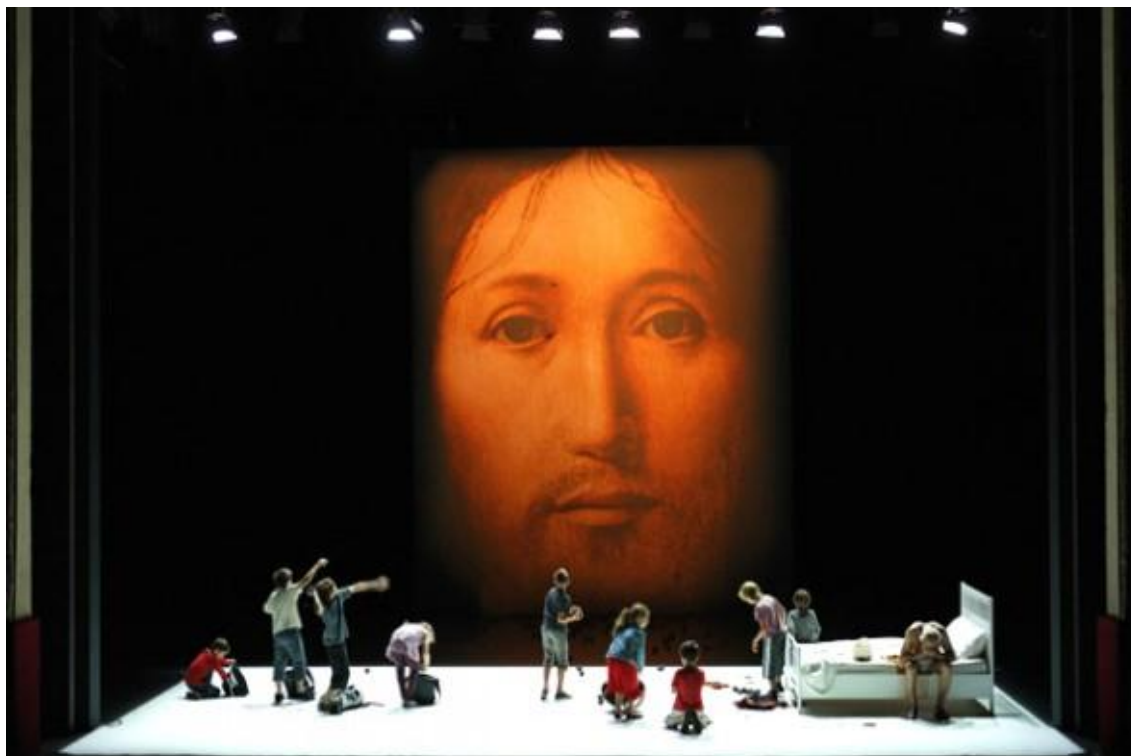
antes apresentado em setembro de 2013, no Festival Internacional de Artes Cênicas de Porto Alegre. O espetáculo estreou na Europa em 2010 e utiliza a reprodução da imagem gigante da face de Jesus Cristo criada pelo pintor italiano Antonello da Messina, no século XV, ocupando todo o fundo do palco, onde as cenas irão acontecer.

A imagem em questão é, portanto, uma imagem sagrada para o cristianismo, de que derivam as principais religiões ocidentais urbanas, o que é um fator fundamental para pensar o impacto da obra nos espectadores. Também se trata de uma das tantas imagens adoradas de Jesus Cristo, a grande vítima expiatória de todos os tempos, segundo Girard.

A peça em questão poderia ser dividida em três partes, sendo que durante todas elas essa imagem enorme da face de Jesus Cristo fica exposta no fundo do palco. A primeira parte consiste em uma cena quase naturalista onde está o quarto e a sala de uma casa, na qual tudo é muito limpo e branco. Ali, um homem que aparenta ter uns trinta anos cuida de um pai idoso, que acaba tendo um fluxo contínuo de diarreia justamente quando seu filho estava prestes a sair para o trabalho. O filho vê-se obrigado a trocar a fralda do pai diversas vezes, o que o faz ora com muita paciência, ora com certo desespero. Todo espaço branco é sujado pelo marrom das fezes que se alastra como a peste na pólis grega. A cena é muito mais triste do que patética e o público começa a se emocionar com o que vê. Essa primeira parte acaba com o espaço coberto pelas fezes do pai, que se deita na cama completamente sujo. O filho se dirige à imagem e beija a face do filho de Deus em uma atitude de completo desespero.

Na segunda parte, o cenário é todo retirado e fica somente no canto do palco o pai sujo sobre a cama e a imagem de Cristo ao fundo. Escuta-se uma bola de basquete bater no chão e entra em cena um menino de aproximadamente onze anos com uma mochila nas costas. Ele se senta, abre a mochila e dela retira uma granada que atira na imagem. Aos poucos, outras crianças vão entrando da mesma forma, cada uma com sua mochila, e todas tiram delas granadas que atiram no rosto de Cristo. A cena toda é composta pelas crianças atirando as granadas com um som catártico e supostamente religioso ao fundo. Quando acabam as granadas, as crianças contemplam a imagem por um tempo e aos poucos vão saindo uma a uma do palco. Só resta o velho deitado na cama e o primeiro menino que entrou. Ambos se posicionam da mesma maneira e olham juntos para a plateia como se contemplassem a imagem de Cristo no fundo do palco. O corpo do jovem se contrapõe ao corpo devastado pelo tempo. Eles saem.

Imagem 05. *Sobre o conceito da face do filho de Deus* – Societas Raffaello Sanzio



Fonte: Imagem de divulgação do espetáculo.

Resta, então, no palco somente a imagem no fundo. Toda a cena é tomada por um som terrível e indecifrável. A imagem vai modificando-se a partir das ações de pessoas que a escalam por trás dela, sendo apenas parcialmente perceptíveis. O rosto de Cristo se deforma e despeja pelos olhos o mesmo líquido marrom presente na fralda do velho pai, então a imagem é rasgada. E em um jogo de luz impressionante aparece no lugar da figura a frase: “You are my shepherd” e na sequência essa frase é modificada para: “You are NOT my shepherd”⁶⁰. Essa frase é colocada sobre a face de Cristo que parece olhar o público e assim se encerra a peça.

Tomada por muitos como um espetáculo simplesmente iconoclasta, a sua estreia na França foi alvo de manifestações por um grupo de jovens cristãos da Action Française, que não chegaram a ver a peça e protestaram antes mesmo dela começar. Mas seria essa peça convencionalmente iconoclasta? Qual é a maneira pela qual o grupo realiza o seu gesto de iconoclastia? É o próprio Jesus Cristo enquanto homem sagrado que está em questão?

Bruno Latour, ao fazer uma reflexão a partir das obras apresentadas na exposição “Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art”, em

⁶⁰ “Você é o meu pastor” e “Você não é o meu pastor”, sucessivamente.

2002, no Center for New Art and Media, em Karlsruhe, apresenta algumas questões importantes a respeito da ação iconoclasta e define o conceito de *iconoclash*:

Portanto, podemos definir um *iconoclash* como aquilo que ocorre quando há incerteza a respeito do papel exato da mão que trabalha na produção de um mediador. É a mão com um martelo pronto para expor, denunciar, desbancar, desmascarar, mostrar, desapontar, desencantar, dissipar as ilusões de alguém, para deixar o ar correr? Ou é, ao contrário, uma mão cautelosa e cuidadosa, com a palma virada como se fosse pegar, extrair, trazer à luz, saudar, gerar, entreter, manter, colher a verdade e santidade? (LATOURE, 2008: p.118)

Esse conceito revela uma nova visão das ações sobre a imagem que parece ser essencial para compreender a ação do coletivo Societàs Raffaello Sanzio. O manipulador da imagem aqui não é necessariamente o seu destruidor e tampouco o seu adorador. É justamente nessa tensão entre as diferentes possibilidades sobre a imagem que o trabalho do coletivo se revela.

Para Latour, essa é uma tendência da arte contemporânea quando esta procura abordar a imagem sagrada. Ela é manipulada de todas as maneiras possíveis e muitas vezes essas maneiras são sobrepostas, para que todo tipo de reflexão possa ser provocado no público. Isso não gera a destruição da imagem em questão, mas muito pelo contrário: isso cria uma nova imagem, tão ou mais poderosa do que aquela que se pretendia problematizar.

Desse experimento obsessivo para evitar o poder da construção tradicional da imagem, uma fonte fabulosa de *novas* imagens, *novas* mídias, *novas* obras de arte foi encontrada: *novos* esquemas para multiplicar as possibilidades de visão. Quanto mais a arte se tornou sinônimo de destruição da arte, mais arte vem sendo produzida, avaliada, comentada, comprada e vendida, e, sim, cultuada. Novas imagens vêm sendo produzidas, tão poderosas que tem sido impossível comprá-las, tocá-las, queimá-las, arrumá-las e mesmo transportá-las, gerando assim ainda mais *iconoclashes*...[ver Gamboni]. Uma espécie de “destruição criativa” que Schumpeter não havia previsto. (Ibidem, p.122)

É possível pensar o espetáculo *Sobre o conceito da face no filho de Deus* como um *iconoclash*. A imagem de Jesus é beijada, bombardeada, deformada e iluminada. Outras imagens e outras relações com ela são vistas pelo espectador. Até que ponto aquela imagem é necessária para o humano suportara própria existência?

O caminho que Castellucci parece traçar e que ele já apontaria com a *Tragedia Endogonidia* é justamente escancarar aspectos do mecanismo expiatório e da banalidade da violência contemporânea em cena através de imagens violentas e sagradas ao mesmo tempo, e com isso não só problematizar as próprias imagens, mas também resgatar quais

são os pilares pelos quais se constrói a sociedade e como eles revelam aspectos trágicos da condição humana.

O mesmo Cristo culpado de todos os males da sociedade, que por isso é maléfico e que sofre imolações em forma de bombardeios proferidos pelas crianças, é o Cristo que também é benéfico porque “morreu no lugar de todos”, é a vítima expiatória que devolve a paz à sociedade e que conforta o coração do filho que sofre com a velhice do pai. As ações do espetáculo escancaram a própria ambiguidade do sagrado em sua essência e fazem recordar que essa figura é quem ela é porque foi escolhida como bode expiatório em outros tempos.

Assim, o trabalho de Castellucci em *Tragedia Endogonia* é um trabalho de construção de “imagens do trágico”, no qual os elementos sobrepostos em cena resgatariam fragmentos da violência fundadora e da crise sacrificial colocados em relação com imagens da violência contemporânea, revelando a tragicidade da banalidade e da violência sem origem que assola o mundo atual. Quando se diz “imagens” não se está falando apenas daquilo que é visto em cena, mas de toda composição criada pelas diversas materialidades visuais e sonoras.

O trabalho posterior do grupo, *Sobre o conceito da face no filho de Deus*, mostra que a pesquisa desses elementos culminou em uma “tragicidade da imagem”. A própria imagem sagrada na sua função real é colocada em cena para revelar diante do público a crueldade de sua origem. A própria imagem e sua relação complexa com o mundo resgatam a condição trágica que outrora a gerou. O ato de adorar a imagem ou bombardeá-la não é apenas um ato contemporâneo de iconoclastia, mas muito mais do que isso: são os atos que lhe deram origem e poder, são os atos que fazem com que seja olhada como sagrada e são os atos essenciais para a construção de uma vítima expiatória, que a tragédia desde a Grécia antiga procurava de um modo cuidadoso e obscuro revelar ao espectador. Ao discutir a imagem sagrada, o grupo revelaria a tragicidade inerente à essa imagem e à condição humana de modo geral.

CAPITULO III – Uma dramaturgia trágica: *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, do coletivo [ph2]-estado de teatro

3.1. O projeto trágico: a trilogia *Manter em Local Seco e Arejado*, *Mantenha Fora do Alcance de Crianças e Átridas*

O coletivo [ph2]-estado de teatro surgiu no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo em 2006. Na época, um de seus diretores, Rodrigo Batista, cursava a disciplina “Direção teatral” e reuniu alguns parceiros para realizar um trabalho cênico como exigência da disciplina. O trabalho resultou em um espetáculo chamado *Manter em Local Seco e Arejado*, que daria início à trilogia trágica do grupo.

Nesse primeiro trabalho realizado em processo colaborativo, o coletivo estava fortemente influenciado pelos estudos filosóficos de Gilles Lipovetski, sobretudo pelo livro *A Era do Vazio*, e coletivamente decidiram partir de um dos trechos do livro como referência fundamental para a criação do espetáculo: “A tanatocracia se desenvolve, as catástrofes ecológicas se multiplicam, sem que com isso se tenha uma sensação trágica de fim de mundo”. (LIPOVETSKI, 2007: p.34).

Esse trecho em que o filósofo ressalta a ausência de sensação trágica no contemporâneo determinou o ponto de vista dessa primeira obra. O coletivo criou um espaço ficcional em que as pessoas viviam constantemente num mundo alagado, onde a água subia cada vez mais a cada dia, sem que isso gerasse alguma sensação trágica coletiva. O trágico aqui seria pensado como algo impossível de se alcançar no mundo de hoje em que todas as relações são pensadas de modo subjetivo:

Apenas a esfera privada parece sair vitoriosa dessa maré de apatia; cuidar da saúde, preservar a própria situação material, desembaraçar-se dos “complexos”, esperar pelas férias: tornou-se possível viver sem ideais, sem finalidades transcendentais. (Ibidem, p.33)

Em 2009, o coletivo decidiu dar início a um novo trabalho e, nesse momento, passei a participar do coletivo como dramaturga do novo espetáculo que ainda estava por se construir. Nesse processo, optou-se por dar um passo atrás em relação à constatação feita pelo filósofo que gerou a criação anterior: Há a possibilidade do trágico ou da tragédia no mundo contemporâneo? De que modo esse trágico viria? Como as formas atuais possibilitariam alguma potência de natureza trágica sem se submeter à forma da tragédia grega?

Foi com essas perguntas que o coletivo criou, sob direção de Rodrigo Batista, o espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, considerado um espetáculo

trágico pelo coletivo, mas um trágico de outra natureza que é semelhante e diferente da tragédia grega ao mesmo tempo. Isso implica dizer que há um pensamento sobre o mundo visto pelo grupo como trágico e que é a partir dele que o espetáculo se concretiza. Ainda nesse momento diversos estudos teóricos eram realizados para compreender o que seria a tragédia, mas ainda assim o que o coletivo nomeava como trágico era extremamente intuitivo e pouco ligado a formulações teóricas.

Após a criação daquilo que viria a ser chamado de um espetáculo trágico, em 2010 iniciou-se uma nova pesquisa que concluiria a trilogia de estudos sobre a tragédia. O último espetáculo, chamado de *Átridas*, foi dirigido por Maria Emília Faganello e escrito nesse primeiro momento por Luiz Pimentel⁶¹. Trata-se de uma criação a partir do embate da visão de mundo dos artistas com o mito da Oresteia.

Nessa obra recuperou-se o mito presente na tragédia grega procurando encontrar uma forma contemporânea de lidar com esse material tão distante da nossa realidade. O resultado foi uma criação que retomou as figuras e a trama da tragédia, mas que o coletivo enxergava como incapaz de provocar qualquer sensação trágica. O mito aqui acabaria virando suporte para um drama híbrido e pouco linear, típico do teatro contemporâneo, sem a potência trágica existente na Grécia antiga. O que haveria no trabalho anterior que podia ser visto como trágico e que não era possível recuperar neste novo trabalho?

Nesse ciclo de estudos sobre o trágico somente um espetáculo foi visto pelo coletivo como um espetáculo trágico em potencial: *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*. No entanto, ele não possuía qualquer relação temática ou formal com a tragédia grega, encontrando um caminho trágico que faz sentido apenas na contemporaneidade. Mas que caminho era esse? O que estaria sendo entendido aqui como trágico que não estivesse presente nas outras peças da trilogia? São essas as perguntas que nortearão a compreensão e a análise que se segue sobre o modo como o trágico esteve posto nessa obra em especial.

3.2. O conceito de trágico em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*

Há algo de trágico no verão. Ao contrário do inverno, quando os corpos assumem seu estado retraído e melancólico, o verão nos engana com uma euforia nauseante, um clima de celebração constante, que parece ignorar nossas fragilidades e limitações.

⁶¹ A última versão do texto foi escrita por Catarina Martinho.

No verão não há limites para a alegria, os corpos estão sempre desmedidos.

O verão é menos solitário e mais coral. Menos consciente e mais imprudente. É fluxo de amor, álcool e loucura. Suamos juntos, jogamos juntos, nos embriagamos juntos. Formamos um coro desesperado e observador como o clássico coro grego, porque embora o verão seja celebração, revela-se também a destruição progressiva dos corpos, o seu derretimento.

Nicole Oliveira⁶²

O processo de criação que deu origem ao espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, ainda que tivesse como objetivo investigar a possibilidade ou não do trágico hoje, teve início com o estudo de referências cinematográficas atuais, que nada tinham a ver com a tragédia em si, e que o coletivo acreditava provocar de alguma forma uma “sensação trágica” no espectador.

As primeiras dessas referências foram as obras da cinematografia de John Cassavetes, mais especificamente os filmes *Faces* e *Uma Mulher sob Influência*⁶³. Em ambos os trabalhos seria possível perceber, em meio a situações cotidianas da classe média apresentada, figuras que de alguma forma possuíam um comportamento passível de ser chamado de “desmedido”. Mesmo que aqui não se esteja falando propriamente daquilo que seria chamado de desmedida na tragédia grega, as personagens de Cassavetes parecem condicionadas por certo desajuste social, que as leva a uma decadência vista pelo coletivo como trágica e que estaria relacionada à ideia de **fluxos** teorizada pelo pesquisador Thierry Jousse:

O objeto do cinema de Cassavetes é o fluxo, ou melhor, os fluxos que rodeiam o ser; aquilo que flutua em torno e excede o eu; o ritmo que circula, inatingível, entre as coisas, entre os seres. Fluxo de amor (*Love Streams* [*Amantes*]), mas também fluxo linguístico ou fluxos sobre o efeito do álcool. Este último é intimamente ligado ao corpo; atravessa-o com feixes de energia, provoca vibrações de alto a baixo, mas só escapa raramente, permanecendo fixo no corpo. (JOUSSE, 1992: p.99)

Essa ideia de fluxo desenvolvida por Jousse parecia contemplar o que o coletivo entendia como desmedida hoje e seria capaz de trazer à cena alguma sensação trágica como desejado pelo grupo. Nas filmagens de Cassavetes, esse homem, no entanto, não mais parecia ser uma exceção, como fora o herói grego, aristocrata e amaldiçoado pelo destino, mas sim o homem comum, que encontra naquilo que lhe escapa e o atravessa uma saída para a mediocridade da vida burguesa. Os fluxos

⁶² Texto de minha autoria feito para o programa do espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*.

⁶³ No original: *A Woman under the influence*.

identificados na cinematografia de Cassavetes por Jousse são os fluxos do álcool, em que as personagens permanecem por longos períodos embriagadas e entregues a si mesmas; do amor, em que as figuras levam ao excesso a potência desse sentimento; e da loucura (o pesquisador usa o termo alucinação, mas era usado loucura nesse trabalho), em que se atinge um outro estado mental que transborda a visão da realidade como tal.

Foram esses os estados corporais que o coletivo passou a estudar para a criação das figuras de *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, somados a um estado geral e crescente que Jousse também aponta como algo que atravessaria todas as personagens. Cassavetes traria para a cena um corpo tomado pela **histeria** como resposta imediata a um estado de opressão nos momentos em que o corpo se identifica como frágil, e de exibição quando esse corpo apresenta seu potencial desafiador: “Em *A Woman Under the Influence*, quando a situação de comunicação não é mais suportável, quando o social – os vizinhos ou a família – se torna por demais asfixiante, Mabel se manifesta, pé sobre a mesa, imitando *O Lago dos cisnes*, expressão última, e muito além de qualquer troca, de um corpo que desafia o mundo.” (Ibidem, p.89)

Portanto, aquilo que o coletivo identificava como trágico nos filmes de Cassavetes e que se desejava de alguma forma que provocasse algo semelhante na cena teatral, passaria a ditar os princípios iniciais do que veio ser a tragicidade possível do espetáculo. Os fluxos e os corpos históricos serviriam de matéria prima para a construção de figuras em desmedida no padrão de hoje.

Outra referência cinematográfica foi fundamental para o início desse processo: o filme *O Pântano*⁶⁴, da cineasta argentina Lucrécia Martel. Nesta obra acompanha-se a trajetória de uma família aparentemente de férias no verão, que passa os dias em uma casa de campo para descansar e aproveitar o período. Com uma trama que anuncia o tempo todo um grande acontecimento que nunca se realiza, observa-se a rotina de adultos alcoolizados e decadentes, crianças sujas e animalizadas e a iminência da quase morte de um dos meninos, que acaba por morrer de modo corriqueiro e acidental no final. Poucos acontecimentos drásticos, mas uma sutileza em lidar com o verão latino-americano que soava familiar ao coletivo [ph2]-estado de teatro.

A partir das discussões feitas em torno do filme, o coletivo identificou que aquilo que poderia ser trágico nessa obra, para além da morte de uma das figuras, era a forma como o **verão** revelava a fragilidade desses corpos: um estado de **celebração**

⁶⁴No original: *La Cienaga*.

constante que os embalaria e os levaria ao limite entre o equilíbrio e a completa perda de controle. Um estado em que se deliciar e adoecer pareceriam estar lado a lado, revelando a condição do homem contemporâneo de extrema fragilidade, semelhante àquele atingido por Cassavetes, mas aqui com toda a complexidade de se viver no terceiro mundo. Um estado de aproximação do ser humano ao animalesco, ao instintivo e, por que não dizer, ao estado **dionisíaco** a que o verão de alguma forma remete.

Por fim, o coletivo, munido dessas referências, procurou iniciar o seu processo compreendendo como se daria essa tragicidade a partir dos elementos apontados. Percebeu que eles os levavam para um trágico íntimo, mais ligado à esfera privada e familiar, que descortina algo de terrível sobre a existência a partir das sutilezas banais do dia a dia. Por isso optou-se por buscar nas **imagens da infância** dos membros do coletivo como eram celebrados os seus verões na década de noventa e como cada um resgatava essa sensação de derretimento, alegria e tristeza em sua própria memória. A ideia era verificar como já se trazia desde a infância a sensação de ser impelido a um destino que não é cuidado e nem traçado por alguém, mas que apenas desliza, abrindo passagem a uma existência que anseia por algum tipo de sentido.

Foi com esses elementos intuitivamente apontados como trágicos que o grupo iniciou o processo de criação do espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, procurando esses estados e criando uma dramaturgia que dialogava com a sensação trágica constatada nos filmes. Mas nenhum desses recursos determinou uma trama ou alguma forma específica para se pensar o trágico no contemporâneo. Os caminhos poderiam ser muitos e diferentes entre si. Os assuntos não estavam definidos. Era preciso, então, analisar quais seriam as escolhas formais e temáticas que comporiam essa dramaturgia e como o entendimento delas podia ser determinante para pensar o que seria esse resgate do trágico hoje.

3.3.Dramaturgia trágica I: a festa, as irmãs rivais, os duplos, a vítima expiatória

Durante a criação do espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* não houve a preocupação em delimitar uma temática julgada trágica, nem tampouco de estudar a mitologia presente na tragédia grega. A partir das referências já mencionadas, o diretor propunha exercícios e workshops que eram realizados por todo o coletivo e que eram apresentados e discutidos em seguida. Desses workshops foram nascendo as

cenar escritas, muitas vezes sugeridas por algum dos atores, e essas cenas foram dando corpo a um espaço, tempo e situação em que as figuras ainda esboçadas se relacionavam.

Ao mesmo tempo, o grupo aprofundou-se no estudo das referências⁶⁵ cinematográficas e dedicou-se à leitura de alguns pensadores da tragédia grega, mas sem optar por seguir qualquer linha de pensamento específica para pensar o trágico. Curiosamente, naquele momento, não era conhecido por ninguém do coletivo o trabalho de René Girard, assim como Nietzsche e Agamben tinham sido lidos pela maioria, mas não nos estudos que nortearam essa pesquisa.

Desse modo, o espetáculo se construiu pouco preso a qualquer teoria sobre o trágico e acabou por ter uma forma não linear e pouco dramática, o que parece ser uma tendência das obras criadas em processo colaborativo no contemporâneo. No entanto, podia-se perceber que havia a presença sutil de algo que podia ser chamado de trágico, mesmo que essa “sensação” cênica não fosse simples de explicar.

Observando hoje o modo como a dramaturgia da peça se constituiu, seria impossível não identificar nesse texto a presença de algumas características dissertadas pelos teóricos do trágico no primeiro capítulo desta pesquisa. Relacionar o pensamento desses teóricos aos elementos do texto pode ser um caminho para revelar como afinal acontecia a tragicidade desse espetáculo.

Em uma primeira leitura, seria possível atentar-se aos elementos que criam a trama da peça e como eles se relacionam com o mecanismo expiatório, teorizado por René Girard. Ainda que não haja uma narrativa clara e linear, como também não há no trabalho da Societas Raffaello Sanzio, *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* é uma peça em que se pode perceber minimamente o contexto em que se inserem as figuras e elas possuem uma quantidade grande de falas que fazem entender o modo como pensam e se relacionam entre si, sem que para isso seja necessária clareza nas situações.

Um primeiro elemento importante do espetáculo era a situação em que as figuras se encontravam quando o público entrava no teatro. A plateia deparava-se com as cortinas já abertas e as personagens já dançando no palco e podia ser visualizado um ambiente que se assemelhava a uma casa de classe média dividida em três partes: uma sala de estar que possuía cortinas persianas e um tapete forrando o chão, um quintal

⁶⁵ Em setembro de 2009, o coletivo realizou uma ocupação na Casa Livre em que foram feitos estudos públicos das referências citadas, contando com a participação de convidados teóricos. Entre eles estavam Maria Sílvia Betti, Breno Juz, Luís Gustavo Cruz e Luiz Fuganti.

cheio de plantas e com uma piscina de plástico, e um terceiro lugar separado por um alambrado que revelava a rua. Esse espaço em que parecia habitar uma família era iluminado de modo a simular um dia ensolarado no qual se comemorava férias de verão. Enquanto o público entrava no teatro, todas essas figuras dançavam de modo esquisito e frenético através de um impulso puxado pelo quadril. Todos dançavam em todos os espaços e seguravam copos cheios de bebidas alcóolicas. À medida que a dança se tornava mais intensa, os copos eram soltos um a um e se tornavam cacos de vidro espalhados pela casa, que manchavam o carpete estendido na sala.

Imagem 06. *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2]- estado de teatro.



Foto: Juliana Bittencourt. Fonte: arquivo [ph2] – estado de teatro.

Esse era o prólogo do espetáculo, que de alguma forma anunciava algum descontrole por parte de todos e apresentava um primeiro elemento comum em rituais ligados ao mecanismo expiatório: a **festa**.

Segundo René Girard, a festa nas pequenas comunidades é quase sempre associada ao sacrifício e revelaria a sua função primordial de antecipar a comemoração pela imolação da vítima, o que trará a paz por um bom tempo naquela comunidade. A festa anteciparia o triunfo do sacrifício do mesmo modo em que instauraria um período específico em que as transgressões associadas à crise sacrificial passassem a ser permitidas: seria permitido embriagar-se, cometer incestos e orgias, desafiar alguns

inimigos etc. A festa permitiria aquilo que iria gerar a crise, já que se sabe de antemão que o sacrifício final garantirá que a crise seja apaziguada:

Não se pode duvidar que a festa constitui uma comemoração da crise sacrificial. Pode parecer estranho que os homens se recordem de uma experiência tão apavorante em meio à alegria, mas é fácil interpretar tal mistério. Os elementos propriamente festivos, aqueles que mais surpreendem e que aliás acabam por dominar a festa, os únicos a subsistir no curso da evolução, não constituem na verdade sua razão de ser. A festa propriamente dita é apenas uma preparação para o sacrifício, que marca seu paroxismo e simultaneamente a sua conclusão. (GIRARD, 1990: p.154)

Girard afirma que nas comunidades em que a festa não termina mais em sacrifício, o que se vê é a festa apenas como permissão para as transgressões sociais proibidas, o que significa a festa como a própria crise sacrificial que culminará novamente no mecanismo expiatório. Conforme a festa se separa da sua função religiosa, ela revelaria a crise instaurada naquela sociedade:

Na verdade, sob as aparências felizes e fraternas da festa desritualizada, privada de qualquer referência à vítima expiatória e unidade por ela refeita, não há outro modelo além da crise sacrificial e da violência recíproca. É por esta razão que, atualmente, os verdadeiros artistas pressentem a tragédia por detrás da insipidez da festa transformada em férias perpétuas, sob as promessas monotonamente utópicas de um “universo dos lazeres”. Quanto mais as férias são insípidas, mornas, vulgares, mais se advinha nelas o pavor e o mostro que afloram. (Ibidem, p.160)

O que se anunciava no prólogo de *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* era justamente a festa desritualizada em que a sociedade contemporânea se permite algumas transgressões em nome dos prazeres, mas em que também aos poucos percebe-se numa condição embriagada em uma esfera possivelmente trágica de sua existência no mundo.

Essa festa com que se inicia a peça permanece durante todo o espetáculo, ora de modo mais intenso, ora de modo mais sutil. As figuras embriagam-se o tempo todo. Alguns agradecem e celebram a chegada do verão, sambando no quintal ou como a figura de Leon se molhando na piscina: “É verão... Veja os raios vaporosos que atravessam essa cortina! Hum, esse cheiro de pele queimada com limão no sol... Energia pura. Rosí, eu gosto de frutos do mar, de polvo à milanesa, de sereias que dançam para os pescadores... Hum, summertime! Que beleza. Como pode ser tão bom? Que delícia! Summertime!”⁶⁶

A figura protagonista é uma das únicas que lamenta o calor, enquanto ressalta que, em meio ao verão, algo muito importante do passado foi esquecido por todos. Essa

⁶⁶ O texto *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* se encontra na íntegra em anexo.

necessidade de lembrar o passado e um sofrimento não remediado fará com que o público reconheça uma rivalidade sua com outra figura, que será discutida mais adiante. O que interessa, inicialmente, é compreender que se trata de um grupo numa festa desritualizada e que o despertar da violência nesse contexto poderá se dar a qualquer momento. Girard, ao analisar a tragédia *As Bacantes* de Eurípedes, descreve a festa grega de modo extremamente semelhante à festa de *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, de modo que o trecho abaixo poderia ser a própria sinopse da peça:

Tudo sugere uma multidão com intenções inicialmente pacíficas, uma massa desorganizada que é levada a um grau extremo de histeria coletiva por razões desconhecidas, e que realmente não precisam ser conhecidas. Esta multidão acaba por se lançar sobre um indivíduo que nada de essencial destina à vingança de todos, mas que mesmo assim polariza rapidamente todas as suspeitas, a angústia e o terror de seus companheiros. (GIRARD,1990: p.168)

A festa como tema criaria a condição ideal para o desenrolar da situação trágica. Mas, como supostamente acontecia na Grécia, o trágico tende a polarizar a violência que brota e se espalha generalizadamente em figuras rivais.

A dramaturgia do coletivo [ph2] – estado de teatro conta a presença de nove figuras em cena. Todas parecem se conhecer e talvez possuir alguma espécie de parentesco. Todas estão embriagadas e filosofam sobre assuntos particulares. Mas, na medida em que a tensão aumenta, algumas assumem postos como elementos recorrentes do mecanismo expiatório.

Imagem 07. *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2] – estado de teatro



Foto: Juliana Bittencourt. Fonte: arquivo [ph2] – estado de teatro.

Essas figuras são: Rosí, a empregada da família que em determinados momentos tem *déjà-vus*, no qual narra e pressente um acontecimento trágico naquele ambiente; Marlene, uma espécie de irmã mais velha tomada por uma euforia constante e desmedida que faz com que ela esteja sempre bebendo e sambando; Leon, o adolescente que rebola na piscina enquanto convida a todos para celebrar o verão; Darcy, uma figura

de sexualidade estranhada, arrogante e que se orgulha de suas proezas alcólicas; Henrique, um jovem que acaba de chegar de uma viagem ao Camboja que lhe trouxe alguma compreensão espiritual. Ele também tem *déjà-vus* e terá um momento de epifania espiritual; HC, o homem culto, alcólatra, que gosta de elaborações intelectuais; Omar, uma espécie de caseiro que está o tempo todo participando das relações, mas nunca fala. Ele somente toca seu teclado; e as figuras centrais: M1 e M2.

As figuras principais são as antagonistas necessárias à tragédia. Logo o público nota que são as únicas vestidas de modo muito semelhante, além de possuírem uma fisionomia que poderia fazer pensar que se tratasse de irmãs. No texto não possuem nome e sua semelhança fica ainda mais em evidência, pois são chamadas de M1 e M2. Tem-se a sugestão, pois, de que fossem **irmãs rivais**.

M1 detesta o verão e é a primeira figura a falar em cena em um grande monólogo dado entre lágrimas, no qual lamenta que todos tenham se esquecido, inclusive ela, de uma circunstância importante ocorrida há um ano e que durante toda a peça não será revelada e a atormentará. O texto é longo e denso. Ela chora o tempo todo enquanto diz ter jurado que não esqueceria. Lamenta por si e por todos:

Hoje faz um ano e nenhum de nós se lembrou. Um ano... E se alguém se lembrou preferiu não falar, o que dá na mesma que esquecer... Como nós esquecemos? Se eu tivesse me lembrado antes eu não teria permitido. Vai ser irreversível, vai ser como se estivéssemos com amnésia. Há um ano, todos tremiam e se xingavam. Há um ano nossas vozes faziam esforço para serem ouvidas. Por que não estamos mais roucos? Quando se deu a cura? Eu não entendi o momento do diagnóstico... Não saberemos o que foi que aconteceu para estarmos hoje nesse lugar, Deus, eu quero me lembrar pra sempre! (...) (ANEXO, p.134)

Há a possibilidade de, pensando na crise sacrificial da festa desritualizada, ela estar se referindo à morte ou imolação de alguém, como se fosse possível que há um ano algum tipo de *pharmakós* contemporâneo tivesse sido vítima para que aquela família sobrevivesse, e agora M1 teme que o esquecimento do fato volte a ameaçar a estabilidade familiar. Mas isso em nenhum momento é colocado dessa maneira. O público apenas percebe que há um ano algo de trágico aconteceu com aquelas pessoas, mas não compreende o que isso seria.

A resposta vem de M2, que diz justamente o contrário. Não é importante lembrar o passado. É preciso esquecer e “repaginar essa casa”. A oposição torna-se mais clara quando M1 diz faltar copos para toda aquela gente, enquanto M2 diz que os copos são muitos e é preciso se livrar deles. Os copos são apenas objetos-pretexto para se criar a

rivalidade. Sabemos por René Girard que o desejo é mimético e que a oposição entre elas independe daquilo que disputam:

Conforme se avança na crise sacrificial, a violência torna-se cada vez mais manifesta: não é mais o valor intrínseco do objeto que provoca o conflito, excitando cobiças rivais, mas é a própria violência que valoriza os objetos, inventando pretextos para desencadear-se mais facilmente. (GIRARD,1990: p.182)

A semelhança física das personagens, como no mecanismo expiatório, revelaria que a rivalidade é provocada por uma crise das diferenças entre elas. Ambas ocupam o mesmo lugar social (são supostamente irmãs) e se assemelham em sua agressividade e desmedida, ainda que insistam em se opor uma à outra. Esse tema da crise das diferenças é frequentemente retratado na mitologia através da figura de irmãos, muitas vezes gêmeos. A presença dessa igualdade social não difere de qualquer igualdade de outra ordem e é por isso que ela é mais incisiva em anunciar a violência:

As diferenças naturais são pensadas em termos de diferenças culturais e vice-versa. É exatamente onde a perda das diferenças tem, a nosso ver, um caráter puramente natural, sem ressonância real sobre a relação entre os homens, que ela nunca deixa de surgir sem provocar verdadeiro terror. Como não há diferença entre os diversos modos de diferenciação, ela não existe tampouco entre os diversos modos de indiferenciação: assim o desaparecimento de certas diferenças naturais pode evocar a dissolução das categorias no seio dos quais os homens se distribuem, ou seja, a crise sacrificial. (Ibidem, p.77)

Ainda que Girard esteja se referindo a comunidades menores e sem sistema jurídico, o tema da semelhança entre rivais ou da rivalidade entre irmãos é presença constante na literatura, seja a de temas mitológicos, seja em contos populares. Essa presença favoreceria o surgimento de outro elemento do mecanismo expiatório, derivado dele e de igual importância que é o **duplo**.

Os rivais se tornariam duplos, já que na crise sacrificial todos são duplos miméticos uns dos outros. Os duplos revelariam aquilo que as próprias figuras não são capazes de ver: elas são iguais em sua violência e monstruosidade. Na tragédia grega, o coro é capaz de ver isso porque apresenta um olhar mais distanciado da situação, mas na crise todos enxergam a monstruosidade sempre no outro.

Em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, as irmãs M1 e M2 vão se tornando duplos em sua desmedida. O restante das figuras tenta permanecer alheio à situação, mas vão se contaminando aos poucos. Alguns, lamentando a rivalidade, outros prevendo um desfecho trágico através de *déjà-vus*. Todos sem saber como tomar partido da situação. Eles parecem agir de alguma forma semelhante ao coro na tragédia grega, que prevê a catástrofe final, mas se considera incapaz de fazer algo para impedi-la.

É importante pontuar que no trágico não seria possível fazer uma distinção clara entre o bem e o mal. Enquanto os rivais são duplos, eles são semelhantes em sua insensatez. O estado generalizado de violência é o que fará com que a culpa recaia sobre um único indivíduo e não o seu merecimento:

Os trágicos apresentam personagens às voltas com uma mecânica da violência tão implacável, que se torna impossível o menor julgamento de valor, ou qualquer distinção, simplista ou sutil entre os “bons” e “maus”. (...) Quanto mais a rivalidade trágica é prolongada, mais ela favorece a mimese violenta, multiplicando os efeitos do espelho entre os adversários. (GIRARD,1990: p.65)

No espetáculo do coletivo [ph2] – estado de teatro, as figuras em cena não tomam partido diante do antagonismo das irmãs. Elas se contaminam em sua desmedida, mas são incapazes de resolver a rivalidade. O público, que pouco entende o que de fato aconteceu entre elas, também é incapaz de assumir uma posição. Ainda assim, a violência travestida de destino escolherá uma delas como o monstro que precisa ser derrotado, a **vítima expiatória**.

A festa atinge seu ápice em um momento de celebração completamente histórica, em que todos, com exceção das irmãs rivais, se descontrolam em brindes sucessivos intercalados por afirmações arbitrárias sobre a vida, que tinham como disparador a busca de uma delas por um copo. Esse momento de quase loucura é interrompido pelo *déjà-vu* da personagem Henrique. Transformado após uma viagem para o Camboja, Henrique passa o espetáculo em uma espécie de transe e nesse momento tem uma epifania religiosa que culmina com uma chuva de copos de plástico. O suposto milagre não soluciona o desejo das personagens por um copo, mas, pelo contrário, escancara que o objeto copo é apenas um pretexto para a crise e que ter ou não ter copos não impedirá que a vítima seja imolada.

Após a chuva de copos, as irmãs rivais entram em cena. M1 porta um facão e parece estar descontrolada. Ela o tempo todo narra a sua própria destruição e dos outros da casa:

Eu vou espatifar a minha cabeça contra o muro. Isso! Vou bater, até esmagar todos os miolos. Assim, quem sabe, eu não perco de vez essa minha memória. Isso... Vou forçar um derrame, estourar minhas veias, romper as sinapses, atirar contra qualquer sinal de consciência. Sim, porque a memória ainda é um sinal de consciência. E depois? Depois vou mastigar minha língua e permanecer calada. Serei eu a última espectadora e viverei para esquecer o que vi, para silenciar. (...) Eu bateria em todos vocês, espancaria todos até se tornarem pasta de carne e, ao fim, deceparia minha mão vingativa e distribuiria às feras. Eu... vou espatifar a cabeça de vocês contra o muro... (ANEXO, p.163)

Uma das figuras está em uma situação de descontrole, parecendo desejar a destruição de todo aquele grupo, que permanece atônito, em formação coral no canto da sala. Então surge a sua irmã rival, que dá continuidade ao discurso como se este discurso fosse apenas um mesmo. M2 também pretende destruir a todos e se assume como a “assassina” do coletivo:

Eu derrubaria o muro. Em silêncio. Somente batendo a minha cabeça. Mas antes, eu vou acabar com vocês. Por que eu sou a assassina, não sou? Vou rasgar os panos das roupas e limpar esse lugar que está imundo, está horrível, e então vou vendê-lo e depois entrar num acordo que envolva muito dinheiro, muitos dólares, muito ouro líquido. E depois? Eu vou para o deserto com a roupa do corpo para descascar a carne, carbonizar os pés, perder os dentes, gritar para os corvos até queimar a voz, ter câncer de garganta, igual a um cigarro ruim. Porque era eu quem explodia coquetel *molotov* no colegial, quem enterrava quilos de cocaína na boceta atravessando fronteiras, quem se desnudava ao som do chiado provocado pela má captação das antenas... (ANEXO,p.164)

Aqui o público percebia o quão eram semelhantes as irmãs em sua rivalidade, pois o discurso de uma era assumido e tinha continuidade através da outra. As irmãs confirmariam na sua fala a ideia de que eram duplos miméticos. Mas, neste momento, M2 assume ao mesmo tempo a sua monstruosidade e a possibilidade de finalizar a crise. Ela toma o facão de M1 enquanto declama seu discurso. Ela decide que M1 será a vítima expiatória. M2 se posiciona atrás de M1 com o facão levantado. O resto das figuras está aglomerado em coro do outro lado da sala. Eles se encontram em posição idêntica a de M1, mas, de modo arbitrário, a crise já designou quem será a vítima. M2 é a vilã ou a heroína? M1 é a vítima ou a culpada? Nada disso seria possível concluir. Elas são iguais em seu caráter. A escolha, como na crise sacrificial, é completamente arbitrária. Há um último debate rápido e preciso entre as irmãs, no qual a imolação da vítima é anunciada:

M1: Calma!
M2: Eu estou calma.
M1: Não é o que eu estou vendo.
M2: E o que você está vendo?
M1: Eu estou vendo uma tragédia.
M2: Uma tragédia?
M1: Sim. Finalmente.
M2: Como se sente agora?
M1: Corações ao alto.
M2: Amém.
M1: E já faz um ano...
M2: Que assim seja. (ANEXO, p.166)

Esse embate frio é acompanhado do movimento de M2 de levantar o facão para o alto, revelando o golpe com que destruirá M1. Quando ela levanta o facão, todas as figuras em cena urinam sobre o carpete. É o gesto instintivo do animal que sabe que será abatido. Os minutos finais da vítima antes do sacrifício.

Mas a peça não termina com o golpe. No contemporâneo, como afirma Girard, o ciclo do mecanismo expiatório nunca chegaria ao fim. Ele é menos catastrófico, mas também incapaz de interromper uma violência que se dilui e se faz constante.

A essência do moderno consistiria num poder de se instalar em uma crise sacrificial sempre agravada, não certamente em meio a uma situação plácida e desprovida de preocupações, mas sem nunca chegar-se a perder o controle. (GIRARD, 1990: p.294)

Com todos sujos sobre o carpete, Rosí espalha um aromatizador no ambiente que disfarça a situação e anuncia que “está na hora das tâmaras”. Imediatamente todos se posicionam de modo a realizar uma coreografia que permanece até a saída do público. A tragicidade contemporânea está em viver o trágico o tempo todo em doses diluídas, em um círculo de violência do qual os homens não seriam capazes de escapar e nem chegar ao fim.

3.4. Dramaturgia trágica II: coro, alternâncias e debate trágico

A análise feita daquilo que seria uma trama em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* possibilitou encontrar elementos do mecanismo expiatório na estrutura do espetáculo e esses elementos poderiam de alguma forma colaborar para a constituição do que seria o trágico hoje. A própria leitura de Girard da tragédia grega indica que aquilo que seria inerente à tragédia não se encontraria na trama, mas sim na sua estrutura formal.

Girard afirma que a mitologia grega, na medida em que deve “disfarçar o mecanismo expiatório” dissipando a violência generalizada na figura dos rivais e atribuindo a responsabilidade pelo desfecho final aos deuses, faz a tragédia ter justamente uma função contrária na forma em que aborda esse mito, pois os escritores trágicos escreviam de modo a problematizar essas questões e mostrar a real origem dessa violência: “A leitura trágica opõe-se radicalmente ao conteúdo do mito. Não seria possível ser fiel a ela sem renunciar ao próprio mito.” (GIRARD, 1990: p.96). Portanto, para compreender a tragicidade em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* também é necessário estar atento a sua estrutura.

Alguns elementos, segundo o pesquisador francês, são determinantes para que o espectador desvende a crise sacrificial ou o mecanismo expiatório por trás do mito. O primeiro deles é o modo como se constitui o **coro**.

O coro é um elemento que também está presente na mitologia através das pessoas que observam o desenrolar dos acontecimentos entre os protagonistas, mas na tragédia sua posição seria de maior destaque. Sabe-se que o mito tenderia a polarizar a violência entre figuras rivais, deixando para o restante da comunidade o contágio passivo (através de pestes, por exemplo). Mas, na tragédia, a presença desse coro em cena revelaria o quanto essa violência atinge todos os membros daquela comunidade e também faz com que, através de seus comentários, esteja perceptível a relação de duplicidade entre os rivais.

Ao contrário da *Societas Raffaello Sanzio*, que opta por quase que dissolver o coro para que ele não tenha a função de explicar a narrativa, em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* o coro permanece, mas de modo muito diferente da tragédia grega: ele se mostra como coro na sua movimentação em cena, mas as figuras que o compõem possuem autonomia de caráter e comportamento. Em algumas cenas isso fica muito evidente. Durante todo o espetáculo, o pano de fundo da celebração envolve as figuras em coreografias pelo espaço. Em alguns momentos essa coreografia é determinante para compor o coro. Em outros, o coro se constitui pela canção ou pela atmosfera que envolve a todos.

O primeiro momento em que se vê a formação do coro é no prólogo já mencionado, em que as figuras dançam tomadas por um movimento de quadril e quebram seus copos pela casa. Após esse primeiro episódio, as figuras dispersam-se e irão se aglomerar novamente para cantar uma canção. Lideradas por M1, que declara o seu aborrecimento com o verão, todos se posicionam em lugares marcados para a canção “Viver me aborrece”⁶⁷, que narra a tragédia de uma criança e um boi atolado na lama.

O segundo momento de composição coral é chamado pela “Hora das tâmaras”. Já mencionada como o momento que finaliza o espetáculo, a “Hora das tâmaras” é anunciada também no meio do texto pela empregada Rosí, como se fosse uma espécie de tradição familiar. As figuras ocupam posições marcadas no espaço e realizam uma coreografia coletiva em que cada um se movimenta a seu modo, mas

⁶⁷ Composição original de Luiz Pimentel.

sempre em composição com os outros. Nesse momento, fazem-se comentários clichês sobre a própria situação familiar, de modo que apenas M1, em seu desajuste, e Henrique, em seu transe espiritual, destoam do grupo:

ROSÍ: É o momento de deixar as coisas fluírem.
 MARLENE: De ser apenas você mesma.
 M2: Isso, relaxa!
 DARCY: Viva o agora...
 HENRIQUE: É disso que precisamos?
 LEON: De mais momentos como esse. (...) (ANEXO, p.153)

Ainda que ocupem o espaço de modo coletivo, o que poderia ser uma forma de constituir uma espécie de coro contemporâneo, elas fazem comentários que evidenciam suas particularidades e geram reflexões individuais. Mas fisicamente se portam de modo coral durante toda a coreografia.

O mesmo acontece na cena em seguida a essa, mas de maneira diferente. Após a “Hora das tâmaras”, a celebração perde sua formalidade cênica e passa a ser uma sequência de brindes a partir de reflexões pouco precisas sobre a vida. As figuras celebram cada frase dita gritando “Zeichen!” e formam um coro não mais por sua presença espacial em cena, mas pela histeria que toma todos do ambiente, com exceção de M1 e M2 que estão fora de cena, e de Henrique que está prestes a ter sua epifania. O coro, aqui, é um coro histérico:

DARCY: Quando a gente começou tudo isso... Né? Que maravilha, gente!
 Eu quero tudo! Eu quero em mim todas as misturas da Terra! Eu faço tudo!
 Assim como o Bob fazia!
 ROSÍ: Bob, Bob, Bob!
 LEON: Somos o próprio calor que vem da terra...
 MARLENE: E do ventre de nossas mães...
 TODOS: Zeichen!
 ROSÍ: A natureza está entre nós!
 MARLENE: E que cada brisa de verão...
 TODOS: ZEICHEN! (ANEXO, p.162)

Por fim, o coro histérico é tomado pelo coro que se aglomera no canto do carpete, assustado como o coro grego pelo rumo que a rivalidade entre as protagonistas está tomando, acuado como um coro de animais que urinam coletivamente.

Três únicas figuras se destacariam do coro em todos os momentos. A primeira delas é Henrique, que numa espécie de ligação com alguma transcendência passa o tempo todo olhando o horizonte, como se fosse capaz de ver algo invisível para os outros. Suas falas são ditas juntamente com o restante do coro, mas causam estranhamento por se referirem a um lugar perdido que precisa ser recuperado antes que seja tarde: o deserto. Esse lugar obscuro a que a personagem se refere parece

revelar de algum modo que ela se “contamina” pela violência entre as irmãs rivais e procura um mecanismo de escape para o desfecho trágico que está por vir. Henrique pressentiria o trágico, talvez por uma suposta capacidade religiosa adquirida na sua viagem ao Camboja, talvez porque simplesmente é a figura que chega de fora e consegue olhar distanciadamente para aquela situação. Mas Henrique não age e acaba fazendo parte do coro por sua passividade.

As duas outras figuras são M1 e M2 que, como na mitologia grega, seriam as rivais responsáveis por concentrar em si a violência generalizada na crise e por isso não se comportam como o coletivo “neutro”. Também como na tragédia, o diálogo entre as duas permitiria que se constatasse a situação de igualdade em que se encontram, ainda que elas sejam incapazes de enxergar isso. Os elementos da estrutura que revelam a condição da perda de diferenças entre aqueles que poderão vir a ser a vítima expiatória são os **debates trágicos e as alternâncias**.

Os debates trágicos em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*, como na tragédia, sempre parecem deslocar a violência mimética para a disputa por um objeto. O primeiro debate entre as irmãs mostra a tentativa de M1 de lembrar algo importante do passado, enquanto M2 prefere esquecer e pensar no futuro. Mostra o desespero de M1 por não ter copos suficientes para todos na casa, enquanto M2 acha que os copos são muitos, que é preciso se livrar deles. Em alguns momentos do texto, a forma de escrita desse debate deixa clara a oposição e igualdade entre as figuras:

M1	M2
<p data-bbox="363 1375 651 1406">Precisamos de outro copo.</p> <p data-bbox="234 1529 866 1704">Precisamos de mais copos. Onde estão os copos? Onde está a empregada? Os copos acabaram... Eu realmente não aguento mais dividir a mesma garrafa com toda essa gente. Que absurdo! É de uma falta de educação tamanha. Onde estão os copos? Ai que vergonha! Agora que eu percebi.</p>	<p data-bbox="879 1375 1511 1682">Precisamos mudar tudo nesse mausoléu. É isso que isso é. Um mausoléu... Um ano é realmente muito tempo. Como vocês sobreviveram? Quanta impotência! Ficar dessa maneira, presa ao passado. Copos? Sim, eu vi alguns por aí... Mas eles realmente são muitos. Precisamos nos desfazer de tanto copo. Tanta inutilidade... Tanta ostentação! Chega! Chega de tantos copos. Precisamos nos desfazer dos copos. Doar! Entregar! Quebrar! Qualquer coisa, mas manter tantos copos é de uma ostentação.</p>

(ANEXO, p.143)

Os copos e o passado seriam pretextos para elas rivalizarem entre si em todos os momentos do espetáculo. Ambas parecem desmedidas no modo como encaram o assunto. E o objeto copo acaba por evidenciar o absurdo dessa discussão tão infantil: na verdade, os copos seriam apenas pretextos para a violência mimética.

Na cena final do espetáculo, o debate trágico, agora menos histérico, também revelaria a igualdade entre as figuras (e a conseqüente arbitrariedade pela escolha de uma delas como bode expiatório). As falas são dadas de modo a se completarem ritmicamente:

M1: O que está acontecendo?
 M2: Você já disse.
 M1: O que eu já disse?
 M2: Que faz um ano.
 M1: Eu não sei...
 M2: Como não?
 M1: Eu não estava...
 M2: Estava sim.
 M1: Eu não me lembro.
 M2: Mas estávamos todos nós.
 M1: Não sei. Estávamos? (...) (ANEXO, p.164-165)

Durante todas as suas aparições M1 e M2 se opõem uma à outra independente de qual seja a discussão. Isso só não acontece na cena anterior a esse debate final, em que ambas mostrariam serem faces diferentes de um mesmo ser: a vítima expiatória, aquela a quem será atribuída a culpa pelos males dessa família.

Essa cena, que não por acaso foi chamada pelo coletivo de “Todos contra um”, é a cena em que mais se revelaria a alternância no papel trágico das irmãs. Ainda que elas “alternem” entre ser a vítima ou a culpada durante toda a peça, isso sempre acontece de modo sutil e depende um pouco do olhar do público sobre as figuras. Mas nessa cena é o texto quem deixa clara essa relação. M1 surge com o facão e inicia um texto violento em que afirma o desejo de assassinar a todos e, inclusive, a ela própria. Tem-se o paroxismo da crise sacrificial. Mas M2, sem se opor ao discurso de M1 e, pelo contrário, dando continuidade a ele como se a fala e a intenção das duas fosse uma só, decide que será ela quem realizará qualquer imolação necessária para colocar M1 na posição de vítima expiatória. Isso acontece sem qualquer ruptura no texto que diferencie uma irmã da outra. O texto de M1 é usurpado por M2 e assim ela soluciona a crise sacrificial.

O coro, os debates entre as irmãs rivais e a alternância de papéis na crise sacrificial descritos por Girard como recursos formais importantes para que o trágico evidencie o mecanismo expiatório por trás do mito, aqui aparecem com a mesma potência e parecem ser ferramentas essenciais para aquilo que era visto como trágico em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*.

3.5. A tragédia dos corpos: amor, álcool, loucura e histeria

Ainda que na estrutura desse texto seja possível verificar os mesmos elementos que revelam, na tragédia grega, o mecanismo expiatório, não se trata de uma obra que adapte de alguma forma o mito para os dias de hoje ou que se limite a reproduzir uma situação de imolação aos moldes do teatro antigo. Toda a peça se propõe a falar da contemporaneidade e as figuras em cena, apesar de parecerem cumprir papéis fundamentais na crise sacrificial, são figuras que estão conectadas com a atualidade, tanto em seus desejos e verdades, como em suas aflições.

Essa diferença se daria primeiramente porque o mundo de hoje não está imerso no universo religioso como o mundo grego e não existem esferas da religiosidade que escapem de serem vistas com desconfiança. Isso implicaria, como visto no primeiro capítulo, não poder atribuir a violência à fúria divina e ser obrigada a reconhecê-la como algo humano. Além disso, o poder que interferiria na vida das pessoas não é mais regulado pelo ritual, mas sim pela lei e as formas de verdade atuais, como a ciência e a medicina.

Na constante e eterna crise sacrificial do mundo contemporâneo, todos os seres, segundo Agamben, assumiriam um status de vítima expiatória: teriam suas vidas expostas a uma violência arbitrária que se justifica através da preservação das outras vidas, da saúde e do bem-estar da população como um todo. Seriam vidas nuas que têm seus corpos expostos a formas de controle e que, quando esses corpos desviam da norma, encontram ao mesmo tempo a sua potência e seu desvalor.

Nada melhor do que esta fórmula nos permite mensurar a diferença entre as liberdades antiga e medieval e aquela que se encontra na base da democracia moderna: não o homem livre, com suas prerrogativas e os seus estatutos, e nem ao menos simplesmente *homo*, mas *corpus* é o novo sujeito da política, e a democracia moderna nasce propriamente como reivindicação e exposição deste “corpo”: *habeas corpus ad subjiciendum*, deverás ter um corpo para apresentar. (AGAMBEN, 2002: p.129-130)

As figuras da peça seriam seres que nasceram e viveram nesse contexto. A forma como o trágico as atravessa estaria diretamente ligada ao corpo e às possibilidades de desviá-lo das normas. O poder soberano paira no discurso, mas seus corpos procuram intuitivamente maneiras de subverter qualquer forma de controle. São vidas nuas, vidas comuns, vidas que pouco valem, mas que encontrariam no corpo uma espécie de rebeldia em relação à existência, ainda que isso não seja consciente e não passe pelo discurso.

A primeira figura que revelaria essa contradição é chamada na peça por HC. Pouco se sabe sobre ele, além do fato de que ele gosta de discursar sobre assuntos diversos com propriedade, de estar sempre bebendo e ser aquele quem inicia o samba no quintal. Parece ser um tipo mais velho, talvez um tio aposentado, que carrega o interesse por leituras variadas que determinam sua visão de mundo. O que interessa primeiramente pensar aqui sobre ele é a respeito da natureza do discurso que ele profere. HC, homem moldado pelos valores contemporâneos da ciência, da saúde, da tecnologia, apresenta aquilo que leu como norma:

Fui reler um capítulo do livro sobre o assunto, e o que fica muito claro é que o mascavo nada mais é que o refinado com traços de melado, mais rico em minerais. Fora isso, eles têm a mesma quantidade de sacarose. Açúcar mascavo não adianta nada, portanto! (ANEXO, p.161)

Mas, apesar de alguma sofisticação no discurso, em pouco tempo é possível perceber que HC está bêbado o bastante para misturar as teorias estudadas de uma forma que elas se tornam delírio, ficção. Na mesma medida em que seu discurso é o de um homem contemporâneo engajado em apreender aquilo que é comprovado pela ciência, um homem fruto da *biopolítica* que reproduz as verdades da mídia e das teorias gerais como se fossem absolutas, a sua narrativa escapa àquilo que foi estudado e desvia para uma forma inquieta e delirante de filosofar:

Outro exemplo prático: se as leis naturais são uma invenção nossa, por que será que os foguetes se orientam de acordo com elas e não com quaisquer outras formas e fórmulas? Admitamos que, se o Sol gira em torno da Terra ou a Terra em torno do Sol, isso é meramente uma questão de design. Mas será que o modo como as pedras caem também é uma questão de design? Dito de outro modo, se já não cremos que o designer dos fenômenos se encontra no céu e tem que ser descoberto teoricamente, mas acreditamos que nós mesmos que desenhamos os fenômenos, então porque será que os fenômenos têm precisamente o aspecto que têm, em vez de ter o aspecto que gostaríamos que tivessem? *To design*, minha gente. Estou inquieto... (ANEXO, p.156)

Além do seu discurso muitas vezes absurdo, o corpo de HC também não segue o padrão. É um corpo que o tempo todo cambaleia por estar embriagado, alguns momentos salta como se esse impulso lhe trouxesse novas ideias, em outros gargalha enquanto narra suas reflexões.

Semelhante a esse perfil, a peça apresenta a figura do adolescente Leon. O discurso de Leon também poderia ser o de um jovem comum nas férias anunciando a necessidade do corpo de descansar e recarregar as energias durante o verão. Ele estaria de acordo com as regras ditadas por livros de autoajuda, revistas de saúde e outros

meios hedonistas. Mas Leon desvia por ser repetitivo e exagerado. A sua forma de lidar com o verão é absolutamente desmedida e incomum:

Eu pareço um bobo, songo-mongo, sei lá... É que estou no pique de uma brisa. É esse meu sentimento, um desejo louco de vomitar o peixe da praia, do mar, do oceano... eu estou inebriado de desejo de seguir pra trás.

(...)

Seguir pra trás até o recomeço. Desistir um pouco e retomar do ponto da praia, da gordura, do mar, do óleo, da bossa-nova! Ai, já sei, estou com sensação de bossa-nova! (ANEXO, p.159)

O discurso de Leon é muito menos teórico que o de HC, mas também revela um estado interior da figura que não se enquadra nos padrões do discurso convencional. O desejo de aproveitar a vida intensamente transborda em uma ode constante ao verão, que o incapacitaria de pensar em qualquer outra coisa. Seu corpo acompanha a sua desmedida. Leon passa o tempo todo rebolando sensualmente, jogando o quadril de um lado para o outro, estendendo as mãos para o alto como se agradecesse por sua vida. O corpo de Leon é um corpo o tempo todo suado, molenga, dançante. É um corpo que leva o hedonismo à certa paralisia: ele dança o tempo todo, mas não realiza nenhuma outra ação.

Um último ser completa esse quadro de subversão de discursos: a figura de Darcy. Darcy é um ser misterioso de alguma forma. Ele não se apresenta nem como um homem, nem como uma mulher de fato. O pouco que se sabe sobre ele é aquilo que ele mesmo expõe na cena “Como Bob fazia”. Trata-se de um extenso monólogo em que Darcy conta para os outros da casa a sua capacidade fora do normal de se alcoolizar. A figura se vangloria de situações em que ela bebeu mais que a quantidade supostamente aceita socialmente. É como se fosse possível a ela mesma se colocar em uma situação de superioridade por um motivo que não é visto em sociedade como um bom critério. Ela subverteria as noções de sucesso e fama ao tencionar essas categorias com uma situação degradante. Aquilo que a tornaria um ser em “desvalor” para a lógica da medicina e da saúde é justamente o motivo de seu maior orgulho:

E não adianta ficar se embriagando por aí pra conseguir atingir o meu nível, que é o que muitas vezes acontece com quem me conhece e me admira. Isso pode acabar muito mal. Eu bebo bem porque tenho o talento, que além de ser natural, também está ligado aos meus interesses culturais. Se vocês ainda não perceberam, eu sempre fui apreciador de cultura de qualidade. (ANEXO, p150)

Essa inversão no valor social da bebida alcoólica não impede que Darcy reproduza algumas vezes um discurso moralista e ditatorial sobre aquilo que seria correto no âmbito social. A figura, que não se considera alcoólatra, enfatiza quais são os

valores que ela defende para preservar o essencial na sociedade, sem perceber que o seu discurso é avesso a sua conduta:

É importante para o bom bebedor, antes de qualquer coisa, ser elegante e limpo. Sem ofensas a ninguém. Mas manter a ordem e a limpeza nada tem a ver com manter a sobriedade. Tudo aquilo que é sujo, impuro e pode ser comprado nas estradas deve ser banido da sociedade. O álcool (não se esqueçam disso) ainda é um artigo precioso de limpeza. Não só tira manchas de móveis, como também pode ser usado para uma limpeza moral e mais nobre. Não adianta beber bem e pertencer a algum tipo de nicho social contaminado, se é que vocês me entendem... É principalmente aí que se diagnostica o alcoolismo, e que o bebedor deve ficar recluso, não apenas para tentar se curar, mas principalmente para não contaminar o resto da sociedade. (ANEXO, p.151)

As três figuras citadas, HC, Leon e Darcy seriam exemplos de como as formas de poder do mundo contemporâneo, através de supostas verdades, governam e regulam os corpos. Mas também seriam exemplos de corpos que conseguem em sua desmedida subverter a lógica dessas verdades e criar uma vida potente em seu desajuste. Isso também tem a ver com o modo como o coletivo se apropriou dos fluxos teorizados por Jousse a partir da cinematografia de Cassavetes. O discurso de HC segue o fluxo da loucura e do álcool. Leon segue pelo fluxo do amor, neste caso pelo verão escaldante. E Darcy transforma o fluxo do álcool em seu próprio tema. Os fluxos seriam essenciais para revelar como essas vidas nuas, em seu desvalor, são potencialmente desmedidas e trágicas, inclusive e, sobretudo, em seu próprio corpo:

Existe em Cassavetes, mais do que em qualquer outro cineasta contemporâneo, uma literalidade absoluta do corpo como forma de figuração e, sobretudo, como presença existencial. Corpo ontológico que foge a qualquer determinação formal, escultura viva, carnal, incandescente. Nem glorioso, nem esportivo, nem religioso, esse corpo é o limite de toda visibilidade, de toda representação; ao mesmo tempo, tudo se passa no interior, longe dos olhos, pela força de uma alquimia que ainda não somos capazes de compreender. Aparentemente, não há o que ver, a não ser o próprio corpo; nenhuma transcendência possível, nenhuma elaboração imaginária. Entretanto, esse corpo é presa de forças que o torcem, o eletrizam, o tornam histórico. (JOUSSE, 1992: p.85)

A histeria seria uma espécie de tragicidade do corpo para onde todos esses fluxos convergem. Seria quando os corpos assumem sua impotência, sua incapacidade de obter alguma paz, tanto dentro como fora da norma. Na peça quase todas as figuras seguem seu próprio fluxo até se tornarem um corpo histórico.

Marlene dança sem parar até que isso a transtorne. Ela parece demonstrar sua contaminação pela crise na intensidade com que samba, levando o seu corpo ao limite do desgaste físico. Suas falas quase sempre ocorrem em momentos corais, com exceção de um momento em que ela censura a volta de M2 à casa. Esse momento revelaria que

ela tem a dimensão do caminho perigoso que a crise está tomando, mas a sua única reação possível é sambar compulsivamente, sambar como se fosse a última vez. É um corpo que reage impulsivamente a um estado impossível de ser nomeado ou digerido.

Imagem 08. *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2] – estado de teatro.



Foto: Juliana Bittencourt. Fonte: arquivo [ph2] – estado de teatro.

M1 chora o tempo todo até decidir se voltar contra todos. Rosí, a empregada que parece conseguir se manter distanciada de qualquer energia que a tire do eixo, no fim da peça é contaminada pela histeria e passa a agir como o restante da massa de corpos que salta pela sala.

As únicas figuras que parecem fugir um pouco da linha desse corpo em descontrole são Henrique e M2. Henrique é aquele que vem de fora e por isso olha para os corpos dos outros como aquilo que eles não são. Em contrapartida, ele permanece estático durante a maior parte do tempo como se isso permitisse que ele não se contaminasse. Henrique tem esperança de evitar algo ou de sair daquela histeria por um caminho que o ligue com o mundo espiritual. Mas o religioso não seria capaz de sanar a raiz do problema e a figura acaba urinando com os outros na cena final do espetáculo.

Outra figura que não se enquadraria no deslocamento desses corpos é M2. Ela também chega recentemente de outro lugar⁶⁸ e resiste aos fluxos que envolvem as outras figuras. O seu distanciamento se assemelha de alguma forma ao de Henrique: ambos são críticos em relação ao estado da casa. No caso dele, devido à escuridão e ao calor de uma casa com cortinas fechadas. No caso dela, em relação ao excesso de artigos conservados, aos objetos que remetem ao passado. Vir de fora seria um dos motivos que faz com que M2 não se envolva completamente.

Mas essa figura também será no final do espetáculo aquela que irá “resolver” a crise generalizada. A peça termina com o discurso de M2 afirmando ser a assassina, seu facão levantado e as figuras urinando no carpete para então recomeçar a “hora das tâmaras”. Ela é quem toma alguma atitude para mudar a situação. Aliás, são constantes seus pedidos por mudanças. M2 não é um corpo desmedido que de algum modo desvia da norma porque ela nunca se inseriu na norma. Os outros são *homo sacers*, vidas nuas, ela não. Por isso ela não reluta em se tornar a assassina. É a condição necessária para dar fim a essa crise:

Acumular muco, cuspir, babar e me afogar. Minha vida será completamente diferente, e não haverá volta. Mas esse lugar não deverá permanecer o mesmo. E eu não saberei disso, porque não vou me lembrar. Porque eu não me lembrarei de mais nada. Nada. E tudo será diferente. Como já deveria ser. (ANEXO, p.164)

Com exceção de M2 e Henrique, figuras que olham de fora a crise sacrificial, as figuras de *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* são construídas como vidas nuas do mundo contemporâneo: seus discursos estão pautados nas normas jurídicas e científicas reproduzidas sem consciência como forma absoluta de verdade. Na condição de corpos desmedidos que são atravessados por diversos fluxos, essas figuras apresentam a potência de uma vida em que essas normas as atravessam e lhes escapam, como se outros atravessamentos fossem capazes de despertar aquilo que o poder soberano desconhece.

Esses corpos, que não se enquadram nas regras, são corpos que nada valem e ao mesmo tempo são capazes de subverter a lógica dos valores. São trágicos pela condição de existência da qual não poderiam escapar: sua desmedida não os livraria da crise em que estão imersos, sua potência não apaziguaria a violência desritualizada, seu descontrole não será capaz de impedir que um deles se torne uma vítima expiatória. Num ciclo que nunca se completa, o espetáculo, assim como o mecanismo expiatório no

⁶⁸ Ela afirma na primeira cena: “Eu não voltei para ficar relembando o passado...”.

mundo moderno, encontraria nas formas corpóreas descritas por Agamben o lugar em que reside a crise sacrificial no mundo contemporâneo. Corpos históricos que revelam a crise, o contágio, a imolação. Mas que carecem de um verdadeiro bode expiatório que desse conta de trazer de volta a paz a toda sociedade. Está-se em um estado constante de crise e exceção, sem um final possível.

3.6. *Dejá-vus*: a premonição esvaziada de religiosidade

Para os pensadores da tragédia debatidos no primeiro capítulo, a relação entre tragédia e religiosidade é intrínseca. Cada um a sua maneira enxerga como o trágico necessitaria de uma visão de mundo condicionada, por exemplo, pela forma como os gregos se relacionam com os deuses. Steiner chega a afirmar que sem o peso de Deus no mundo a tragédia é impossível. E tanto Nietzsche quanto Girard, com visões muito diferentes, concordam que os deuses (e posteriormente no mundo cristão, o Diabo) seriam uma maneira do homem de exteriorizar a violência humana e atribuí-la a terceiros, não precisando enxergar a dura constatação de que essa violência brota dele próprio:

Ora, a vida, nessa perspectiva destacada por Nietzsche, aparece aos olhos humanos como portadora de acontecimentos indesejáveis; como pode haver, por exemplo, o egoísmo e não apenas a ação altruísta e desinteressada? Constatações como essas se mostram incômodas. Mas as exigências “intelectuais” fazem com que se transfira para o mundo a responsabilidade pela existência daquilo que o homem não quer assumir. Em vez de apontar para o caráter humano, demasiado humano de tais fenômenos, a metafísica postula que o que o homem vê de desprezível pertence, em verdade, ao mundo e não à sua índole. (LIMA, 2005: p.93)

O mundo moderno, então, impossibilitaria o trágico na medida em que Deus e conseqüentemente o Diabo sejam tomados como “mortos” ou, mais precisamente, que suas existências passem a ser questionadas e desacreditadas, não mais havendo uma forma do homem escapar do próprio mal que produz, com isso surgindo a necessidade de assumir a responsabilidade diante de suas próprias ações. Segundo Steiner esse seria o princípio do drama produzido no mundo romântico e ele seria o oposto dos ideais trágicos.

Mas o que interessa pensar é como o fato da humanidade compreender que a origem da violência é o próprio homem não foi capaz de reduzir ou sanar essa violência. As formas jurídicas consolidadas no mundo de hoje atribuem unicamente ao homem a responsabilidade por suas ações, mas, mesmo assim, ações violentas são constantes. A ciência, a medicina e a psicologia atribuem essas ações aos problemas mentais dos

indivíduos, à sociologia, ao sistema opressor e desigual em que esse homem vive, às leis, aos desvios de conduta, mas ninguém encontra meios para remediar o mal.

O que se poderia constatar no mundo de hoje é que a ausência de um deus causador dos males humanos e também de um Deus redentor e amável tornam a violência humana completamente inexplicável, o que faz com que ela atinja um status mais cruel. É essa crueldade sem precedentes diante da vida (que, segundo Nietzsche, os gregos enxergavam e transcendiam com sua arte) que permite vislumbrar um caminho possível para o trágico no contemporâneo. Não temos mais o peso de um deus, mas sim o peso terrível da sua ausência.

Em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* esse peso se manifestaria de duas formas diferentes. Primeiramente, através de uma espécie de premonição narrativa chamada pelas personagens de “*déjà-vus*”. Ao contrário do uso habitual da expressão em que a pessoa afirma estar diante de uma situação já vista ou já vivida antes, no espetáculo os *déjà-vus* são visões inexplicáveis que anunciam a situação trágica. É como se não houvesse mais a possibilidade de um oráculo que alertasse sobre as figuras do mal que estão por vir e, por isso, intuitivamente seus corpos encontrassem maneiras de prever o perigo.

Há duas figuras em que se concentram os *déjà-vus* do espetáculo. Rosí e Henrique. Rosí é a empregada da casa, aquela que parece ter o controle do ambiente e que reluta em ceder à histeria coletiva. Seu primeiro *déjà-vu* acontece logo após a discussão entre M1 e M2 sobre a necessidade de se ter ou não mais copos na casa. Diante do primeiro momento em que a crise se anuncia, Rosí enxerga uma chuva de copos de plástico que solucionariam o conflito entre as irmãs. É como se ela pressentisse um desfecho amigável possível:

Tive um *déjà-vu*. Estava procurando copos. Só restava um... E então eu comecei a procurar... Olhei em tudo, tudo... Mesas, cadeiras e prateleiras. E de repente eu vi uma chuva de copos de plástico. Tão lindos, tão opacos... e inquebráveis! Eles podiam cair à vontade, que nada de mal aconteceria, porque eu sabia que eram de plástico. Usarei esses copos, pensei. Esses copos combinam perfeitamente com essa ocasião. Eu sabia que eles nos serviriam para sempre em uma reencarnação limpa e proveitosa. Que assim seja! Eu sentia uma proteção celestial em todos eles. Finalmente. Corações ao alto (...) (ANEXO, p.143)

Esse primeiro *déjà-vu* de Rosí seria uma intuição de que é possível solucionar o conflito através da resolução do problema do objeto e não da rivalidade entre M1 e M2. É quase uma pista falsa de um corpo que pressente o mal e procura caminhos para

desviar-se dele. No entanto, Rosí tem outra visão e dessa vez é anunciado que os copos não serão capazes de resolver a crise que se espalha por aquela comunidade:

Eu tive outro *déjà-vu*. Estávamos todos nós. Não pode ser. Eu não tenho certeza... Só sei que alguém apareceu de repente, no meio daquela chuva plástica. Alguém veio para nos lembrar que nada estava sob proteção. E que não faz um ano. Faz menos tempo. E que os copos rachavam com facilidade, de modo que por toda casa havia rastros de bebida derramada no carpete recém-aspirado. A casa inteira mergulhada em uma poça avermelhada, dessas que só o vinho tinto pode fazer acontecer. O que eu estou vendo? Eu pensei. Uma tragédia! Finalmente. Como se sentem agora? O pior vinho tinto, a pior baixela... e os piores copos. Está na hora das tâmaras! (ANEXO, p.152)

Aqui, a impossibilidade de solucionar a crise pelo objeto seria constatada: a crise almeja a rivalidade e a violência e os copos nada poderiam fazer para evitá-las. O vinho derramado sobre o carpete confunde-se com o sangue da vítima expiatória que seria abatida. Rosí se contamina pela situação, percebe a incapacidade de solucionar a crise com uma saída milagrosa e se resigna diante da visão de uma tragédia irremediável.

Imagem 09. *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* – [ph2] – estado de teatro



Foto: Juliana Bittencourt. Fonte: arquivo [ph2] – estado de teatro.

Henrique, por sua vez, teria *déjà-vus* mais místicos e enigmáticos, supostamente ligados a uma espiritualidade adquirida no Camboja, mas que refletem uma situação de violência que diz respeito àquele lugar. Sua religiosidade faz com que

suas visões se passem no deserto, em outro contexto e tempo. A primeira delas narra a imagem de um hotel luxuoso. As nuvens carregadas parecem significar que uma chuva se aproxima, o que o alegra por estar sentindo muito calor. No entanto, surge uma manada de elefantes assustados que batem as suas trombas nas janelas deixando o chão do hotel cheio de vidros estilhaçados. Nesse momento começa a chover.

A visão de Henrique nada mais seria do que a da violência que irá destruir aquele lugar. O deserto seria o próprio clima árido daquela casa. Os elefantes seriam as outras figuras que ocupam a cena.

Seu segundo e último *déjà-vu* acontece depois de um fluxo de histeria entre as figuras e antes que M1 e M2 ressurgam no palco com o facão em punho. É uma visão confusa e desesperadora de alguém que espera que a espiritualidade faça um milagre para resolver a sua situação:

Eu tive um *déjà-vu*. Está deserto e eu sinto uma sede devastadora e autoritária. É o prenúncio quente de algo antigo. Eu quero um copo e olho as carnes de cordeiro apodrecendo após a caça no deserto. É tão longe e está tão quente... Alguém aqui sabe me dizer qual o nome de Deus? Eu quero um copo e olho a dança fúnebre dos elefantes. Eu quero um copo e me deito sobre a vidraça quebrada espalhada na areia. É isso. É um nome que ao mesmo tempo é verbo. É isso. É deserto e eu preciso com urgência seguir pra trás. Retomar do ponto da praia, enquanto as nuvens carregadas ecoam para mim em coro trágico: é tão deserto. E eu respondo: Não, eu não tive um *déjà-vu*. Eu tive febre, insolação, pirexia. O resto eu não sei como será. Sei que ficarei aqui. Vendo a paisagem derreter. Pouco a pouco, sol a sol. (ANEXO, p.163)

Essa última visão de Henrique revelaria muitas coisas a respeito da crise. Henrique, primeiramente, percebe que o desejo pelo copo (ou por qualquer outro objeto que mascare a crise generalizada) esconde atrás de si toda a ruína que assolará aquela casa e que assolou outros povos: “Eu quero um copo e vejo as carnes de cordeiro apodrecendo após a caça no deserto”. Ele também percebe que não há algo ou alguém superior que aparecerá para salvá-los: “Alguém aqui sabe me dizer qual o nome de Deus?”. Ele entende que o que lhes resta é o próprio deserto dessa existência sem sentido e assim contata que não teve um *déjà-vu*, porque nenhuma ligação energética ou mística é possível. Ele assume a sua imobilidade e decide esperar pela violência que virá a seguir.

Como que para arrematar o que Henrique diz, nesse mesmo momento, uma chuva de copos cai sobre o palco. Não era essa a solução desejada para aquela casa? Então é como se Deus tivesse escutado as preces das figuras. Mas esse Deus redentor não mais existe. Então nenhum milagre divino impedirá o desfecho final. Seria como se

os homens encontrassem falsas saídas e expectativas para a sua violência, mas a concretização de seus planos só serviria para escancarar o seu abandono no mundo. Não haverá milagre que remedeie o trágico.

A ausência de Deus no mundo contemporâneo não impediu que, de alguma forma, o trágico se construísse em *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*. O deus pouco amigável da tragédia grega é substituído pela cruel circunstância de sua ausência. Se sua presença não garantia ao herói trágico um destino feliz, a sua ausência tampouco o garantirá. A morte do Deus cristão e redentor anunciada por Nietzsche não levou a humanidade ao retorno imediato de um estado dionisíaco. Leva-a ao estado de abandono diante de uma vida que se escapa e não possui coerência e justiça. Vida essa que ainda hoje poderia, portanto, muitas vezes ser chamada de trágica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS I

Frazer não duvida, e Lévi-Strauss tampouco, que, de forma mais amiúde atenuada, mas sempre essencialmente idêntica à do religioso arcaico, os bodes expiatórios continuam. Por toda parte e sempre, quando não podem ou não ousam atacar o objeto que motiva a sua cólera, os homens procuram inconscientemente substitutos, e muito frequentemente encontram. (GIRARD, 2011: p.73)

Na segunda estrofe do segundo estásimo do texto *Antígona*, escrito por Sófocles⁶⁹ é afirmado: “Nada de grande ocorre na vida dos homens sem infortúnio”. Essa complexa constatação, aparentemente sem grande importância, é o ponto de partida fundamental para o modo como esse trabalho compreende a religiosidade grega e, por sua vez, condição para entender como essa religiosidade determinaria o que é chamado de tragédia.

O que aqui é chamado de ‘grande’ foi interpretado de diversas formas pela teoria do trágico. Para Aristóteles, poderia se supor que seria a própria ação dramática que percorre a tragédia o acontecimento trágico em si. Para Nietzsche poderia ser a transcendência contra a banalidade da vida. Enquanto que para Girard seria crise sacrificial.

Mas, ao invés de atentar para esse algo grandioso de que a tragédia necessita, é pertinente focar no segundo dado dessa mesma frase: o infortúnio. A tragédia parece ser essa junção de uma vida superior às demais, que leva às últimas consequências e a sua própria potência, somada à vida em seu total desvalor perante os deuses e o mundo. Essa vida paradoxal, semelhante à vida nua formulada por Agamben, é o que daria pistas de entender como o trágico permaneceria operando.

Se no passado grego a complexidade entre essa vida grandiosa e miserável seria talvez explicada através da relação entre os gregos e seus deuses humanizados, como pode ser entendida essa vida hoje? De que modo aspectos dessa religiosidade ainda permanecem?

O primeiro autor a dar pistas a este estudo sobre esse assunto, pensando a tragédia para além de seu contexto histórico, foi George Steiner. Seu pensamento foi essencial na medida em que inaugurou um caminho de especulações sobre o trágico em formas artísticas posteriores que não a tragédia. O fato de o autor constatar que o trágico

⁶⁹ SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 1999. p.48.

estaria morto devido a ausência do pensamento religioso grego em que os deuses articulavam sobre as ações humanas, em contraposição aos valores cristãos em que Deus é sempre generoso, só contribuiu para que este trabalho buscasse entender quais seriam os princípios dessa religião antiga e de que forma esses mesmos princípios poderiam estar presentes num mundo em que a fé se encontra abalada. A ideia de que o trágico estivesse relacionado com uma visão de desamparo do homem no mundo passa a ser um ponto fundamental.

A necessidade de compreender melhor como essa religiosidade trágica acontecia e deixou de acontecer em determinado período histórico é aprofundada por Nietzsche em seus estudos sobre o *dionisíaco*. Os apontamentos feitos pelo filósofo mostram como esse estado poderia ser resgatado na contemporaneidade em um mundo que não mais tem um Deus como resposta para todas as questões. Nietzsche também anuncia que esse novo trágico se manifestará sob outras formas, mais abertas e imprecisas cenicamente, ou seja, mais contemporâneas. O filósofo apresenta a existência de um *estado* em que o trágico se manifestaria ampliando-se a noção de tragicidade.

Por sua vez, René Girard propõe caminhos para a compreensão dos mecanismos que geraram os rituais gregos e a tragédia e que, não só fazem compreender com clareza o que seria essa religiosidade ática, como também apresentam que elementos da realidade antiga comporiam a dramaturgia trágica. Esses mecanismos de que o autor se vale são entendidos por ele como aspectos distintos de um só dispositivo: o mecanismo expiatório, elemento fundamental para o modo como este estudo entenderá as relações humanas na tragédia.

A partir de Girard foi possível constatar a relação profunda entre a tragédia e a violência sem explicações e sem precedentes. Essa violência seria um elemento crucial na construção do trágico e uma ponte direta com o mundo atual: ela ainda não foi explicada racionalmente e se perpetua na sociedade contemporânea como o grande mal que a assola. É essa violência que atravessa vidas comuns e que as torna grandiosas e miseráveis. São também vidas como essas que executam a violência banal.

Esse mecanismo se tornaria hoje muito mais complexo na medida em que ele nunca se completa e se realiza plenamente. Tem-se sua estrutura presente, mas fragmentada e pouco precisa, o que significa que o ciclo de violência é resgatado incessantemente e nunca chegará ao fim. Essa violência, agora regulamentada por normas e verdades científicas, incidirá sobre toda e qualquer vida no contemporâneo,

são as vidas nuas definidas por Agamben. Os corpos são atravessados e moldados por forças políticas que atuam sobre ele no sentido de ajustá-lo e moldá-lo. Um corpo que escapa a essas normas torna-se um corpo em total desvalor: matável e insacrificável ao mesmo tempo.

Todas essas considerações sobre o universo do trágico serviram de material reflexivo para olhar para duas obras teatrais contemporâneas que se propuseram a ser trágicas: o ciclo italiano *Tragédia Endogonídia* e o espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças*.

Longe de tentar enquadrar essas obras nas categorias teóricas aqui elaboradas, a ideia foi muito mais compreender de que modo essa teoria dialogaria com uma prática contemporânea, em que artistas distintos pensam o trágico de modos diferentes. Que corpo, afinal, esse trágico contemporâneo teria? Que materialidades seriam acolhidas por esta suposta cena trágica? Sob quais formas o trágico poderia ser pensado hoje?

As reflexões feitas sobre as obras em questão procuraram muito mais ampliar a leitura que elas suscitavam do que encontrar qualquer explicação que pudesse reduzir as impressões causadas.

Por fim, este estudo teve início com uma grandiosa pergunta: haveria a possibilidade de se resgatar o trágico no teatro contemporâneo?

Após essa longa reflexão sobre o assunto, não há mais o desejo de respondê-la de modo negativo ou positivo. A questão parece ser: como, na pluralidade do teatro contemporâneo, cada grupo com a sua autonomia, enquanto artistas e criadores, compreendem que o trágico se manifesta?

As teorias de Steiner, Nietzsche, Girard e Agamben serviram de base conceitual para pensar o que poderia haver de intrínseco ao trágico, de modo que ele pudesse existir em outros contextos. Mas, sabendo que a tragédia em si está diretamente relacionada ao contexto específico da Grécia ática, qualquer essência trágica única seria impossível de se estabelecer. Ou melhor, seria apenas um ponto de vista sobre o grande universo que o trágico abarca. Neste caso acabaria por ser muito mais interessante não procurar determinar que o trágico fosse isso ou aquilo e, de modo mais abrangente, procurar entender de que modos variados o trágico pode ser pensado na cena de hoje.

Portanto, longe de querer definir concretamente o que seria a tragicidade contemporânea, este trabalho encontrou caminhos que apontaram como elementos presentes na tragédia podem ser resgatados sob formas novas e como ainda são necessárias para a contemporaneidade as imagens, cores, sons, palavras e corpos das

vidas grandiosas e desafortunadas que atravessam o caminho e arrebatam (a humanidade/contemporaneidade etc.) com a visão de um destino inexplicável e improvável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS II

Não há nada que escape do trágico.

De alguma forma eu intuía que assim era a vida, antes mesmo de completar a maior idade. Essa constatação não era dolorida. Mas muito pelo contrário. Talvez por ter alguma simpatia nata pelo espírito grego, ela me trazia certa liberdade e desprezo pelas promessas que a vida poderia fazer. E essa constatação me levou a uma busca por uma vida, senão grandiosa, mas que deveria valer a pena já que a miséria da existência estava dada desde o começo. Foi assim que comecei a fazer teatro.

Na minha trajetória como artista encontrei parceiros que ousavam, cada um a seu modo, pensar como eu. Dessa acidez nasceu o espetáculo *Mantenha Fora do Alcance de Crianças* no qual conseguimos, de um jeito criativo e criador, transformar essa visão em linguagem. E não era uma peça triste ou pessimista. Era uma peça que traduzia em potência essas vidas banais e festivas, tão arcaicas e tão parecidas com a nossa.

Mas não há nada que escape do trágico. Nem uma vida que procura transcender o trágico.

E em 2011 iniciou-se aquilo que de mais próximo eu vivi com a tragédia: primeiro veio a doença – cabelos caídos pelo chão, fome de uma comida que não para no estômago. Depois da doença o desespero – vontade de acreditar em qualquer deus redentor –, e depois do desespero veio a morte – essa senhora ingrata para quem o trágico trabalha. Em 2012 eu tragicamente perdi uma pessoa amada, que ironicamente tinha um nome desses bonitos retirados da mitologia grega.

Não há nada que escape do trágico e comigo não seria diferente. Nem quando a gente já sabe disso. Nem quando a gente pesquisa esse assunto com a racionalidade de quem está imune a ele.

O trágico é tão bonito porque talvez seja a única coisa que permeie igualmente toda a humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer I – o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BAUGÄRTEL, Stephan. Subjetividades na cena contemporânea: expor a encenação citacional e suas lacunas. In: *Revista Fit Rio Preto* 2008. São José do Rio Preto, 2008.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011.
- BERLIN, Isaiah. *Estudos sobre humanidade: uma antologia de ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BETTI, Maria Silvia. “Considerações sobre a tragédia: Raymond Williams e Oduvaldo Vianna Filho”. Texto publicado no dossiê *Trágico: perspectivas contemporâneas* do Coletivo [ph2] – estado de teatro. 2012
- CASTELLUCCI, Romeo. “Os Peregrinos da Matéria”. In: *Revista Sala Preta*, nº7, 2007a. Trad. Narahan Dib.
- CASTELLUCCI, Romeo; CASTELLUCCI, Cláudia; GUIDI, Chiara; RIDOUT, Nicholas e KELLEHER, Joe (ed.). *The teatre of Societas Raffaello Sanzio*, London and New York: Routledge, 2007b.
- CROMBEZ, T; HILLAERT, W. “Cruelty in the theatre of Societas Raffaello Sanzio”. Lecture delivered at the conference on “Tragedy, the tragic, and the political” (RITS/VUB/KUL/UPX), 24 March 2005, in Leuve.
- DIB, Narahan. *O teatro experimental da Societas Raffaello Sanzio: percurso e linguagem*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2009.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREEDBERG, David. *The power of images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- ._____ *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ._____ *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Claredon Press, 1998.

- GIRARD, René. *Aquele por quem o escândalo vem*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Um longo argumento do principio ao fim*. (Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello). Rio de Janeiro: Topbooks, sem data.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LATOUR, Bruno. “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?” *Horizontes Antropológicos*, 2008.
- _____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru/SP: Edusc, 2002.
- LIMA, Márcio J.S. *Filosofia e tragédia: um exame do dionisíaco na obra de Nietzsche*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP. 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. São Paulo: Manole, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratrusta*. São Paulo: Martin Claret: 200
- _____. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A genealogia da moral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.
- _____. *Sabedoria pra depois de amanhã*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos da arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003
- PITOZZI, Enrico; SACCHI, Annalisa. *Itinera: Trajectoires de la forme – Tragedia Endogonidia*. Avignon: Actes Sud, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- RAMPLEY, Matthew. *Nietzsche, aesthetics and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Ed. Campo das Letras, 2002.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 1999.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac &Naify, 2002

ANEXO

Mantenha fora do alcance de crianças

De Nicole Oliveira

Escrito em processo colaborativo com [ph2]:estado de teatro

FIGURAS:

M1

M2 – irmã de M1

Rosí – empregada da família

Marlene

Leon

Darcy

Henrique

HC

Omar

Público entrando no teatro: Coreografia improvisada. A dança deve durar o tempo da música escolhida e deve contemplar os três sinais e off do teatro. O palco está dividido em três camadas: a sala de estar das figuras, o quintal com plantas e piscina e por fim a rua. A sala é separada do quintal por persianas, que são abertas e fechadas durante toda a peça por Rosí. O quintal é separado da rua por um alambrado. As figuras durante a dança ocupam todos os espaços.

PRIMEIRO ATO

Prólogo

Música. Todos dançam iniciando o movimento pelo quadril livremente, com momentos de coralidade, um a um dos atores começam a quebrar copos pelo espaço. M1 observa a todos e começa a chorar sem parar. Ela fala todo o próximo texto chorando e permanece chorando durante quase todo espetáculo.

CENA I: FAZ UM ANO

M1

Hoje faz um ano e nenhum de nós se lembrou. Um ano... E se alguém se lembrou preferiu não falar, o que dá na mesma que esquecer... Como nós esquecemos? Se eu tivesse me lembrado antes eu não teria permitido. Vai ser irreversível, vai ser como se estivéssemos com amnésia. Há um ano, todos tremiam e se xingavam. Há um ano nossas vozes faziam esforço para serem ouvidas. Por que não estamos mais roucos? Quando se deu a cura? Eu não entendi o momento do diagnóstico... Não saberemos o que foi que aconteceu, para estarmos hoje nesse lugar, Deus, eu quero me lembrar pra sempre! Não estamos caminhando para lugar nenhum, pois não criamos laços,

percebem? Parecemos minhocas, minhocas adultas. Eu não me lembrei... Eu peço a Deus todos os dias para que me lembre, eu jurei que não esqueceria... Eu quero um copo. Precisamos ser examinados, ver o que nos falta pra lembrar, já que talvez seja falta de vitaminas, de ácidos graxos... Não sei, ácidos graxos são essenciais. Eu vou chamar uma ambulância, não podemos deixar que nosso cérebro seja humilhado progressivamente. Faz um ano... Perdoe-me por esquecer... Por favor, às vezes a gente não esquece as coisas por mal. Eu me lembro de outras coisas mais antigas, que eu poderia muito bem ter esquecido, mas eu me lembro. Eu me lembro do campinho, por exemplo! Quem se lembra do campinho? Alguns podem até se lembrar... Mas eu sei detalhes importantes. Sei a classificação geral dos times, por exemplo. Quem saberia isso? Isso eu sei e sei onde Leon escondeu o nosso colar de pérolas. Sei com toda certeza... Eu quero um copo! Há tempos que as cortinas estão fechadas e que não acreditamos mais em nada, nem nas cortinas. Nossa mãe abria as cortinas todas às manhãs, para que a claridade entrasse na casa. Não se pode viver bem, enxergar as coisas bem, no escuro. Eu abrirei as cortinas... Quem abriu as cortinas? Eu nem se quer me dei conta que estavam abertas... Eu não me sinto bem hoje. Queria poder dizer que me sinto, que está um dia agradável, mas está muito quente por aqui, muito calor... E está meio escuro também. Para uma casa de cortinas abertas, eu quase não enxergo nada bem. Faz um ano... A gente vai acabar esquecendo de uma vez, vai ser um apagão geral, vocês vão ver... Nada mais vai ser contado e vai se passar um ano de vazio total... Ou já se passou? Faz um ano, não é? Faz, não faz? Sim. Eu devo ter certeza. Não há como se confundir. Faz um ano... Essa minha cabeça que não está boa. Está uma cabeça muito pequena, uma cabecinha mínima, uma cabeça de peixe miúda... Faz um ano, não faz? Sim, faz um ano...

M2 interrompe quebrando um copo que ainda restava na rua.

M2

Eu sei. Não falaremos mais sobre isso.

M1

Não é você quem decide sobre o que eu devo falar. Eu preciso de um copo.

M2

Sabemos nós duas que já faz um ano. Ou melhor, todos já sabem.

M1

Se você não quer falar sobre isso, então por que você ainda está aqui?

M2

Você já poderia ter saído daqui. Pra que se lembrar a todo o momento o que aconteceu?

M1

Faz um ano, e todos estão se esquecendo... Não admito esquecer... Preciso de um copo.

M2

Para tomar suas vitaminas?

M1

Pára com isso. Precisamos de mais copos.

M2

Eu não voltei para ficar relembrando o passado...

M1

Mais copos! É urgente. Que descuido...

<p>M1</p> <p>Precisamos de outro copo.</p> <p>Precisamos de mais copos. Onde estão os copos? Onde está a empregada? Os copos acabaram... Eu realmente não agüento mais dividir a mesma garrafa com toda essa gente. Que absurdo! É de uma falta de educação tamanha. Onde estão os copos? Ai que vergonha! Agora que eu percebi.</p>	<p>M2</p> <p>Precisamos mudar tudo nesse mausoléu. É isso que isso é. Um mausoléu... Um ano é realmente muito tempo. Como vocês sobreviveram? Quanta impotência! Ficar dessa maneira, presa ao passado. Copos? Sim, eu vi alguns por aí... Mas eles realmente são muitos. Precisamos nos desfazer de tanto copo. Tanta inutilidade... Tanta ostentação! Chega! Chega de tantos copos. Precisamos nos desfazer dos copos. Doar! Entregar! Quebrar! Qualquer coisa, mas manter tantos copos é de uma ostentação.</p>
---	--

M2

Vamos nos desfazer. O excesso de artigos é inútil! Isso é um desperdício... Gente, já faz um ano. E ainda não nos livramos dessas tralhas. Vamos repaginar essa casa. Isso, repaginar. Repaginar!

Rosí aparece no corredor da rua.

CENA II: CAMBOJA

ROSÍ

Tive um déjà vu. Estava procurando copos. Só restava um... E então eu comecei a procurar... Olhei em tudo, tudo... Mesas, cadeiras e prateleiras. E de repente eu vi uma chuva de copos de plástico. Tão lindos, tão opacos... E inquebráveis! Eles podiam cair à vontade, que nada de mal aconteceria, porque eu sabia que eram de plástico. Usarei esses copos, pensei. Esses copos combinam perfeitamente com essa ocasião. Eu sabia que eles nos serviriam para sempre em uma reencarnação limpa e proveitosa. Que assim seja! Eu sentia uma proteção celestial em todos eles. Finalmente. Corações ao alto. E já faz um ano. Então conta, por onde você esteve?

HENRIQUE

(respondendo no quintal)

No Camboja.

HC

Ah... Que magnífico! Que maravilhoso!

DARCY

Tão exótico, gente! Deve ser um lugar mágico, diferente...

HC

Belo, belíssimo. Eu fico curioso com esse país. Se eu não me engano, eu tive certa vez à chance de ir pra lá. Mas não fui.

HENRIQUE

É uma pena. O Camboja é um lugar mágico, transcendente. Mas vocês não percebem o calor que faz aqui dentro? É tão absurdo... Nem no deserto eu senti tanto calor! As cortinas... para uma casa de cortinas abertas aqui está abafado demais. É tão árido!

M1

(para Henrique, ainda chorando)

Meu querido, você continua muito saudável. Essa minha cabeça que não está boa. Que cabecinha de peixinho a minha, eu não me lembro de... Ai minha cabeça miúda, uma mini-cabeça, cabecinha mínima...

HC

Você tem uma cabecinha mi... O que? Hein?

M1

Miúda.

HC

Miúda? Ah, daí o peixe! Eu sinceramente duvido...

M1

Não duvide.

HC

Do quê? Da sua cabecinha?

M1

Da minha cabecinha de peixe pequena.

HC

Hum... Pode me falar mais se quiser.

M1

Não. Eu não estava falando nada demais... Rosí? Faz um favor...

ROSÍ

Pois não.

M1

Cheira essa garrafa.

Rosi cheira e faz sinal com a cabeça de que não percebeu nada.

M1

Você não acha que ela está com um cheiro estranho? Um cheiro de alguma substância tóxica?

ROSÍ

Não. É impressão sua.

M1

Rosí, eu tenho certeza... Acho que é veneno. Rosi?

ROSÍ

Sim.

M1

Vamos sair daqui?

ROSÍ

Pra onde?

M1

Vamos para o quintal.

CENA III: VIVER ME ABORRECE

Leon no auge de sua dança interrompe da rua jogando sobre si um balde de água. Durante o texto todos tiram a roupa e ficam de biquíni.

LEON

Summertime! Ah, os bons tempos, bons caminhos se anunciando. O prenúncio fresco de algo. Delícia de morosidade, da brisa com cheiro de fritura. Um grito de liberdade por outra densidade do ar, da mente, enfim, do coração. Zeichen! Eu tive um sonho Rosí! Sonhei com uma porção de peixinhos mortos, de peixinhos fritos derretendo no mormaço. Sonhei com pasteis nadando no óleo quente! Sinto minhas costas ardendo. Eu vou descascar... Eu estou descascando Rosí!

M1

Sinto como se precisasse de outra cara, de outro corpo, de outra cabecinha...

LEON

É verão... Veja os raios vaporosos que atravessam essa cortina! Hum, esse cheiro de pele queimada com limão no sol... Energia pura, Rosi eu gosto de frutos do mar, de polvo à milanesa, de sereias que dançam para os pescadores... Hum, summertime! Que beleza. Como pode ser tão bom? Que delícia! Summertime!

M1 pega o microfone.

M1

Por isso mesmo. Eu detesto o verão. Fico aborrecida.

Omar vai até o teclado e toca a canção "Viver me aborrece". M1 canta. Todos cantam. Leon e Marlene dançam como bailarinos de programas de auditório.

M1

- Viver me aborrece
 - Viver me aborrece
 Disse a criança ao seu boi
 Ao seu boi atolado na lama.

Uma criança e seu boi
 Amigos, companheiros tais!
 Inseparáveis animais
 Maiôs e sungas e suor!

Fazia um intenso calor
 O sol ameaçava rachar
 O boi de sede vai morrer
 - Deus manda chuva!
 - Eu vou chorar!

Calor de mundo terminal
 Criança e o boi esperam sós
 O mundo no juízo final?
 Mas se recusa a acabar!

- Viver me aborrece
 - Viver me aborrece
 Disse a criança ao seu boi
 Ao seu boi atolado na lama.

Segunda, eis que então chegou!
 Choveu um dia sem parar
 Subiu o rio e transbordou
 Um caos de lama
 - Eu vou brincar!

Pois a criança então correu
 O boi insiste em acompanhar
 A vida, a água, o pasto, a flor
 Promessa boa - refrescar!

- Viver me aborrece
 - Viver me aborrece
 Disse a criança ao seu boi
 Ao seu boi atolado na lama.

Um galho o olho perfurou

Na correria, não o viu
De dor a criança chorou
O boi, de tédio, então fugiu

O sangue sempre a escorrer
- O boi sumiu. Vou procurar!
Atrás da moita então o viu.
Na lama, preso, a afundar.

Impávida a criança viu
O desespero de seu boi
Os guinchos, uivos de horror
De um olho só foi que ela viu.

Por horas sei que foi assim
Parados, ambos, a se olhar.
Eis que o boi então falou
- O que estás esperando?

M2 canta de forma agressiva interrompendo todos. Todos olham para ela.

M2

- Viver me aborrece
- Viver me aborrece

Eu só quero o presente, esse ponto invisível que avança lentamente em direção à morte. Eu só quero o presente porque o que aconteceu já não mora mais em mim, não me engrandece ou me encolhe. No mais, eu estou bem e forte. De olhos abertos para o que acontece ao redor. Não quero dar sentido a minha vida até então. Eu descarto, eu saio do barco, com a mesma rapidez que saí dessa casa. O corpo da memória é perdido.

M1

Rosí?

ROSÍ

Sim.

M1

Eu quero mudar a minha cabeça.

ROSÍ

O quê?

M1

Eu quero mudar a minha cabeça.

ROSÍ

Como?

M1

Eu quero mudar a minha cabeça. Meu cabelo. O que você acha?

ROSÍ

Como você faria?

M1

Não sei... Pintar? Cortar? Já sei. Umas mechas, é isso, umas mechas. Rosí?

ROSÍ

Sim.

M1

Vamos sair daqui?

ROSÍ

Para onde?

M1

Vamos para o quintal.

CENA IV: QUARENTA GRAUS

Black Out. Samba conduzido no quintal por HC. M2 entra na sala e se senta. Marlene samba como uma passista até o meio do texto, quando seu desgaste a faz sentar no sofá ao lado de M2.

MARLENE

Quarenta graus de sol na cabeça não pode fazer bem pra algumas pessoas. Faria sentido eu ter mergulhado de olhos abertos e agora não estar enxergando muito bem. Foi o cloro em excesso... Como assim você ainda está aqui? Olha, minha filha, isso não é coisa que se faça com a gente. É muita loucura da sua cabeça voltar agora. Você é louca. Você é muito louca. Cala a boca! Você não percebe o transtorno que isso causa para todos nós? Você não percebe o quanto isso é descabido?

Marlene volta a sambar. M2 samba também.

OFF

Intervalo! Temos cortesias na entrada do teatro.

É servido uma dose de bebida aos espectadores. HC continua a cantar, só que agora um samba mais melódico, menos empolgado. As persianas se abrem inteiras, não sobra mais nada que impeça a visão do público. M1 entra e bate em M2. M1 vai para o sofá e Rosi faz mechas no cabelo dela. Leon entra na piscina. Darcy está no fundo. Marlene troca grampos no bar da sala de estar. M2 tenta falar com M1 que a manda calar a boca. M2 se senta e ajuda Rosi com o cabelo.

OFF

Por favor, queiram retornar aos seus lugares. Fim do intervalo!

SEGUNDO ATO

CENA V: COMO BOB FAZIA

O samba é depressivo. M2 interrompe cantando outra música acompanhada por Omar no piano. M1 e M2 fazem uma coreografia o que desperta o deja vu de Henrique.

HENRIQUE

Eu tive um déjà vu, era igual a isso daqui, só que as pessoas eram mais bonitas. Eu estava em um hotel luxuoso, que eu não sei como, mas me lembrava muito essa casa. Era um hotel ou um cassino talvez... Não sei ao certo. Como se isso não bastasse, o hotel ficava no meio de um deserto. Na África talvez... Também não sei porque, mas eu tinha uma vontade voraz de ver pela janela. De olhar lá fora, alguma coisa. Eu fui à mais próxima e fiquei olhando o céu: tudo preto. Escuro. Nuvens carregadas de uma tempestade forte que se aproximava. Pensei que aquela era uma boa visão, pois estava muito quente, muito calor. Eu desejo cada gota de água como nunca, eu pensei. Eis então, que surge naquele horizonte de areia frita, fazendo um ruído agudo e jogando poeira para os lados, um ou dois elefantes agitados. Não. Eram mais... Eram muitos... Elefantes de todos os tamanhos e tipos. Uma manada. Era isso: uma manada de elefantes se aproximava. Eu podia perceber que estavam assustados com alguma coisa e isso me apavorava, porque eu não tinha idéia do que pudesse ser. Vinham correndo e suando, com suas cascas grossas e seus cheiros de pântano fresco, em direção ao lugar que eu estava. Não, não entravam pela porta. Mas batiam com suas trombas nas janelas de modo que quebraram toda a vidraça. Não restou nenhuma janela intacta! Eu podia escutar dentre aquele barulho as primeiras gotas da chuva que se aproximava. Não sei o resto como foi. Sei que fiquei ali: ouvindo a chuva e os elefantes, que de alguma maneira, se contradiziam.

Marlene interrompe maravilhada com tudo que viu

MARLENE

Gente, que incrível! Eu acho tão descabido, mas também tão natural essa coisa toda... Não sei, tudo isso me traz um desejo de propor algo... um brinde! Não, melhor do que isso: quero propor um jogo! Mas não um jogo qualquer, um jogo que vale a sua lucidez, o seu equilíbrio, a sua força de integridade... Enfim, a sua saúde. Zeichen!

TODOS

Zeichen!

MARLENE

Calma, não se atropellem antes do tempo. Tudo tem a sua hora, até os atropelamentos. Eu só preciso agora de uma garrafa de bebida e de uma quantia exata e específica de cartas, que a gente pode chamar de baralho mesmo.

ROSÍ

Meu Deus! Nós não temos baralho.

MARLENE

É uma pena, caros amigos. Mas fica pra outra vez...

DARCY

Eu sei jogar esse jogo, Marlene. Eu o conheço como ninguém.

Todos estão no sofá, menos Darcy que se aproxima.

MARLENE

Melhor ainda que mais alguém conheça. Ficaria mais fácil de explicar.

DARCY

Eu conheço esse jogo e todos os outros jogos de baralho que envolvam bebida alcoólica porque eu sei beber e sei fumar quando vocês ainda nem sabiam trocar de roupa. Eu bebo bem. Porque eu aprendi com os melhores, com os líderes, com os mais bonitos. Eles são quem bebem mais no mundo inteiro. Eu sei jogar porque aprendi com o Bob.

Darcy passa pelo microfone e fala só uma frase do texto. Depois prossegue para a sala.

DARCY

E vejam só: o Bob não é alcoólatra. Alcoólatra é outra coisa. O alcoolismo é um erro na trajetória do bom bebedor. Não é nosso caso. Há uma nítida diferença: alcoólatras são sempre solitários e bons bebedores têm sempre grandes amigos. Eu tenho grandes amigos...

M1 sai. Leon vai para a piscina.

DARCY

Se tivesse um campeonato de quem consegue virar mais doses de rum jogando baralho, eu com certeza venceria, e não nenhum de vocês. E não adianta ficar se embriagando por aí pra conseguir atingir o meu nível, que é o que muitas vezes acontece com quem me conhece e me admira. Isso pode acabar muito mal. Eu bebo porque tenho o talento, que além de ser natural, também está ligado aos meus interesses culturais. Se vocês ainda não perceberam, eu sempre fui apreciador de cultura de qualidade.

Rosi vai até a rua e inicia uma coreografia que é seguida por Leon e M1.

DARCY

É difícil compreender, mas eu posso dar um exemplo: quando fui viajar pro estrangeiro me vi diante de um grande desafio. Devo beber ou não esses *mojitos*, sabendo que meu fígado não aceita bem as folhas de hortelã? Eu costumo passar mal com hortelã. Não gosto do sabor delas nem em balas do tipo drops.

Omar vai para o quintal e toca uma música.

DARCY

Mas enfim... Eu, que bebo muito bem, que tenho interesse em apreciar as mais diversas formas de cultura de um país, deveria ou não beber os *mojitos*? O que

acham que fiz? Vocês ainda não sabem? Fui e bebi. Bebi tudo! O povo local ficou chocado com a minha ousadia! E não me lembro se passei mal ou não depois. Mas me lembro que isso foi uma prova de que bebo bem. Foi o atestado que faltava. Eu cheguei a beber uma mistura de 13 destilados em um só copo. Dá pra acreditar? Você conseguiria Marlene? Você que é tão descontraída?

Marlene vai até Darcy e bebe o drink. Ela vai para o quintal e segue a coreografia.

DARCY

Pois eu me orgulho de dizer que consegui! Vamos! Façam o teste? Me obriguem a beber! Vamos, quero ver quem é o melhor aqui! Se tivéssemos o baralho, vocês seriam humilhados. E devo reafirmar que eu não sou alcoólatra. Tenho cultura o bastante pra não me encaixar nessa categoria. Sim, porque poucos sabem, mas alcoolismo não tem nada a ver com dormir na sarjeta. Tem madame de alto nível cultural e social na sarjeta e isso não quer dizer nada. A sarjeta é lugar público e cada um pode cair nela quantas vezes quiser. Humilhação é beber um copo de cerveja e ficar tonta. Que falta de cultura. Que falta de interesse pelo social.

Leon começa a jogar água em Darcy com armas de brinquedo. HC entra com uma jaca e começa a cortá-la em fatias.

DARCY

Quando aprendi a beber, aprendi também o ato de cidadania que isso revela. E parece absurdo, mas revela sim. Você sabia disso Marlene, você que é sempre tão engajada? É importante para o bom bebedor, antes de qualquer coisa, ser elegante e limpo. Sem ofensas a ninguém. Mas manter a ordem e a limpeza nada tem a ver com manter a sobriedade. Tudo aquilo que é sujo, impuro e pode ser comprado nas estradas deve ser banido da sociedade. O álcool (não se esqueçam disso) ainda é um artigo precioso de limpeza. Não só tira mancha de móveis, como também pode ser usado para uma limpeza moral e mais nobre. Não adianta beber bem e pertencer a algum tipo de nicho social contaminado, se é que vocês me entendem... É principalmente aí que se diagnostica o alcoolismo, e que o bebedor deve ficar recluso, não apenas para tentar se curar, mas principalmente para não contaminar o resto da sociedade. Não transformar com sua impureza um bom bebedor em um alcoólatra. Um dia eu ainda vou ganhar algum tipo de prêmio por isso. Não, não pela ousada teoria, mas pelo talento na arte de beber bem. E não que eu faça isso por dinheiro, mas é que todo mundo quer ter alguma aptidão sua reconhecida, não é? Quem não quer? Quem aqui vai ter coragem de dizer que não quer? *(para Leon) Pára! (para Rosi, Marlene e MI) Pára! (para Omar) Pára!*

HC

Olha a jaca!

CENA VI: ESTÁ NA HORA DAS TÂMARAS

Todos vão se servir. Rosi começa a fechar as cortinas. Conforme ela se movimenta, MI começa a chorar desesperadamente. O choro vai aumentando até que Rosi fecha todas as cortinas. Rosi entra com um Bom Ar e passa pela sala. Vai até o microfone.

ROSI

Eu tive outro deja vu. Estávamos todos nós. Não pode ser. Eu não tenho certeza... Só sei que alguém apareceu de repente, no meio daquela chuva plástica. Alguém veio para lembrar que nada estava sob proteção. E que não faz um ano. Faz menos tempo. E que os copos rachavam com facilidade, de modo que por toda casa havia rastros de bebida derramada no carpete recém aspirado. A casa inteira mergulhada em uma poça avermelhada, dessas que só o vinho tinto pode fazer acontecer. O que eu estou vendo? Eu pensei. Uma tragédia! Finalmente. Como se sentem agora? O pior vinho tinto, a pior baixela... E os piores copos. Está na hora das tâmaras!

Omar entra com um som portátil. Os atores entram em formação coral como se soubessem exatamente o que vão dançar. Começam a dançar de uma maneira bem formalizada, repetindo passos clichês.

ROSÍ

Eu já disse como acho isso tudo tão...

M2

Bonito, sabe?

M1

Cala sua boca!

HENRIQUE

Está muito calor...

DARCY

É mais que bonito...

HC

É o recheio do bolo.

HENRIQUE

É um clima tão árido...

MARLENE

Rosi, eu posso me deitar com você?

ROSÍ

Quando?

MARLENE

Quando você for dormir?

ROSI

Veremos isso depois.

MARLENE

Ah...

LEON
Passamos sempre por belos momentos juntos.

DARCY
Não foi?

M1 e M2
Foi...

LEON
E por que está incomodada?

M1
Não estou bem hoje... Me sinto estranha.

HENRIQUE
Eu também.

M2
Não esforce mais essa sua cabecinha de peixe pequena.

M1
É tão absurdo.

ROSÍ
É o momento de deixar as coisas fluírem.

MARLENE
De apenas ser você mesma.

M2
Isso, relaxa!

DARCY
Viva o agora...

HENRIQUE
É disso que precisamos?

LEON
De mais momentos como esse.

ROSI
Subimos juntos as encostas sem vacilar...

M1
Já se passou um ano, percebem?

ROSI
Não há como não ficar satisfeito com isso tudo!

HENRIQUE

Pelo menos na hora das tâmaras!

HC

E como estão deliciosas...

ROSI

Também acho.

HC

Um saber incomparável.

M1

Está um cheiro tóxico aqui...

M2

É por isso que a vida vale a pena, não é?

M1

Cala sua boca.

HENRIQUE

Um calor de deserto...

MARLENE

Zeichen!

TODOS

Zeichen!

DARCY

É isso, gente: desapega. Desapega de tudo. Deixa rolar naturalmente, deixa acontecer. O que tem que ser, será... A vida é aqui, é agora.

HENRIQUE

Ai, quanto suor! Que Deus nos abençoe para sempre!

M1

Porque vocês não vêm...

M2 (cínica)

Calma...

DARCY

Vivemos intensamente e com responsabilidade...

M1

Não vimos, não vemos e não veremos.

HENRIQUE

É como Camboja...

LEON

Calma! As nossas geladeiras estão... geladas!

M1

Que confusão na minha cabeça!

M2

Não esforce mais essa sua cabecinha miúda, mínima.

DARCY

É a sua vez agora.

MARLENE

Quanta delicadeza...

M1

É tão confuso... E está da mesma forma arrojada, natural...

HC

Naturalmente. Eu hoje em dia fico pensando que se eu tivesse ido para o Camboja, como certamente tive a chance de ir e não fui, a forma como eu veria as coisas seria outra. Certamente seria outra.

HENRIQUE

É bem provável. O Camboja é um lugar mágico, transcendente...

HC

Posso te entender perfeitamente. O que está em questão é um olhar espiritualizado sobre o mundo.

HENRIQUE

Você não tem idéia de como aquele povo é determinado e cheio de luz. Não há como não ficar impressionado.

M2

Pelo menos na hora das tâmaras!

DARCY

E como estão deliciosas! Parecem feitas por mãos divinas.

HC

Isso me lembra que em inglês a palavra design funciona como substantivo e também como verbo.

ROSÍ

Eu fico muito feliz com tudo isso. Sabiam?

MARLENE

Eu também, minha querida.

HC

Circunstância que caracteriza muito bem o espírito da língua inglesa. Como substantivo significa, entre outras coisas, “propósito”, “plano”, “forma”... A palavra design ocorre em um contexto de astúcias e fraudes. O designer é um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas. Outros termos também bastante significativos aparecem nesse contexto, como, por exemplo, as palavras “mecânica” e “máquina”. Preciso desenvolver melhor esse pensamento.

M1

Eu quero ir embora. Alguém tem um espelho?

M2 (se divertindo)

Não, nós não temos espelhos por aqui.

M1 pára de dançar.

HC

Eis aqui um exemplo prático: as canetas de plástico. As canetas de plástico estão se tornando cada vez mais baratas e tendem a serem distribuídas de graça. O material de que são feitas praticamente não tem valor, e o trabalho, graças a uma tecnologia sagaz, é realizado por máquinas totalmente automatizadas. A única coisa que confere valor a essas canetas de plástico é o seu design, que é a razão fundamental de escreverem. E, no entanto, tendemos a não prestar nenhuma atenção nesse design, razão pela qual as canetas tendem a ser distribuídas gratuitamente, como suportes publicitários, por exemplo. Preciso desenvolver melhor esse pensamento. Vejo coisas maravilhosas por aqui...

M1

Eu vou embora. Vou pro quintal. Adeus.

M2

Adeus.

M1 sai.

HC

Outro exemplo prático: se as leis naturais são uma invenção nossa, por que será que os foguetes se orientam de acordo com elas e não com quaisquer outras formas e fórmulas? Admitamos que, se o Sol gira em torno da Terra ou a Terra em torno do Sol, isso é meramente uma questão de design. Mas será que o modo como as pedras caem também é uma questão de design? Dito de outro modo, se já não cremos que o designer dos fenômenos se encontra no céu e tem que ser descoberto teoricamente, mas acreditamos que nós mesmos que desenhamos os fenômenos, então por que será que os fenômenos têm precisamente o aspecto que têm, em vez de terem o aspecto que gostaríamos que tivessem? To design, minha gente. Estou inquieto...

TODOS

Zeichen!

Rosi começa abrir as cortinas. Eles começam a sair ainda dançando.

HC

Mas é exatamente isso: tudo é uma questão de design mesmo. Esse é o olhar glorioso do designer. Na Mesopotâmia o chamavam de profeta. Merece mais o nome de Deus, na minha sincera opinião. Mas graças a Deus, ele não é consciente disso e se considera um técnico ou um artista. Que Deus o possa conservar nessa fé. Estou calmo agora.

TODOS

Zeichen!

MARLENE

Eu tinha me esquecido como tudo isso me deixa feliz... Eu vinha pensando muito sobre isso durante esses dias.

LEON

E então você desistiu, não foi? Parou de pensar, não foi? E perdeu a paciência, não foi?

MARLENE

Foi.

HC

Foi. Eu perdi a paciência. Como explicar essa desvalorização de todos os valores? Alguém aqui saberia explicar? Graças à palavra design, começamos a nos dar conta de que toda nossa cultura é uma trapaça. É isso, uma trapaça. Uma trapaça.

M2

Bravo! Bravo!

MARLENE

Graças a Deus!

Omar toca algo no teclado. Darcy atira bexigas violentamente em Leon que está na parede se deliciando. M1 interrompe o som.

M1(*para o Omar*)

Cheira essa garrafa. Não está com o cheiro de alguma coisa tóxica? Não sei, um cheiro estranho...

Omar nem olha.

M1

Cheira de novo. Eu acho que é veneno...

Omar continua ignorando.

M1

Cheira de novo, por favor.

Omar não cheira.

M1

Eu acho que é veneno. Rosi? Rosi?

Ela bebe e vai até o bar.

CENA VII: ZEICHEN!

HENRIQUE

(No microfone, olhando para o céu como em um momento de iluminação)

Nuvens carregadas. Calor de um mundo terminal. O mundo no juízo final se recusa a acabar.

LEON

Summertime! Que venham os tempos quentes... É isso: Um frescor! Aquela leve sensação íntima de vômito, de tontura, de intoxicação. A barriga cheia de tanto comer espetinho. O cheiro adocicado da sardinha apodrecendo no sol. Delícia de morosidade, da brisa com cheiro de fritura. Um grito de liberdade por outra densidade do ar, da mente, enfim, do coração! Zeichen!

TODOS

Zeichen!

DARCY

Viva a sudorese excessiva! Mas que alegria íntima me invade agora!

LEON

A mim também. Tudo daqui me parece tão, tão mais solar! Essa é a palavra! Estou num ápice solar. E veja! O meu cabelo já cresceu! Zeichen!

TODOS

Zeichen!

Entra Marlene gritando da rua.

MARLENE

Mas você! Você é sempre tão gentil. Percebe o quão erótico e ao mesmo tempo tão espontâneo é o nosso suor? Eu estou ensopada de suor, que coisa mais louca é essa.

HENRIQUE

Estou derretendo.

ROSI

Zeichen!

TODOS

Zeichen!

LEON

Eu pareço um bobo, songo-mongo, sei lá... É que estou no pique de uma brisa. É esse meu sentimento, um desejo louco de vomitar o peixe da praia, do mar, do oceano... eu estou inebriado de desejo de seguir pra trás.

MARLENE

Ah! Como essa coisa de seguir pra trás é absurda!

HENRIQUE

É um pouco disso que eu estou falando. Seguir pra trás.

LEON

Seguir pra trás até o recomeço. Desistir um pouco e retomar do ponto da praia, da gordura, do mar, do óleo, da bossa-nova! Ai, já sei, estou com a sensação de bossa-nova!

DARCY

Maravilhoso! Lindo! Zeichen!

TODOS

Zeichen!

HENRIQUE

Calafrios. Arrepios. Areia dentro do ouvido, da garganta, da cabeça.

HC entra pela rua.

HC

Quanta bobagem! Sabe, a única coisa que fiz com muita empolgação, com uma afetação infantil mesmo, foi o meu próprio nascimento! Como tudo está ficando claro agora.

TODOS

Zeichen!

ROSI

Meu Deus, estou suada demais! Ninguém me abraça mais hoje! Eu proíbo a todos... Muito excesso, muito hormônio... Pra que? Pra que?

HENRIQUE

O sol quente. Queimaduras, cicatrizes...

LEON

E gente, o tempo passa. Eis agora: Summertime!

HC

Creio que posso lembrar o quanto foi emocionante nascer... Soltar a larva pelo topo.

TODOS

Zeichen!

DARCY

Eu quero um copo.

MARLENE

Caros amigos! Tive um déjà vu! Eu provocava a extinção de todos os copos! Alguns são bem transparentes, eu confesso, mas quem precisa disso? Deus nos deu mais, Deus nos deu as frutas, os legumes, nos deu as verduras... Deus nos deu a soja! Soja pura! Dos deuses!

TODOS

Zeichen!

DARCY

Na verdade mesmo, não nos falta nada.

MARLENE

Somos todos um milagre divino!

TODOS

Zeichen!

HENRIQUE

Um milagre. Somente um milagre faria sentido agora. É tão deserto...

DARCY

Copo é um punhado de grãosinhos, gente! Não dura mesmo! É feito açúcar!

ROSI

Eu não vou usar mais nada.

MARLENE

Isso Rosí!

Nesse momento M1 pega o facão e atravessa o quintal, seguida pela M2. Elas estão tensas.

HC

Não precisamos de nada, além do que já temos!

DARCY

Nadinha!

MARLENE

Nem açúcar!

LEON

Nem sequer um cubo! Nem sequer um grãozinho!

DARCY

E eu também não uso mais adoçante!

TODOS

Zeichen!

HENRIQUE

Um milagre concreto... Que transforme a carne em couro de elefantes. É tão deserto...

ROSI

Gente, não tem como viver sem açúcar.

Longo silêncio.

LEON

Só açúcar mascavo!

TODOS

Zeichen!

LEON

Viva o açúcar mascavo!

TODOS

Zeichen!

HC

Eu não uso nada. Nem açúcar mascavo.

MARLENE

Zeichen!

HC

Fui reler o capítulo do livro sobre o assunto, e o que fica muito claro é que o mascavo nada mais é que o refinado com traços de melado, mais rico em minerais. Fora isso, eles têm a mesma quantidade de sacarose. Açúcar mascavo não adianta nada, portanto!

TODOS

Zeichen!

HENRIQUE

E que cada um conserve seu couro, suado, impermeável. Para que o deserto não chegue... É tão longe Canaã...

DARCY

Eu abro mão com orgulho. Acho que enfim encontramos algo de poético nisso tudo.

ROSÍ

Acho isso tudo tão bonito!

MARLENE

Você que é linda Rosí! Linda!

TODOS

Zeichen!

HENRIQUE

Um milagre acontecerá e a areia será cinza, se partirá como a vidraça. Faz tanto calor e é tão longe...

DARCY

Quando a gente começou tudo isso... Né? Que maravilha, gente! Eu quero tudo! Eu quero em mim todas as misturas da Terra! Eu faço tudo! Assim como o Bob fazia!

ROSI

Bob, Bob, Bob!

LEON

Somos o próprio calor que vem da terra...

MARLENE

E do ventre de nossas mães...

TODOS

Zeichen!

ROSÍ

A natureza está entre nós!

MARLENE

E que cada brisa de verão... *(ela tem uma crise de tosse que a impede de continuar falando. Ela permanece tossindo, parando apenas para gritar Zeichen até o final da cena.)*

TODOS

Zeichen!

HC

Calma... A gente colhe o que planta, né? O que é isso, gente? Circo?

HENRIQUE (*numa iluminação*)

É... Um verdadeiro circo. Elefantes...

MARLENE (*se recuperando do fluxo da tosse*)

É. Zeichen!

TODOS

Zeichen!

HENRIQUE (*num fluxo de consciência*)

Eu tive um déjà vu. Está deserto e eu sinto uma sede devastadora e autoritária. É o prenúncio quente de algo antigo. Eu quero um copo e olho as carnes de cordeiro apodrecendo após a caça no deserto. É tão longe e está tão quente... Alguém aqui sabe me dizer qual é o nome de Deus? Eu quero um copo e olho a dança fúnebre dos elefantes. Eu quero um copo e me deito sobre a vidraça quebrada espalhada na areia. É isso. É um nome que ao mesmo tempo é verbo. É isso. É deserto e eu preciso com urgência seguir pra trás. Retomar do ponto da praia, enquanto as nuvens carregadas ecoam para mim em coro trágico: é tão deserto. E eu respondo: Não, eu não tive um déjà vu. Eu tive febre, insolação, pirexia. O resto eu não sei como será. Sei que ficarei aqui. Vendo a paisagem derreter. Pouco a pouco, sol a sol.

Chovem copos de plástico do céu. As figuras observam atônitas e ficam em silêncio por muito tempo. M1 entra chorando muito apontando a faca para todos. M2 entra e silencia.

CENA VIII: TODOS CONTRA UM

M1

Eu vou espatifar minha cabeça contra o muro. Isso! Vou bater, até esmagar todos os miolos. Assim, quem sabe, eu não perco de vez essa minha memória. Isso... Vou forçar um derrame, estourar minhas veias, romper as sinapses, atirar contra qualquer sinal de consciência. Sim, porque a memória ainda é um sinal de consciência. E depois? Depois vou mastigar minha língua e permanecer calada. Serei eu a última espectadora e viverei para esquecer o que vi, para silenciar. Porque só eu vi alguma coisa por aqui, não foi? Pra vocês tudo está como antes, não está? Está sim. Sempre esteve! Vocês nunca precisaram passar por nada, sofrer por nada. Eu bateria em todos vocês, espancaria todos até se tornarem pasta de carne e, ao fim, deceparia minha mão vingativa e a distribuiria às feras. Eu... Vou espatifar a cabeça de vocês contra o muro. Vou esmagar essas cabecinhas de peixe. Vou entregar os restos para cada parte do mundo: (*Apontando para cada um dos personagens.*) Sófia, Moscou, Santiago, Juneau, Lusaka, Brasília, Estocolmo e Manágua. Para que cada governante decida o fim de suas cabeças de peixe. Inválidas. Desgarradas. Moídas. Empedradas. Burras. É isso! Eu teria assassinado os sábios. Teria sido condenada e presa, e então eu jogava minha cabeça no concreto. No cimento. Nas grades e vigas. No material duro e resistente. No material metálico e perfurocortante. O que estão me olhando? Eu não aguento mais chorar por vocês. Eu não agüento sentir as dores de cabeça o tempo todo, nessa cabecinha de peixe. Eu não agüento mais recordar sempre. Eu não agüento mais qualquer tipo de pensamento sobre qualquer tipo de coisa.

M2

Eu derrubaria o muro. Em silêncio. Somente batendo a minha cabeça. Mas antes, eu vou acabar com vocês. Por que eu sou a assassina, não sou? Vou rasgar os panos das roupas e limpar este lugar que está imundo, está horrível, e então vou vendê-lo e depois entrar num acordo que envolva muito dinheiro, muitos dólares, muito ouro líquido. E depois? Eu vou para o deserto com a roupa do corpo para descascar a carne, carbonizar os pés, perder os dentes, gritar para os corvos até queimar a voz, ter câncer de garganta, igual a um cigarro ruim. Porque era eu quem explodia coquetel molotov no colegial, quem enterrava quilos de cocaína na boceta atravessando fronteiras, quem se desnudava ao som do chiado provocado pela má captação das antenas.

Rosi fecha um lado das persianas. Ela vai falando para a esquerda.

Porque era eu quem delatava os ladrões de couve-flor para serem humilhados e perseguidos, quem injetava bolhas de ar nos doentes sonolentos em hospitais que gostavam de dinheiro, quem roubava as tampas de bueiro para fazer meus músculos funcionarem de uma vez por todas. Depois ficarei muda. Engordarei e ficarei fibrosa e dura... Estarei comprimida nos tecidos do corpo. Acumular muco, cuspir, babar e me afogar. Minha vida será completamente diferente, e não haverá volta. Mas esse lugar não deverá permanecer o mesmo. E eu não saberei disso, porque não vou me lembrar. Porque não me lembrarei de mais nada. Nada. E tudo será diferente. Como já deveria ser...

A M1 retira a touca da cabeça, seu cabelo continua da mesma cor, sem mechas. Rosi fecha o outro lado das persianas. M2 entra na sala, pega o facão de M1. O coro está parado olhando para o público.

M1

Rosi?

Longo silêncio.

M1

O que está acontecendo?

M2

Você já disse.

M1

O que eu já disse?

M2

Que faz um ano.

M1

Eu não sei...

M2

Como não?

Eu não estava...	M1
Estava sim.	M2
Eu não me lembro.	M1
Mas estávamos todos nós.	M2
Não sei. Estávamos?	M1
Você não se lembra?	M2
Não. Faz um ano.	M1
Faz menos tempo...	M2
Não pode ser.	M1
Pode sim.	M2
Eu não tenho certeza...	M1
De nada?	M2
Lembro que faz um ano.	M1
Não faz.	M2
Lembro de algumas partes.	M1
Então nos conte.	M2

Não posso. M1

Ou não lembra? Tive um déjà vu... M2

M2 levanta o facão. Todas as figuras pouco a pouco começam a urinar no carpete.

Calma! M1

Eu estou calma. M2

Não é o que eu estou vendo. M1

E o que você está vendo? M2

Eu estou vendo uma tragédia. M1

Uma tragédia? M2

Sim. Finalmente. M1

Como se sentem agora? M2

Corações ao alto. M1

Amém. M2

E já faz um ano... M1

Que assim seja. M2

Todos estão mijados.

ROSI

Está na hora das tâmaras!

Música. Quem já terminou de fazer xixi dança. As portas se abrem. Todos dançam até sair todo o público.

FIM