

O ESPETÁCULO NA TRAGÉDIA GREGA

Daisi MALHADAS*

"É preciso compor os enredos
[...] colocando-os o mais
possível diante dos olhos"
(1, 55a 22)

A dimensão visual do discurso teatral (expressão corporal, aparência do ator, cenário, acessórios) torna imprescindível que, também ao ler uma peça, a coloquemos **diante dos olhos**, quando se quer apreender seu espetáculo.

Pode parecer estranho querer apreender o espetáculo quando, diante dos olhos, tem-se, do discurso teatral, apenas a dimensão verbal. Muito estranho, sobretudo, quando, concordando com Patrice Pavis, deve-se reconhecer que "la scène n'est pas la transposition du texte" (6,

* Docente do Programa de Pós-Graduação.

p. 173). Se todo texto dramático, embora pareça um elemento estável e constante, reconstitui-se com a encenação, dificilmente, com sua leitura apenas, pode-se ver a cena. Não obstante, é possível concordar com Anne Ubersfeld que se apóia, em sua obra *Lire le théâtre*, no pressuposto de que "il existe a l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de représentativité" (7, p. 20)

Conseqüentemente a abordagem de um texto de teatro deve ser feita "selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte" (7, p.20). Ler uma peça de teatro, ainda no dizer dessa autora, seria, então, "reconstituer imaginaiement les conditions d'énonciation", porque, "ce qu'exprime la représentation théâtrale, son message propre, ce n'est pas tant les discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours" (7, p. 249 e 253). Assim, embora reconhecendo que só com a encenação pode-se verdadeiramente estudar o espetáculo, é viável analisar seu papel, entendendo o texto teatral como "le lieu d'inscription de la représentation virtuelle" (4, p. 10).

Tanto Anne Ubersfeld, como Michael Issacharoff em seu *Le spectacle du discours*, estudam

essa "representação virtual" nas didascálias, parte inexistente no teatro grego.

No teatro contemporâneo, as didascálias compõem, como afirma Roman Ingarden, o "texto secundário" com as indicações cênicas do autor, que desaparecem quando a obra é representada em cena (3, p. 3).

A ausência do texto secundário no teatro grego seria, então, mais um obstáculo ao estudo do espetáculo na tragédia. Convém observar que as didascálias que aparecem na maioria das traduções foram compostas pelos tradutores. Não se poderia ler a tragédia grega como teatro, mas apenas como um texto literário. Isso aconteceria, se o espetáculo na tragédia grega, antes de ser cena, não fosse poesia.

De fato, as funções que Michael Issacharoff reconhece nas didacálias - nominativa, destinadora, melódica e locativa (4, p. 34-40) - são instauradas, na tragédia, pelos diálogos. São estes que respondem às quatro questões fundamentais: quem fala? a quem? como? onde? Igualmente, nos diálogos, é que se explicita a função cenográfica, aquela que engloba a interpretação do ator com seus gestos, mímica, movimentos, e tudo que envolve a aparência física: indumentária, maquilagem, penteado.

Na tragédia grega, o texto pronunciado pelo ator e pelo coro - diálogos e cantos - contém vários sistemas de signos da representação: expressão facial, gesto, marcação, penteado, indumentária, acessórios, cenários, tom, som, além da própria palavra. (5, p. 77).

Observe-se esta cena da tragédia *Orestes* de Eurípedes:

Electra: "Colocai-vos aqui no caminho dos carros
e vós nesta outra entrada, como guarda da casa".(v. 1251-1252)

1º Semicoro: "Em marcha, apressemo-nos. Este é o caminho
que vigiarei, na direção do nascer do sol

2º Semicoro: E eu este, o que conduz ao pôr-do-sol.

Electra: De esquelha, então, de um lado e de outro
dirige tuas pupilas" (v. 1258-1261)

.....

Corifeu: De lá até aqui, depois no sentido contrário,
as conduzo, como, aos brados, pedes

Electra: Volteai, então, o olhar,

- os olhos lançaí, através dos cabelos,
por todo lado.
- Corifeu: Há alguém no caminho? Atenção!
Quem é esse
rondando teu palácio? Um lavrador?
- Electra: Estamos perdidas, então, amigas..."
(v. 1264-1271)
.....
- Corifeu: "Não temas: vazia, amiga
permanece a estrada...
- Elestra: O que há? Esse teu lado ainda me
é seguro?
dá-me uma boa notícia,
se está deserto diante do palácio.
- 1º semicoro: Tudo bem aqui. Mas teu lado espreita,
porque, de nós nenhum Dânao se aproxima.
- 2º semicoro: Estás como nós, pois aqui também
não há
ninguém.
- Electra: Vamos, então, às portas que eu
aplique meu
ouvido"

(v. 1273-1281)

.....

Electra: "Vigiai, então, mais. Sem vos
acomodar,
mas umas por aqui, outras por
ali fazei a
ronda

Corifeu: Percorro o caminho vigiando de
todo lado"

(v. 1292-1295)

.....

Corifeu: "Silêncio! Silêncio! Ouvi um
ruído
que se precipita no caminho ao
redor da
casa.

Electra: Caras amigas, em pleno crime,
eis que Hermíone chega..."

(v. 1311-1314)

Este diálogo que Electra mantém com o coro, enquanto vigiam os arredores do palácio para evitar que alguém possa impedir Orestes e Pílade de assassinarem Helena, torna visual a marcação: verso a verso vêem-se os deslocamentos do coro e de Electra e suas posições no espaço cênico.

Nessa mesma peça, pelo modo como Electra, as outras personagens e o coro se referem a Orestes, vemos a sua maquilagem, seu penteado: as secreções coaguladas nos olhos, nos cantos dos lábios, os cabelos em desalinho que lhe tapam a visão. Sabemos que o ator estava de máscara, de modo que, quando foi encenada no V século a.C., apenas a palavra devia ter a força para fazer o espectador ver esses sinais. Da mesma forma, quando Electra, também nessa peça, num momento em que desepera da salvação, diz estar, com as próprias unhas, fazendo seu rosto sangrar.

Que Electra aparece andrajosa, na peça de Eurípedes do mesmo nome, que há um tapete diante do palácio, em *Agamenão* de Ésquilo, podemos deduzir pelo diálogo, como é este, também, que nos indica o lugar geográfico - se é Tebas ou Argos, Trezena ou Colono - ou o lugar social - se é diante de um palácio ou no campo, num deserto ou num acampamento militar.

Encontramos, também, indicações de efeitos sonoros e tom. Em *Édipo em Colono*, por exemplo, as personagens se referem a cantos de rouxinóis e a trovoadas. Em todas as peças, em várias passagens, o texto nos diz que uma palavra é pronunciada em tom de cólera, outra de alegria, outra num lamento, com soluços.

Na experiência teatral grega, a palavra constitui-se em rico sistema de signos. Pode-se dizer que é a "ditadura da palavra" contra a qual se insurge Artaud em *Le théâtre et son double*, para quem o teatro deve ter uma "linguagem física e concreta", expressão de tudo que se manifesta em cena materialmente, e que, por isso, se dirige primeiro aos sentidos e não ao espírito como a linguagem da palavra (2, p. 107)

Observe-se a fala final de Prometeu, em *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo:

"Eis que com fatos, **não mais com pala-
vras,**

a terra é sacudida,

a voz subterrânea do trovão, em torno,

ruge, os ziguezagues do relâmpago

brilham em chamas, um turbilhão remoi-
nha

a poeira, lançam-se os sopros

dos ventos todos, uns contra os outros:

a guerra de lufadas contrárias está de-
clarada,

confunde-se o céu com o mar.

Eis que contra mim uma rajada, por von-
tade de Zeus,

para amedrontar, avança **sob a vista** de
todos".

"(v. 1080-1091)

Não mais com palavras, diz Prometeu (grifo nosso). Não mais com as palavras de Hermes, que transmitiam as ameaças de Zeus. Agora os fatos, sob a vista de todos". Sob a *vista* da imaginação de todos os espectadores do século V a.C., como dos leitores de hoje. As palavras acionam a capacidade do pensamento de criar as imagens da catástrofe. Atingem primeiro o espírito, fazendo exatamente o percurso contrário do proposto por Artaud, para o espetáculo.

Assim, contrariando Aristóteles, o espetáculo, na tragédia grega, tem estreita relação com a poética, uma vez que é justamente a poesia que o instaura.

Na *Poética*, quando Aristóteles explica as partes constitutivas da tragédia, embora reconheça o espetáculo como aquela que mais emociona, que mais seduz o espírito (psychagogicón) considera-a a "mais estranha à arte e a menos própria da poética (1, 50b17). Essa opinião que faz do espetáculo uma atribuição do fabricante de acessórios, e não do poeta (50b17), compreende-se no contexto da defesa que Aristóteles faz da tragédia como gênero superior à epopéia.

Constata-se, na parte final da *Poética*, que se considerava a epopéia uma criação mais

elevada que a tragédia, pois os ouvintes da primeira seriam superiores aos espectadores do teatro, por não necessitarem, para apreciar a poesia, da expressão corporal de quem a recita (62a). Aristóteles, embora observe que não se pode condenar a expressão corporal em si, mas apenas a dos maus atores, conclui com o argumento de que a tragédia pode, como a epopéia, atingir sua finalidade, sem "kinéseos", sem "movimento", isto é, sem recorrer ao sistema de signos cinéticos. A tragédia pode ser também apenas lida, sem expressão corporal, dispensando, portanto, com mais razão, cenário e acessórios.

Estas considerações são, seguramente, as que norteiam Aristóteles em sua concepção do papel do espetáculo e do enredo em relação ao prazer próprio da tragédia.

Para Aristóteles, o enredo (mythos = sistema de atos) constitui-se como "alma da tragédia", seu "princípio" e sua "finalidade" (1, 50 a 22, 38). E é do enredo que os bons poetas farão nascer o terror e a piedade (53b) que suscitem o prazer próprio da tragédia. E de tal modo deve o poeta compor o enredo que "mesmo sem ver, quem ouve os fatos trema e se apiade com os acontecimentos" (1, 53b3).

Parece que Aristóteles teme que, se o poeta fizer nascer o terror e a piedade do espetáculo empregando apenas meios materiais e não poéticos, haja o risco de se provocar o horror (1, 53b, 1, 7, 8) e então, se prejudica o prazer próprio da tragédia.

Esse receio não impede que Aristóteles reconheça que há uma dimensão visual que se manifesta não apenas em cena, mas também na leitura (1, 62 a 17). Essa dimensão visual existe justamente porque o poeta compôs o enredo colocando tudo "diante dos olhos".

Isso significa que o espetáculo não era preocupação apenas do fabricante de acessórios. Foi também uma atribuição do poeta.

Enquanto lemos uma tragédia estamos lendo enredo e espetáculo. A poesia instaura um e outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTÓTELES. *Poética*. (As traduções foram feitas a partir do texto estabelecido por J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1969).
2. ARTAUD, A. *Le théâtre et son double* Paris: Gallimard, 1964.
3. INGARDEN, R. As funções da linguagem teatral. In: *O signo teatral*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

Daisi Malhadas

4. ISSACHAROFF, M. *Le spectacle du discours*. Paris: Librairie José Corti, 1985.
5. KOWZAN, T. O signo no teatro. In: . *O signo teatral*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.
6. PAVIS, P. *Voix et images de la scène, pour une sémiologie de la réception*. Presses Universitaires de Lille, 1985.
7. UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.