

VER/FAZER VER

Notas sobre a ilusão enunciativa n'OS SETE CONTRA TEBAS

Ignacio Assis SILVA*

As considerações que se lerão a seguir foram desencadeadas pelo artigo de Jacyntho Lins Brandão intitulado **Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas*, de Ésquilo**, publicado na revista *Clássica* (1989: 69-87). São anotações para uma reflexão a respeito da construção da ilusão enunciativa nessa tragédia esquiliana.

01. Em *Os Sete contra Tebas*, mais que em outras peças de Ésquilo, as marcas do espetáculo se fazem notar — de acordo com Brandão — não de modo marginal mas integrado; ela é de tal forma concebida e articulada que tornaria possível a fruição estética do espetáculo enquanto **objeto de visão** (p. 71, grifei). O que se põe em cena aí, mais do que a cidade sitiada, é o próprio estado de sítio mediante a exploração de indícios que, interpretados, **conformam** o desenrolar da ação (p. 72, grifei).

Estou retomando o texto de Brandão porque trata de uma questão de natureza eminentemente semiótica — o desenrolar da ação não enquanto encadeamento de peripécias que se conflitam, mas enquanto **cotraposição de competências interpretativas** e, igualmente, por acreditar que a fruição estética do espetáculo como **objeto de visão** pode, com proveito,

* Docente do Programa de Pós-Graduação.

ser repensada partindo-se do que E. Landowski (1981) chama de **regime de visibilidade**, uma espécie de gramática fundamental dos jogos óticos. Vejo ainda n'Os Sete um lugar muito interessante para mostrar o funcionamento dos **códigos de leitura** de que se vale o enunciador para construir o que J. Fontanille (1989) chama de **percursos de identificação**, os quais induzem o enunciatário a enveredar por uma determinada significação e não por outra.

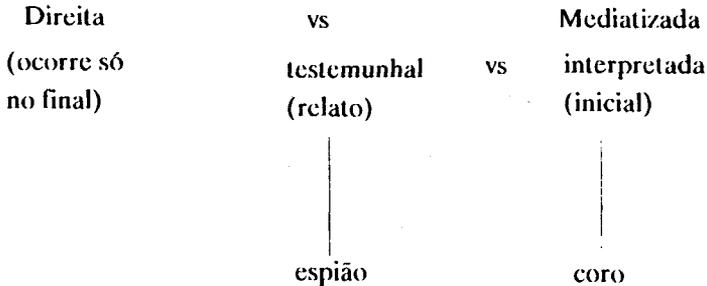
02. Em **Ver: o áfono discurso**, o primeiro dos três prismas sob os quais Brandão encaminha sua leitura*, o que, logo de saída, chama a atenção do semioticista é a presentificação de eventos externos à cena por meio de um discurso não verbal — os efeitos figurativos produzidos pelo desempenho do bailarino Telestes: “com sua dança conseguia fazer que o público visse as coisas que estavam acontecendo (BRANDÃO, 1989, p. 71).

Além disso, o artigo mostra bem os modos de penetração em cena dos eventos **extra-muros**:

- por meio do espião (**ággelos**), cuja função é **ver + fazer ver** (ele “vê e traz evidências”):
- “é através dele que os reclusos **podem ver** o que se passa fora das muralhas”,
- “é através dele que o próprio estado de sítio **penetra na cidade** e mesmo, em outra escala, no **teatro**” (p. 74, grifei);
- por meio do mensageiro sem voz, porém sincero e verdadeiro (**ánaudos saphés étymos ággelos**), a poeira levantada pelo inimigo (p. 74);
- por meio do coro que **vê ruídos**: ouvindo, falando, cantando, o coro logra **fazer ver** as coisas acontecendo de modo **sinestésico** (p. 80).

* Os outros são *Ouvir: a fala dos ruídos nos ruídos da fala e Interpretar, apelo constante a um jogo interpretativo.*

Em síntese, a entrada em cena das evidências faz-se de maneira:



03. Ouvir: a fala dos ruídos nos ruídos da fala

A economia da fala organiza-se sobre a oposição **controlada vs. descontrolada**; modalizada pela categoria **ser/parecer**, ela se desdobra em

fala controlada: autorizada ao modo do parecer

(Etéocles procura afastar os indícios, calá-los, dominando-se e tentando dominar (p.79)

vs.

fala descontrolada: não autorizada ao modo do parecer (O coro deixa-se invadir pela materialidade dos sons inarticulados da guerra. Digno de nota para o semiótico preocupado com os processos semi-simbólicos é o percurso da transformação dos sons inarticulados em sons articulados: “o significante deixa de ser apenas instrumento do espírito, cresce em autonomia, sublinhando o que tem de **material**, e pode ter mais significado que o próprio significado” (p.78). É a exploração da **materialidade** do significante que produz o efeito de sentido trágico: **fazer ver** a cidade sitiada (p. 77)

04. Interpretar

A verdadeira ação, na análise de J. L. Brandão, é o apelo constante a **um jogo interpretativo**. Sob esse aspecto, esse seria o verdadeiro PNbase da narrativa dramática e os PN de que **ver**

e **ouvir** constituem os núcleos não seriam senão PNuso com os quais se contam a competencialização de Etéocles e do Coro.

Etéocles: PNuso **ver**

Etéocles **não pode** ver sem o espião que **deve + quer + pode + sabe** ver, por isso **vê + relata**

Coro: PNuso **ver: não pode** ver, mas sinestesticamente **pode ver** ruídos (ver + ouvir).

Esse desencontro entre a competência do coro e de Etéocles fica mais patente quando se cotejam as competências deste com a do adivinho:

Não **podendo** nem **sabendo** ouvir verdadeiramente, Etéocles não pode nem sabe, a rigor, interpretar pois se deixa levar pelas aparências (**ver**); conseqüentemente não pode bater-se com o adivinho que não apenas **pode** mas **sabe** ouvir verdadeiramente e, cego, **ver com os olhos** do espírito e interpretar **verdadeiramente**. Desconsiderando as admoestações do adivinho, Etéocles incide na pior falta para o herói trágico: a **hamartía**, que o impede de verdadeiramente **nomáein** a nau-cidade. Por oposição ao adivinho, ele consegue **manejar** o timão da cidade, mas não as entranhas e os ouvidos dos cidadãos.

Existe ainda outro nível de sobredeterminação que neutraliza ou enfraquece mutuamente as competências do coro e de Etéocles: estou me referindo ao que Brandão chama de hermenêutica do **pânico**, a cuja luz o coro interpreta os indícios que lhe chegam do exterior, e a hermenêutica da **coragem** que, hipertrofiada, conduz Etéocles à **hamartía**, enfraquecendo assim o seu saber e poder **nomáein**. Em consequência disso, é que o coro se comporta como se fosse o verdadeiro antagonista, sendo a única entidade capaz de agir sobre o herói.

05. Do quase-signo (indicial) ao não-signo, passando pelo sobre-signo.

Para produzir o efeito trágico, o texto esquiliano trabalha sobre um percurso que vai de um estado inicial de **ausência** (domínio do não visível e dos sons **inarticulados**) a um estado de **hiper-re-present-ação** (domínio do audível e dos sons **sobrearticulados**) para desembocar num estado de **presença** (domínio do visível, onde cessa a função dos signos com a

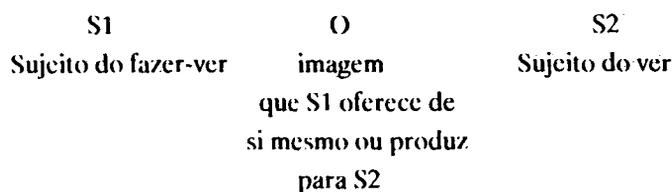
conseqüente liquidação do mundo das aparências que apenas duplica simbolicamente /...) o que se esconde por trás delas: o embate entre os dois filhos de Édipo (BRANDÃO 1989, p. 86).

O que está em questão é, pois, o estatuto semiótico da **visibilidade** que sustenta o teatro trágico e, por extensão, o teatro clássico. De nada adianta a advertência que é o escudo sem signo de Anfiaraos, o inimigo da sexta porta: Etéocles prossegue confiante nas aparências, apesar da recusa do visual pelos adivinhos.

06. O espetáculo enquanto objeto de visão

É possível pensar esse objeto de visão com base no que Landowski (1981) chama de **jogos óticos**.

A **visibilidade** organiza-se segundo uma estrutura actancial construída por dois Sujeitos envolvidos com aquilo que é o verdadeiro objeto da comunicação: a **imagem**:



O sujeito do ver não é um mero receptor, mas um **captador de imagens** (LANDOWSKI, p. 14). Nessa estrutura, cada sujeito **gera**, tendo em vista o seu parceiro, as condições de visibilidade de suas próprias motivações **estratégicas**, trabalhando as relações espaciotemporais com o objeto; constitui-se assim um espaço pragmático, “objetivo”, em que se inscrevem as relações de visibilidade. Uma vez refletido pela consciência que dele toma cada um dos sujeitos, esse espaço transforma-se em espaço **cognitivo**, ou seja, num **campo de manobras** regido pela tensão **fazer saber/fazer crer** (1981, p. 26).

Desse ponto de vista, a guerra em que estão envolvidos os tebanos emerge como um campo de manobra cognitiva em que os atacantes, **produzindo poeira e ruídos**, fazem sentir aos sitiados as suas próprias motivações estratégicas. Esses

elementos, in-articulados, são captados pelo coro e articulados em imagens com base numa hermenêutica do **pânico**.

inaudos ————— phoberá

sem voz ————— voz ————— medo

Papel crucial nesse jogo tem o Sujeito-observador. É a ele que compete propiciar as condições de uma “boa visibilidade”, arranjando adequadamente suas relações espacio-temporais com o objeto. Esse objetivo é alcançado mediante a constituição do que J. Fontanille (1989, p. 105) denomina **percurso de identificação** pelo qual o enunciatário é manipulado de modo a ler uma determinada significação e não outra.

O primeiro passo nesse percurso é fazer interseccionarem-se os espaços da enunciação e do enunciado, valendo-se de um arranjo de pontos de vista passíveis de uma definição com base numa **sintaxe do observador**. De acordo com Fontanille, constituindo-se essa área compartilhada, engendra-se uma **intersubjetividade, o observador**, como uma entidade da **enunciação enunciada***, mais precisamente, como um **sujeito enunciativo**:

- instância intermediária entre a enunciação e o enunciado, que prepara as identificações do enunciatário,
- simulacro discursivo mediante o qual a enunciação dá a ilusão de estar presente no discurso enunciado.

Por definição, tanto o enunciador como o enunciatário estão fora do espaço enunciado, no qual só podem penetrar via simulacro da enunciação enunciada; como isso acontece de

* Enunciação enunciada: efeito de sentido produzido por procedimentos discursivos que dão a ilusão de presença da enunciação no discurso enunciado.

maneira abrupta, os percursos de identificação que são propostos ao enunciatário são construídos:

- pelo desdobramento progressivo da debreagem em várias instâncias de debreagem;*
- pela mediatização meticulosa entre o público e o evento narrado propriamente dito,
- pela colocação em cena ao mesmo tempo da enunciação e do enunciado**.

Assim como não é possível saltar abruptamente da instância da enunciação para a do enunciado, só se pode chegar à enunciação via enunciação enunciada: a observação do que acontece, na dimensão cognitiva, com o Observador permite, na maioria dos casos, dar conta de eventos enunciativos; tais eventos são apreensíveis, na dimensão pragmática, através dos papéis assumidos pelo Performador, o actante responsável pela realização material do enunciado:

Dimensão cognitiva	Dimensão pragmática
OBSERVADOR	PERFORMADOR
Focalizador	Narrador
Espectador	Relator
Assistente	Testemunha
Assist.-participante	Testem.-participante
Assist.-protagonista	Testem.-protagonista

* A debreagem progressiva cava degraus sucessivos que aumentam o fosso entre o sujeito do enunciado e o da enunciação.

** Fontanille (1989, p. 23) ilustra este procedimento com as transformações do *waki* no teatro nô: todo o ritual consiste em fazer participar, o mais intimamente possível, o observador – e, por conseguinte, o público – da exorcização dos maus sentimentos; esses procedimentos permitem ao público ascender, por patamares sucessivos, à história propriamente dita e, em última instância, a uma IDENTIFICAÇÃO com o herói morto.

Não se trata — insiste Fontanille (1989, p. 103) — de mero sincretismo entre dois papéis, um interno, outro externo, como se tem ingenuamente pensado até agora, mas de um **processo dinâmico** escandido por etapas alicerçadas na progressividade da debreagem. Assim concebida, a identificação surge como **reapropriação, pelo enunciatório, da competência de observação disposta e organizada pelo discurso enunciado**. Como tal, ela envolve o enunciatório numa dimensão metadiscursiva cuja finalidade não é suscitar obrigatoriamente a adesão cega a um ponto de vista ou a um personagem (p. 106), mas constituir um código de leitura que, reduzindo os potenciais semânticos do Observador, constrói um “olhar” e uma leitura, ou seja, “prepara o espectador para ler determinada significação e não outra” (p. 105).

A análise da construção da ilusão enunciativa mostra que o coro se reduz a uma voz delegada do Autor. A delegação da voz, ou mais precisamente, o desdobramento e a instanciação dessa voz pela progressividade da debreagem, combinados com a mediatização meticulosa entre o público e o evento narrado mais a encenação simultânea da enunciação e do enunciado fazem do coro um lugar privilegiado para a apropriação, pelo enunciatório, da competência de observação organizada e disposta pelo discurso enunciado; cognitivamente, ele não se reduz a mero Observador; pragmaticamente, não é um simples Performador; conforme avança o discurso enunciado, vão-se especificando as posições de observação; acumulando e diferenciando os níveis de inscrição, o discurso vai envolvendo o público num “olhar” e numa leitura que o fazem percorrer os diferentes papéis do Observador e do Performador num processo dinâmico que o transforma num termo complexo onde interagem os papéis de assistente e de testemunha na qualidade de participantes e de protagonistas do evento narrado. Encontram-se aqui os testos grego e nô? Por outras palavras, a “mise en scène” simultânea da enunciação e do enunciado constituiriam um ritual para levar o observador e, por conseguinte, o público, a participar o mais intimamente possível da exorcização dos maus sentimentos? Como no teatro nô, os relatos sucessivos, mais do que contar a história, serviriam, no

nível enunciativo, para mistificar, a seguir desmistificar, e por fim exorcizar?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, J. L. (1989) Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo, *Clássica* – Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, São Paulo; 2/ 1989: 69-87.
- FONTANILLE, J. (1989) – *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.
- LANDOWSKI, E. (1981) – *Jeux optiques, Actes Sémiotiques: Documents*. Paris: EHESS-GRSL, III, 22/1981.