

A RETÓRICA DO GRITO: DOS SUSSURROS E DOS GESTOS NO TEATRO ÁTICO¹

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais

Na *Human Resource Development Quarterly*, recentemente, Randal Ford apresentou um artigo intitulado “Why We Fail: How Hubris,² Hamartia,³ and Anagnosis⁴ Shape Organizational Behavior”⁵. No texto, o autor

¹ As ideias fundamentais deste ensaio tiveram origem na minha tese de titular; em alguns trechos e parágrafos retomo algumas páginas do texto da tese.

² A definição de Randal Ford é: “*Hubris*, an overweening pride or ego, implies the violation of a law or failure to recognize the limitations of one’s knowledge by regarding oneself as equal to the gods. *Hubris* is an act of will and as such also suggests arrogance. We demonstrate it by behaviors and claims to our superior importance or rights”. (*Hýbris*, um orgulho ou ego exacerbado que implica a violação de uma lei ou a incapacidade de reconhecer as próprias limitações em razão de olhar-se como um igual aos deuses.), p. 483. Todas as traduções, quando não mencionado o autor, são de nossa autoria.

³ Ainda para Ford: “*Hamartia* translates as a “flaw in character” and is essentially psychological. A person, for example, who is doggedly stubborn and exhibits a terrible temper [...]. But *hamartia* has more to do with the limitation of individual perception than a psychological flaw. *Hamartia* derives from the Greek *hamartanein* – to miss the mark, to err”. (*Hamartía* traduz certa “falha de caráter” e é essencialmente psicológica. Por exemplo, uma pessoa que é obstinadamente teimosa e que demonstra um temperamento terrível [...]. A *hamartia*, entretanto, tem mais a ver com a limitação de percepção de um indivíduo do que uma falha psicológica. *Hamartía* é termo que deriva do grego *hamartanein* – errar o alvo, errar), p. 483.

⁴ E, finalmente: “For Aristotle, the limitations imposed by *hubris* and *hamartia* go hand-in-hand to undermine a person’s ability to make sound decisions and act effectively. However, these tendencies are only two points in a strong triangle. The triangle is completed with *anagnosis*. [...] *Anagnosis* is our lack of knowledge that creates in us an inability to make sense of how everything fits together to form the big picture. That is, if our refusal to listen (*hubris*) is compounded by our inability to see the whole from our limited perspective (*hamartia*), we are acting in a vacuum of ignorance (*anagnosis*), deprived of the informed knowledge we need to accomplish organizational goals”. (Para Aristóteles as limitações impostas pela *hýbris* e pela *hamartía* andam de mãos dadas, de modo a minar a capacidade das pessoas na habilidade de tomar decisões livres e efetivas. Contudo, tais tendências são apenas uma ponta do triângulo. O triângulo se completa com a *anágnosis*. *Anágnosis* é uma falta de conhecimento nossa que cria em nós uma incompetência para compreender como cada coisa se ajunta de forma a gerar um grande quadro. Isto é, se a nossa recusa em ouvir (*hybris*) é advinda da nossa inabilidade para ver o todo, devido a nossa perspectiva limitada (*hamartía*), estamos agindo em um vácuo de ignorância (*anágnosis*), privados do conhecimento necessário que precisamos para realizar, de forma organizada, nossos objetivos.), p. 483. Neste ponto de interpretação de Ford, ressalto que ele utiliza e entende *anágnosis* (Aristóteles utiliza tanto o termo *anágnosis* quanto o *anagnórisis*) como um estado. O vocábulo grego (seja *anágnosis*, seja *anagnórisis*), realço, é antes um processo, ou seja, a passagem, ela mesma, do não saber para o saber).

⁵ v. 17, no. 4, Winter 2006, p. 481-489.

alerta que alguns dos elementos definidos por Aristóteles, na *Poética*, como essenciais para a composição de uma tragédia, a saber, a *hýbris*, a *hamartía* e a *anágnosis* (a *arrogância*, o *erro* e o *reconhecimento*), são tendências detectadas em todas as pessoas e que, ainda hoje e mesmo com sua recorrência comportamental, “few organizations or individuals understand them, however, and fewer still know how to manage them”⁶. O professor de gestão empresarial do Business Financial Services Department da Hasan School of Business, Colorado State University-Pueblo – meio totalmente diverso do nosso – afirma também, argumentando com referências aristotélicas, que a sobrevivência de uma corporação depende da habilidade com a qual os membros “modelam” o seu próprio “destino”.

Ora, a citação de Randal Ford, neste ensaio, se deve exclusivamente ao fato de julgarmos bastante interessante – e curiosa – a utilização desses conceitos e a preocupação com uma terminologia tão antiga, oriunda do teatro ateniense e da filosofia antiga, em estudos de uma área estratégica para todas as sociedades contemporâneas, os estudos de administração e economia. Mais intrigante ainda é que Ford, retomando a tradição antiga, os pressupostos de Viktor Frankl e outros, postula – com base nos antigos – que assumamos uma disposição extraordinária para encarar os problemas de frente, expô-los e discuti-los. Ford preconiza que cometer ou não um erro não determina sucessos ou insucessos, se admitirmos que os fracassos não são pretextos para punições; pelo contrário, eles são oportunidades de adquirir experiência. Comprobatoriamente, cita R. W. Johnson Jr., fundador da Johnson & Johnson, uma referência mais lógica no seu campo, que, seguindo o autor, afirmava: “Failure is our most important product”⁷.

Evidentemente, não estamos interessados na apropriação dos conceitos gregos por parte do economista norte-americano; aliás, discordamos dele em alguns pontos. Relevante é o cientista propor o estudo e a leitura dos textos que nos ocupam para resolver questões em companhias comerciais de porte internacional. O que mais importa, além disso, é que o caminho de investigação de Ford não é pontual nem isolado. Seguindo e aprofundando a mesma linha de observação e cunhando, em 2014, o conceito de “Learning in Crisis (LiC)”, Elena P. Antonacopoulou (Management School of University of Liverpool) e Zachary Sheaffer (Ariel University Centre, Israel) publicam artigo discutindo demoradamente a importância do fracasso e da observação dos fenômenos das crises⁸.

⁶ Isto é, embora tais comportamentos sejam comuns a todos, “poucas organizações ou indivíduos entendem-nos e, ainda menos, nem são capazes de lidar com eles”, p. 481.

⁷ “O fracasso é nosso produto mais importante”.

⁸ Learning in Crisis: Rethinking the Relationship Between Organizational Learning and Crisis Management. **Journal of Management Inquiry**, 2014, Vol 23(1) 5–21.

Nosso objetivo de pesquisa atualmente é contemplar – e traduzir – a tragédia ática no Brasil para detectar problemas e soluções para o nosso país. Por certo, quando escolho tal foco, automaticamente afirmo que acredito que a tragédia não se limita ao entretenimento, nem às combinações sofisticadas – práticas da retórica de afetos violentos – de conceitos abstratos e técnicas complicadas; nem se resume à exibição de estratégias discursivas imaginadas e realizadas concretamente; ela sequer se contenta com pleitos e disputas que demonstram rivalidades encetadas e combatidas à nossa frente e, definitivamente, não é um objeto histórico que nada mais signifique decorridos milênios.

Estudar a tragédia a partir da contemporaneidade é igualmente o que faz o professor da faculdade de ciências teatrais da Universidade de Frankfurt, Hans-Thies Lehmann, defender essas manifestações artísticas como meios para formar um “ser humano esteticamente educado”. Segundo ele, Aristóteles, ao acionar a lógica e a emoção na *anagnórisis*, está já traçando um caminho valioso, visto que, no teatro, a experiência chocante da compreensão da não-compreensão é a provação pela qual o espectador deve passar (LEHMANN, 2011, p. 279). A partir de experiências carregadas de “sentido lúdico” adquiridas no teatro, o espectador estabelecerá parâmetros de comportamento, tendendo, depois das provações sofridas, a se comportar do modo mais social e acertado possível.

Assim a tragédia acaba por se configurar como um recorte de situações críticas em que, de fato, se observam as *hýbreis*, as *hamartíai* e as *anagnóriseis* pelas quais passam as personagens; a tragédia nos mostra, efetivamente, afetos que, sobrevivendo, exigem o pagamento de mágoas passadas que ressurgem vigorosas nos mais pacatos cidadãos. Nesses ataques, ela nos deixa ler, entrever, ver e compreender como se formam os embates, como são resolvidos ou disparados disputas políticas, brigas familiares e guerras civis. Para gerir tudo isso, a tragédia cria ritmos cênicos arrebatados, estratégias retóricas eficazes, sonoridades surpreendentes e todos os *et cetera* do teatro antigo; é, nesse sentido, uma corporificação de afetos (*páthe*) violentos: uma retórica encarnada e feroz.

Sim, ler, ver e reconhecer (*anágnosis* e *anagnórisis*) problemas é um processo trágico. Ninguém nega. Os termos, como se sabe, são aristotélicos e podem ser atualizados na oportuna interpretação de Lehmann:

[o] reconhecimento de uma pessoa é o que realmente interessa a Aristóteles. Tal reconhecimento gera, escreve ele, um alto grau de *éleos* e *phóbos* (lamentação e estremecimento diante do horror, medo e compaixão) o que constitui para ele, como se sabe, o objetivo da tragédia. O ideal é uma *anagnórisis* que coincida com a peripécia [reviravolta] – como no *Édipo Rei*, seu

modelo prototípico tantas vezes citado (LEHMANN, 2011, p. 274).

Que seja nosso propósito reconhecer-se e mudar de rumo como o Édipo. O objetivo da tragédia é provocar compaixão e horror, abalar emocionalmente para despertar o intelecto num ato de reconhecimento, sendo que a *anagnórisis* (reconhecimento) – com peripécia (reviravolta) – é desejável e necessária, pois, ao compreender-se em erro, a pessoa muda, naturalmente, a conduta e o destino. Isso significa

[...] uma reviravolta repentina, um giro que funciona como uma mudança radical na iluminação. De uma única tacada é realizada uma identificação e a *situação* dramática como um todo se revela de modo novo. Aquilo que havia sido registrado inconscientemente, sem concatenação, revela-se como concatenação, como a até então encoberta e ora revelada lógica dos acontecimentos (LEHMANN, 2011, p. 276).

Contudo, a

[a]*nagnórisis* não significa um conhecimento adquirido de uma vez por todas, a palavra aplica-se muito antes ao próprio *instante* de iluminação carregada de emoção que se dá como se fosse um relâmpago [a comparação com o relâmpago remete aqui ao Pseudo-Longino, que em *Peri Hypsous* compara a dimensão performativa da retórica (no sentido positivamente moderno da palavra) a um raio. A arte do orador, mais do que convencer o ouvinte, domina-o, atingindo-o como um raio, ou seja, faz alguma coisa com ele. O performativo já constitui o núcleo da antiga retórica] - (LEHMANN, 2011, p. 277).

A arte da retórica trágica, portanto, domina o espectador como um grito dado na hora certa, grito que desperta, que move, que comove. De outra forma: moção sentimental para tomada de decisão. Por tais motivos, me empenho a traduzir e encenar tragédias. Traduzir para me fazer coautora do texto; encenar para incorporar o escrito e testá-lo em sua exequibilidade experiencial cênica. Faça-o na certeza de estar oferecendo um instrumental prático para a sociedade brasileira, já que tais sobreabundantes afetos são vivenciados ainda hoje nos nossos grandes centros urbanos. Recordo o caso do irmãos Christian e Daniel Cravinhos e a então namorada de Daniel, Suzane Louise von Richthofen. O trio cometeu, em 2002, dois homicídios, agravados como parricídio por parte de Suzane, que passa a encarnar de algum modo a figura de Édipo e Electra simultaneamente. Rememoro ainda o incidente

ocorrido com a menina Izabela, de cinco anos, atirada da janela de seu prédio em 2008. Anna Carolina Jatobá, madrastra da criança, e Alexandre Nardoni, pai dela, foram condenados pelo júri popular, que considerou Alexandre culpado de filicídio, e Anna Carolina, de infanticídio. No ano de 2014, vivo ainda na memória está o ato de Graciele Ugulini e Leandro Boldrini, que parecem ter repetido o mesmo esquema criminoso que teria sido praticado pelo casal Jatobá-Nardoni. Acrescento nesse pequeno catálogo o surpreendente uxoricídio de Elize Matsunaga, que, possivelmente sozinha, matou e esquartejou o empresário Marcos Kitano Matsunaga, em abril de 2012.

Embora o termo “tragédia”, hoje, seja preferencialmente utilizado pela imprensa para tratar de fatalidades e casos de responsabilidade indireta (desastres naturais como enchentes e desabamentos, acidentes automobilísticos, incêndios, afogamentos), poderíamos caracterizar assim também a situação advinda da ignorância de reconhecer o perigo da prática inadvertida dos próprios atos – pequenos e grandes – transgressivos com aquela breve lista; eis os nossos Édipos, Electras, Medeias, Clitemnestras, Dejaniras, Hércules, todos nascidos e criados no nosso quintal.

É urgente ouvir, entender e ver os fracassos de nossa sociedade, e a tragédia, com efeito, os exhibe, tal como demonstram, entre muitos, os pesquisadores citados. Mas de que tragédia estamos falando? Certamente não é aquela que um dia vocês começaram a ler e foram levados a dizer, enfadados: que coisa chata, que falatório pesado, comprido, arrastado... Não. O enfado, na verdade, é provavelmente um problema de tradução e dramaturgia; a tragédia ática em grego antigo é excitante, movimentada, arrebatadora e surpreendente. Meu interesse – durante o processo tradutório – se volta, repito, para entender a amarração e o desencadeamento das ações por parte do dramaturgo, tomando-o como um observador privilegiado do humano e de seu entorno. Tento resgatar a vivacidade e a função teatral do texto quando traduzo.

Vou além: quero atingir a massa, quando proponho a encenação de tragédias, mas isso fica, por ora, em suspenso. As encenações de tragédia dizem respeito também a uma tradução adequada do gênero teatro e teatro que trata da violência doméstica e urbana, da disputa pelo poder, do prazer pela crueza e pelo perigo, da angústia do desconhecimento de si. Uma forma que, com esses condimentos, gera uma ação vocalizada e encenada a partir de assuntos de importância mor que nos impelem a difundi-la e torná-la acessível. Para mim, esse tipo de peça – que de resto é toda e qualquer tragédia grega – é quase um programa educativo, é um tema de relevância nacional⁹.

⁹ Evidentes, no entanto, são as situações delicadas e ásperas, os ranços coloniais europeus que mantêm a posição elevada (ou inacessível) para os estudos clássicos, enquanto eles deveriam estar na formação de base, na prática cotidiana e não no topo de uma pirâmide de erudição.

A tragédia, com a já mencionada *anagnórisis*, é capaz de levar à compreensão dos fatos sociais, políticos e familiares enquanto impele o espectador a decodificar a razão da não compreensão dos fatos antes da *anagnórisis*. Em outros termos, ela conduz o espectador a compreender o significado de não ter, em um dado momento qualquer, compreendido.

Pois bem, à parte tudo o que foi mencionado e justificado, e à parte também a qualidade dramatúrgica do *corpus* selecionado, falemos da retórica das tragédias, porque elas são um rico material para reflexão e estudo em situações de crise, quer nos campos mais práticos quer naquelas teóricas, ou seja, nos impasses do discurso, da filosofia, da política, da ciência social, das ciências da afetividade e da ética, constituindo-se, igualmente, como um arsenal valioso para a observação de nossos mais velados comportamentos, nossos gritos calados, sussurros exagerados e gestos dissimulados. Mas uma ressalva faço: para detectar os mais sutis lances retóricos, é preciso que o analista seja metucioso, leia, reconheça e sofra o texto no processo de traduzi-lo. Essa é a minha metodologia para os textos de teatro, os que considero mais exigentes.

Tadeusz Kowzan (1992, p. 16-31), conhecido pioneiro em semiologia teatral, ensina que o teatro – qualquer que seja ele – lida com pelo menos treze sistemas de signos diferentes: a palavra, o tom de emissão da palavra, a mímica facial para a expressão da palavra ou qualquer outro som desejado (assobios, gargalhadas, suspiros, muxoxos), o gesto que acompanha a palavra ou o silêncio da palavra, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o traje, os acessórios, o cenário, a iluminação, a música, os efeitos sonoros. São, todos, sistemas separados, autônomos, que atuam a um só tempo: efusão comunicativa.

O material linguístico empregado no teatro compõe apenas um dos sistemas aqui arrolados, o qual, por sua vez, tem uma semiologia em vários planos: o semântico, o fonológico, o sintático, o prosódico etc. A ordem das palavras numa frase, o modo de operar e empregar as figuras retóricas num enunciado, as alternâncias rítmicas, prosódicas e métricas, tudo significa. Nada do que é visto sob o olhar atento de uma plateia, que anseia pela visão que lhe é oferecida, cai no vazio: a expressividade de sentimentos daquele que fala, as mudanças bruscas ou leves, a idade, o humor, o peso, a estatura. Essas categorias de signos sucintamente relatadas, o teórico Kowzan as elabora para organizar modos de análise dos espetáculos. Por mim, utilizo-as para pensar e sugerir possibilidades de tradução do texto grego para o português e do texto traduzido para a ribalta.

Traduzir dessa forma me dá satisfação. Vejo e leio o texto a um só tempo. O procedimento parece

[...] una obviedad, pero no lo es tanto si uno no considera el teatro como um género independiente de la literatura. El arte dramático conlleva una serie de elementos más allá de la faceta filológica que hay que tener muy en cuenta a la hora de traducir. Um texto teatral es básicamente una partitura com espacio, tiempo y personajes concretos, es un volumen que toma forma y sentido en su escenificación, en su verticalización. Por eso, traducir teatro, es además de trasladar de una lengua a outra una historia, construirle a esta historia un espacio adecuado, para que se pueda oír y ver. (VINUESA, 2013, p. 285).

Foi em razão disso, por certo, que nomeei a efusividade comunicativa para o teatro, mas, para a tragédia, alargo a ideia; efusividade, nesse caso, se aplica à tragédia de maneira exacerbada; como força e coação, tirania que Platão, na *República*, 439e-441a, denuncia. E, sobre a violência sofrida, creio que o inevitável sempre acontece, um dia o cipó de aroeira volta e bate no lombo de quem deu. O que muito escolheu acaba decerto dando bom dia a cavalos. Isso é dito, de forma eficaz, pela tragédia ática. Poder-se-ia objetar que ver violência gera violência. Não sei.

Quem vai ao teatro – e fica até o fim – aprecia e admira o que viu. Incido sobre o verbo “admira”. Se levarmos em conta a opinião de Aristóteles (*Poética*, 1448b) e de Gotthold Ephraim Lessing, a representação ensina, dá prazer e gera admiração. Afinal, entre o teatro e a instrução, entre o teatro e o saber, e o teatro e a compreensão, desde a Antiguidade, existiu sempre uma conexão muito estreita (LEHMANN, 2011, p. 273) e “o prazer estético brota da apreciação da destreza do artista” (LESSING, 1998, p. 86)¹⁰. O recebedor compreende a técnica e admira o autor, daí Lessing afirmar que a “admiração é um afeto frio” (LESSING, 1998, p. 262). Desse modo, somos capazes de, friamente, julgar – no durante e no depois do espetáculo – o que, afetivamente, nos abalou durante o desencadear da ação. Razão e sensibilidade, λόγος¹¹.

Os que me leem dirão que falo aberto demais e por provérbios, logo aqui, em publicação tão respeitada. Não escondo; busco um efeito retórico. Quero pensar e praticar a retórica e o discurso; são eles, no meu entendimento, o patrimônio do homem comum e, com isso, no entredito, proponho a compreensão da retórica como patrimônio do cidadão comum, proponho, outrossim, que a tragédia grega seja avaliada como arte a um só tempo nobre e popular, discurso repleto de saberes comuns, regras sociais e morais

¹⁰ Todas as traduções de Lessing são de Márcio Seligmann-Silva.

¹¹ É no sentido de aliar razão e sensibilidade que leio a proposição de Manfred Kraus e compreendo que o λόγος na Grécia antiga significa sempre *palavra em ação*, ou seja, palavra oralizada para mover e produzir afetos em uma plateia (Cf. KRAUS, 2010, p. 96).

que foram estruturadas ao longo de séculos e resultaram em estratégias refinadíssimas de convencimento discursivo semiótico, aliando, igualmente, as emoções e o raciocínio, razão,

Vou a contrapelo do que hoje se pensa sobre esse gênero antigo. Acato o diagnóstico de Enéias Farias Tavares, para quem a “tragédia ateniense passou por um longo processo de leitura, tradução e recepção textual que deslocou o aspecto discursivo da sua utilização cênica”. Por consequência, a academia, ao entendê-la apenas como texto – e não como teatro, simulacro de vida em movimento – simplificou o que nasceu complexo. O signo múltiplo se limitou ao entendimento da palavra; o texto trágico foi reduzido à “função da sua construção textual” e abandonou seu contexto de enunciação para um coletivo, esquecendo-se que uma plateia será sempre heterogênea. Esse “descolamento do aspecto textual das práticas cênicas e corporais da tragédia resultou na abstração das figuras heroicas e na elevada valorização de determinados conceitos” (TAVARES, 2013, p. 16) que deixaram a tragédia hoje sem voz e sem corpo. Penso que a escolha por privilegiar o texto é de ordem prática. Fazer teatro é dispendioso, trabalhoso e complexo. Ademais, quando queremos representar corporal e visualmente ideias, conceitos e paixões desmedidas, da conjugação ideia e matéria surgem obstáculos multiplicados:

[...] mostrar ao olho o extremo significa atar as asas da fantasia e obrigá-la, uma vez que ela não consegue escapar da impressão sensível, a ocupar-se [sic: sob ela] com imagens fracas... (LESSING, 1998, p. 99-100).

Assim, por exemplo, ao contemplarmos um quadro em que alguém grita de horror ou de dor, nossa imaginação nos obriga, mesmo que de forma imperfeita, porque sem o som, o tom e a vibração, a “ouvir” o grito. Mas com o teatro é diferente. No teatro a voz tem intensidade, altura, registro, idade, volume e textura. Uma coisa é a impressão narrativa de um grito, outra coisa é esse grito, ele mesmo (cf. LESSING, 1998, p. 106). No entanto, pesa mais para os estudiosos contemporâneos, quiçá por limitações de tempo e dinheiro, ou talvez por uma estética estabelecida pelos séculos afora, uma urgência de decoro e elegância, ocupada em pensar e montar tragédias a partir de conceitos com nomes empolados: ὕβρις, ἁμαρτία, μίασμα, κάθαρσις, φόβος, ἔλεος, περιπέτεια ... (*hýbris, hamartía, míasma, katharsis, phóbos, éleos, peripéteia*)

Compreende-se: colocar em cena situações extremas e abstrações filosóficas provoca grandes constrangimentos. Como transpor ao corpo humano do ator as hipérbolos imaginadas? A desmedida, o erro; como materializar

uma intenção suja, o assustador, o compadecente ou o avesso revirado sem cair no grotesco? Sim, os elementos estruturadores do trágico nos obrigam a buscar formas misturadas (humanas, vegetais e animais) para criar as figuras e as cenas extravagantes que esse tipo de discurso explora; afinal, nele tudo é extremo: imaginem Ágave dançando com a cabeça de Penteu morto em um ritual comandado por ela própria, a sua mãe; Édipo, cego, sangrando com os olhos mutilados; Teseu recolhendo os pedaços de seu filho Hipólito dilacerado nas ondas do mar. Se usássemos efeitos especiais poderíamos cair no ridículo da massa de tomate para o sangue, da cabeça de cera quebrada numa imperícia cênica, no cheiro de silicone novo que se exala de braços, mãos, pernas e dedos; efeito grotesco do excessivamente real que veda fruir o gozo estético (e isso tudo sem sequer supor a existência do crítico rival, gentilmente apontando uma tecnologia mais eficiente)...

Na verdade, o discurso trágico quer mostrar a dor maior, a ira mor e a loucura suprema; como fazê-lo? Com a palavra volátil, a figura construída pela sugestão do discurso, os gritos, os chiados, os gemidos e contorções extraordinárias do gesto do artista. Bocas, caras e caretas. Por isso, qualquer tragédia encenada corre o risco de se tornar deslocada, inchada, pavorosa e exacerbada. Se sofisticada, o perigo é incorrer na sofisticação dos dândis, ignorando o essencial e superelaborando o acidental. Onde está a eficácia, senão no primeiro patamar da criação, o texto? Poucos, contudo, leem o grego. Entra aqui, então, a tradução e a minha possibilidade de parceria com Êsquilo, Sófocles e Eurípides.

Sobre o uso da palavra na retórica e na semiótica e em suas abrangências deve-se notar que os gregos ousaram, sem pejo algum, tornar visíveis e audíveis as paixões destruidoras as quais é preciso identificar para ponderar. Eles montaram seus palcos e acharam soluções físicas para os exageros, porque, como, mais uma vez, afirma Lessing, diferentemente da posteridade dos europeus – gente “mais aquinhoadada em entendimento”, capaz “de dominar melhor” a boca e os olhos –, os gregos externavam suas dores e aflições e não se envergonhavam de qualquer das fraquezas humanas (LESSING, 1998, p. 85), antes faziam delas oportunidade de *anagnórisis*.

Penso que eles se aperfeiçoaram na “poética da conduta” – formulação de Jean Galard (2008) na obra *A beleza do gesto* – e com isso hipotetizaram, através do teatro, a retórica do grito, do gesto, do esquema corporal (σχήμα) e do movimento no espaço de visão de um público. Quando menciono o “esquema corporal em movimento”, estou pensando nos sistemas de Kowzan, ou seja, a palavra conjugada com o tom de emissão, a mímica facial (e no caso da tragédia antiga, a plástica da máscara), o gesto, o movimento cênico do ator, os acessórios (maquiagem, penteado, traje), os adereços cênicos (cenário, iluminação, música, efeitos sonoros). Trata-se de uma retórica

consciente da semiótica e ciente da textura, volume, cor e luz de uma palavra; técnica que tira proveito da sensação e da paixão, que usa do desequilíbrio para se (re)organizar no estranhamento poético. E como pode a tradução ser cúmplice da cena e da persuasão?

Respondo com um exemplo: a entrada em cena da uxoricida Clitemnestra na tragédia *Electra*, de Eurípides. Ao visitar sua filha e futura matricida, a personagem nos arrebatava. Clitemnestra irrompe em cena em comitiva: servos e criadas acompanham-na em um veículo puxado a cavalos. O aparato demandado – um carro, cavalos e escravos adentrando o espaço cênico – é uma figura retórica fisicalizada, isto é, hipérbole cênica: corpo berrante e aberrante. A figura é recurso comum nas tragédias: Agamêmnon, em *Ésquilo*, chega de carro e comitiva; Medeia sai num carro de fogo. As Oceânides desembarcam de ondas marinhas no *Prometeu* esquiliano, Ulisses atravessa, ao entrar em cena, um espaço cortado de varaus repletos de panos de pus, bandeirolas de dor, para compor o cenário...

E Clitemnestra? O coro de amigas de sua filha *Electra* manifesta, diante da entrada deslumbrante da rainha, um raciocínio muito temperado:

<p> ἰώ, βασίλεια γύναι χθονὸς Ἀργείας, παῖ Τυνδάρεω, 990 καὶ τοῖν ἀγαθοῖν ξύγγονε κούροι Διός, οἱ φλογεράν αιθέρ' ἐν ἄστροις ναίουσι, βροτῶν ἐν ἀλὸς ῥοθίοις τιμὰς σωτῆρας ἔχοντες: χαῖρε, σεβίζω σ' ἴσα καὶ μάκαρας 995 πλοῦτου μεγάλης τ' εὐδαιμονίας. τὰς σὰς δὲ τύχας θεραπεύεσθαι καιρός. χαῖρ', ὦ βασίλεια. </p>	<p> IôÔ Soberana mulher do Argivo chão! Filha de Týndaro e irmã dos bons gêmeos – meninos de Zeus –, os dois que fulgem entre astros no ardente Éter, os que têm fama de salvar homens dos quebradouros de mar, salve! Igual aos bem-ditos de riquezas e abastança mor eu te venero! É muito boa hora pra reparar tua fortuna! Salve! Ó! Soberana!¹² </p>
--	--

Como se articula essa fala do coro?

O verso se abre com uma interjeição “ἰώ” constituída por duas vogais em tom crescente, com duração de meio tempo para o “i” e dois tempos para o “ώ”, isto é, temos uma semivogal somada com uma vogal duplicada. O efeito é a indicação precisa de uma situação de espanto.

O verso continua bastante expressivo e em gradação de extensão. O primeiro do trecho é todo ele um só vocativo, o segundo também, outro vocativo que ocupa cinco versos. São eles, “βασίλεια γύναι χθονὸς Ἀργείας” (soberana

¹² Tradução da *Trupersa*, trupe de tradução de teatro antigo. Toda a tragédia traduzida, no prelo, será publicada pela Editorial Ateliê.

mulher do argivo chão) e “παῖ Τυνδάρεω, καὶ τοῖν ἀγαθοῖν ξύγγονε κούροιον Διός, οἱ φλογερὰν αἰθέρ’ ἐν ἄστροις ναίουσι, βροτῶν ἐν ἀλὸς ῥοθίοις τιμὰς σωτῆρας ἔχοντες” (filha de Tíndaro e irmã dos bons gêmeos – meninos de Zeus –, os dois que fulgem entre astros no ardente Éter, os que têm fama de salvar homens dos quebradouros de mar). O efeito é uma amplificação em palavras da dignidade e da magnificência da personagem que entra em cena.

Na sequência, registra-se um verbo-sentença, “χαῖρε” (salve!), marcador de ação laudatória, utilizado na segunda pessoa do imperativo. O efeito é evidente: o coro exultante registra seu acolhimento.

Completa-se o verso com uma comparação “rainha igual à divindade”: ἴσα καὶ μάκαρας πλούτου μεγάλης τ’ εὐδαιμονίας (eu te venero por causa da tua riqueza e abastança do mesmo modo que venero os deuses).

Finalmente, os últimos versos da saudação. Destaco-os pela ambiguidade, que, no meu ponto de vista, é a mãe de um discurso dobrado, econômico, que, com uma só palavra, diz muitas coisas num único instante, regalo para os tradutores. Nesses dois versos, o coro, empregando o verbo θεραπεύεσθαι (cuidar, honrar, venerar, restaurar, observar, prestar atenção a) no infinitivo passivo, sem agente, gera três possibilidades de leitura cênica: uma em que o agente é o próprio coro, outra em que se faz uma exortação para Electra e outra em que o agente é a soberana Clitemnestra, detentora de toda essa grande fortuna que se vê. Desse modo, tem-se, numa tradução que elimina a ambiguidade, a fala: “É uma boa hora para cuidar do teu destino, minha senhora”; porém, se o tradutor emprega um léxico mais flexível, ele traz para seu texto a riqueza da leitura original ao conservar a possibilidade dos triplos sentidos sugeridos. Assim: exortação ao coro e à própria Clitemnestra – “É muito boa hora para *reparar* a tua *fortuna!*”; exortação a Electra – “É muito boa hora para recuperares/ salvars a tua fortuna para teu próprio usufruto”. A ironia se mantém com o sentido: “É oportuno que tua fortuna seja preservada (e/ou notada e/ou recuperada) por ti mesma (e/ou por mim e/ou por Electra). Ainda, a palavra “fortuna”, na tradução, é apenas uma opção de léxico flexível, vocábulo que tenta preservar a ambiguidade da palavra τύχη, “sorte boa”, “destino desconhecido”, “ventura e desventura”. A enunciação é marcada pela ironia debochada, que, prosaicamente dita e desmascarada, fica assim: “Agora, nós que te olhamos nesse fausto todo, podemos perceber como és rica, Clitemnestra, mas cuidado, soberana, a hora é oportuna para tua filha te matar”. Percebe-se claramente que a ambiguidade é um recurso para o uso econômico da palavra; fala-se muita coisa em pouco tempo. A ambiguidade sem dúvida contribui para a ligeireza da palavra dita.

O trecho termina com a repetição do verbo de saudação e o vocativo soberana.

Percebe-se, portanto, que o dramaturgo tirou do exagero, da hipérbole visual (a entrada apoteótica) e dos verbos-emocionais um construto lucidamente montado para expor sua técnica e para garantir um coro caracterizado a partir de um discurso dúbio, pleno de sentidos superpostos com argúcia e inteligência. Por tais meios ele pode facilmente mover os afetos da plateia. A técnica de introduzir a rainha com carro e comitiva foi resultado de um hábito criativo que possibilitou – dentro e fora da cena – a observação do fausto e da miséria simultâneos de alguém. Com esse engenho veio um raciocínio verdadeiro e uma conclusão acertada para as personagens e para o espectador. O alvo da ironia, Clitemnestra, é verdade, tem uma interpretação equivocada da saudação do coro. O espectador percebe a fragilidade da personagem, a malícia de Electra e a convivência do coro; estamos num laboratório de experimentação de vida.

Trata-se do deixar surgir das fantasias e dos ideais, mesmo que eles sejam tão ilegítimos ou indesejáveis do ponto de vista moral-pedagógico. O fascínio que o teatro exerce não é apenas estético. Ele tem a ver com situação, acontecimento, revelação e, se essa grandiosa palavra nos for permitida – com o humano (Lehmann, 2011, p. 272).

E tudo isso reafirma o mesmo que Vinuesa, que declarava (2013, p. 290) que “vida y teatro compartirían un mismo escenario”.

Propus-me apresentar minhas reflexões sobre gritos, sussurros e gestos, mostrei-os como um ato só, os gritos nos exageros, os sussurros nos ditos velados e macios, e os gestos no comportamento cênico. Informei que há um deslocamento funcional e receptivo do texto trágico, afirmei e reafirmei que postulo as tragédias gregas para o povo. Reitero isso, e argumento outra vez com Aristóteles, na *Poética* (1461b 26-1462 a-b): o filósofo registra que a tragédia, já na antiguidade, levava fama de ser uma arte vulgar que se fazia acontecer por atores que gesticulavam diante de um público rude. É verdade que o mestre citado se opõe à escola de interpretação dos exageros, critica os atores, isenta os dramaturgos e atribui a vulgaridade e a popularidade desse tipo de teatro somente aos intérpretes. Todavia não há como esconder que os exageros e vulgaridades estão presentes nos textos clássicos.

Neste momento teórico aristotélico contra os atores, creio, teve início uma divisão que perdura e que é nefasta, a saber, a ruptura entre o texto e a encenação. Como os discursos políticos, os sermões religiosos, as propagandas e as teses acadêmicas, o teatro, como já dissemos, é ato retórico que carrega sistemas semióticos múltiplos consigo. No que diz respeito ao texto trágico antigo, o comportamento cênico exagerado é facilmente corroborado por uma constatação básica: os textos são crivados de interjeições, isto é, de

marcadores de emoção inseridos na frase e dirigidos ao interlocutor, marcadores que diferem da linguagem referencial pelo som particular que têm. As interjeições são gritos ou melodias compostas por vogais alongadas, reduplicadas, consoantes e vogais ou partículas sintáticas que se juntam com a intenção de um apelo emocional. As interjeições – dou um exemplo, os versos 745-746 do *Filoctetes* de Sófocles: παπαῖ, / παππαῖ, παππαπαππαππαππαῖ! – constituem os gritos e sussurros mais difíceis de traduzir do pergaminho grego para o papel brasileiro e, desses dois, para o corpo. Mas a voz do ator facilmente lhes dá sentimento. Algumas interjeições como a que mencionei são sons puros, gritos inarticulados, gestos, gesticulações, onomatopeias, musicalização de algum tipo; outras são vocativos: nomes e verbos usados em casos específicos, tais como “vamos!”, “vede!”, “Édipo!”. No meu entender, as interjeições dos textos teatrais são, juntamente com as partículas, os marcadores que hoje chamamos de rubricas.

Interjeições mudas, as mais eficazes, proponho chamá-las de gestos-interjectivos. Uma mão levantada para agredir, parada no ar num instante de sensatez, é já agressão. As interjeições vozeadas, inversamente, poderiam também ser nomeadas como gestos de voz. Sejam mudos, sejam vozeados, eles contorcem e deformam o corpo que as emite ampliam o espaço da personagem, carregam de cores fortes os atos de transgressão: ὕβρεις.

Mas encher a cena com dores e aflições pode resultar em um fiasco se não se sabe encontrar a medida exata, o momento oportuno, a forma e a intenção adequadas. Dominar a alegria e a dor, expressá-las de maneira contida ou derramada é um ato da razão artística pautada na estética retórica. Se não, vejamos, ouvindo mais uma vez Lessing:

Alguns acharam o terceiro ato [do *Filoctetes* de Sófocles] dessa peça desproporcionalmente mais curto que os demais. Com isso vê-se, afirmam os críticos de arte, que os antigos não se importavam com a igualdade de comprimento dos atos. Eu também creio nisso; mas nesse caso eu preferia me basear num outro exemplo do que nesse. As exclamações de lamento, o gemer, os ἄ, ἄ φεῦ, ἄτταταῖ, ὦ μοι, μοί! quebrados, as frases inteiras repletas de παπαῖ, παπαῖ que constituem esse ato e que deviam ser declamadas com alongamentos e interrupções muito diferentes daqueles necessários num discurso ordenado fizeram com que a representação desse ato sem dúvida durasse praticamente tanto quanto os outros. Ao leitor ele parece ser muito mais curto no papel do que terá parecido aos ouvintes (LESSING, 1998, p. 84).

O comentário de Lessing é de uma sagacidade deliciosa. Ele, no fundo, fala de dramaturgia (o que aqui não interessa particularmente) e de uma

diferença que a grande maioria dos estudiosos deixa escapar: teatro grego é língua escrita que finge ser oral, ou seja, Sófocles, quando sobrecarrega o terceiro ato de *Filoctetes*, sabe que a exteriorização indecorosa de sensações por gritos, afrontas, lamentos e lágrimas tem limite. Trata-se de expor o exagero para que, na fria admiração e na fruição do prazer estético, possamos contemplar e discernir o que somos e o que queremos ser.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- ANTONACOPOULOU, E. P.; SHEAFFER, Z. Learning in Crisis: Rethinking the Relationship Between Organizational Learning and Crisis Management. **Journal of Management Inquiry**, 2014, Vol 23(1), p. 5–21.
- CHILDS, P.; FOWLER, R. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. London, New York: Routledge, 2006.
- CUDDON J. A.; PRESTON, C. E. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin Books, 1998.
- EURIPIDES. **Fabulae**. DIGGLE, J.; MURRAY, G. (eds.) Tomus I, II III. Oxford: Oxford University Press, 1984, 1992, 1913.
- FORD, R. Why We Fail: How Hubris, Hamartia, and Anagnosis Shape Organizational Behavior. **Human Resource Development Quarterly**, v. 17, no. 4, 2006, p. 481-489.
- KOWZAN, T. El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. In: ADORNO, T.W.; GOUTHIER, H. G.; BARTHES, R. et alii. **El teatro y su crisis actual**. Documentos. Tradução de Maria Raquel Bengolea. Caracas, Monte Avila Editores, 1992, p. 25-51.
- KRAUS, M. Aristotle on the arts of spoken word: correlations between his Rhetoric and Poetics. In: PEREIRA, B. F.; VÁRZEAS, M. (org.). **Retórica e teatro: palavra em ação**. Porto U. Porto Editorial, 2010, p. 95-108.
- LEHMANN, H-T. Das Crianças, do Teatro, do Não-compreender. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 268-285, jul./dez., 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 30.10.2015.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE, H. The interjections im Greek Tragedy. In: **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, v. 99, 2002, p. 49-88.
- PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- SOPHOCLIS. **Fabulae**. LLOYD-JONES, H.; WILSON, N. G. (eds.) Oxford: Oxford University Press, 1990.

- TAVARES, E. F. Texto trágico, imagem cênica, música ditirâmbica: uma proposta para a leitura da tragédia ateniense. **Fragmentum**, n° 38, V. 1. Jul./Set. 2013, p. 16-32.
- VINUESA, C. La traducción teatral contemporánea. **Estudios de Traducción**, v. 3, 2013, p. 283-295.

