

Conversas sobre a Tragédia¹

Robert Davreu
Tradutor
Paris, França

Wajdi Mouawad
Diretor de Teatro
Ottawa, Canadá

Kathrin H. Rosenfield
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brasil

195

*Conversas sobre
a Tragédia*

Robert Davreu,
Wajdi Mouawad
&
Kathrin H.
Rosenfield

Resumo: Esse artigo é o registro de um diálogo entre um tradutor francês, uma crítica literária brasileira e um diretor de teatro afro-canadense sobre as razões que nos fazem retornar, sempre de novo, às tragédias clássicas, sobre os princípios de tradução e de encenação. Um dos focos especiais é o papel do coro, enquanto diferencial lírico que difere do discurso argumentativo dos demais protagonistas.

Palavras-chave: tragédia, tradução, crítica literária, lírica coral, encenação

Abstract: This article started as an interview and turned into a dialogue between a French translator, a Brazilian literary critic and an Afro-Canadian stage director. It hinges around the reasons which make us return, again and again, to Greek tragedy, around the principles of translation and staging. One of the focuses is the Chorus: its lyrical otherness which makes a contrast with the discursive arguments of the other protagonists

¹ Tradução de Vanderlene Rolim Dutra

Key-Words: tragedy, translation, literary critique, choral lyrics, staging

No início do ano 2010 começou uma conversa sobre a tragédia antiga. Como traduzí-la e compreendê-la hoje, numa época de pouca afinidade com gestos trágicos? Como transpor a grandeza heróica para o palco do teatro? Via email, Kathrin Rosenfield dialoga com o poeta e tradutor Robert Davreu (Paris) e o diretor de teatro Wajdi Mouawad (Ottawa).

Kathrin a Robert Davreu, 28/1/2010

Caro Robert

Desejo-lhe um feliz Ano Novo (antes que janeiro termine)!

Infelizmente, não pude permanecer na Europa muito tempo após o Natal – mas penso em voltar, quem sabe, no início de março. Entretanto, gostaria de perguntar-lhe se você teria vontade de juntar-se a nós, numa reflexão sobre a tragédia e o trágico, pensando um pouco na preferência pelo mito que se desenvolveu na sociedade contemporânea? Tentei organizar um colóquio para o final deste ano ou início do próximo - o tema, bastante amplo, parte do título de Freud « O Mal Estar na Civilização » - e começamos desde agora a trabalhar com pequenos grupos (literatos, filósofos, tradutores, artistas, coreógrafos, atores e body workers...) a fim de suscitar múltiplas perspectivas que preparam um diálogo com colegas e pensadores no Brasil e no estrangeiro.

A perspectiva de sua colaboração me agrada muito. Quanto à sua proposta de contato - sim, fale, por favor, com seu amigo Wadji - quem sabe poderíamos escrever algo sobre suas traduções e as montagens das peças canadenses. Isso me interessa muito, pois nossos próprios esforços de interpretação, crítica e tradução com as peças Antígona, Hamlet e Édipo Rei visaram precisamente a encenação (meu amigo

Lawrence Flores Pereira fez maravilhas com Antígona e Hamlet - especialmente pelo trabalho de prosódia com os atores). Luciano Alabarse encarregou-se da direção - foi uma experiência muito rica. Quando voltar à França, lhe trarei um DVD.

Então, minha pergunta inicial se desmembra em outras tantas:

- Qual o lugar da tragédia grega numa sociedade como a nossa, que desenvolveu inúmeras formas de conciliação para desarmar conflitos autenticamente trágicos (isto é, a dramatização de contradições sem solução que exigem um sacrifício, uma morte trágica). Há mais de duzentos anos, Hölderlin já dizia que nossa cultura moderna tem dificuldade de deparar-se com o absoluto, a Necessidade, o *fatum*. Que tudo em nós, modernos, reluta contra o destino. E o contemporâneo de Hölderlin, Heinrich von Kleist, antecipou o gosto atual pelo trágico espetacular no qual corpo e mente se alienam radicalmente das articulações mais sutis do entendimento com a imaginação (terminando em loucuras canibais e coisas desse gênero)

- Eis a razão pela qual hoje muitos sociólogos e teóricos consideram que vivemos numa sociabilidade avessa ao trágico, com um imaginário aprisionado nos efeitos especiais e violências contingentes. Ou seja, nossa perspectiva seria hostil às articulações da poética trágica, desenvolvendo-se às custas de tudo o que é caro aos trágicos: honra, beleza, glória... Mesmo assim, há escritores importantes, com R. Musil, no início do século XX e J.M. Coetzee, atualmente, cujas poéticas não abrem mão dos efeitos residuais da aura clássica. O trágico ressurge na forma de um 'outro estado' no qual acreditamos na ilusão de entrever a beleza, a verdade, a bondade – com aquele misto catártico de piedade e terror que reacende a ilusão na própria desilusão.

- Em nosso trabalho com a tragédia no Brasil, constatamos que há duas atitudes diametralmente opostas:

1) de um lado, a encantamento com a tragédia – porém em geral na base de uma confusão total entre mito e tragédia: a maioria das pessoas não vê a diferença entre a elaboração extremamente cuidadosa, precisa, irônica do poeta trágico e o tema ou esquema mítico.

2) de outro lado, há inúmeros artistas e leitores que abandonam o interesse ou o respeito erudito em relação à arte dos trágicos – à artesanaria textual de Sófocles ou Ésquilo. Eles consideram que a pesquisa de significado original do texto seria ‘museográfica; para eles, não há nenhum problema com a adaptação do texto, recortes e colagens de vários textos, projeção de problemas políticos ou sociais modernos sobre os trágicos; O que você pensa da dessa antropofagia literária que destrói o original, apropriando-se o brilho de grandes nomes como Sófocles, sem fazer jus à graça, à ironia e ao sabor do original?

- Como você vê a questão do estilo ‘**elevado**’ no contexto atual que sofre uma perda galopante do gosto por tudo que é distinto (quem sabe isso se sente menos na França?)

Qual é sua experiência em relação a essas questões (na França, no Canadá, em toda parte)? Sinta-se livre para reformular as perguntas ou propor outras.

E não se esqueça de me mandar novidades de seu amigo Wadji.

Até breve

Kathrin

2010/2/5 Robert Davreu

Cara Kathrin,

Recebi agora suas perguntas e pensei imediatamente que as anotações pessoais que comecei a redigir paralelamente ao meu trabalho de tradução estariam suscetíveis senão de respondê-las, ao menos de me deparar com algumas. Minha interrogação (pois o que escrevo lá é, no mínimo, incerto) é uma tentativa pessoal de

entrar com as tragédias de Sófocles numa apreensão do próximo e do distante. Tenho todo o tempo em mente o que num texto intitulado « Vers le planétarium » (em Sens Unique) W. Benjamin fala da diferença entre o homem moderno e o antigo, mas tentando pensar esse texto, fazendo abstração de um messianismo que, no meu ponto de vista, oculta a sua capacidade.

A única coisa que está mais ou menos clara para mim, em meu projeto, é que há dois escolhos a evitar : um que seria procurar reconstituir as tragédias à moda antiga ; outra que é esse da modernização, tal comovocê descreve em suas indagações. É isso, sob meu ponto de vista, duas modos destrutivos das obras. Toda a dificuldade está, então, em ir no sentido da época, mas contra ela.

Entrego-lhe, então, essa anotações pessoais - insisto nesse termo - como material de reflexão, de crítica, de retomada, e lhe agradeço, antecipadamente, de dizer-me, com toda sinceridade o que você pensa.

No que diz respeito a Wajdi, ainda não falei com ele sobre o projeto que vocês realizam, mas não tardarei a fazê-lo.

Em relação a Po&sie, lancei uma ideia de um número que teria por tema o teatro e a poesia. Espero poder me encarregar, em março, de solicitar certo número de autores, diretores, atores, etc. Tornarei a lhe falar sobre isso quando o projeto estiver bem amadurecido.

Tudo de bom,
Robert.

Notas Pessoais (mythos e logos, epopeia, tragédia, etc.)

Hipótese : e se o desencantamento do mundo, onde quisemos ver o traço característico da modernidade, datava da oposição que aparece na Grécia entre mythos e logos, embora de maneira extremamente cheia de nuances, no período clássico e tende a se acentuar com o nascimento da filosofia. Penso, certamente, no prólogo de Fedra e na atopia proverbial de Sócrates: o mito ao redor do campo (ruralismo), o logos ao redor da cidade (urbanismo), não tanto como entidade física, geograficamente situada, mas como comunidade de seres falantes, então de essência

atópica. Nessa perspectiva todas as cidades físicas certamente não passam de imagens enfraquecidas, ao mesmo tempo em que as encarnações múltiplas, da Cidade una e universal de um mundo inteligível com o qual ela se confunde. Quanto às línguas que falam os humanos, elas não estão elas-próprias, na sua pluralidade, que as encarnações que traem, em todos os sentidos do termo, um Logos originário, ele-próprio imaterial por essência, e cuja particularidade seria de deixar precisamente sem voz aquele que conseguisse remontar analogicamente até ele. Mas não está aí o que conduz a reabilitar o mito. Ver o Platão da Carta 7: Quando chega-se nas paragens da verdade, então « não é mais dizível como o resto do que se ensina », e não se pode evitar de recorrer ao mito; de reconhecer conseqüentemente, ao mesmo tempo que « o caminho da nossa casa » (Philèbe) a poesia – senão a forma própria do poema – das primeiras eras e de reconhecer ao mesmo tempo a via de um reencantamento do mundo, ou de maravilhamento de uma presença no mundo **anterior ao espanto e ao questionamento filosófico quanto à representação.**

Mas o que dizer da tragédia, da qual sabemos que encontra sua realização no século que precede o do nascimento da filosofia? O que dizer da tragédia cuja fundação não é sem dúvida por acaso contemporânea a da história – Heródoto é contemporâneo de Sófocles e de Tucídides, embora mais jovem, morre no mesmo ano que ele – e do apogeu da democracia ateniense? O que dizer, em particular, do elemento mítico, para nós hoje, no mundo desencantado que é o nosso, nas tragédias de Sófocles? Está relativamente claro que para o espectador grego, todas as referências míticas eram familiares, inscritas nas tradições cívicas e culturais comuns. A visão trágica da existência humana que veiculam estes mitos não estava, me parece, de modo algum em contradição com um encantamento pelo mundo, onde, mesmo em seu distanciamento e sua indiferença em relação aos sofrimentos dos mortais, os deuses estavam presentes em toda parte. « **Em tudo isso, nada em que Zeus não esteja** », canta o corifeu em conclusão das Traquíneas. Para **o espectador de hoje**, mesmo razoavelmente culto, mesmo erudito, **o elemento mítico não saberia certamente ter o mesmo valor** ou a mesma tonalidade. No máximo, ele pode ter o valor, em sua singularidade, de uma reminiscência ou de uma lembrança, matizada, sem dúvida, de uma certa nostalgia, de um **encantamento pelo mundo**

que, por não ser necessariamente feliz – ser, até mesmo, frequentemente, terrível – **pertence quem sabe ainda um pouco ao domínio da infância**. Isso apenas poderia justificar a tentativa de retraduzir, após tantas outras, as tragédias de Sófocles, tentando, na contra-mão da época, nada sacrificar nelas, das referências míticas que, sem dúvida (pois elas estão mais ainda que outras, caídas no esquecimento) parecem secundárias, como tendem a fazer algumas vezes alguns tradutores, na consciência certamente fundamentada que eles possuem, de que estas não dirão nada a maioria dos espectadores de hoje. Não poderíamos, ao contrário, tirar partido dessa singularidade? Recusarmos de nos submeter, em outras palavras, a uma injunção de comunicar, ou seja, tender ao menor denominador comum.

Não vamos, portanto, nos enganar: não se trataria mais de aspirar a uma erudição tal que reservaria o espetáculo à uma elite de conhecedores da Grécia antiga. E não se trata mais do que se tiraria do « dever da memória », no sentido mais específico que geralmente entendemos. Se trata-se de transmitir – o que não saberia se restringir a comunicar – é quem sabe de transmitir melhor, através desse mesmo que se tornou pra nós estranho, uma perda irremediável, e, para aí tentar, acreditando mas sem muito acreditar, remediar; trata-se de fazer obra do tradicionalismo, no sentido que Antoine Berman lhe atribuía, a propósito da tradução, a saber, não de procurar ressuscitar tal ou tal tradição empírica – tentativa reacionária que se assemelha à ilusão e/ou fraude – mas de manter uma **relação libertadora e criadora com o passado**, de dar a ver e a ouvir, sem pretender restituí-la, uma outra experiência do mundo que nos permite ter em vista a nossa ou, para ser mais preciso, a injustiça que, como dizemos, caracteriza a nossa. Em outros termos, trata-se de constatar a perda e o esquecimento – cujo conhecimento erudito, extremamente louvável, é, ao mesmo tempo uma das formas sutis – em vista de inovar, de que, ao não nos dizer mais nada supostamente, nos diz ainda, no entanto, alguma coisa, como está suscetível de fazê-lo o canto, mesmo quando lhe compreendemos pouco ou quase nada das palavras; como o fazem as obras de arte além das barreiras das culturas e das línguas. E a tragédia, é, com efeito, de início, isso: **o coro, poesia em canto, identidade do mythos e do logos, palavra apofântica antes de ser discurso argumentado (categorial)**. Sem dúvida, Florence Dupal tem razão de

chamá-lo em seu posfácio na tradução de Antígona, e deixa de correr o risco de decepcionar no que tange a musicalidade dos Coros na leitura.

Sim, pois a tragédia não é mais que isso, não saberia reduzir-se a isso que é, no entanto, originária. Preciso, aí, ressaltar uma dúvida subjacente a minha hipótese : e se, antes mesmo do momento da filosofia que, sabemos, corresponde ao declínio da cidade democrática, a oposição do mito e do logos e o desencantamento do mundo não começariam, de fato, com a tragédia que, como já mencionei, se alegra ,por sua vez, quando a cidade democrática atinge seu apogeu? Seria ela, a tragédia, precisamente tragédia de dizer e de mostrar o contrário, a perda, a ruptura, o esquecimento, os obscurantismos que sustentam a luminosidade da democracia que atinge a maturidade, numa dupla tentativa de guardar a memória da grandeza que foi assim perdida e da ameaça, cuja ocultação dessa perda é portadora, para a comunidade dos mortais que são os cidadãos. Para dizer de outro modo, a tragédia não estaria na colisão oximórica da palavra como canto (ou da palavra habitada) e de um uso retórico (político?) da palavra (assim abandonada de certo modo) que tende ao prosaico. A tragédia sofocleana não estaria no pressentimento do risco que a luz do que é público obscureça tudo.

Tudo isto está ainda bem confuso e há, eu sei, aspectos tanto desagradáveis quanto assustadores. **Sófocles não está, seguramente, na nostalgia dos tempos heróicos** e ele não deseja certamente um retorno a um estdo de coisas anterior a aparição da democracia. Ele desenvolve, ao contrário, sobre esse mundo, o desencantamento do mundo aqui evocado. O fim lamentável de Hércules em *As Traquínias*, longe de ser, como queria a tradição mitológica que todos os espectadores gregos conheciam, o momento de sua apoteose, tem tudo de uma tendência ao nada, mesmo que seja na qualidade de deus que Hércules retorna em *Filocteto*. **Os Ártridas em Ajax prefiguram de uma certa maneira o Creonte de Antígona, anti-heróis nos quais o poder subiu à cabeça**, certamente como aos verdadeiros heróis, mas não do mesmo modo pois, contrariamente àqueles, **eles não inspiram mais, de tão humanos que são, o respeito**. O incomensurável da relação mortais-imortais permanece certamente sobre o elemento central, mas, com Creonte em particular, de acordo com uma modalidade diferente, pois a incomensurabilidade

ontológica é acompanhada por uma incomensurabilidade mais medíocre, mais psicológica e mais humana também, sem dúvida, que é a do homem comum que ascende ao poder e a do herói. Em outros termos, há a desmedida do grande homem que é tomado por um deus e a do homem pequeno que se toma por grande. Nesse ponto de vista, se nós estamos ainda no mito, o mito se aproxima da história, e tende a se historicizar. O tempo se desdobra conflituosamente num tempo dos deuses e em um tempo dos homens. Sem dúvida é a condição necessária para que os personagens fornecidos pela mitologia passem a existir como personagens de teatro, dotados de um espaço de representação e suscetíveis, através do coro, de provocar uma forma de identificação por parte do espectador. Há, então, de um lado o apelo inteiramente clássico de que mesmo os próprios heróis não passam de mortais, tanto mais levados à desmedida quanto mais eles são grandes e, do outro, existem os mortais que se tomam por heróis (mesmo que também não tenham verdadeiramente a escolha de fingir) mesmo que não tenham essa importância. De Édipo a Creonte, a cegueira certamente se repete, mas não é inteiramente a mesma, não tem a mesma grandeza. O fim de Creonte, com certeza trágico, não é, no entanto, nem o de Ajax, nem o de Hércules nem o de Édipo. E a peça, se sonhamos com as intervenções do guarda em Antígona, irrompe na tragédia. Mas não era já o caso inicial de Ajax, na aparição de Ulisses como menino choroso diante da deusa Atenas?

Ou seja, **na passagem do épico () ao trágico, a poesia e o mito tendem a se apagar em benefício da lógica, e mesmo da logística, ou seja, do cálculo?** Sim e não. Sim, se consideramos assim a queda à altura do homem dos heróis épicos e míticos, tão sensível em Sófocles em relação a Ésquilo, e tal que, não obstante sua singularidade, ela o aproxima infinitamente mais de nós. Não, se nesse movimento, nessa forma de historicização, percebemos em um sentido oposto, uma maneira de elevação, e mesmo de heroização, dos simples mortais que somos. Heródoto, o pai da história, foi, como se sabe, um amigo de Sófocles e a história permaneceu para ele uma espécie de poesia, se sua finalidade era « de fazer com que as grandes ações praticadas pelos homens, gregos e bárbaros, não se apagassem com o tempo ». Clio e Melpomene são irmãs, e filhas de Mnemósina. Duplo movimento, então: apenas ver, a partir de Ajax, como os Artidas surgem como personagens muito medíocres,

enquanto que Teucros, o pequeno Ajax - herói de menor envergadura malgrado seus talentos de arqueiro - sabe se elevar à altura de quem o supera. Ao que é preciso acrescentar que esse duplo movimento se produz frequentemente num único e mesmo personagem (quer seja de uma peça à outra ou no interior de uma mesma peça), na preocupação sofocleana de fazer justiça a cada um, de julgar direito e assim nunca cair na unilateralidade do moralismo ou do não-pensamento. A imparcialidade do poeta trágico se encontra nisso, mesmo que de maneira muito diferente da do historiador.

Mas, então o que é feito do canto? Pois, esse, repetimos, canta ainda. Mas o canto, o entusiasmo do canto, é ele próprio de uma certa maneira minado pela ironia trágica. O coro como o povo se engana com frequência sobre o sentido do que vê e do que ouve, e deve decantar, ou seja, cantar ainda o desencantamento quando ele é confrontado com o que se revela ter sido seu desprezo, para não dizer sua cegueira, à maneira dos heróis. Ao lirismo da ilusão lírica vem então se sobrepor um lirismo do desencantamento, como se desde o tempo de Sófocles, a tarefa poética era salvar o que resta (Hölderlin) uma vez consumado o desastre. A tragédia é, nesse sentido, um outro tipo de sepultura ou mausoléu, e não é sem dúvida por nada que essa questão da sepultura é um dos seus temas recorrentes.

Nesse estágio, no entanto, uma reflexão se impõe, a qual marca a distância que nos separa de Sófocles: expressões como « à altura do homem », « desde o tempo de Sófocles », não devem de modo algum sugerir que o homem se tornaria para ele a medida de todas as coisas como se tornou para nós. A expressão é certamente, como sabemos, de um dos sofistas contemporâneos de Sófocles - Protágoras - apenas ela não possuía para esse último o sentido que lhe atribuímos hoje. A tradução exata da frase atribuída a Protágoras deveria fazer parecer que as « coisas » a qual nos referimos se limitam aos « chrèmata », aos únicos « objetos habituais » num mundo onde o útil não é absolutamente considerado como o alfa e o ômega. O perigo que não cessa ao contrário de apontar Sófocles é este mesmo que ouvimos na famosa injunção délfica « Conhece-te a ti mesmo », que, na entrada de um templo, significa para cada um (mesmo que seja grande – e pela razão que ele o é) de nunca esquecer que ele é mortal, de nunca se tomar por um deus. O perigo que existe

para os mortais que se tomam por deuses, é mais precisamente – como o célebre coro de Antígona parece pressentir e como parecemos apenas começar a perceber atualmente – transferir sua própria mortalidade ao pedestal sobre o qual eles estão, por assim dizer, assentados. Em outros termos, nada é mais mortífero que a injustiça da morte. Nada é, sem dúvida, também, mais humano - pois há apenas homens para serem inumanos, ou seja, para serem tomados por deuses. **Recusar uma sepultura, mesmo a seu pior inimigo, é nesse sentido tomar-se por um deus, negando ao outro sua humanidade e outorgando a si mesmo o poder de fazer que o que foi, o que aconteceu, não tenha jamais sido. Tal é a tentação suicida de todo poder, a do abuso de poder, ou do uso imoderado da força.** Se a advertência sofocleana vale para nós atualmente, e nos fala nesse sentido, é no entanto a partir de um mundo onde o utilitarismo não triunfou, onde as coisas não se reduzem a objetos, nem o ser de um modo geral à representação que os homens fazem deles – um mundo no qual os habitantes não se tornaram ainda simples usuários. Um mundo, é preciso acrescentar, onde mesmo Zeus, o todo-poderoso, apenas conserva seu estatuto (e todos os outros deuses os seus, como ele) de resistir à tentação de abusar desse poder absoluto e de se inclinar diante das Moiras como figuras da Necessidade, a fim de evitar o retorno ao Caos.

16 février 2010 11:27:53

Caríssimo Robert,

Que apaixonante !Lendo você, não posso me impedir de tremer como trememos frente ao pensamento quando este está ardente.E se tenho vontade de acrescentar meu grão de sal, (ou melhor, um cavaco para alimentar o fogo) o faço com toda inquietação, pois não estou segura de mim.

É que o teatro emana também de uma realidade às vezes esquizofrênica.De um lado os escritos. Ou seja, por assim dizer, a memória, um saber, um espaço de

interpretação e de diálogo entre os séculos e, de outro lado, seu caráter efêmero quando pensamos em seu gesto : a representação, uma vez encerrada, não pode mais existir. Sentimos isso quando lemos esses livros que tentam contar, por exemplo, a encenação de *La Mouette*, de Tchekov por Stanislavski. Mas como podemos imaginar encontrar nesse livro o que justamente salva o teatro, ou seja, sua evanescência ? É a nostalgia que, imagino eu, alguém como tu pode sentir lendo *O Banquete*, dizendo a si mesmo « sim, bem, tenho as palavras, mas eu não tenho nenhuma das olhadelas de um para o outro, nem os cheiros, nem os risos, nem os silêncios que existiram entre eles ».

Vivemos com nossos contemporâneos. Saímos na rua, e os que cruzam conosco, esses aí, esses seres humanos aí, são nossos contemporâneos. Cada um pode parar, apontar aos outros o dedo e dizer a si mesmo « esses aí, esses são eles, meus contemporâneos, é com eles que eu divido minha época, com eles que terei, então, vivido o mundo ». Quando estamos no metrô, nos horários de pique, e que ficamos grudados uns nos outros como sardinhas (ou ainda como ostras no fundo da tua cesta quando entramos em casa depois de uma boa coleta) me acontece de fixar uma mão que tenho abaixo dos olhos pois segura o poste do vagão. A mão está a alguns centímetros de meus olhos. Posso me divertir olhando. Vejo um grão de beleza onde nasce o polegar ; vejo uma unha rachada, vejo uma pele devorada. E digo a mim mesmo que esses aí são os úncios indícios que tenho para saber que vive a pessoa a quem pertence esse polegar. Digo para mim que eu bem ficaria horas, dias, meses, e jamais saberia se essa pessoa vive uma tragédia nesse exato momento. E isso acontece assim com todos os viajantes. Então, quando vamos ao teatro, encontramos, essas pessoas, de polegares fatigados. São sempre os mesmos. São eles, meus contemporâneos diante de quem a palavra aparece. Surge. Na sua língua tão íntima e tão ultrajante. Então, o que devo sacrificar ou não sacrificar se, para mim, o mais importante é estar sentado ao lado de meus contemporâneos, não em pé diante deles?

Encenar Sófocles nos dias de « hoje » é também se fazer uma pergunta bizarra : mas que « hoje » ? quero dizer com isso o que eu salvo do desastre ? Tu estás numa biblioteca em chamas. Tens manuscritos por todo lado ao teu redor. Tens

apenas dois braços. Se tentas pegar tudo, queimarás junto. O que salvar quando lamentamos, pois sabemos que não salvaremos tudo?

Montar Sófocles no teatro, no tempo de uma representação que está fadada a desaparecer, é estar confrontado com esta questão, é de me fazer esta pergunta no tempo virtual da encenação e diante de meus contemporâneos a quem eu, acima de tudo, não quero dar nenhuma lição, evidentemente. O que eu devo salvar, quando tudo queima? Quando a cortina baixar, o fogo terá consumido tudo!

Adoro o que tu dizes quando afirmas que tens certeza quanto às duas maneiras catastróficas de montar Sófocles. Quando tu dizes que é preciso ir no sentido da época mas contra ela. Ainda é preciso lembrar também que se o diretor, os atores, os idealizadores, não colocam nisso sua alma, nem o que os fundamentou, o espetáculo, mesmo que aconteça, se torna vazio. Não são agentes nem restauradores. Será preciso sempre lembrar que, para mim, mesmo que eu esteja me repetindo, não estarei encenando Sófocles, (se, bem que... são peças, estruturas, etc) mas minha matéria-prima será tua língua. E acontece que tenho razões emocionais muito profundas que me levam a querer dedicar ao menos seis anos de minha vida para fazer tudo isso e tenho a intuição que tais razões podem ser, em seu íntimo, um espaço de partilha. No teatro são os vivos que importam. Não é somente para montar bem Sófocles. Pois então não teria nenhum interesse em fazê-lo se se tratasse de montar « bem » Sófocles. Há um parâmetro subjetivo que está justamente na base da aversão que muitos pensadores e artistas ligados à escrita e vários universitários sofrem influência do teatro em sua forma viva. Esses, preferem-no em sua forma escrita. Quantos autores e universitários e pensadores, completamente desinibidos me dizem, a mim, sabendo o que eu faço : « o senhor sabe, eu nunca vou ao teatro, não gosto disso, prefiro ler a peça ». É como se me dissessem « não gosto de te ver, prefiro ter tua foto na minha casa ». O que enraivece muito é ter de haver os atravessadores (artistas, diretores, saltimbanco, malabaristas, domadores, etc.) cujo trabalho eles não compreendem. **De minha parte, escolho privilegiar o fracasso do gesto teatral ao êxito da interpretação do texto. No primeiro caso, estamos juntos**

e acabamos sempre por ir comer no restaurante depois, isso é mesmo assim mais alegre.

Não sei exatamente porque, mas faço também um estranho paralelo com uma questão que trata Tocqueville - que estou lendo nesse momento. Como conciliar liberdade e igualdade. O teatro se faz constantemente essa pergunta e quando sabemos que é « A democracia na América », está em jogo também um pouco de meus contemporâneos quando, montando Sófocles, estou em confronto com essa pergunta : eles odeiam os artistas, o trágico, mas eles têm sede de lágrimas e de lamentos. Como conciliar liberdade e igualdade ?

Não sou coerente, nem claro, nem límpido, mas tu conheces minha dificuldade de colocar por escrito um pensamento claro. Eu me permito, então , pedir toda tua indulgência...

Um grande abraço,

Wajdi

Envoyé 17/02/2010

Robert Davreu - Notas pessoais 2

Existe, ligada às vezes à atração que os mitos exercem (a mitologia em geral e grega em particular e a seu desconhecimento – no sentido em que não fazem parte do « vivido » do espectador moderno, mesmo erudito - uma confusão que tende a se estabelecer entre o mito e a tragédia. Em outros termos, os leitores e os espectadores modernos tomam consciência dos mitos através de sua utilização, interpretação, transposição, tradução que dão aos poetas trágicos considerados desde então como fontes, muito embora não estejam mais em evidência , pois os mitos eram para eles, como para os espectadores, a fonte da qual eles se serviam livremente. O que corre o risco de ser assim ignorado ou negado, é precisamente a parte da criação desses poetas e o que faz a singularidade de cada um no mais fundo de uma cultura comum. A esta confusão do mito e da tragédia preside sem dúvida em parte uma nostalgia de uma infância perdida, mas também o modo pelo qual diferentes « ciências humanas » se amparam em mitos para propor uma interpretação ou uma explicação

racional do ponto de vista necessariamente limitante que é próprio a cada uma. **Tais pontos de vista que são, eles mesmos legítimos - e dos quais não se trata de modo algum de negar os esclarecimentos que eles trazem - ainda correm o risco aí, de se tornarem reducionistas, de ocultar as obras enquanto tais. É o caso em particular da abordagem psicanalítica que, qual possa ser seu interesse pela compreensão dos humanos que nós somos, se compara à arte de Sófocles. A universalidade proclamada do complexo de Édipo, oculta de alguma maneira a singularidade da personagem inventada por Sófocles a partir da fonte que é para ele o mito relativo ao destino dos Labdácidas. Ela impede de entender o texto em sua integralidade e em todas suas outras dimensões. Ela fixa as personagens em uma identidade, na simples encarnação ou representação de uma ideia ou de um conceito, que, em sua extraordinária humanidade, nas contradições e dúvidas que habitam nelas, nas mudanças que se operam nelas, as personagens de Sófocles não são exatamente assim. Mas poderíamos sem dúvida dizer isso de tantas outras abordagens, desde que elas pretendam esgotar em última instância o sentido da obra. O que seria preciso percebermos é que a **representação teatral grega, enquanto representação do mito**, é portadora de uma presença humana que excede e **ultrapassa todas as representações teóricas** que possamos dar a ela. O próprio da arte, é então também da arte teatral, é de reencantar o que a ciência ou mais exatamente a ideologia cientista que não partilham necessariamente todos os autênticos sábios, desencanta.**

É aí, me parece, que pode operar – um verbo que pode tomar todos esses sentidos – a magia do teatro. A re-**representação** teatral faz presente o que as representações teóricas tendem a ocultar. O termo « representação » é então, em si, ambíguo e mesmo equívoco: no caso do teatro, se o universal é bem visado, é através do singular, é no seu ser-singular, como unidade indissolúvel da carne e do espírito; no caso da « teoria », trata-se, ao contrário, de uma universalidade abstrata, necessariamente tal, tanto que a teoria em questão o seja verdadeiramente uma. **Tradução e encenação podem e devem (?) operar, ou seja, executar (energia no sentido etimológico da palavra), operando, no sentido de cirurgia, para desembaraçar o tecido vivo da obra** do que ameaça de sufocá-la, a saber fazer dela

apenas uma ilustração de uma ideia. Ou, ocorre que com Sófocles, o perigo é particularmente grande.

Resposta de Kathrin H. Rosenfield a Robert Davreu 20/02/2010

Caro Robert,

Gostei enormemente de suas reflexões – sobretudo, no final do que você diz sobre a energia da tradução. Penso realmente que a magia vem da transformação de pensamentos e reflexões em gestos carregados de uma rica gama de energias que unem o pensamento a uma experiência emocional (entendo ‘gestos’ no sentido mais amplo: movimentos corporais, prosódia, tonalidades e ênfases da dicção, mas também os subentendidos, etc.). E as boas traduções nos dão esta aura de sugestões e sentimentos que passam no ritmo e nas inflexões da voz.

Você tem absoluta razão pela preocupação de « desembaraçar o tecido vivo da obra dos excessos que ameaçam sufocá-la » - tanto no sentido de ilustração, mas também suprimindo tudo o que explicaria e deixaria bem claro os pensamentos ocultos ou possíveis que esperam no texto. Vimos com nossos grandes historiadores e filólogos que a arte dos trágicos tem muito a ver com a diferença entre as emoções colocadas em forma pelo mito arcaico e os sentimentos sutis do mito trágico: na tragédia, encontramos já toda uma série de clichês sociais, éticos, psicológicos colocados em perspectiva pela representação do teatro. A ironia – ou seja, o entendimento e a razão – se distanciam da narrativa simples e de uma maneira ingênua de ver o mundo, os conflitos, os impasses da vida ética. É preciso então compreender e sentir a complexidade de uma história, a artimanha dramática da peça – que é um desafio para a sensibilidade e o tato do leitor e, sobretudo, para o tradutor (e, depois para o diretor de teatro e o crítico), muito mais que um problema de teoria literária.

Isto acrescenta o que você diz das leituras de Freud ou de Heidegger, que trazem esclarecimentos importantes, sobrecarregando a arte de Sófocles de teoria e esquemas de pensamento abstrato. Mas é preciso reconhecer também que não é

Freud, mas os críticos literários e o público em geral que escolhem seus mestres pensadores e sua servidão voluntária repetindo sempre fórmulas estereotipadas que lhe servem de chave de ouro para a compreensão das obras de arte que eles não olham mais com um olho vivo. Dodds escreveu um pequeno e lindo artigo *On Misunderstanding the Oedipus Rex*, no qual expõe esta vergonhosa preguiça imaginária do público e dos especialistas (estudantes de Harvard ou Oxford).

Agradeço também por fazer a ponte com Wadji, cujas palavras me tocaram muito – pois elas me lembraram os anos muito enriquecedores de nossa colaboração com o teatro. Você passa algum tempo em Ottawa para trabalhar com o grupo de teatro? Tenho muita vontade de ir até lá e conhecer in loco as encenações de Wadji. Quem sabe poderei fazer isso quando fizer a turnê sobre o livro *Antígona* que sairá nos Estados Unidos... Seria preciso combinar com você e Wadji. Seria um belo reencontro!

Esperando notícias suas,

Com amizade,

Kathrin

Kathrin a Wajdi, 20/02/2010

Caro Wajdi,

Suas palavras me tocaram profundamente. De início, pelo frescor direto de seu gesto – você parece se deslocar com desembaraço entre a vida e o teatro, o que permite deslocar o texto de sua rigidez escrita no espaço e no tempo vivo do teatro. Mas, sobretudo, por esta frase: « O que podemos carregar nos braços quando a biblioteca queima? » Sim, com efeito, o que podemos carregar – quando lemos e escrevemos, quando fazemos crítica literária, quando ensinamos a filo e quando vivemos simplesmente? É com esta questão implícita que meu retorno à tragédia começou e, quando li as provas do livro *Antígona* – de Sófocles a Hölderlin, pensei: aí está tua auto-biografia, ou a de tua linhagem. É um livro sobre Sófocles, mas o que colocou em movimento sua escrita são sobretudo o medo dos segredos, a vergonha, a

raiva e os remorsos do pós-guerra que eu redescobri na história de Antígona e de Creonte. Mas tudo isso, sem ideologia, sem palavras explícitas, sobre política ou crimes contra a humanidade. – pois já havia muitas ideias no ar (eu era a terceira – nascida e aflita pelas opiniões peremptórias, mas totalmente divergentes e inconciliáveis de meus pais, irmão e irmã mais velhos, professores, colegas sobre a guerra e o holocausto. A cacofonia completa).

O que importava para mim era antes de tudo o que as pessoas não diziam (mas o que eu pensava adivinhar em seus gestos) – a aflição, o medo, a vergonha, o ressentimento, as idealizações defensivas e os curtos momentos de glória, etc. Todos esses desgostos amargos que todo mundo vive, esconde, desloca e dramatiza todo tempo na vida cotidiana. Tudo o que vivemos e nunca dizemos que é impossível de dizer também – eis o que me apaixonavam me estrangulava, me sufocava.

E daí que veio a impulsão (pois não era nenhuma ideia clara nem consciente) de ler diferentemente esta tragédia e de transpor interpretação – ou ainda mais a aura, a atmosfera, a Stimmung – sobre a cena. A magnífica tradução de Lawrence foi o primeiro passo. Ele se deixou contaminar pela história policial que se conta ocultamente em *Antígona*. E, depois, quando trabalhamos com o diretor e os atores – que tinham, evidentemente suas próprias ideias sobre a peça – dissemos: antes de começar o trabalho de encenação, nós lhe contaremos nossa história de Antígona. Mas ela deve permanecer aí, oculta. Basta que você tenha entendido que é uma destas possibilidades da peça. Assim ela ressoará como um eco distante em seus gestos. Isto funcionou muito bem para criar um espírito de liberdade-e-afinidade no grupo, que era enorme: 36 atores, dançarinos, cantores, em cena.

Outra ideia que me tocou em sua carta, Wadji, é esta da fraternidade entre as pessoas do teatro. Eis uma coisa que me encantou durante o trabalho. Por um breve momento, me senti liberta de minha solicitude da escritura e do ensino. As palavras, não mais sobre o papel, mas encarnadas nos papéis que carregam também a marca da pessoa do ator. E, mais forte ainda, era a transposição do texto em música : o Coro cantado que dissolve a tensão intelectual dos diálogos e faz esquecer temporariamente a questão do sentido das palavras. Dar vida a alguma coisa que nos

é comum e que nos une ao além ou aquém das palavras – é bem isso a magia do teatro.

No entanto, podemos esquecer uma dimensão (senão a dimensão principal) da tragédia grega? Refiro-me ao forte acento sobre o argumento bem exposto, a razão e as dissimulações das diferentes formas de expressão que criam tensões semânticas e contradições insustentáveis na sociabilidade. Nesse nível, o texto está evidentemente muito importante e Aristóteles tem razão quando diz que a tragédia existe também sem espetáculo. Penso que poderíamos nos lembrar disso unicamente para não manipular o texto de um grande autor como um simples pretexto para afirmar nossas próprias ideias.

Enfim – há tantas coisas a discutir! Perdoe minha primeira carta, quem sabe prolixa demais. Tenho muita vontade de ir até lá e conhecer *in loco* seu trabalho e, se possível, uma de suas encenações. Quem sabe eu poderia fazer isso quando fizer a turnê de conferências sobre Antígona que sairá nos Estados Unidos (setembro – outubro)... Seria preciso combinarmos com você e Robert Davreu. Seria um belo encontro!

Aguardando notícias suas,
Com amizade,
Kathrin

3 de março de 2010
Resposta de Wajdi

Caríssima Kathrin,

Entre cada palavra de sua carta, entrecortada de gentileza e bondade, senti esta aliança entre generosidade e poder. Confesso-lhe, cara Kathrin, que fiquei muito emocionado, não apenas por sua carta, quero dizer assim pela ponte que você estabelece entre as correntes do pensamento e da intuição, mas também pelo simples fato de escrever para mim.

Levei algum tempo antes de absorver o choque, se assim posso dizer e para voltar ao ponto que acabo de evocar, compreendi ao longo de alguns dias em que sua carta me acompanhou, que isto, a ponte entre pensamento e intuição, é quem sabe o que chamamos insensatez e fora da qual só faço me entender. Insensatez quer dizer a saída num jardim como quando há muito tempo me diziam « Wadji, vá brincar no jardim » e isto soava como « Wadji, dê adeus à razão ». Me parece, sem estar absolutamente certo do que afirmo que já é alguma coisa de Grego, esta insensatez conduzindo à poesia. Quando alguns anos mais tarde, li Maria Zambrano, fui tocado da mesma maneira que o fiz por sua carta pois alguma coisa parecia dizer que a poesia justamente é o salto quântico conduzindo à vibração das dores que aniquilam a linguagem para inventar uma língua e devolver « um sentido novo às palavras da tribo ».

Me dei conta que é na reconstituição do jardim que eu cismo, espetáculo após espetáculo. O que é uma cena, senão um espaço sempre « fora » ? Fora do olhar, da sombra, fora dos espectadores, fora da domesticação. (Criança, esta permissão me era concedida sempre que minha mãe queria fazer faxina). Creio também que minha vontade de atravessar a obra de Sófocles se une a esta ideia do jardim. Somente o século passou e para retomar as rédeas de Camus « Fizeram de nós assassinos ». É terrível dizer, mas esta geração do século, na qual todas as gerações formam apenas uma de tanto que o sangue lhes coagulou, tomou consciência desta variedade ingênua e macabra : « Todo Homem que mata um Homem é um filho que mata um filho, necessariamente, enquanto todo Homem que mata um Homem não é necessariamente um pai que mata um pai », de onde se pode concluir que este foi um século em que os filhos mataram-se de 1914 a 2001.

Mas lendo sua carta, prendendo-me a palavra « autobiografia », à « linhagem », fui apanhado pelo que é o elo entre Sófocles, Antígona, mais particularmente e o cordão sempre preso na metade do século XX. Quanto mais um cordão está úmido, molhado, mais ele é difícil de desfazer. Este está embebido no sangue de tantos nomes esquecidos. Eu o lia e pressentia a sombra trágica de sua história e me senti atravessado pelas letras como se de repente visse o teclado de seu computador e seus dedos tamborilando de uma carta a outra para me falar da

memória queimante. Eu tive um tipo de pena (« como a pena pelos justos ») por estas cartas. Me dizendo que nós trabalhamos com um alfabeto sobrevivente. O alfabeto caiu no abismo das extinções. As letras se consumiram. Nenhuma conseguiu escapar dele. Para fazer palavras temos apenas cinzas. Então fazemos palavras com a lembrança que temos das letras ; É uma escrita que se recorda dela própria. Escrever um A, não é mais escrever um A mas é escrever um A que não pode se lembrar do que foi, antes do abismo, o A. Um cachorro não pode lamentar. Podem matá-lo mas ninguém pode exterminar seu uivo ; poderemos sempre exterminar a palavra.

Você vê, tenho uma estranha inclinação ao trágico e ao lirismo. É uma mania, peço que me perdoe.

Estou em Rennes nesse momento em que atuo no teatro. Passei em uma livraria e pedi seu livro. Vou ler suas palavras com uma alegria profunda. Seja como for, saiba que estaria inteiramente feliz se um dia nos cruzássemos.

Até breve,

Wajdi.

Kathrin a Wajdi 5/03/2010

Caro Wajdi

Você não imagina o prazer que sua carta me proporcionou! E sua história sobre o « Vá brincar no jardim », tem, para mim, o gosto das notícias de minha amiga Claire Mitsotakis – ela é grega e escreve contos que gosto particularmente, pois eles unem de uma maneira surpreendente uma alegria e uma dor infinitas. Sim, sim, sim, definitivamente : é preciso sempre se ocupar de todos os jardins : jardins de flores, jardim de crianças e de infância, jardim de todas as loucuras sérias. Brincar e contar histórias que banham a dureza seca da razão num lirismo que arranca nossas entranhas. Quanto tempo você ficará em Rennes? Em setembro, você estará de novo em Ottawa?

Obrigada também por sua escuta sensível das lamentações do mundo (e das minhas). As minhas são muito mais insignificantes (ou neuróticas) comparadas às de

nosso universo cruel. Mas elas tiveram o mérito de me fazer descobrir uma história verossímil e atual nos mitos milenares que nos conta Sófocles com sua ironia majestosa.

Escreverei mais quando todas suas palavras se dissolverem no fundo obscuro de meus sentimentos.

Nesse meio-tempo, deixo um abraço com enorme gratidão pelo nosso encontro

Kathrin

Robert Davreu a Kathrin 10 de março de 2010

Cara Kathrin,

Tudo vai bem conosco na ilha de Ré. O vilarejo onde se encontra nossa casa foi realmente pouco afetado pela tempestade. Não é o caso, infelizmente, de inúmeras outras que sofreram danos consideráveis.

Envio minhas Notas Pessoais 3, sobre a questão do « estilo ». Envio igualmente a Wadji, a quem telefonei e que me disse todas as coisas boas que ele pensava sobre o que a senhora escreveu a ele.

O diálogo iniciado entre nós três promete ser apaixonante.

Até breve,

Robert,

Notas Pessoais 3

Problema do « estilo » - prefiro de minha parte falar da « língua » - da tradução das peças de Sófocles:

Houve certamente um aspecto geral desta questão : o de toda tentativa de tradução. Se a necessidade de retraduzir periodicamente as grandes obras do passado não deixa dúvida, as perspectivas para fazer isso, podem não menos evidentemente, ser muito variáveis. Uma das perspectivas mais correntes é remeter essas obras ao sabor da moda em relação às antigas traduções que aparecem como « obsoletas ».O argumento comumente utilizado é que estas obras elas mesmas, longe de estarem reservadas a uma minoria privilegiada, falavam ao conjunto ou a maioria de seus contemporâneos,e mesmo ao populacho que não sabia nem ler nem escrever.Assim, Dante, Cervantes, Shakespeare, por exemplo.Sem dúvida, há nisso alguma coisa de autêntico,muito mais ainda para o teatro. A partir daí, no entanto, existe um risco considerável que a vulgarização no sentido etimológico do termo não caia na **vulgaridade, a qual procede, sob a máscara de uma pretensa democratização, ao mesmo tempo de um desconhecimento da história e de um profundo desprezo pelo povo e pelo público ao qual se dirige.** Ignorância histórica, pois identificamos o público, e, além dos povos de antigamente, os da atualidade – por outro lado, de um modo indiferenciado, esquecendo o mundo da « comunicação », da escrita e do audiovisual é recente. Quando, no século XIV,**Nicole Oresme, conselheiro do rei Charles V e tradutor, forja o termo comunicação,** no lugar preciso do termo da comunhão, ele o faz no quadro do grande movimento de « translação » que se inicia nas línguas vulgares da herança do que chamamos Humanidades. Se este neologismo e seu sucesso anunciam nossa modernidade, estamos ainda, no entanto, longe do mundo moderno da sociedade de massa e da comunicação, em que esta tende ao menor denominador comum, de acordo com o princípio de economia que o governa em escala dai em diante, planetária. Como mostrou **Antoine Berman: o surgimento, com Leonardo Bruni, na Renascença, do termo « tradução » corresponde, na cena do movimento de translação em curso, a uma preocupação de preservar as obras do efeito destrutivo inerente à vulgarização.** Trata-se,então de « vulgarizar », mas respeitando a forma e não somente o sentido do que colocamos ao alcance do povo. Mais exatamente, o que o surgimento do termo tradução questiona, é a ideia que o sentido seja independente da forma ou da letra. Uma tal ideia é , com efeito, perigosa para a língua, para a arte e para a cultura em geral.

Tudo isso para dizer que a preocupação da forma – que é um dos aspectos da preocupação com o outro em geral – longe de ser um elitismo de má qualidade, procede ao contrário, de uma confiança na faculdade de todos os humanos de despertar a beleza e compreender as coisas difíceis, de se enriquecer também daquilo que lhe é, inicialmente, estranho. É, então, se quisermos, uma questão de polidez: escuto por aí, não as conveniências sociais, e particularmente a edulcoração da linguagem, mas, ao contrário, um modo de estimar o outro mais e melhor do que ele próprio frequentemente se estima. **Sei por experiência que as crianças, mesmo de meios desfavorecidos, podem compreender melhor que muitos adultos, mesmo cultos, poemas considerados herméticos.** Sei também, por ter ouvido simples pastores cretenses recitar ou cantar centenas de versos de *Érotokritos* e expressarem-se, eles mesmos em sua língua « naturalmente » em versos « políticos » de quinze sílabas que o povo não como acreditam os especialistas do marketing e os produtores dos canais de televisão.

A questão não é esta de um estilo « erudito », mas de uma língua audaciosa, que não hesita em lançar mão de todos os recursos que lhe são próprios, sem prejudicar a capacidade de compreensão e de recepção do que chamamos de público ou de espectadores. Desse ponto de vista, me parece que há tudo a ganhar evitando, na medida do possível, pensar em termos de comunicação e de recepção. Se a língua é ativa e inventiva, ela treinará, ela colocará em movimento aqueles que olham e escutam e os fará sair do cansaço e da passividade. Encontramos então como sempre o par *dunamis* e *énergeia*.

Resposta de Kathrin em 11 de março de 2010

Caro Robert,

Que sorte que sua casa escapou dos ventos! Sabemos algo sobre isso, pois o Rio Grande do Sul está particularmente atingido pela mudança do clima.

Suas notas no. 3 me agradaram particularmente – sua defesa elegante da língua e da forma é preciosa, sobretudo no que diz respeito à importância da forma

enquanto sustentáculo da inteligência sensível – mesmo nos meios desfavorecidos, pobres materialmente ou estranhos às instituições pedagógicas correntes. É um pensamento muito, muito importante, infelizmente negligenciado no Brasil onde a pedagogia é presa das modernizações ideológicas.

Com efeito, nossas trocas de mensagens se transformaram em um diálogo apaixonante e fico feliz de encontrá-lo (cedo ou tarde – minha agenda este ano está terrível)

Nosso site está quase pronto – será preciso ver sob qual forma colocaremos lá nossa troca de ideias.

Verei nas próximas semanas como estarão nossos pedidos de financiamento – gostaria muito de convidá-lo a vir em novembro, bem como a Wadji. Mas 2010 é um ano de eleição e política furiosa. Em consequência, nunca sabemos o que acontecerá com os financiamentos da cultura. Veremos.

Acrescento algumas páginas que escrevi sobre a importância do Coro – está em inglês, pois tenho apenas uma outra versão em português. Escrevi para um colóquio sobre Ópera (mas não tem nada a ver com Ópera)

Espero as Notas Pessoais 4

Atenciosamente,

Kathrin

Kathrin H. Rosenfield

CORO E DIÁLOGO TRÁGICOS: MATRIZ DAS FORMAS DE EXPRESSÃO ESTÉTICA

Antígona e Creonte: dois opositores no conflito trágico. Eles lançam suas palavras contra as palavras do outro. O diálogo é, segundo Walter Benjamin “fala contra fala”² e termina por esgotar as razões. O diálogo é trágico porque evidencia que, mesmo com toda a razão do mundo, o impasse é desfecho inevitável – e isto vale na dupla-tragédia Antígona, para ambos protagonistas. À primeira vista, podemos pensar que: “As razões de Antígona e de Creonte são distintas”. Mas isto seria cair na armadilha do raciocínio de Creonte que procura justificar a necessidade da condenação de sua sobrinha ao realçar que ela não tem limite, que ela é ímpia e louca. E Sófocles logo descarta essa exposição possível, colocando na boca da heroína a resposta: “Quem sabe, esta loucura eu a devo a um outro louco!” Ela mesma, a heroína das heroínas, sente que, no fundo, seu esforço e o de seu tio são tentativas igualmente sinceras e igualmente vãs para salvar Tebas do miasma. São apenas esforços baseados nas **leis** – nas duras leis dos deuses e dos homens. E quem não é ingênuo sabe que as leis tramam nós fatais em torno de homens e deuses.

É por isto que há tragédia, é por isto que ela ainda nos fascina. Nela há um outro meio de expressão, contudo, meio diverso do diálogo fatal dos heróis trágicos: a expressão coral, a expressão das partes cantadas. Quando o coreuta – e, sobretudo o coreuta de Antígona – é reduzido às palavras, ele logo aparece, inseguro e ridículo, como “um velho tonto”. Aliás, é esta a injúria que Creonte lança à testa do venerável Corifeu, quando o ancião procura conciliar o conflito, evocando uma justiça misteriosa que estaria agindo para além dos argumentos racionais que as leis impõem aos homens. Mas, quando o coro canta e dissolve em ritmo e melodia os impasses e as impossibilidades criadas pelas palavras, introduz-nos num outro universo. Inunda

² Traduzimos no anexo alguns trechos de Walter Benjamin sobre a tragédia e o lutilúdio (cf. no final deste artigo).

o deserto queimado pelos raios das palavras com grandes ondas de emoção que entram em cena com os meios musicais do canto e da dança.

Sófocles e os outros trágicos criaram textos de um refinamento e de uma complexidade estonteantes. Porém tão somente para mostrar que a palavra tem seus limites – justamente na gramática trágica que expõe a desmedida da razão e do raciocínio, denunciando esta limitação na morte do herói. Eis a razão pela qual as passagens mais complexas, ambíguas e ambivalentes da tragédia – justamente as falas do coro – recebem o véu da beleza musical. O poeta trágico quis que lá onde a arte da palavra atinge a máxima sofisticação, expressando simultaneamente múltiplos pensamentos e razões contrárias, lá mesmo ela encontre sua opacidade e fugaz compreensão. Não somente porque o canto e a música instrumental sempre dificultam a compreensão do texto cantado, mas por que o próprio texto é como o quadro do *maître Frenhofer*, o personagem do conto balzaquiano “*Uma Obra-Prima Desconhecida*”: um breu impenetrável e borrado onde se percebem as inúmeras camadas do pensamento. Tudo é clareza nos coros de Sófocles. Entretanto, tudo parece muito obscuro. As palavras e a sintaxe são tão complicadas que tudo aí se mistura e se borra, vedando a compreensão e despistando a inteligência. Terminamos por compreender uma palavra ali, uma metáfora acolá, uma frase se destaca... Mas com as inúmeras relações semânticas e as ambiguidades múltiplas que a arte teceu entre estes elementos - qual é o verdadeiro sentido que teríamos de compreender?

A verdade do coro está no fundo mais obscuro das palavras: e este fundo é a música. É o entusiasmo musical que permite ao Coro aparecer como uma figura algo indeterminada. Evidencia que as palavras sempre nos lançam em erros – eis por que o coro permanece imparcial.

O coro – e a música – como segredo da poesia

“Quando a alma fala, já não fala a alma” – disse certa vez Schiller. Sentimos imediatamente que Schiller se refere ao fenômeno de uma insuficiência constitutiva das palavras. Estas frequentemente falham em dizer ou expressar o que sentimos ou

“queremos dizer”. Elas nos abandonam, deixam-nos com um resquício que se pode tanto descartar como insignificante e inútil como reivindicar como essencial – a coisa ela mesma, o objeto perdido do desejo e, *last but not least*: a poesia, a música, a essência da arte.

O aforismo de Schiller resume com elegância o que há de mais sutil nas mais sofisticadas teorias da linguagem. Ele põe o dedo no hiato – ou no elo? – que (des)articula o som e a palavra, o canto e a letra, a música e o discurso, o sentimento e o pensamento. É neste hiato que o juízo estético preenche o papel da “pedra de toque” que sustenta, na monumental arquitetura de Kant, os outros juízos (cognitivos, éticos, racionais). Schiller indica também o problema das duas dimensões da palavra: seu som e seu sentido que têm um papel importante (embora nem sempre levado em conta) nas teorias do signo e da linguagem. Na concepção que tem Gregory Nagy, por exemplo, dos momentos lógicos que pontuam a origem da linguagem, o canto (song) como elemento lírico é anterior ao discurso³. A estilização dos ritmos e dos sons que resulta na melodia é, para Nagy, a matriz na qual ocorre também a estilização e a regularização convencional dos sentidos.

O vocabulário grego clássico é bastante óbvio neste sentido: *ekho* (sincronia e correspondência perfeitas), *skhema* (figura de dança, postura, gesto), *khoreia* (canto coral e dança)⁴ remetem a esta ordenação primordial. No ritmo como na melodia ocorre a estilização de três elementos básicos: pitch-altura/intensidade, stress-acentuação, duration-duração, na teoria de Bruno Nettl⁵. Nesta perspectiva, a letra da poesia é uma forma ou variação específica de um gênero de expressão mais amplo (o lírico, o canto enquanto ritmo e/ou melodia)⁶.

A mesma ideia apareceu já em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, no capítulo 6: “A melodia é a coisa primeira e mais genérica-universal; eis por que ela

³ Gregory Nagy, *Pindar's Homer*, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 35 : lyric is the general notion of song as opposed to the specific notion of poetry.

⁴ Nagy, *ibid.*, p. 38 e nota 111

⁵ Nagy, *ibid.*, p. 39.

⁶ Nagy, *ibid.*, p. 42 : canto é fala marcada (como oposta à fala não marcada, isto é, cotidiana) que contém virtualmente tudo que o é da fala, ao passo que poesia é canto sem melodia ou com melodia reduzida.

Note a analogia com a formulação de Walter Benjamin: A significação da linguagem na tragédia e no lutilúdio II,1, 138-9; a palavra flui musicalmente nas metamorfoses do sentimento, até congelar no sentido

pode sofrer diversas objetivações, em diversos textos.”⁷ A Melodia “espalha faíscas de imagens”, seu “aspecto colorido, suas mutações bruscas, os atropelos do diverso, etc., conferem força ao grave fluir da aparência épica [das palavras]”; “do ponto de vista da epopeia, este mundo imagético disparatado do lírico é repreensível”: epopeia significa aqui: a dimensão apolínea, ordenamento regrado da narrativa com vistas à unidade de sentido. Mas esta desconhece justamente o essencial: a “flauta orgiástica” que irrompe – com a tragédia – entre Homero e Píndaro⁸, a outra verdade do entusiasmo inebriado.

O canto e o lirismo são, por assim dizer, a alma da linguagem e do discurso. A ideia estava presente também na analogia que vinculava música e matemática: é bem conhecida a convicção medieval de que a música, num sentido mais elevado, seria uma espécie de *mathesis* ou *ratio* celestial. A música como saber e cálculo que restabeleceriam um universo pleno e todo abrangente reaparece novamente com a teoria do ritmo que unifica o cálculo poético de Hölderlin⁹ e com a preciosa valorização nietzscheana do espírito da música na tragédia.

Nietzsche sabia do risco de mal-entendidos que suscitaria sua visão da tragédia como drama musical. A tragédia tem obrigação de ser drama, para valorizar o que nós, modernos, selecionamos entre os conhecimentos da *polis* clássica para os fins da admiração-adoração: a autoconsciência democrática, a ação política, a reivindicação de direitos cívicos, humanitários, femininos, etc. Esta perspectiva não deixa muito espaço para considerações relativas à música. Nota-se nos últimos duzentos anos que há certo esquecimento sobre o coro, seu valor artístico-sugestivo, e que todas as interpretações partem dos diálogos – e, em geral, não progridem mais depois de terem interpretado a significação dos debates acirrados que levam o raciocínio e o argumento à exaustão.

Até mesmo o admirado Schopenhauer, nota Nietzsche, considera o lirismo como um potencial que se revelaria tão somente graças à Vontade. Nietzsche ironiza esta concepção que coloca a essência estética à mercê dos percalços da Vontade:

⁷ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, São Paulo, Moraes, 1984, p. 41.

⁸ *Ibid.*, cap. 6, p. 42.

⁹ Cf. F. Hölderlin, *Observações sobre Édipo e Antígona*, in: Kathrin H. Rosenfield, *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*, Porto Alegre, L&PM, 2000, pp. 337-338.

[Schopenhauer considera a música] como arte precária, realizada, de qualquer modo, por tentativas sucessivas e na maior parte de vezes impotente para atingir os seus desígnios, enfim como semi-arte, cuja ‘natureza essencial’ consistiria num estranho amálgama do querer e da contemplação pura, quer dizer do estado não estético e do estado estético?¹⁰

Contra esta concepção, Nietzsche afirma – com um élan juvenil frequentemente criticado – que este tipo de visão revela tão somente o preconceito racional e o privilégio concedido à vontade e ao conhecimento. E reivindica a desistência das pretensões educativas que escondem (mal) a vontade de dominar através do cálculo e do conhecimento, para proclamar a possibilidade de um sujeito livre das pretensões voluntaristas:

Será considerado, porém, causa criadora da arte, o sujeito já liberto da vontade individual e transformado, por assim dizer num mediador pelo qual o verdadeiro sujeito, o único realmente existente, triunfa e celebra a sua libertação na aparência. Porque devemos, antes de tudo, para nossa confusão e para nossa glória, estar convencidos de que a comédia [isto é, o espetáculo] da arte não é para nós, quer dizer, não tem por fim a nossa educação nem o nosso aperfeiçoamento;¹¹

O protesto de Nietzsche não é um mero “panesteticismo” (criticado por W. Benjamin¹²), mas expressa a lúcida percepção de uma dimensão fundamental que engloba a compreensão racional. Consequentemente, a grande virtude que seus contemporâneos projetavam sobre os clássicos e a tragédia não residia para ele na clareza racional de seus discursos e a tragédia não podia se reduzir a uma sequência de diálogos.

A tragédia é diálogo e coro

¹⁰ *O nascimento da Tragédia*, Moraes, São Paulo, 1984, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² W. Benjamin, *O Drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, p. 126.

A poesia trágica vive da fusão dos diálogos com os cantos corais – o coro é um “corpo de baile” que encarna e faz ver a enigmática expressividade rítmica do canto e da dança, uma dimensão expressiva e emotiva que não se deixa reduzir ao sentido. Nietzsche¹³ diz que o coro pisa no solo de um estado natural fictício – estado esse, que o cortejo dos sátiros torna perceptível. A tragédia não imita banalmente a realidade, porém colhe na música e na dança dionisíacas um elan que não se deixa inteiramente transportar para o universo das palavras e representações. A música dionisíaca é, para a civilização, como a luz do dia para o fulgor de uma lâmpada: seu brilho ofusca os pequenos artifícios culturais quando a “vida no fundo das coisas mostra-se poderosa, indestrutível e alegre apesar das permanentes mutações dos fenômenos”¹⁴, reconduzindo para o sentimento de união cósmica o homem do Estado e da sociedade, o homem clivado dos seus próximos pelas diferenças de status e honra, sucesso ou propriedade.

As críticas contra os excessos entusiásticos de Nietzsche são bem conhecidas. No entanto, basta registrar conscientemente os pequenos traços dissimulados sob o brilho racional de Sófocles e, logo, estes fragmentos aparentemente inócuos ou até “imperceptíveis” se juntam numa verdadeira grinalda de emblemas fálicos, repleta das reminiscências da embriaguez dos cortejos dionisíacos. Retardando o reconhecimento do destino fatal do herói admirado, o próprio Coro não hesita em precipitar-se, mais uma vez, num doce sonho: imagina que Édipo pudesse ser filho de alguma ninfa, gerado numa gruta dos bosques sempre-vivos da Natureza perene – naquelas regiões onde moram os companheiros de Dionysos, os Silenos, Sátiros e Centauros, os Priapos e as Bacantes. Quando Jocasta já entra no palácio para pôr fim à sua vida, os anciãos de Tebas embalam-se em doces ilusões sobre a origem báquica do “filho da Sorte”:

Quem te gerou, menino?
 Que ninfa sempre-viva
 Acolheu Pã,
 Em trânsito nos píncaros?

¹³ Ibid., cap. 7, p. 47.

¹⁴ Ibid..

Que ninfa foi atrás do obliquo Lóxias,
 A quem apraz o plaino das pastagens?
 A Hermes, senhor Cilênio, ou
 Ao deus do frenesi bacante,
 Cuja morada é o pico das montanhas,
 Uma das ninfas do Hélicon – seu par
 No prazer – te ofertou, recém-achado? (*Édipo Rei*, vv. 1098-1109)

O dialogo dramático da tragédia leva à exaustão o raciocínio, a morte põe fim do embate de palavra contra palavra. Nos coros, entretanto, a palavra mergulha num outro elemento, avesso a cálculos e raciocínios. Repentinamente, eclode a presença do corpo na sua corporeidade: movimento da dança, do canto, da expressão emotiva. Muito se falou da tragédia sendo uma transformação dos cortejos ditirâmicos. Mas os helenistas mais conceituados negam qualquer elo direto com estes rituais em honra de Dionysos, com suas manifestações itifálicas (Silenos, Sátiros, etc.). E, de fato, toda a estrutura dos diálogos trágicos, os problemas históricos e sociais que a tragédia levanta, nada parecem ter a ver com um cortejo dionisíaco.

No entanto, há uma tensão interna e estrutural na tragédia que surge precisamente da diferença *irreduzível* entre o elemento discursivo-racional e a outra forma de “pensar” que é propriamente trágica: o pensar-no-sentir, o *pathousin mathein* que o coro de Ésquilo reivindica como o apanágio e o direito do herói que sofre na trajetória trágica, direito que lhe cabe para além dos direitos civis da polis. Trata-se de uma sabedoria “rítmica” que “sentimos” na configuração do todo, mais do que no conteúdo de proposições ou fatos isolados. Lembremos como exemplo de Agamenon recebendo honras de *numen* depois da morte vil na armadilha de Clitemnestra e Egisto. Em outras palavras, a lógica rítmica do todo transformou esse personagem tão ambíguo da primeira peça da trilogia em espírito protetor, e isso apesar do fato de ter sido acusado de ganância, bestialidade, ambição desmedida – enfim de uma *hybris* que destruiu não somente Tróia, mas a felicidade da sua própria cidade.

De um lado, o coro canta e dança, proferindo um texto; de outro, o texto que ele profere, tem, por sua vez, uma estrutura nitidamente lírica: os versos corais são

alusivos e muito complexos do ponto de vista gramatical e semântico; além disto, eles possuem uma estrutura métrica e rítmica que acentua ainda o princípio da “**fuga**” **semântica**: os sentidos se desdobram e recuam, disseminando névoas de sentidos ambíguos e deslizantes. Como na música, cujo “sentido” consiste no desdobramento ordenado ou harmonioso do som que assim vai e retorna ao seu ponto de origem.

A partir desta perspectiva – muda, melódica e rítmica – é possível negar o que em geral se afirma com relação às respectivas razões das ações de Antígona e de Creonte: elas não são distintas. Ambos os heróis perseguem um mesmo fim: ambos querem purificar a cidade, ambos assumem uma tarefa trágica, impossível, im-mensa e desmedida; ambos a defendem como a lei sagrada sem a qual nenhuma civilização / polis existiria; ambos manejam até a exaustão os discursos que permitem argumentar a ordem do mundo humano.

O que difere são as formas de expressão: a de **Antígona é direta** – ela escolhe **o caminho mais reto e mais curto da paixão** que se apodera da linguagem viril e racional subjugando-a à paixão desmedida, à orgê crua, à hirta grandeza de uma aspiração monumental que não podemos chamar de “sentimento”; a forma de expressão de Creonte é oblíquo, sinuosa, encoberta... Ela mostra sinais de receio, recuo, mudança de rota.

Dito isto, é preciso salientar que ambos protagonistas permanecem fieis à lei inelutável do trágico, eles se submetem à maquinaria implacável de ordens inscritas numa linguagem que nos ultrapassa, porém não nos expressa adequadamente. Ao contrário, esta maquinaria impõe limites estreitos à possibilidade de expressar sentimentos; o sofrimento trágico tem algo de inexpressivo, hirta, grandioso que nos constrange. Uma última pergunta antes de terminar: onde surge a catarse? Ela surge da diferença entre esta magnitude plena e as emoções que encontram formas de expressão no manejo das vozes e dos corpos do coro.

* * *

Tradução de Vanderlene Rolim Dutra

228

*Conversas sobre
a Tragédia*

Robert Davreu,
Wajdi Mouawad
&
Kathrin H.
Rosenfield

Anexos

Traduzimos alguns trechos do ensaio *Trauerspiel und Tragödie* (Lutilúdio e tragédia) de Walter Benjamin, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, 1980, Bd. II,1:

“Tragédia e lutilúdio têm sua diferença nas suas posturas distintas diante do tempo histórico. Na tragédia, o herói morre porque ninguém é capaz de **viver no tempo pleno**. Ele morre de sua própria **imortalidade**. A morte [trágica, heróica, gloriosa] é imortalidade irônica; eis a origem da ironia trágica. A culpa trágica encontra-se no mesmo círculo. Ela surge do tempo pleno e puramente singular do herói, ela demarca como um círculo mágico todas as suas ações e todo o seu estar aí (Dasein)” (pp. 134-5).

“O **trágico** é a lei inelutável de ordens que se fecham [ordens religiosas, jurídicas, sociais, mandamentos que regulam as relações entre homens e mulheres, prescrevendo comportamentos, papéis e hierarquias; ordens entendidas como conjuntos de regras, costumes e leis]”; elas se fecham tragicamente sobre o herói como uma armadilha que ele mesmo colocou. “O luto não é, como o trágico, uma potência vigente e ativa..., mas ele é um sentimento. Qual é a relação metafísica deste sentimento com a palavra, com a fala proferida? Eis o enigma do lutilúdio. Qual é a tensão/relação intrínseca à essência do luto que ele faz surgir dos sentimentos puros, fazendo-a entrar na ordem da arte?”

Na tragédia a palavra e o trágico nascem ao mesmo tempo, simultaneamente, no mesmo lugar. É a palavra pura que é imediatamente trágica. E a questão de saber como a linguagem pode encher-se de luto, tornando-se a expressão de luto, é a questão fundamental do lutilúdio – ao lado da primeira questão: como pode o luto enquanto sentimento entrar na ordem languageira da arte? Agindo como pura significação sustentadora, a palavra torna-se trágica. A palavra como pura sustentação de sua significação é palavra pura. Ao lado desta palavra, no entanto, há uma outra: uma palavra que se metamorfoseia, fluindo do lugar de sua origem para a

sua desembocadura. A palavra na sua [permanente] metamorfose é o princípio linguístico/linguageiro do lutilúdio. Existe uma vida/esfera puramente sentimental da palavra: nesta, a palavra [que começa] como puro som da natureza, distila, purifica e sublima-se [até que surge] como puro som do sentimento. Para esta palavra a linguagem é tão somente um estágio de passagem no ciclo de suas metamorfoses, e é com esta palavra que fala o lutilúdio. **Ela descreve o caminho [que parte] do som natural, através do lamento lutuoso, até a música.** [...] No entanto, o lutilúdio não descreve [não consegue perfazer, não cumpre] a passagem esférica do sentimento, através do mundo puro das palavras que desemboca novamente na música e no luto liberado do sentimento maravilhado (selig); no meio do caminho, a natureza sente-e-compreende que ela foi traída pela linguagem e este impedimento do sentimento transforma-se em luto. É este duplo âmbito (Doppelsinn) da palavra, seu som-e-sentido, que faz coagular [o fluir da] natureza.” (pp.137-8).

“É no círculo do sentimento no qual a música se fecha; a palavra, porém, na sua duplicidade som-e-sentido, destrói a profunda saudade, estendendo o luto sobre a natureza.” (139).

**CHORUS AND DIALOGUE IN TRAGEDY:
A MATRIX OF FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION**

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Antigone and Creon: two opponents in a tragic conflict. They hurl words against each other like weapons. Walter Benjamin calls their dialogue “speech against speech;” they exhaust their reason in argument. What makes their dialogue tragic is that, despite a wealth of excellent arguments on both sides, the inevitable result is impasse – and this is true, in the double-tragedy of *Antigone*, for both protagonists. At first sight, we can think that: “Antigone and Creon are making different and unrelated arguments.” But this would be to fall into the trap of Creon’s reasoning, as when he searches to justify the need to condemn his niece by highlighting her selfish lawlessness, the acts of someone impious and crazy. But Sophocles soon discards this possible explanation; his heroine responds: “Who knows? May be I owe this madness to another madman?” She herself, the heroine of heroines, feels that, in the end, her efforts and her uncle’s efforts are equally sincere and equally vain; neither can free Thebes from its hereditary curse. Her actions are based only on the hard laws of gods and men. And she is wise enough to know that fortune is a wheel for men and gods alike.

This is why tragedy exists, and why it still fascinates us. Nevertheless, the fatal dialogue of tragic heroes is not the only means of expression in Greek tragedy: there is also choral expression, sung, not spoken. When the chorus is limited to spoken words – and this is especially true in *Antigone* – it soon appears silly and weak, like “a dizzy old man.” Creon takes this view when he insults the elderly

Chorus Leader, who is trying to make peace by calling on a mysterious justice whose workings are beyond reason and human law. But, when the chorus sings, it dissolves into rhythm and melody the impasses and the impossibilities created by words; and we are in another world. Music and dance flood the word-baked desert of the stage with waves of emotion.

Sophocles and the other tragedians created texts of an astonishing complexity and refinement. Paradoxically, however, they did this as a way of showing that words have their limits. Scenes of dialogue push reason and thought too far, and the death of the hero marks the overreach of reason. This is why the most complex passages in tragedy, the most ambiguous and ambivalent - the choruses - are veiled in musical beauty. There, where the tragic poet reaches his highest level of sophistication, expressing multiple thoughts and conflicting arguments simultaneously, reason and argument dissolve in darkness and fleeting understanding. Of course, song and a background of instruments always make it hard to understand the sung text in performance, but the text itself is intrinsically messy, its thoughts fragmented in a Jackson Pollock tangle of blotches and squiggles. Only on the surface everything is clear in the choruses of Sophocles, the more one reads, the more the syntax and the images, the formulations and metaphors become cloudy. The words and syntax are so complicated that meaning is confused, preventing rational comprehension. We catch a word here, a metaphor there, an isolated phrase, but what is the true meaning that we are supposed to draw from the numberless relations and the many ambiguities that the tragedian weaves into his choral texts?

Choral truth is more obscure than the words of the text. The essence of it is music. It is musical inspiration that allows the Chorus to appear as a character hard to pin down. The words of tragedy always lead us astray, but the Chorus remains impartial.

The Chorus – and Music – as Poetic Secret

“When the soul speaks, **speech isn’t the soul’s any longer**,” as Schiller says. We feel immediately that Schiller is referring to the phenomenon of an intractable

insufficiency of words **with regards to emotions and the labyrinth of the soul**. Words often fail to express what we feel or “want to say.” **They betray us** and leave us with insignificant scraps of the truth – **and with the “perfume” of the thing itself**, the lost object of some **unnamable yearning**, and, last but not least, with the poetry, the music, the essence of art.

Schiller’s observation sums up with elegance what is most subtle in the most sophisticated theories of language. He puts a finger on the gap – or is it a link? – that (dis)joins sound and word, song and writing, music and speech, feeling and thought. It is in this gap that aesthetic judgment plays the role of a touchstone that supports, in Kant’s monumental architecture, the other judgments (cognitive or ethical). Schiller also shows the problem of the two dimensions of speech: both sound and sense have an important role to play (though not always an economical one) in theories of symbols and of language. For example, in Gregory Nagy’s conception of logical moments which point to the origin of language, song as a lyric element comes before speech. For Nagy, the organization of rhythms and sounds that results in melody creates a matrix in which meaning is also organized and made subject to rules.

The meaning of the ancient Greek words is adequately clear: *ekho* (synchronization and perfect correspondence,) *skhema* (dance figures, posture, gesture,) *khoreia* (choral song and dance,) recall this primordial organization. In Bruno Nettl’s theory, rhythm and melody bring about the formalization of three basic elements: pitch, stress, and duration. Seen in this perspective, the letter of poetry is one form or specific variation of a fuller kind of expression (lyric, that is, song with rhythm and melody.)¹⁵

The same idea appears in Chapter 6 of Nietzsche’s *Birth of Tragedy*: “Since melody precedes all else, it may have to undergo any number of objectifications, such as a variety of texts presents.” (p. 43.) “Melody generating whole series of

¹⁵ Cf. G. Nagy + Adorno AeT: belo autonomo 247: a arte, chôris do existente empírico (choreô = retirar-se, dar lugar, olhar de 2 lados diferentes), relaciona-se, assim, Segundo a posição do argument hegeliano contra Kant: a partir do momento em que se estabelece uma barreira, ela é já transposta pôr meio desta posição, integrando-se aquilo contra que ela se erigiu = eis o princípio da crítica (não moral) do l’art pour l’art. 249 sociedade (Outro) – arte : imã – limalha de ferro

images, and those images, in their varicolored hues, abrupt transitions, and headlong forward rush, stand in the most marked contrast to the equable movement, the calm illusion, of epic verse. Viewed from the standpoint of the epic, the uneven and irregular imagery of folk song becomes quite objectionable.” Nietzsche here uses “epic” to mean the Apollinian dimension, a measured and orderly narrative leading to a clear and focused meaning. What is missing from epic is in fact essential to lyric and tragedy: the “orgiastic flute” which first sounds in the interval of time between Homer and Pindar and lets in the alternative truth of drunken ecstasy.

Song, then, is, so to speak, the soul of language and speech. The idea is also present in the analogy that binds music and mathematics: the well known medieval belief that music, in its most elevated sense, is a kind of heavenly mathesis or ratio. Decades before Nietzsche, Holderlin, with his theory that rhythm unifies (or, better: is the unity of) poetry and thought, will rediscover this idea of music as knowledge and calculation, capable of restoring the universe to all-embracing fullness.

Nietzsche knew that his view of tragedy as music-drama might well lead to misunderstandings. Tragedy has an obligation to be drama; this allows us, in the modern world, to form an aesthetic appreciation of the things that the Greeks knew. Otherwise, we would find ourselves limited to the listing and understanding of specific subjects with current relevance: like democratic self-consciousness, political action, and the demand for civil rights, women’s rights, human rights, etc.... Tragedy contains these ideas, but not to the exclusion of music. Unfortunately, critics have ignored the tragic chorus for the past two centuries, missing the artistic and suggestive purpose of the extraordinarily complex lyrics whose challenging semantics are veiled by the melodious-rhythmical rendering; their interpretations have focused on the dialogues – and, in general, they have failed to go beyond the repetitive interpretation of the bitter debates in which tragic heroes push reason and argument beyond their useful limits.

Nietzsche noted that even his admired Schopenhauer considered lyricism as a potential that could be revealed only through an action of the Will. Nietzsche made fun of this approach, which seemed to him to make aesthetic truth merely a pitfall of Will:

(Schopenhauer considered music) as a weak art, made real, in some way, through successive attempts and, for the most part, impotent to attain its goals: a semi-art, in fine, whose “essential nature” consists in a strange amalgam of seeking and pure contemplation, of aesthetic and non-aesthetic elements.

Against this conception, Nietzsche claimed – with a youthful flamboyance frequently criticized – that this kind of vision shows only a prejudice in favor of reason, of will, and of knowledge. He demanded the surrender of the educated pretensions that hid (poorly) the will to gain power through calculation and knowledge, and he proclaimed the possibility of man as a subject free from the baleful concentration on Will:

But to the extent that the subject is an artist he is already delivered from individual will and has become a medium through which the True Subject celebrates His redemption in illusion. For better or worse, one thing should be quite obvious to all of us: the entire comedy of art is not played for our own sakes – for our betterment or education.... (p.41)

Nietzsche’s protest is not the ripe “panaestheticism” criticized by Walter Benjamin. Rather, it expresses the clear perception of a fundamental dimension that surrounds rational comprehension. Consequently, the great strength that his contemporaries attributed to the classics and to tragedy did not reside in the rational clarity of their discourses, and tragedy could not be reduced to a sequence of dialogues.

Tragedy = Dialogue + Chorus

Tragic poetry lives in a fusion of dialogues with choral song – the chorus is a “corps de ballet” which embodies and makes real the enigmatic rhythmic expressivity of song and dance, a dimension of open emotion that cannot be reduced to verbal meaning. Nietzsche says that the chorus treads on the ground of a fictitious natural state – a state that the procession of satyrs brings to life. Tragedy is not a slavish copy of real life. Rather, through Dionysian music and dance, tragedy creates a vitality far beyond the mere power of words and pictures. Comparing Dionysian

music to orderly civilized life is like comparing daylight to lamplight: in its dazzling brilliance the creations of civilization seem small and dark. As Walter Benjamin says, “Life at its core reveals itself to be powerful, indestructible, and joyful, in spite of the constant change of outward signs.” The Dionysian element of tragedy makes it possible to feel the cosmic union that links political man and social man, man divided from his neighbors by distinctions of status and honor, success or property.

The critical reaction against Nietzsche’s excessive enthusiasm is well known. However, it is useful to note certain small hidden pathways on the bright surface of Sophocles’s rationality; after a time, these fragments, harmless and almost “imperceptible” at first sight, connect to the garlands of phallic symbols, full of reminiscences of Maenad revels. Slowing the recognition of the fatal destiny of the noble hero, his own chorus rushes, one more time, into sweet song. It invites us to imagine that Oedipus might be the son of some nymph, conceived in a cave in an ever-living grove in the world of eternal nature – in the lands where Dionysus stays, with his companion Silenus, with Satyrs and Centaurs, Priapi and Maenads. Even after Jocasta has entered the palace to kill herself, the old men of Thebes serenade her with sweet illusions about the bacchic origin of the “son of Destiny:”

Who was it bore you, child? One of
 The long-lived nymphs who lay with Pan –
 The father who treads the hills?
 Or was she a bride of Loxias, your mother? The grassy slopes
 Are all of them dear to him. Or perhaps Cyllene’s king
 Or the Bacchants’ God that lives on the tops
 Of the hills received you a gift from some
 One of the Helicon Nymphs, with whom he mostly plays?

Dramatic dialogue in tragedy pushes reason beyond its limits, and the clash of word against word ends in death. But choral song merges word into another element, contrary to reason and calculation. Suddenly the body emerges in the fullness of flesh and blood, with dance and song and emotion beyond words. There is much evidence that tragedy arose through a transformation of the performance of

dithyrambs. Strangely, however, the most renowned Hellenists deny any direct link with these rituals in honor of Dionysus, or with their phallic elements (Silenus, Satyrs, etc....) And, in fact, they are right – about tragic dialogue. Nothing in the structure of tragic dialogue, or in the social and historical problems which scholars love to ponder in tragedy, has anything to do with dithyramb or Dionysian revel.

But tragedy is not just one thing. It is two things joined, two very different things. There is an *irreducible* structural tension in tragedy between the rational discourse of dialogue and the merger of thought with emotion in choral song and dance. Both are essential to Greek tragedy. The union of thought and feeling, the pathosin mathein that the Aeschylean chorus demands as the possession and the right of a hero who suffers a tragic fall, a right that is appropriate to him beyond the civil rights of the polis. We actually “feel” a “rhythmic” wisdom in the arrangement of the entire play, more than in the content of isolated statements or actions. We remember Agamemnon, for example, receiving divine honors after his humiliating death in the trap set by Clytemaestra and Aegisthus. In other words, the rhythmic logic of the entire play transforms Agamemnon, a distinctly ambiguous character in the first play of the trilogy, into a guardian spirit, and this in spite of his greed, lust, and unbridled ambition – all the elements of his hubris that destroy both Troy and the happiness of his own city and family.

On one hand, the chorus sings and dances, uttering a text; on the other, the text that it utters has a shinningly lyric structure. The choral verses are allusive and very complex in grammar and semantics. Beyond this, they have a metrical and rhythmic structure which highlights the principal of semantic “fugue.” Meanings open and close like flowers, giving off a haze of ambiguous and slippery meanings. As in music, whose “meaning” consists in the ordered and harmonious implications of sound, rather than in any direct statement.

Nowhere can an understanding of the chorus be more useful than in the appreciation of Sophocles’s *Antigone*. The received wisdom is that Antigone and Creon are natural enemies. That is what their dialogue scenes suggest, but the choral interludes tell a different story. Seen from the perspective of the chorus – whose tools are melody, rhythm, and silence – Antigone and Creon are very similar. They

pursue the same aim of purifying the city. They both pay a tragic price for their actions – an impossible price, out of all proportion to ordinary humans. They both fight to defend a sacred law on which the survival of the city and civilization depends. Finally they both follow the same rules of rational argument.

Where they differ is in their very different ways of expressing themselves. Antigone is straightforward. She chooses the shorter, straighter road of suffering rather than become a captive of the virile, rational language, undergoing pitiful suffering with the hard pride and rigid grandeur of a monumental aspiration that we can hardly dismiss as “feeling.” Creon, by contrast, is oblique, sinuous, less than totally forthcoming. He shows signs of fear, retreat, and a tired worldliness.

That said, both protagonists remain faithful to the inescapable law of tragedy. They submit themselves to the implacable machinery of laws written in a language that we cannot understand. This machinery imposes strict limits on the possibility of expressing feelings: tragic suffering has about it something inexpressive, rigid, and grandiose that makes it hard for us to feel a warm, human sympathy for the tragic protagonists. One last question before ending: where does catharsis come from? It arises from the difference between the full and formal grandeur of dialogue and the free emotion of choral song and dance.

Tradução de Vanderlene Rolim Dutra

Recebido em 08 de setembro de 2011.

Aprovado em 22 de setembro de 2011.