

A REESCRITURA DA TRAGÉDIA GREGA:
ELECTRA, DE SÓFOCLES,
E *EL REÑIDERO*, DE SERGIO DE CECCO



ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO

Resumo: Nas últimas décadas, a opulência das reescrituras e das encenações das tragédias gregas para o palco contemporâneo põe em debate a possibilidade de apropriação dos textos antigos pelo público moderno. Pretendo, nesta comunicação, examinar o processo de reescritura da tragédia grega para a cena contemporânea, por meio da comparação entre as peças *Electra*, de Sófocles, e *El Reñidero*, de Sergio de Cecco.

Palavras-Chave: Sófocles, Sergio de Cecco, *Electra*, *El Reñidero*, Reescritura.

Abstract: In recent decades, the opulence of rewriting and staging of Greek tragedy to contemporary stage sets for discussion the possibility of appropriation of ancient texts by modern audiences. I intend in this paper examine the process of rewriting of Greek tragedy to the contemporary scene, by comparing the plays Sophocles' *Electra* and *El Reñidero* of Sergio de Cecco.

Keywords: Sophocles, Sergio de Cecco, *Electra*, *El Reñidero*, Rewriting.

Antonio García Berrio e Javier Huerta Calvo, em *Los géneros literarios: sistema e historia* (1995, p.53), compreendem os gêneros literários sob a perspectiva da relação *eu/outro*. Nesse sentido, não apenas a literatura, mas a arte em geral, completa “la indagación subjetiva como experiencia de la identidad descubierta y de la alteridad como conciencia extensa de lo otro diferente del yo”. Dito de outra forma, a identidade de um texto, ao qual podemos chamar de hipertexto¹ ou texto segundo, sem que haja, aqui, um juízo valorativo, pode advir de um texto anterior, distinguido como hipotexto ou texto primeiro/texto fonte. É nessa perspectiva que *El Reñidero*, do argentino Sergio de Cecco, produzido em 1962 e encenado em 1964, reescreve/reconstrói *Electra*, do dramaturgo grego Sófocles, produzida e encenada, aproximadamente, em 413 a.C., no teatro de Dioniso em Atenas.

¹ Para um exame mais acurado acerca de hipotexto e hipertexto, consultar GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Vários Tradutores. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

Como sabemos, em Atenas, os dramaturgos, ao produzirem seus textos, a fim de participarem dos concursos, têm como finalidade sua representação para uma audiência. O texto dramático, primeiramente escrito, deve, necessariamente, converter-se em espetáculo. Da produção dramatúrgica grega, as sete peças supérstites de Ésquilo, as sete de Sófocles e as dezenove de Eurípides constituem, modernamente, o que convencionamos como tragédia grega; invenção literária/performativa do século V, cuja escritura era apenas um dos elementos da performance. O acesso a essa criação, para o não especialista em grego, dá-se, maiormente, por meio de tradução, *dispensando*, destarte, os recursos cênicos que compunham o espetáculo. Por sua vez, o tradutor que pretenda atingir o *valor intrínseco* da obra deveria estar preparado para ser, também, um encenador, se quiser *se aproximar* do que era o evento no teatro de Dioniso por ocasião dos festivais. Quando pensamos no teatro antigo, tal tarefa parece impossível. Ora, se o texto literário faz parte da performance e é um dos seus componentes, uma tradução que busque reconstituir o que aconteceu na primavera do ano 413 a.C., no festival em que Sófocles apresentou sua *Electra*, torna-se *impossível* devido à falta de registros, de gravações etc. E, ainda que dispuséssemos de toda a documentação suficiente à sua reconstituição, careceríamos do contexto social, político, religioso e humano no qual a performance se inseria.

Semelhantes questões, contudo, não desencorajam os tentâmenes/*tentamens* diversos, em distintas épocas, em traduzir, reescrever, adaptar e encenar as peças gregas antigas. Como assinala Vidal-Naquet (1999, p.318), em relação ao *Édipo Rei*, de Sófocles, e sua permanência, ainda que tivéssemos o manuscrito do autor e o “filme da primeira representação, o problema estaria apenas deslocado”, afirmação que nos permite arrostar a procura do sentido ou do *valor intrínseco* da obra com certo receio, posto que reencontrar o espírito do século V, em uma tradução, em uma reescritura ou em uma encenação moderna, torna-se possível apenas através de sucessivos exercícios de aproximações e de interpretações; mesmo assim, isso não assegura o acesso ao fundamento da obra literária ou da performance: salvo quando enfrentamos questões de ideologia e poder é que podemos nos aproximar de uma certa imagem, de um certo constructo de o que a obra realizada no V século poderia ter sido.

Consideramos que Sófocles (re)escreve o mito – instituição anônima e pública, espécie de hipotexto das suas tragédias – para encenar, no teatro, o mito atualizado/hipertexto, as circunstâncias ideológicas e as relações de poder presentes na história democrática do seu tempo. *Electra*, tragédia cujo tema tratará não unicamente do matricídio, mas, principalmente, da polaridade entre sistemas de poder – como a tensão entre o masculino e o feminino, entre a verdade e a falsidade, a realidade e a ficção, bem como o uso da língua –, estabelece o conflito e a importância do que, efetivamente, em uma (re)escrita para a cena contemporânea pode ser apreciável.

O prólogo da peça, por exemplo, é feito pelo Preceptor de Orestes, que invoca, logo no primeiro verso, a figura de Agamêmnon, que fora chefe dos gregos em Troia e senhor absoluto de Argos. Por meio de um hipérbato, no qual o nome de Agamêmnon não aparece no início da frase, condição enfática da es-

estrutura linguística grega, o Preceptor² enfatiza a condição bélica e épica, na forma do particípio aoristo, do homem que será o motivador da ação de Electra e de Orestes, seus dois filhos. Ao mesmo tempo em que στρατηγός define o estatuto de Agamêmnon como στρατηγός (general), na expedição contra Troia, e vitorioso sobre os troianos, determina a condição de afiliação de Orestes como um jovem que possui pais brilhantes.

Essa informação, evocada pela forma verbal, não é possível recuperar, na tradução para o português, por exemplo, com a mesma economia de palavras e respeitando a forma métrica e a ordem das palavras da língua grega. Devemos, pois, apelar para uma sequência de palavras a qual nos permite traduzir a ideia, em detrimento da forma. Talvez o apelo à encenação pudesse solucionar, minimamente, o problema, substituindo uma palavra por uma imagem, como podemos conferir no filme *Electra*, de Cacoyannis, em que a espada que pertencia a Agamêmnon, trazida por Orestes, é o símbolo da notoriedade do pai outorgada ao filho.

Em *El Reñidero*, Sergio de Cecco empreende uma (re)escrita da *Electra* sofocliana tendo em vista a funcionalidade do que mostrará em cena, mais do que a preocupação formal, embora não descure das palavras. Distinguindo-se da *Electra* pela estrutura formal, pois produz uma peça em prosa, o dramaturgo argentino, recorrendo ao artifício das rubricas presentes no texto moderno, descreve Pancho Morales, o equivalente grego de Agamêmnon, não por meio de elementos textuais, mas por meio de elementos paratextuais. Sem que tenhamos lido previamente o texto, não podemos saber o valor de Pancho Morales, que, na rubrica à peça, é descrito como o *taita* de Palermo. A palavra *taita*, que significa no falar popular homem audaz e intrépido, pode ser um equivalente do termo grego στρατηγός / στρατηγόςαντος, apesar de não guardar a acepção guerreira e a posição de chefe que caracteriza Agamêmnon. Pancho Morales, assim como Agamêmnon, é um homem respeitado; no entanto a deferência que lhe é feita sucede muito mais da sua atividade contraventora que do poder legítimo de rei, como expressa o poder de Agamêmnon. A palavra *taita* ainda se aproxima, por derivação, de *tata*, com o sentido de pai, na fala gaúcha, da motivação que têm Electra e Orestes, na peça de Sófocles, que é a vingança do assassino do pai, da mesma forma que Elena e Orestes têm em *El Reñidero*. Apesar da aproximação, o sentido do Pai, nas duas peças, não se confunde. Em *Electra*, a imagem de Agamêmnon permanece inalterada, enquanto, em *El Reñidero*, Orestes descobre um pai inescrupuloso.

No contexto inicial de Cecco, tanto quanto na tragédia de Sófocles, tomamos conhecimento do valor de Pancho no momento do seu velório, não através do texto, mas por meio da própria cena – se consideramos que as rubricas textuais são, embora não necessariamente, com exceção dos textos de Beckett, imagens cênicas. Tal como na peça grega, na qual o Preceptor traz à lembrança o passado glorioso de Agamêmnon, em *El Reñidero*, são as vozes das pessoas que estão presentes na cena que nos informam, através dos comentários feitos e da constatação do número de pessoas no velório, que Pancho era um homem que tinha o respeito de muitos: “En las elecciones del 95, el diputado don Lucio

² Preceptor: ὦ τοῦ στρατηγόςαντος ἐν Τροίᾳ ποτὲ Ἀγαμέμνονος παῖ. Numa tradução aproximada, sem a inversão que caracteriza o hipérbato, teríamos “ó filho de Agamêmnon, do que comandou um exército em Tróia, outrora”.

Salcedo se hacia lenguas al mentar su coraje.” No desenrolar da peça, torna-se evidente tratar-se mais do temor que as pessoas têm para com o morto do que de seus bons sentimentos.

A despeito de ter como modelo a peça de Sófocles, para escrever a sua, Cecco opta por componentes funcionais que se vinculam mais proximamente a influências ideológicas que estão fora da poética dramática, sem prejuízo em reconhecermos os elementos hipotextuais que o impulsionaram a (re)escrevê-la, do que de uma lealdade à história sofocliana. Cecco faz, na sua criação, em relação à obra de Sófocles, o que esse e seus contemporâneos Ésquilo e Eurípides fizeram em relação à história mítica ou à narrativa épica das quais se apropriaram para produzir suas obras. Em um teatro estritamente codificado, em que autores e atores sofriam o julgamento de um público crítico e exigente, fazia-se necessário apresentar inovações sem adulterar o hipotexto. Se tomarmos como modelo o tema do matricídio abordado por Ésquilo em *Coéforas*, por Sófocles e Eurípides, em suas duas *Electras*, veremos que cada uma propõe um espetáculo original, apresentado uma única vez no concurso dramático.

Em *Coéforas*, as libações destinadas a apaziguar Agamêmnon são transformadas por Electra e pelo Coro em uma lamentação de luto que recompõe a célula familiar no túmulo do pai e faz de Orestes o assassino da mãe. Em *Electra*, de Sófocles, a personagem homônima se pranteia ao receber a suposta urna em que estão as cinzas de Orestes; a urna, objeto teatral, é o símbolo da doença em que a heroína se encontra, revelando o luto sem limites que lhe impede de perceber a presença do irmão, deixando-se enganar pelas falsas evidências da palavra. E em *Electra*, de Eurípides, Orestes e sua irmã entoam trenos sobre o corpo da mãe assassinada, a fim de se reintegrarem à comunidade cívica da qual estão excluídos. Vemos bem que a mesma história, associada a um ritual teatral, tem propósitos diversos e que as ideias presentes em um texto trágico grego eram inseparáveis da performance cênica.

O questionamento trágico, no caso o luto, ou sua imitação literária, passava, no teatro grego, por meios espetaculares bem codificados, apesar de o dramaturgo ter liberdade para inserir, no interior da história, elementos criativos. Se os poetas antigos usam como modelo a história já existente, ao (re)escreverem-na acrescentam ideias que permitem ao público do teatro refletir valores do seu tempo. O luto de Electra e o matricídio perpetrado por Orestes, que são a essência da narrativa mitológica, ocupam o centro das três tragédias e têm lugar também no drama de Cecco; no entanto, o que determina aquelas criações é algo muito mais específico, como os problemas sociais e políticos por que passava o país, do que uma discussão de questões universais, como o matricídio ou a simbologia do luto.

A forma original do espetáculo trágico antigo estava associada a um contexto histórico, social, religioso e político bem delimitado. O questionamento trágico e a tensão trágica entre o herói e a cidade foram concebidos, dentro do festival ateniense, para funcionar em um espaço teatral específico, e diante de um público também específico. Nessas condições, a funcionalidade da cena antiga para a cena contemporânea deve se dar no nível da experimentação e ou da adaptação, adequando à (re)escritura os elementos comuns às duas culturas e buscando novas formas que acomodem os procedimentos cênicos estranhos à nossa cultura. Um respeito excessivo, como menciona Patrícia Vasseur-Legangneux (2004, p.20), pelas convenções antigas pode induzir o encena-

dor/tradutor a reduzir o espetáculo trágico/o texto a um desfile de objetos de museu diante dos quais o espectador experimenta apenas uma simples curiosidade cultural. É nesse sentido, segundo Vasseur-Legangneux, que o repertório grego constitui, então, um verdadeiro desafio para os encenadores modernos.

Os gregos não conheciam a figura do encenador, pois esse só aparece no final do século XIX. Por conseguinte, as soluções aportadas aos problemas, suscitados pela tragédia, reforçam cada vez mais a função do encenador no teatro contemporâneo, ao passo que os dramaturgos trágicos do século V eram, eles mesmos, obrigados a se preocupar com a encenação, tendo em vista o caráter único da representação nas Grandes Dionisiacas e a atribuição de um prêmio ao vencedor do concurso; o autor também era responsável pelo ensaio do Coro, e, no início, ele próprio representava o primeiro papel no espetáculo. Como afirma Oliver Taplin (1977, p.12), os gregos não dizem que “escrevem” (γράφειν) uma tragédia, mas que a “produzem” (ποιεῖν) ou que a “representam” (διδάσκειν).

A encenação contemporânea produz, cada vez, uma cena diferente e original, ao contrário do texto, que é um elemento perene. Ainda que o encenador queira se submeter às exigências do texto, ele não conseguirá fugir da interpretação, porque seu trabalho é, como assegura Vasseur-Legangneix (2004, p.48), “uma tradução semiológica de dados textuais que eram, pelo menos para a tragédia antiga, inseparáveis dos códigos de representação”. Desse ponto de vista, texto e representação, ou texto e tradução, uma vez que esta implica sempre escolhas, estão continuamente em tensão. No teatro grego, isso não acontecia, porque o texto só existia para ser imediatamente representado, não sendo alvo de várias encenações, concepções etc. E quando, a partir de 386 a.C., houve a retomada dos textos antigos, as performances sofreram atualizações; mesmo assim, o sentido da obra nunca era questionado pela representação, pois o objetivo era a atualização, como se fora apenas um ritual. Consoante Plutarco, na *Vida dos Dez Oradores*, 841ss, em 330 a.C., Licurgo assina um decreto que regulamenta a prática das atualizações dos textos antigos, impondo uma versão oficial das tragédias dos três principais dramaturgos, pretendendo, com isso, restaurar o passado dos espetáculos.

Se os dramaturgos antigos não tinham a intenção de buscar o sentido da obra, a encenação moderna tenciona dar ao espetáculo um significado. Quando Cecco (re)escreve *Electra*, a partir de Sófocles, sua heroína, que não se chama mais Electra, mas Elena, não tem apenas um único significado, mas vários. Esses diversos significados devem ser encontrados, primeiramente, no hipotexto, uma vez que o primeiro trabalho de qualquer encenador, que desconhece a língua – nesse caso, a grega –, compõe-se da escolha que deve fazer da tradução a ser utilizada. No caso de *El Reñidero*, o autor demonstra sua vontade de se apropriar da obra, produzindo uma nova versão do texto. Com isso, como bem ressalta Jacques Lassalle no seu livro *Pauses* (1991, p.291, *apud* VASSEUR-LEGANGNEUX, 2004, p.49), a encenação de um texto estrangeiro produz, antes de tudo, uma nova tradução; portanto, nem o texto nem a sua representação são definitivas. Muitas vezes, a fim de apoderar-se e de se aproximar o mais perto possível do texto, o encenador recorre ao trabalho de filólogos, com o intuito de dirimir dúvidas, buscar vias interpretativas, enfim, encontrar contribuições que possam diminuir a distância entre o contexto do teatro antigo e o da encenação moderna.

A despeito do rigor filológico que alguns dos encenadores contemporâneos aplicam a seus trabalhos, Lassalle, Mnouchkine, Bozonnet, Vitez, Paya, parece-nos que são os temas sociais e políticos que permanecem, no fim, determinantes para a decisão da encenação de uma tragédia no teatro contemporâneo. Arianne Mnouchkine leva à cena, em *Les Atrides* (contando com o trabalho de Judet de La Combe, especialista em grego), a saga da família de Agamêmnon.

Apesar do vigor da palavra que tem a encenação, é o tema do poder que constitui o brilho da representação. É evidente que o problema do poder era uma questão importante para a encenação antiga, mas parece prescindir do significado que as encenações modernas criam a partir dele. Sem dúvida, a fidelidade absoluta ao texto, o respeito, em particular, ao ritmo do verso, à forma coral, ao jogo da máscara não excluem o recurso a uma linguagem cênica moderna. Cecco não produz uma obra em verso, mas o canto se faz presente pela voz das personagens Nélide, a Clitemnestra grega, e Soriano, o equivalente de Egisto. Canto ambíguo, como ambíguo é o canto coral. Às demais personagens, Cecco reserva uma fala popular, com nuances *criollas*, que unifica a identidade das pessoas, assim como o grego estabelece a distinção entre o bárbaro e o civilizado, em termos do que fala e do que não fala grego.

Se tal distinção valia para o mundo grego, pode valer para o encenador moderno, no tocante à distância cultural e histórica que nos separa da tragédia grega. É essa separação que vai determinar a concepção cênica que o encenador irá propor. O tema da guerra, por exemplo, bastante presente na tragédia grega, foi tema de muitas encenações na década de 90, por causa da guerra entre os países Irã e Iraque. *As Troianas*, de Eurípides, era o paradigma. No Brasil, contamos com a montagem de Antunes Filho; no exterior, para citar a mais proeminente, a de Daniel Benoin.

Assim, aquele que se aventura na encenação/tradução do teatro antigo para uma língua moderna, com o intuito de obter uma obra mais próxima possível do que era a performance antiga, tem dois caminhos a seguir: ou empreender uma tradução literal, e a encenação da peça dar-se-ia a partir do texto, inclusive mantendo os nomes de pessoas e lugares, o que, a meu ver, torna muito mais difícil sua apreensão – ou se afastar do texto, incluindo nele produtos alheios à época da sua produção.

Nesse sentido, podemos abordar a tradução do texto clássico em duas perspectivas, a da tradução literal do texto, em que o tradutor tem o compromisso de *preservar*, na língua para a qual está traduzindo, a obra traduzida, e a reescrita, enfrentando questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação, como assinala Lefevere (2007, p.14).

A encenação moderna reinveste, assim, a tragédia grega de novos sentidos, novos códigos, a partir de um único e específico material, o texto, o qual não oferece nenhuma indicação sobre a performance teatral, o que, porém, parece ser uma característica não somente do teatro grego, mas também do teatro elisabetano e do teatro clássico francês, pois são obras abertas e, conseqüentemente, polissêmicas.

Orlando Luiz de Araújo
araujo_orlando@hotmail.com
Universidade Federal do Ceará

Referências bibliográficas

- BERRIO, Antonio García & CALVO, Javier Huerta. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.
- TAPLIN, O. *The stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- VASSEUR-LEGANGNEUX, Patrícia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.