

FORMA E PERFORMANCE

Patricia Elizabeth Easterling

Tradução: Ricardo Pinto de Souza

Publicado originalmente em The Cambridge Companion to Greek Tragedy, Cambridge, 1997

A história da tragédia grega no século V A.C. é daquelas excepcionalmente difíceis de serem contadas. De um lado, há trinta e duas peças, bem conhecidas desde a antiguidade através da tradição medieval, que exerceram uma influência profunda, até mesmo imensurável, na cultura do Ocidente; por outro lado, o que há são vestígios fragmentários de evidência, com muita frequência distorcidos pelos preconceitos de tempos mais antigos, a partir dos quais os estudiosos tentam reconstruir a história inteira de uma instituição. Como os festivais dionisíacos eram organizados ou com que se assemelhavam os primeiros teatros, máscaras e indumentária, como soava a música, que tipo de estilos de apresentação e convenções dramáticas se desenvolveram, o quanto as peças que sobreviveram são típicas das centenas, ou milhares, que devem ter sido compostas durante o período, e o que a tragédia significava para a audiência ateniense — e não-ate-niense — contemporânea que assistia às peças... essas são as questões que precisam de repostas. O que falta é documen-

tação sistemática do século V sobre este fenômeno artístico novo e extremamente bem sucedido que tenha sobrevivido, sem que haja prospecto de que qualquer coisa assim será descoberta algum dia.

O melhor que a pesquisa moderna pode esperar é por achar novos vestígios fragmentários de evidência — uma pintura de vaso ou uma inscrição, um papiro de parte de uma peça perdida ou da introdução de um sábio (*hypothesis*) — que preencherão os brancos da história. O exemplo mais impressionante foi a publicação em 1952^t de um pequeno pedaço de papiro de uma *hypothesis* que provava que *As suplicantes*, de Ésquilo, não era a tragédia grega mais antiga a sobreviver, mas que pertencia à década de 460 e, portanto, a um estágio mais tardio da carreira do poeta. Esta peça, com seu coro das filhas de Danãos (o mito dizia que havia cinquenta delas), era antes tomada por uma tragédia da década de 490 e que se pensava ter um coro de cinquenta vozes, como o ditirambo. Ela era lida como uma obra “primitiva,” mais próxima da poesia lírica coral do que da verdadeira forma dialógica do drama. Assim que os pesquisadores reconheceram que a moldura histórica tinha de ser desmantelada, consideraram muito mais fácil perceber quão próximo *As suplicantes* está da *Oresteia* tanto em forma quanto em matéria, e que a história inicial da tragédia tinha de ser re-imaginada.

Se tanto do que compreendemos sobre a tragédia grega

em seu contexto original é uma questão de construção ou reconstrução a partir de evidência crípticas e elusivas, então há sentido em olhar para o próprio processo, tentando ver como a informação básica e os textos das peças estão continuamente sendo reconsiderados à medida que críticos tentam encaixá-los em um padrão mais amplo.

REGRAS E CONVENÇÕES

Um leitor que estudasse apenas manuais sobre o drama grego e não tivesse nenhum contato direto com as próprias peças pode ser escusado por ficar intrigado com o fato de que aquilo que devia ser aparentemente uma forma artística dinâmica era, na verdade, tão evidentemente regimentado. O quanto um gênero tão atual e sofisticado como a tragédia poderia ser cerceado por todo tipo de regra e restrição? Há limites sobre o número de atores falantes, a representação de eventos violentos no palco, a relação entre coro e a ação no palco, a distribuição entre partes faladas e cantadas e até, talvez, sobre a escolha do tema, o que certamente seria uma barreira para o talento criativo.

As primeiras questões a serem feitas são sobre que tipo de limitações são impostas, e em qual contexto. Não sobreviveu nenhum conjunto de regras de conduta para os festivais

dramáticos, mas sabemos com certeza que eles eram supervisionados por magistrados que os presidiam, que grupos de peças eram produzidos em competição uns contra os outros e que o dramaturgo que quisesse competir tinha de ser selecionado pelo magistrado relevante (o Arconte Epônimo, no caso das Dionísias da Cidade).² Já que o festival implicava competição de performances às expensas públicas, a alocação de recursos era regulada pelo pagamento dos atores principais (um protagonista para cada dramaturgo) e pela indicação de *chorēgoi* para financiar os coros. Sem a regulamentação seria impossível garantir que existisse uma base justa para a competição e que os gastos fossem mantidos dentro de limites razoáveis. Ainda assim, *chorēgoi* individuais podiam ser um pouco pródigos. No entanto, as regras de competição não são o mesmo que as convenções de um gênero. Não sobreviveu evidência alguma do século V que sugira que os dramaturgos eram impedidos de experimentar e muita indicando o oposto.

O número de atores falantes é um caso em questão.³ Um dos fatos indisputados da história dramática de Atenas é que a tragédia se desenvolveu a partir das performances de um coro em que um participante (o próprio poeta) era separado do resto do grupo e assumia uma série de papéis diferentes. Ésquilo introduziu um segundo ator para partilhar da atuação e mais tarde Sófocles incluiu um terceiro.⁴ Os textos de quase todas as peças a partir da *Oresteia* sugerem que elas foram compostas para três atores falantes, e não há

evidência externa para o uso regular de mais de três. Como esta tradição pode ser explicada se não por um certo tipo de restrição sobre a liberdade dos dramaturgos? Na verdade, a restrição faz melhor sentido se é entendida em relação com o uso de máscaras. As origens e a significação histórica da atuação mascarada na tradição grega podem ser alvo de disputas, mas não há dúvida de que no século V máscaras eram usadas tanto por atores quanto pelo coro, e pinturas de vasos mostram que elas eram máscaras com perucas, o que deixava completamente coberta a cabeça do ator.⁵ Em um teatro em que a convenção do uso de máscaras existe, é natural confinar as falas de qualquer cena a um número limitado de partes, de tal maneira que a audiência não fique em dúvida de onde vem cada voz. E, já que as máscaras também oferecem um disfarce efetivo, apenas um pequeno número de virtuosos é necessário para fornecer o elenco de uma peça inteira. É fácil também perceber porque um dramaturgo competindo com um conjunto de três tragédias e uma peça satírica deve ter usado o mesmo pequeno time de atores para tudo. Devem ter havido razões financeiras para que grandes trupes não tenham sido criadas, e quanto mais versatilidade era requisitada, mais bem treinado o ator com falas teria de ser. Mas havia ocasiões de sobra para o uso de atores não-falantes pelos dramaturgos — atendentes, guarda-costas, grupos de cativos — e abundantes evidências que de fato o fizeram. Atuar em um desses papéis pode ter sido o primeiro degrau na escada teatral para jovens ato-

res aprendizes, assim como os menores papéis com fala ou canto, nas poucas peças que parecem precisar de um quarto ator,⁶ podem ter dado a tais iniciantes o primeiro sabor de fazer suas vozes serem ouvidas diante da cidade reunida.

De qualquer modo não há, nas evidências da maneira que chegaram a nós, algo que sugira que os dramaturgos eram impedidos de fazer o que quisessem por uma “regra-de-três-atores” artificial. O principal desafio a sua liberdade pode, na verdade, ter vindo não de qualquer regulamentação imposta pelo Estado, mas pela emergência do estrelato de atores principais, que deixaram de maneiras decisivas sua marca na tradição. Um prêmio para o melhor ator foi instituído em cerca de 449 na Dionísia da Cidade. Os textos que sobreviveram mostram que se esperava do ator principal ser um cantor solista bem treinado com todo o carisma que isso supõe, e que no século IV, quando rerepresentações de peças mais antigas se tornaram uma atração permanente das Dionísias da Cidade, eram atores (*tragōidoi*) que as produziam. Na época em que Aristóteles escreve era possível ter a opinião de que os atores eram de fato influentes demais.⁷

A noção de que os dramaturgos eram constrangidos por regras também não ajuda quando observamos a representação da ação no palco. A tragédia lidava caracteristicamente com “histórias tristes sobre a morte de reis”, mas, das peças sobreviventes, apenas quatro mostram mortes no palco: o suicídio de Ajax na peça de Sófocles e, em Eurípides, as (não violentas) mortes de Alceste e Hipólito e o misterioso salto suicida de Evadne em As suplican-

tes,⁸ em contraste com os numerosos relatos dos mensageiros sobre sangue derramado fora do palco. Isso era porque os dramaturgos estavam constrangidos, inibidos por escrúpulos religiosos ou considerações sobre mau gosto, de mostrar o que eles teriam gostado de mostrar, ou conscientes, talvez, que um relato narrado (e gesticulado?) de maneira brilhante poderia ser “lido” mais facilmente em um vasto teatro ao ar livre do que uma passagem que fosse mais realista em termos de montagem? Os discursos de mensageiros sempre estão ligados àquilo que a audiência está na iminência de ver e ouvir: saídas e entradas, incluindo o retorno de assassinos e vítimas feridas, gritos fora da cena, a apresentação de cadáveres.⁹ A complexidade com que os eventos violentos são “orquestrados” sugere que, em evitando a representação direta do momento do assassinato ou do ataque violento, os dramaturgos estavam fazendo escolhas criativas por razões positivas. Inibições, se presentes, podiam se referir mais àquilo que tanto atores quanto audiência acreditavam ser perigosamente de mau agouro.

Um par de exemplos vai ilustrar o potencial para inovação e experimentação dentro de uma tradição aparentemente restritiva. Em *Agamêmnon*, de Ésquilo, o assassinato do rei, para o qual toda a ansiedade e presságios das primeiras mil linhas da peça se orientavam é “atuado” três vezes, apesar de nunca ser mostrado para a audiência. Primeiro, ele é visto antes de acontecer por Cassandra em suas profecias (v. 1100 e seq.); mais tarde, os gritos de morte de Agamêmnon são

ouvidos e o coro debate sobre o que deveriam fazer no momento exato de seu assassinato (1343-72); e, finalmente, Clitemnestra expõe os corpos de Agamêmnon e Cassandra, e ela própria age como uma mensageira, contando em (várias) frases no presente exatamente como matou seu marido: “Eu o enredei, como se fora um peixe/ fios tensionados, roupa rica e amara./ Golpeei duas vezes e, gemendo em dobro,/ os membros distendeu. Sem equilíbrio,/ dei o terceiro golpe” (vv. 1382-87).¹⁰ Em *Hécuba*, Eurípedes usa não o criminoso, mas sua maior vítima, para contar a própria história: o rei trácio Polimestor, que é tornado cego por Hécuba e pelas mulheres de Troia depois delas terem traiçoeiramente assassinado seus filhos. Aqui, também, há muita elaboração: Hécuba formula seu plano para punir Polimestor (vv. 870-94) e o atrai para a tenda (vv. 968-1023); seus gritos chamam a atenção, e o coro responde (vv. 1035-43); Hécuba provoca sua vítima e anuncia seu retorno para o palco (vv. 1044-55); ele entra engatinhando “como um animal selvagem”, cantando uma ária desesperada (vv. 1056-82), e, quando Agamêmnon chega para atender a seus gritos de socorro, ele profere uma longa fala, que inclui um relato detalhado de como as mulheres o capturaram, mataram seus filhos e, então, o cegaram (vv. 1132-82) — uma fala de mensageiro bem pouco convencional, que serve como a primeira metade de um debate que se prepara (*agōn*) e é triunfantemente replicada pela resposta brutal de Hécuba. Podemos dizer que isso é mais teatral, além de mais intelectualmente provocador, do que uma

briga sobre o palco entre Polimestor e Hécuba e as mulheres. Como em *Agamêmnon*, o efeito é chamar plenamente a atenção para a natureza problemática das ações violentas.

MODELOS DE DESENVOLVIMENTO

Assim como a abordagem que supõe o constrangimento pela regra pode obscurecer a magnitude de experimentação e inovação dentro de um gênero, também há um modelo histórico que é ainda responsável por exercer uma influência restritiva sobre a maneira que as peças são lidas. No seu esquema mais simples esta é a noção de que há desenvolvimento a partir de uma fase primitiva, que pode ou não incluir Ésquilo, até a perfeição formal de Sófocles, seguida pela decadência euríclidiana e o declínio do século IV.¹¹ Aristóteles contribuiu para a influência desse modelo, ao menos na medida em que ele trata Sófocles como a norma, às vezes às custas de Eurípedes, e esboça uma história do coro trágico em termos que muito frequentemente foram ecoados (e incompreendidos) em tempos modernos.¹² É provavelmente em relação ao coro que esta abordagem geral precisa ser considerada com mais cuidado. Há duas complicações. Primeiro, os textos demonstram muito claramente que no século V havia a tendência de compor peças com uma proporção menor de canto coral e uma maior de diá-

logo falado. Segundo, ao fim do século alguns dramaturgos, seguindo o exemplo de Agathon, usaram o que Aristóteles (*Poética* I, 456a29-30) chama de *embolima*, “coisas jogadas”, canções que podiam ser adequadamente cantadas em diferentes peças e que não eram planejadas para pertencerem a uma passagem particular de um drama particular. Com frequência o significado disso foi assumido como se o Coro estivesse em declínio e começando a ser percebido como desimportante, ou mesmo como um embaraço, e não mais como uma parte orgânica da ação, facilmente redutível ao *status* de entretenimento casual. No entanto, esta leitura não se encaixa com qualquer das peças sobreviventes (incluindo *Rhesus*), e não dá conta do prestígio contínuo da *chorègia* como uma instituição. Evidentemente, performances corais continuaram a ser requisitadas, ainda que seu estilo e função tenham se alterado significativamente; o que devemos estar vendo é um processo bastante complexo de mudança e desenvolvimento. O drama em Atenas era um meio extraordinariamente popular e bem sucedido, amplamente imitado em outras cidades, particularmente de fins do século V em diante. Naturalmente, à medida que seu prestígio cresceu, também o espaço para profissionalismo, e isto deve ser um dos fatores que contribuíram para sua transformação rápida. Por exemplo, atores estavam se tornando virtuosos que clamavam mais atenção para suas próprias performances musicais, e em algumas peças, solos líricos de atores se incrustaram em momentos que antes seriam dedicados a odes

corais, enquanto em outras muita proeminência foi dedicada a trocas líricas entre atores e o coro. Ao mesmo tempo, o puro volume de atividade dramática estava aumentando: mais ocasiões e locações eram descobertas para performances como, por exemplo, nas Dionísias Rurais nos teatros demóticos da Ática, onde se tornou comum reviver peças que foram aclamadas nos festivais urbanos. Assim, deve ter sido possível ao mesmo frequentador de teatro ver peças antigas reapresentadas com suas parte corais tradicionais, novas peças compostas no mesmo estilo ou com mais ênfase sobre o canto solo ou na troca lírica entre atores e coro, e ainda novas peças encenadas com elementos corais completamente soltos. Contra este plano-de-fundo podemos ver claramente que em adição aos *chorēgoi* contratados para os festivais urbanos pode ter havido uma crescente necessidade de trupes musicais profissionais com um repertório adaptável de canto e dança.¹³

O fato de que coros dançavam além de cantar é de enorme importância para a compreensão tanto da tragédia como forma artística quanto de sua relação com os festivais e a comunidade à qual pertencia. O apelo sensual imediato das performances corais, o *thelxis*, ou encantamento, das vestimentas, máscaras, dança, canção e seu acompanhamento musical não deve ser esquecido quando tentamos traçar a história do Coro na tragédia. Esta deve ser uma razão fundamental para o Coro não ter desaparecido das peças trágicas gregas à medida que a parte falada se tornava mais

complexa e elaborada. Diretores modernos montando peças da antiguidade geralmente fazem seu Coro falar em vez de cantar e dançar. Isto seria percebido por uma audiência da antiguidade como completamente perverso e sem sentido. No contexto mais amplo do festival, o fator unificando todas as competições dionisíacas era o grupo de cantores e dançarinos. Cinquenta para o ditirambo, vinte e quatro para a comédia e, inicialmente, doze e depois (a partir da metade do século V) quinze para a tragédia e peças satíricas. E isso não era apenas um fenômeno das Dionisíacas: muito antes da tragédia ser inventada em Atenas em fins do século VI A.C., os gregos em geral estavam familiarizados com grupos de fiéis que expressavam sua devoção para um deus em particular e celebravam ocasiões festivas através de canto e dança formais e ricamente variados. Não é acidente que as próprias musas foram imaginadas como um *Choros* divino cantando e dançando em honra de seu pai Zeus e sendo acompanhadas pela lira de Apolo. Esta era a imagem paradigmática da performance na *polis* grega.¹⁴

ROTEIROS PARA ATORES

Seguindo uma disposição de olhar para o gênero trágico menos como um organismo que segue o padrão de nascimento, florescimento e decadência e mais como um meio

de performance para festival, podemos descobrir muito estudando os textos como roteiros para atuação. Não é uma questão de considerar como um diretor individualmente pode escolher encenar uma peça, — embora isso tenha um interesse próprio — mas sim enxergar as maneiras que a peça oferece indicações, ou deixas, sobre como elas se articulam, seja pelo leitor, através de sua imaginação, seja por atores e coro no teatro.

DISCURSO, CANÇÃO, DANÇA

Em seu nível mais básico, os padrões rítmicos a que toda tragédia pertence foram projetados para oferecer múltiplas indicações a sua audiência original: metro lírico para canto e dança do coro ou de solos, outros ritmos, particularmente anapestos, para recitativos, linhas faladas em iâmbico para a maior parte das cenas de diálogo. O fato de que toda performance incluía uma boa parte de canto, canto coral e dança do Coro implica que a atenção da audiência precisa estar focada sobre a atividade do grupo anônimo à medida que ele responde, seja da maneira que for, às ações e sofrimentos dos indivíduos nomeados ao redor dos quais a trama gira. Mas não é necessário que isso implique “interlúdio”: os membros do Coro se localizam fisicamente no centro do espaço do teatro, não em sua periferia, enquanto atuam na *orchēstra*, e,

em seus movimentos, podem representar eventos passados e futuros, contribuindo assim de uma maneira radical para a ação cênica. Isso pode ter sido muito bem verdade para passagens como a lembrança do sacrifício de Ifigênia em *Agamêmnon* (vv. 218-47) ou o “*preview*” do sacrifício de Fedra em *Hipólito* (vv. 764-75: “Imersa/ em seu duro infortúnio, ela pretende/ armar um laço pendente do teto/ de sua alcova ornamentada e pô-lo/ em volta do pescoço imaculado.”)¹⁵ Uma performance de canto e dança por um Coro isolado, marcando uma cisão de algum tipo na ação, é muito diferente de diálogos líricos, ou diálogos com canto e discurso alternados, entre um ator e coro:¹⁶ passagens líricas que servem como divisores entre atos podem cobrir qualquer lapso de tempo na ação, mesmo um período de dias, enquanto canções compartilhadas com atores pertencem à mesma temporalidade do diálogo falado. Quando um falante individual começa a cantar, há uma mudança ou intensificação de clima, uma liberação de energia ou de emoção — um exemplo extremo é a ária de Polimestor após seu cegamento (cf. acima) — assim como a divisão de um único verso iâmbico entre dois ou até três falantes indica algum tipo de clímax ou um momento de crise. Quando uma cena de diálogo falado se modula em um recitativo em anapestos isso é com frequência um forte sinal de que uma peça está a ponto de terminar e que uma mudança de perspectiva está ocorrendo.¹⁷

Não pode haver dúvida de que os gregos associavam uma

performance mais intensa e o movimento rítmico com o poder de excitar emoções, seja na apresentação da tragédia ou em outros tipos de atividade comunitária — de cultivo, celebratória, militar — e este tópico não precisa de demonstração especial aqui. Mas é importante nos lembrarmos como leitores modernos do perigo de interpretar *qualquer* aspecto do formalismo da tragédia grega como “frio”. Mesmo em cenas longas de diálogo falado, onde um par de falantes se alternam simetricamente, cada um proferindo uma ou duas linhas a cada turno, pode-se contar com o ajuste dos ritmos iâmbicos para alcançar efeitos de grande intensidade, especialmente quando o padrão é subitamente interrompido.¹⁸

Uma das funções desses padrões formais é marcar a diferença entre o discurso teatral e o comum, lembrando aos espectadores que eles são *theātai* em um evento especial com suas próprias convenções estabelecidas e seu próprio tipo de artifício. Como na ópera moderna, a audiência entende, através dos sinais do ritmo e da atuação, de que maneira deve “ler” o que está sendo apresentado. *Medeia*, de Eurípedes, por exemplo, abre com uma sequência que em termos de ação é bastante simples: a velha ama expressa preocupação pelo abandono de Medeia por Jasão. O tutor, retornando com as crianças, traz a notícia de que Creonte está planejando as exilar junto da mãe. Medeia grita em desolação de dentro da casa, e a ama envia as crianças para dentro, alertando que devem evitar falar com ela. Um grupo de mulheres locais chega em resposta aos lamentos de Medeia

e oferece simpatia, pedindo à ama que convença Medeia a sair e as encontrar. Medeia eventualmente aparece e conta para elas sobre sua situação. Tudo isso pode ocorrer em um estilo de atuação mais ou menos homogêneo e naturalista — e frequentemente o é, em produções modernas — mas os metros e as formas dialetais usadas no texto grego deixam claro que a ação era diferenciada de uma maneira altamente elaborada.¹⁹

O esquema é o seguinte:

vv. 1-95 Iâmbicos falados

- 1-48 Discurso formal de abertura da Ama em estilo trágico elevado, apresentado em um palco vazio.
- 49-95 Conversação relativamente normal entre dois escravos em estilo mais naturalista.

vv. 96-130 Anapestos para vozes em alternância; canto e recitativo

Medeia canta de dentro da casa e a Ama canta em recitativo. Isso ocorre duas vezes e o foco é sobre os temores da Ama sobre o que Medeia poderá fazer com as crianças; elas são enviadas para dentro, e a Ama expressa alguns pensamentos genéricos sobre os perigos que ameaçam famílias

grandes e poderosas.

vv. 131-213 Canto e dança coral; canção solo, recitativo

- 131-47 Entra o Coro, cantando e dançando no mesmo metro, anapestos, mas logo modulando em ritmos mais variados (131-8). Pergunta ansiosamente por Medeia, e (139-43) ela responde em anapestos, em recitativo.²⁰ (144-7) Medeia, ainda fora de cena, canta de novo no mesmo ritmo em anapestos, a intensidade de seu canto contrastando com o recitativo da Ama.
- 148-203 Esta parte se divide em duas seções, cada uma começando com uma canção de resposta metrificada pelo Coro (148-59, *strophē* + 173-84, *antistrophē*). O primeiro é diretamente endereçado a Medeia, oferecendo-lhe palavras de conforto, apesar de ainda estar fora de vista; então (166-7), sua voz é ouvida novamente, clamando aos deuses para que testemunhem seu sofrimento, e a Ama (168-72) faz um sumário de sua canção e a comenta. Em sua *antistrophē* o Coro pede à Ama para trazer Medeia para fora; desta vez nada se ouve da parte de Medeia, e a Ama tem uma passagem de recitativo mais longa: ela tentará persuadir Medeia, mas teme sua ferocidade. De novo (até 119-30), a Ama termina com reflexões genéricas, desta vez sobre a poesia e sua incapacidade de curar a dor dos males humanos.

• 204-13 O coro conclui o conjunto desta seção cantada com um sumário do que ouviram Medeia cantado. A alternância de vozes em 96-213 segue, assim, o padrão (M=Medeia, A=Ama, C=Coro):

MAMA CMA CMAC

Há um efeito de estrutura circular, quiasmática, na abertura e no fechamento das canções corais, e as duas passagens de reflexões gerais da Ama são localizadas simetricamente.

vv. 214-66 Iâmbicos falados

Medeia sai da casa e faz um discurso para as mulheres em um estilo ordenado e analítico, o que contrasta agudamente com a emoção apaixonada de suas canções.

Ainda que Medeia esteja fora do palco até o verso 214 e tenha o menor número de falas até aqui, ela está no centro das atenções ao longo da cena toda e tudo que é ouvido dela e sobre ela está no tom da mais alta intensidade (todos seus apelos estão na forma de canção, e boa parte são exclamações, maldições ou questionamentos desesperadores). A Ama é a que tem mais falas, mas seu papel se confina a fala e recitativo. Ela também está mais próxima de Medeia e das crianças e pode agir como uma intérprete para a audiência, e, em menor medida, para o Coro, comentando sobre a

atitude de Jasão, a dor de Medeia e o perigo que representa para as crianças, assim como pensamentos votivos sobre a natureza da experiência trágica e a inabilidade da poesia de lidar com ela. Ainda que autorizada, e, na verdade, profética, ela é uma figura subordinada — uma velha escrava, afinal — e seu papel é apresentar Medeia e sua tragédia, e não ela própria.²¹ O uso de recitativo em contraste com as canções do Coro e de Medeia é uma forma de sublinhar essa subordinação; mas, porque o recitativo da Ama está no mesmo metro que as canções de Medeia, também há um forte senso de uma ligação íntima entre as duas. O Coro, um grupo sensível a Medeia de gente relativamente de fora, pode oferecer algum tipo de modelo para a audiência no teatro, ao menos à medida que se sente condoído por Medeia e quer saber mais de sua situação. No entanto, são também “mulheres de Corinto da era heroica”, e sua dança e canto, máscaras e trajes devem marcá-las como uma parte distinta desta ficção. Há bem mais em ação aqui, evidentemente, do que um simples contraste de registro emocional — a Medeia passional sucedida daquela fria e calculista — sobre o que os críticos concentraram boa parte de sua atenção.

O que é importante é que cada tragédia sobrevivente faz uso em alguma medida de tal padronização formal (cf. Burian (1997), pp 186-90). Isso precisa ser lembrado quando surge a demanda por desenvolvimento em direção a um estilo mais naturalista na parte final do século V.

I. Dêixis

O efeito preciso de alguns destes padrões rítmicos não é fácil de ser recuperado ao longo dos séculos, principalmente porque nosso conhecimento de tradições musicais é muito limitado. É menos difícil, no entanto, reconhecer os vários tipos de sinais para as audiências que vêm implícitos nos textos. Sua função é simples, mas fundamental: ajudar uma audiência a captar que aspecto de uma cena ou situação deve ser o foco de sua atenção em um dado momento.²² Na passagem de *Medeia* discutida acima, por exemplo, a linguagem do Coro não deixa dúvida de que o foco dramático são os gritos de Medeia fora da cena. Suas primeiras palavras são: “Ouço a voz, ouço a voz atroz/ da infeliz colquídia;”²³ (vv 132-3), e um par de versos abaixo repete a ideia: “Do recinto ambientável provinha o grito” (v 136).²⁴ Quando Medeia grita de novo, eles respondem “É audível, Zeus, Terra, Luz/ como a esposa modula/ a inclemência do clamor?” (vv 148-50); e, após sua próxima explosão é a Ama que pergunta a elas: “Foi clara no que disse?” (v 169).²⁵ Sua canção final, resumindo a cena toda, ressalta a *audição* do Coro e o *lamento* e *apelo aos deuses* de Medeia (vv 205-8). Há um exemplo comparável em *Édipo rei* quando o pastor tebano é finalmente forçado a revelar a identidade de Édipo e toda a atenção é dirigida à *fala* e *audição* do indizível (vv 1169-70;

cf Burian (1997), pp. 200-1).

Da mesma maneira, quando um personagem convida outros para vê-lo ou vê-la, a ação da cena e as palavras se combinam para dirigir a atenção da audiência ao espetáculo e seu sentido, como quando Hércules, em *Traquínias*, envenenado mortalmente pelo velo que está se fundindo a seu corpo, primeiro pede que seu filho Hilo fique mais próximo para ver seu corpo devastado e, logo após, convida a todos os presentes: “mira o flagelo que me faz sofrer assim,/ pois vou mostrá-lo desvelado: eis!/ Contemplai toda a atormentada carcaça!”²⁶ (vv 1079-80). Se a audiência pode ou não ver todos os detalhes do traje do ator quando ele atira para longe suas cobertas (v 1078) é irrelevante: o que ela certamente pode ver e refletir é sobre um grupo de pessoas testemunhando a visão horrível que está sendo exibida a sua frente, e o que importa, em termos dramáticos, é que é um desastre publicamente compartilhado.

Uma boa parte, na verdade, dos apelos, comandos e questões expressas entre um personagem e outro ou para o Coro também funcionam como deixas para a audiência. “O que fazer?”, a pergunta insistente de Neoptólemo em *Filoctetes* (v 755, 895, 908, 974, 1393; cf. 963), dá um sinal claro à plateia de que sua perplexidade moral é uma questão dramática significativa, enquanto em *Édipo em Colono* há uma tensão importante e afinal não resolvida entre as questões desesperadoras de Antígona e Ismene quando lamentam a perda de

seu pai (“Tristeza! O que nos destina,/ a ti, a mim, ó cara,/ solitárias de pai?” vv 1715-17; cf. 1685-8, 1734-6, 1748-50)²⁷ e as exortações de Teseu e o Coro (“Basta de nênias, filhas!/ Não cabe o sofrimento quando o dom/ é a noite subsolar. Seria ofensa!” 1751-3; cf. 1720-3, 1777-9). É verdade que o transpasse de Édipo não pode ser comparado a uma morte ordinária, mas o sentido de perda permanece para as filhas e a questão sobre o que vai acontecer a elas quando retornarem para Tebas paira sobre o fim da peça.

Há muitos outros sinais mais óbvios, relacionados à forma e à estrutura de uma peça, de anúncios de entrada (“Ismene vem do paço e verte lágrimas...”²⁸, *Antígone* 526-30) à marcação de encerramentos (“Basta! Pois já é decorrido muito tempo...”²⁹, *Aias*, 1402-3; “Adeus, região circumsalina, Lemnos/ concede-me o favor da brisa amiga”³⁰, *Filocletes*, 1464-5). Quando mensageiros chegam com notícias, eles frequentemente enfatizam, após anunciar a “manchete” (“Jocasta está morta,” Édipo rei, v. 1235), que eles estão em uma posição de onde podem contar “a história completa”, preparando, assim, a audiência para o longo discurso que se seguirá.³¹ Às vezes uma cena de debate é especificamente anunciada, como em *Aias*, quando, após a disputa não resolvida entre Teucro e Menelau, o Coro diz “Haverá de grande discórdia uma disputa (*agôn*)” (v. 1163), o que acontece logo em seguida quando o próprio Agamêmnon aparece e prossegue com a discussão. Da mesma maneira, em debates eurípedeanos os atores falantes com frequência discutem o

tipo de discurso que precisam fazer, ou a maneira que devem organizar seus argumentos (p.ex. Jasão em *Medeia* vv 522-5, 545-50).³² Mesmo deixas aparentemente tão formais quanto essas podem ser conduzidas de alguma maneira em prol da audiência, como quando o Coro em *Antígone*, introduzindo Hêmon, pergunta se ele chega atormentado pela perda de sua noiva (vv 626-30), um tema calculadamente evitado, ao menos de início, pelo próprio Hêmon. E as opiniões de Jasão sobre a necessidade de ter habilidade como orador são desvalorizadas pelo Coro de *Medeia* quando este chama a atenção de que ele fez um lindo discurso, mas que desaprovam sua atitude (vv 576-8).

Coros, também, com frequência chamam a atenção para o que estão fazendo no teatro: “Cantarei um lamento,” “Vamos nos unir à dança,” “Vede, a hera me joga rodopiando para a dança,” “Ajoelho-me no chão para clamar pelos mortos subterrâneos,” “Quieto, na ponta dos pés, não faz barulho algum”. Às vezes os membros participam de ações rituais que parecem pedir pela aceitação da audiência, ainda que inseridas na ação ficcional da peça, como quando fazem orações aos deuses por bênçãos para “a cidade,” particularmente se “a cidade” é, ou pode ser identificada com, a própria Atenas.

2. Testemunhas

Uma das maiores funções do coro, no entanto, é agir como um grupo de testemunhas “embutidas”, fornecendo respostas coletivas e usualmente normativas para os eventos da peça. É certo que isso está bem distante de ser uma descrição adequada de suas atividades: bem para além de seus papéis como intérpretes, estes grupos são muitas vezes representados como pessoalmente envolvidos nos eventos que testemunham, como os velhos de Argos em *Agamêmnon*, que são ameaçados fisicamente ao fim da peça, ou as mulheres de Troia que estão esperando ser alocadas a seus senhores gregos (*Troianas*, Eurípedes, vv 292-3), e em algumas peças os membros do Coro têm uma identidade específica como participantes importantes do enredo, como as filhas de Danaos na peça *As suplicantes*, de Ésquilo. Mas é amplamente verdade, ao fim, que à medida que os coros expressam suas esperanças e temores, sua alegria e pena pelos personagens, eles oferecem modelos possíveis para as respostas emocionais dos espectadores, piedade por Cassandra, por exemplo, ou pesar pelo rei assassinado em *Agamêmnon*. Eles podem, no entanto, ser testemunhas sem revelar plenamente sua resposta: assim, os velhos argivos demonstram uma atitude respeitosa em relação a Clitemnestra que parece mais e mais hostilidade velada, e, em *Antígone*, a protagonista declara os anciões tebanos temerosos de dizer o que pensam (v 509), uma afirmação que dirige a atenção da audiência para aquilo que eles podem estar pensando “de verdade”. Além disso, em *Bacantes*, quando Agave enlouquecida exhibe a cabeça de

Penteu como seu troféu de caça, as mulheres lhe apresentam perguntas que parecem implicar reações mistas da parte delas: repulsa e ao mesmo tempo exultação (vv 1169-201).

Assim, a amplitude emocional é imensa, e a direção oferecida por um Coro pode ser bastante elusiva. O fato de que o Coro trágico pode ser um grupo de doze ou quinze pessoas e não uma única dá mais escopo para que sua atitude flutue em circunstâncias flutuantes: não precisa ser tão consistente quanto um indivíduo, e fala de si no plural tão livremente quanto no singular.³³ Sua tarefa é ajudar à audiência *se envolver no processo de resposta*, o que pode ser uma questão de lidar com questões e impulsos profundamente contraditórios.

De fato, frequentemente o coro combina o ato de testemunhar com o de compreender, e sua direção é intelectual, ou mesmo filosófica, tanto quanto emocional. *Agamêmnon* ilustra isso muito bem: os velhos clamam autoridade para falar sobre o que aconteceu quando os gregos estavam preparando sua expedição para Troia, mas repetidamente expressam sua perplexidade e dificuldade de julgar, e em sua luta para decodificar o que está acontecendo com Agamêmnon e sua família eles se voltam para as imagens da interpretação mântica (vv 681-5, 975-83, 1112-13, 1130-5, 1366-7). Assim, sua linguagem aponta à audiência os problemas de interpretação apresentados pela ação e, paradoxalmente, apesar da profundidade de algumas de suas meditações, eles

estão menos hábeis para “ver” do que a própria audiência. Na cena com Cassandra, por exemplo, eles fracassam em acompanhar a leitura de suas visões, dizendo que “Quanto ao resto que disseste, perdi-me, no atropelo.” (1245). Isto provoca Cassandra a proferir sua mensagem de uma maneira não-ambígua: “Verás — afirmo! — a morte de Agamêmnon,” uma mensagem que a esta altura deve estar bem clara para a maioria dos espectadores. Mesmo aí os velhos não conseguem adivinhar quem o assassino será, e a linguagem de sua conversa com Cassandra joga ironicamente com a dificuldade de entender a profecia (vv 1251-5).

Esse tipo de contradição é a norma, mais que a exceção, na tragédia: Coros tipicamente falham em perceber o que está claro para a audiência, mas, ao mesmo tempo, eles têm o poder de falar com autoridade sapiencial, com “mais razão que eles sabem,” e, assim, oferecer conselho ao mais profundo nível de entendimento. Em *Agamêmnon*, por exemplo, a história aparentemente simplória (vv 717-36) do filhote de leão, a adorável pequena criatura que cresce para se tornar uma fera terrivelmente destrutiva, encapsula em um par de estrofes a história toda de Helena, e Troia e da casa de Atreu.³⁴ Mesmo em peças onde o Coro é um grupo de meninas inexperientes mais que anciões meditativos, há passagens onde elas guiam o entendimento da audiência da mesma maneira, como em *Traquínias* vv 132-5: “pena e júbilo/ vêm em ciclos/ para todos/ como a volta da rota da Ursa.” A ideia de alegria e dor alternadas, algo tradicional

no pensamento grego, dá a essa peça seu padrão estrutural básico; aqui, como é comum, a reflexão do Coro é expressa em linguagem esvaziada por seu longo uso proverbial e apela para tradições partilhadas de pensamento e sentimento.

Às vezes um Coro chama a atenção especificamente para seu papel como testemunha ou espectador, como um modelo para a própria audiência. Em Édipo rei, por exemplo, o Coro é levado a refletir sobre a fragilidade de toda felicidade e êxito humano por testemunhar a descoberta de Édipo da verdade sobre si mesmo:³⁵

Estirpe humana,
o cômputo do teu viver é nulo.
Alguém já recebeu do demo um bem
não limitado a aparecer
e a declinar
depois de aparecer?
És paradigma,
o teu demônio é paradigma, Édipo:
mortais não participam do divino!
(vv 1186-96)

Ou o prospecto de testemunhar uma situação horrível pode ser tão doloroso que o Coro deseja que ele pudesse evitá-lo de todo, fugindo (“Ah, se eu fosse um pombo impetuoso e veloz”) ou sendo soprado para longe pelo vento. Apenas ocasionalmente ele deseja que pudesse ser transportado para longe para ver algo desejável, como o esperado resgate de

Antígone e Ismene por Teseu em *Édipo em Colono*.³⁶ E há ocasiões quando a ação fora do palco se torna tão absorvente que o coro ameaça desertar seu papel como testemunha na *orchēstra* e entrar no edifício da cena, aonde não se espera que Coros cheguem. Em *Agamêmnon*, quando o rei grita em sua agonia de morte, os anciões debatem se devem ou não entrar no palácio (vv 1343-71), e há cenas similares em *Medeia* e *Hipólito*, todas referindo intensamente para tradições de teatro já estabelecidas e assim lembrando à audiência que ela assiste a uma peça. Este tipo de contato sutil com a audiência, através da lembrança do “aqui e agora” no teatro foi muitas vezes alcançado a partir da era elisabetana através do mecanismo da plateia na cena e da peça-dentro-da-peça, mas a tragédia grega com seu grupo de testemunhas pré-fabricadas dentro da estrutura dramática pode operar com mais flexibilidade, um ponto que agora precisa ser posto em um contexto mais amplo.

“A PEÇA É A COISA”

Até recentemente, críticos costumavam resistir à ideia de que tragédias gregas eram concebidas de tal maneira a lembrar sua audiência do próprio evento teatral. Diferente da comédia, que se endereça regularmente aos espectadores e se refere a formas dramáticas e a assuntos de palco, a tra-

gédia não se refere abertamente ao teatro, sem dúvida em grande parte devido ao fato de que no passado heroico no qual as peças ocorrem não existiam teatros — não há teatros ou peças em Homero, e os tragediógrafos simplesmente cuidaram de evitar introduzir detalhes “modernos” que pudessem diminuir o tom trágico.³⁷ Mas o trabalho em diferentes áreas da crítica — sobre a semiótica do drama, a intertextualidade, a ironia e a autorreflexibilidade — ajudou a trazer uma mudança de atitude.³⁸ Dado que o drama, de um modo geral, depende do paradoxo de que tudo apresentado a uma audiência é ao mesmo tempo real, no sentido de que gente de carne e osso está participando tanto na representação quanto no testemunho do evento, *e faz-de-conta*, já que os personagens e situações apresentadas para a audiência são fingidas; e, dado que as audiências geralmente são capazes de lidar com esse paradoxo, somos forçados a concluir que não há algo como uma “ilusão dramática” que seja firme a ponto de também poder ser “quebrada”. Audiências gregas evidentemente não enxergavam dificuldade em chorar com Édipo e Hécuba e, ao mesmo tempo, ter imenso interesse esportivo sobre o resultado da competição dramática. Se a “ilusão dramática” não é um absoluto, torna-se uma questão de grau se uma tradição dramática em particular na verdade busca lembrar audiências do artifício daquilo que veem sobre o palco ou luta para atrair a atenção para longe do *medium*.

Um exemplo frequentemente citado das grandes diferen-

ças entre a tragédia grega e a comédia é o endereçamento direto à audiência.³⁹ A tragédia não possui nada que se compare ao “Oh, espectadores” ou “Senhores” da comédia, e ainda menos com efusões extravagantes como as de Estrepíades em *As nuvens*, de Aristófanes: “Ah, miseráveis, por que sentais aí como imbecis para que nós, malandros, vos exploremos, vós pedras, meros membros, ovelhas inúteis, fileiras após fileiras de vasos?” (vv 1201-3). Mas, suponhamos que podemos pensar para longe das convenções da atuação naturalista (o que tem sentido, já que a atuação naturalista é algo que surge na segunda metade do século XIX), e imaginemos uma tradição em que os atores possam atuar abertamente com uma consciência da audiência: então, a questão de se as audiências são endereçadas diretamente torna-se menos significativa. Não há nada naturalista sobre a abertura de peças como *Electra* ou *As fenícias*, onde uma personagem solitária fala de uma maneira expositiva para um palco vazio, ou em *Persas*, de Ésquilo, onde o Coro, enquanto marcha para a *orchestra*, se identifica como um grupo de guardiões fiéis deixados para trás por Xerxes e seu exército. Passagens como essas eram certamente concebidas para serem representadas por atores e membros do Coro que encaram a audiência para lhe dar a informação necessária. O tom é, de fato, mais elevado — como deve ser na tragédia — porque a audiência não é reconhecida abertamente, mas isso não significa que eles não são lembrados de seu papel como espectadores. O verso de abertura de *Os persas*, por exemplo,

é modelado de acordo com o verso de abertura de *As fênicias* de Frínico, em uma cena evidentemente concebida para convocar essa peça e apelar a uma experiência teatral recente da plateia. Também em *Agamêmnon*, quando o Vigia diz (v 39) “me apraz falar ao sábio/ mas quando chega o parvo, nada falo,” após fazer comentários sombrios sobre o estado da casa real, não há ninguém presente para “ouvir”, com exceção dos membros da audiência que podem supor, a partir de seu conhecimento de poesia mais antiga, do que ele fala.

Talvez a principal diferença entre tragédia e comédia não resida em haver ou não contato com a audiência, mas no tom do contato. Para o tragediógrafo há a questão primária do decoro, ou seja, do que é apropriado para a seriedade e a dignidade do gênero e para o fato de seu cenário ser o tempo dos heróis homéricos (o que poderia facilmente se tornar burlesco). O crucial é a mistura entre passado e presente: o cenário nos tempos homéricos de modo algum impede a referência ao mundo contemporâneo, e, de fato, depende de uma miríade de deixas irônicas à audiência para lembrá-lo de que *estão no presente* assistindo a eventos que se finge acontecerem em outro tempo e lugar. Quanto mais essa tensão possa ser explorada, mais poder a peça terá para capturar sua audiência. Uma passagem em *As Eumênides* ilustra bem este tópico. No v 681 Atena inicia o discurso de fundação do Areópago com um apelo para que a “gente ática” ouça seu decreto. O próximo verso deixa claro que seu destinatário são os cidadãos selecionados para serem membros do júri

no julgamento de Orestes. Assim, não há endereçamento explícito para a audiência do teatro em si. Mas, se tomamos “gente ática” como um lembrete aos espectadores de sua própria identidade e preparando-os para ligarem-se imaginativamente com os cidadãos que há tempos participaram neste julgamento significativo, podemos perceber a força da descrição por J.L. Styans dos espectadores como “participantes autoconscientes do ato de fazer a peça” e considerar mais persuasiva a ideia de *colaboração* ou mesmo *conluio* entre peça e audiência do que a de “quebra da ilusão” ou a de “quebra do encanto”.⁴⁰

A localização das palavras de Atena à “gente ática” é importante. O discurso em que anuncia a fundação da Corte do Areópago é etiológico, ligando os eventos da peça com uma instituição conhecida da audiência a partir de sua experiência contemporânea e recentemente um foco de disputa política violenta. A etiologia em um drama deve sempre funcionar como um mecanismo para tornar a audiência consciente de mais que um plano de realidade — dado que o futuro previsto por um profeta ou estabelecido por decreto divino, como aqui, é certamente cumprido porque já é a história passada e presente da audiência. Tais padrões são frequentemente estabelecidos com grande solenidade. Certamente não devem ser percebidos como esquisitices de antiquário ou sinais de uma passada jovialidade. De fato, o conluio entre peça e audiência discutido até aqui é presente demais para ser visto como questão de uma pequena provo-

cação um pouco marginal, até mesmo trivial, para o benefício dos *cognoscenti* entre os espectadores.⁴¹ Nem se limita a Eurípides, o dramaturgo geralmente considerado mais aberto e “espirituoso” em seu uso de efeitos “meta-teatrais”.

Para exemplo de como uma peça pode ser concebida para invocar uma outra através do que se dá no palco e, portanto, apresentar uma referência que seria prontamente “legível” por uma larga porção dos espectadores, pode-se pensar nas *Electra* de Sófocles e Eurípides e sua relação com a *Coéforas* de Ésquilo. Nesta peça há uma cena que causou grande impressão em pintores de vaso posteriores, e, portanto, podemos supor, em audiências: a cena em que Electra derrama oferendas e reza por vingança sobre a tumba de Agamêmnon antes que veja a madeixa de cabelo e as pegadas e, então, se reúna a seu irmão (vv 84-263).⁴² O foco visual é inicialmente sobre a urna carregada por Electra e sobre a libação; depois sobre suas descobertas sobre a tumba, os sinais da presença de Orestes, que precisam ser interpretados antes que o reconhecimento ocorra. Electra com a urna — uma imagem teatral memorável — é recorrente na peça de Sófocles quando Orestes lhe dá a urna funerária de bronze que diz conter os restos de seu irmão morto. Ela a abraça, tornando-a objeto de seu discurso mais intenso na peça (vv 1125-70), e, pelo tempo que a tem entre os braços não pode ser convencida de que afinal de contas Orestes ainda vive: ele precisa forçá-la a largar a urna antes que a verdade possa ser entendida (vv 1205-29). Aqui a urna tanto representa o

foco do afeto de Electra quanto sua função vazia como sinal de engano. Na peça de Eurípides⁴³ a urna torna-se o pote d'água que é o emblema do pobre estilo de vida de Electra: quando ela adentra o espaço de atuação (v 54), pode ser vista carregando-o sobre a cabeça como uma escrava. Ele é proeminente também em o que poderia ser a cena de reconhecimento (vv 107-9).⁴⁴ Cada um dos dramaturgos posteriores parece explorar o poder da imagem cenográfica para invocar outra peça e sugerir àqueles que se lembram entre os espectadores da famosa cena em *Coéforas* que aquilo que estão vendo agora tem um novo tipo de mensagem a oferecer.

A versão de Sófocles da história de Filoctetes é a única a ter sobrevivido. Se tivéssemos a de Ésquilo e Eurípides poderia ser possível traçar algumas interconexões cênicas como aquelas da urna de Electra. No atual estado, há ligações textuais interessantes dentro dessa peça exuberante em alusões e conluios, tanto em relação ao que se sabe das outras peças quanto da poesia anterior, e há uma forte autoconsciência teatral no uso de uma cena de engano dentro de uma cena de engano. A cena com o falso mercador (vv 539-627) faz uma espécie de contato complexo com a audiência e assim levanta algumas das questões mais fundamentais da peça.

No verso 539 o Coro anuncia a aproximação de um membro do grupo de Neoptolemo com um “estranho”, que a audiência deve suspeitar ser o batedor de Odisseu disfarçado de mercador. No prólogo, Odisseu prometeu enviar esse

homem para ajudar Neoptolemo se ele parecesse estar levando tempo demais para enganar Filoctetes e convencê-lo a deixar a ilha. Além disso, ele adiciona o detalhe que o homemalaria *poikilós*, “artificiosamente”, “elaboradamente”, “enganosamente” (vv 130-1) — um sinal claro para a audiência de que a linguagem iria exigir atenção especial. Quando chega, o “mercador” (cujo papel, não por acidente, deve ser interpretado pelo ator que faz Odisseu) explica que acabou de chegar a Lemnos e, por acaso, chegou ao navio de Neoptolemo. Ele está navegando de volta de Troia para seu lar, Papareto, um bom lugar para a videira (vv 548-9). Para qualquer membro da audiência que se lembra do fim de *Iliada* VII (v 467-75), que descreve o embarque do vinho para os gregos em Troia, isto deve significar que o “mercador” estava entregando uma carga de vinho. O que é particularmente apaixonante é que a passagem da *Iliada* diz que o vinho vem de Lemnos, que nesta peça é uma ilha deserta. Isso é uma inovação sofocleana. Ésquilo e Eurípedes tiveram ambos um coro de lemnianos, o que é natural, já que Lemnos é associada na épica a um lugar habitado, mas o Filoctetes de Sófocles precisa estar completamente isolado da humanidade, e a delicada alusão à própria inventividade da peça tem qualquer coisa do sabor da história mentirosa contada pelo pedagogo em *Electra* (vv 680-765), que é inspirada na história da carruagem em *Iliada*, XXIII.

O “mercador” agora avisa Neoptolemo que ele está em perigo em relação aos gregos (v 553 seq.), que desejam captu-

rá-lo de volta para Troia. Fênix e os filhos de Teseu estão em perseguição. “Odisseu ele mesmo recusou-se a ser o mensageiro? Acovardou-se?” (A audiência pode se perguntar o quanto Neoptolemo estava atuando em sua farsa e o quanto estava expressando dúvidas de fato sobre o comportamento de Odisseu na presente missão). Na versão épica de sua história, Neoptolemo foi trazido de seu lar em Scyros por Odisseu, enquanto Diomedes foi a Lemnos por Filoctetes. Mas, na peça de Eurípedes, Diomedes acompanhou Odisseu a Lemnos⁴⁵— e é este o cenário sugerido aqui pelo falso mercador (vv 570-2) “[Odisseu] Estava prestes a buscar alguém com o Tideide quando icei a âncora.” Então, em um elaborado discurso à parte, ele finge estar ansioso para não deixar Filoctetes ouvir esta pequena cena que está sendo representada por sua causa.

Há outras maneiras da cena se referir a sua própria falsidade. No verso 575, em resposta ao Mercador, que pergunta “Quem é esse homem?”, Neoptolemo, se endereçando a seu confederado como “estranho”, faz uma introdução cerimoniosa: “Este é o famoso Filoctetes”, o que lembra da dolorosa discussão anterior quando Neoptolemo fingiu nunca ter ouvido falar dele (vv 248-53). As próximas palavras de Filoctetes (vv 578-9) oferecem um comentário moral sobre a passagem toda: “Rapaz! É sobre mim o conteúdo do que o marujo diz em seu murmúrio?” *Diempolai*, “tratar como mercadoria”, é uma boa metáfora para tanto o falso mercador quanto para Odisseu, seu produtor.⁴⁶ A resposta de

Neoptolemo a Filoctetes “Eu ainda não sei sobre o que ele está falando” sugere ao mesmo tempo que ele está tomando parte na encenação, pois ele segue e diz ao Mercador para falar abertamente para que todos possam ouvir, e que ainda não está certo de qual pode ser a mensagem oculta de Odisseu. “Falar abertamente” também é exatamente o que não vem fazendo. Similarmente, quando declara que Filoctetes é seu maior amigo, a resposta do Mercador (v 589, tomando apenas meio verso e quebrando o curso da *stichomythia*) é “Vê o que fazes, filho!” (*ōra tí poieiç, pai*), o que emite pelo menos três sinais diferente ao mesmo tempo. Para Filoctetes, como espectador na situação fingida, é fortalecido o senso de perigo e da disposição de Neoptolemo de se arriscar por sua causa; para Neoptolemo é uma advertência por parte de Odisseu para cumprir seu papel na farsa com cuidado; para a audiência, uma sugestão de que o jovem deve tomar cuidado com o que está fazendo moralmente, e um convite a saborear a ficção dramática. Neoptolemo completa a fala com “Não é de agora que reflito”, o que a audiência pode tomar, se quiser, como uma dica que Neoptolemo tem sentido dúvidas sobre a justeza de enganar o crédulo Filoctetes. Por outro lado, pode “simplesmente” significar “Não se preocupe, eu estou levando a cabo as ordens de Odisseu e cumprindo bem meu papel.”

O que é importante aqui é que o jogo irônico com o meio dramático é intimamente relacionado às questões centrais de Filoctetes: verdades e mentiras, lealdade e traição, honra

e interesse, as necessidades conflitantes e a retórica em conflito de indivíduos e grupos. O conluio no qual os espectadores são convidados a participar não tem, afinal, nada de frívolo ou trivial, mas bem pode contribuir para a criação daquele prazer próprio à tragédia sobre o qual Aristóteles insiste na *Pética* (I, 425b33; I, 453a36).⁴⁷ Uma das características paradoxais do gênero é precisamente o fato de que ele dá prazer enquanto apresenta um material que é sempre sombrio, frequentemente horrendo e assustador. Ele perturba os sentimentos da audiência e força o confronto com problemas que tipicamente não têm solução. Mas as pessoas gostam da tragédia, e na raiz desse gosto deve estar a consciência do próprio meio, que, através dos mecanismos de distanciamento de forma e convenção é capaz de prevenir que o terror, ou desespero, ou horror presentes na história ameacem a capacidade da audiência de permanecer uma audiência — ou da vontade do leitor de continuar lendo.

Permanece verdade, no entanto, que a tragédia lida com material extremamente perigoso. Podemos nos perguntar como um gênero que atraiu tanta atenção pública e adquiriu tanto prestígio logrou desafiar sua audiência de formas tão radicais sobre a natureza dos valores de sua comunidade e de sua própria identidade. Ou podemos inverter a questão e perguntar como o drama de um tipo especificamente trágico veio a adquirir uma posição tão central, exposto ao escrutínio e investigando a resposta empática da *polis* reunida. De ambas as maneiras a tragédia de Atenas é quase

inimaginável sem as tradições de poesia épica e lírica como contexto, tradições de narrativa e performance que moldaram uma visão particular sobre o que seria autêntico na vida grega. Delas, a tragédia pôde emprestar o hábito de contar e interpretar mitos que lidavam com ameaças à racionalidade e à ordem, à integridade da família ou à sobrevivência de uma comunidade inteira com linguagem e formas artísticas de brilho extraordinário (cf. Goldhill (1997), pp. 129-30).

O estilo elevado da tragédia, não só nas seções formalmente mais altas do canto e do recitativo, mas também nas cenas de diálogo falado e de debate, é um aspecto crucial de seu significado. Embora muito distante de ser um pastiche homérico, esse estilo utiliza várias palavras e formas que não pertencem à língua falada no dia-a-dia da Atenas sua contemporânea, e mesmo passagens que usam muito pouco do colorido poético, como a passagem de *Filoctetes* discutida acima (cf. também Goldhill (1997), pp. 141-5), são distinguidas da fala ordinária pela formalidade de seus padrões métricos. Isso tudo implica uma compreensão implícita por parte da comunidade — a comunidade que constitui a audiência das peças, contribui no financiamento, fornece os artistas e controla a competição dentro da qual disputam — que imagens heroicas de comportamento são tão adequadas para a sociedade contemporânea como para um passado idealizado. A linguagem elevada e a gente nobre das peças não pertence a um “drama de época”, mas a uma forma que oferece imagens de comportamento que a so-

cidade contemporânea gostaria de ver em seus “melhores” cidadãos, e ao mesmo tempo dramatiza o perigo a que está sempre exposta: o desejo transgressivo de indivíduos, discórdia pública e familiar e fatores temporais como tempo e mortalidade.⁴⁸

É interessante como a tendência essencialmente aristocrática dos poemas homéricos e de muito da poesia lírica coral pôde ser tão facilmente reinterpretada para servir a uma sociedade democrática. A noção da “gente melhor” (como Louis Gernet indicou),⁴⁹ pôde se transferir de um tipo de elite, a aristocracia, para outra, o corpo civil, e sempre que um *choros* atuava em um evento ritual, mesmo que composto de algum grupo seletivo, podia representar a comunidade mais ampla. A tragédia pôde, portanto, utilizar esses elementos tradicionais — o herói e o coro — para servir às necessidades da sociedade democrática contemporânea. O fato de que ambos tinham uma linhagem poética, reconhecível em sua linguagem e performance, pode ter servido, como suas máscaras e trajes nobres, para manter a distância necessária entre audiência e os eventos representados na peça. Essa distância nocional não é, entretanto, fácil de mensurar, particularmente se é verdade que os efeitos “meta-teatrais” e irônicos discutidos acima de fato reforçam o contato entre a peça e a audiência através de deixas da artificiosidade da peça. Devemos lembrar também que o mesmo grupo de atores e de membros do coro, após apresentar três tragédias em sucessão, encerrava os eventos do dia com uma peça

satírica (cf. Easterling (1997), pp. 36-53). A modulação, ou constante renegociação, da “distância” é claramente algo que precisa ser levado em consideração.

Ao final, a questão mais importante deve ser que as peças eram sobre problemas reais,⁵⁰ embora muito do evento teatral envolva deslocamento⁵¹ — para outro *tempo*, a era heroica, quando os deuses podem surgir e se dar a conhecer aos mortais; para outros *espaços*, seja ático ou estrangeiro, mas certamente não o Teatro de Dionísio na Acrópole ateniense; para outras *pessoas* cujo estatuto ficcional era enfatizado pelo fato de que um ator individual podia interpretar várias delas, masculinas ou femininas, jovens ou velhas, divinas ou mortais, em uma mesma tarde. A razão por que toda essa elaboração era necessária e desejável é que as contradições e problemas explorados na ação no teatro eram fundamentais para o pensamento político e religioso dos gregos, e explosivos o suficiente para provocar reações violentas se as audiências não fossem mantidas cômicas do estatuto essencialmente metafórico de tudo representado diante delas. É apenas porque em alguns textos essa qualidade metafórica era mantida como tal que eles sobreviveram como parte de uma tradição literária viva, convidando a constantes reinterpretações.

Esta peça lida com o pior que pode acontecer a uma cidade: Adrian Poole habilmente a considerou a “cartada final” de Eurípedes.⁵² Ela utiliza os eventos da Guerra de Troia, particularmente as últimas horas antes do último incêndio das ruínas, momento em que os homens já estão mortos e as mulheres esperando ser alocadas a seus novos senhores, os vitoriosos esperando para partir de volta para casa. A peça foi encenada em 415 A.C., quando a possibilidade de que uma cidade grega pudesse ser aniquilada não era, de forma alguma, remota para a audiência. Platea, uma cidade aliada, a não mais de quarenta milhas de Atenas, foi completamente destruída no ano seguinte a sua capitulação para os peloponesos, em 427; Cione e Caldídice, em 421, e em Melos, em 416, os próprios atenienses eliminaram todos os homens em idade militar e escravizaram o resto da comunidade. A peça de Eurípedes, a terceira de um grupo relacionado a temas troianos, deve certamente ter sido percebida como a sugerir significados relevantes para seu próprio tempo,⁵³ mas a história da queda de Troia tinha vantagens especiais já que um mito relevante para todas as épocas. Troia era simultaneamente a mais “real” de todas as cidades da antiguidade devido a sua presença vívida na *Ilíada* e, em não sendo grega, a menos obviamente paradigmática de uma *polis* grega contemporânea. Mesmo se não houvesse risco algum de uma

peça sobre a queda de uma cidade *grega* não ser considerada dolorosa demais ou inflamatória, poderia ter sido percebida como um mau-agouro intolerável, já que todo o interesse e sentido de Troia é sua queda. A distância temporal e espacial e o apropriado elenco de personagens heroicos de modo algum diminui a capacidade do texto de desafiar e perturbar. Vale à pena prestar atenção para algumas maneiras com que a peça provoca a reação das plateias.

O prólogo, de saída, sugere o forte sentimento de desolação da cidade arruinada. Poseidon, o deus que foi seu protetor, está na iminência de abandoná-la: “deixo a gloriosa Ílion e os meus altares:/ quando a maligna desolação conquista a urbe/ o divino adocece e não quer ser honrado”(vv 25-7) Quando deuses aparecem sobre o palco na tragédia grega eles possuem um papel quase de direção, estabelecendo contato com a audiência em um nível diferente daquele em que os personagens humanos funcionam, e, assim, oferecendo perspectivas irônicas, geralmente na forma da ação por vir, como em *Hipólito*, quando Afrodite, anunciando para a audiência a chegada do herói condenado, diz: “Ele não sabe que os portais do Hades foram abertos para sua passagem, e que vê o dia pela última vez hoje.” (vv 56-7). Aqui, o papel de direção é dividido entre um par de divindades.

Poseidon inicialmente explica o que aconteceu com Troia e com a família real troiana, e introduz a paisagem do palco: a figura de Hécuba, já visível para a audiência, prostrada,

soterrada pela imensidão de seu sofrimento: “E a afligida, essa aí, se alguém a quer ver,/ Hécuba está deitada diante dos portais,/ vertendo lágrimas, muitas e por muitos” (vv 36-8). Em seguida, Atena estende a perspectiva temporal para o futuro, pedindo a Poseidon que a ajude a obter vingança sobre os gregos vitoriosos. Ela foi sua protetora no passado, mas eles a insultaram ao não punir a violência cometida contra Cassandra por Aias, filho de Oileus. Zeus prometeu enviar uma tempestade e lhe emprestar seus raios. Poseidon deve ajudar, ao tornar o mar revolto e causar naufrágios “para que no futuro saibam os aqueus/ reverenciar meu templo e venerar os outros deuses” (vv 85-6) Poseidon concorda imediatamente. Para a audiência, não existe dúvida de que sua promessa será cumprida. Na história épica (no ciclo dos *Nostoi*, “Regressos”) as navas gregas de fato naufragam em seu retorno a Troia. Um esboço bastante breve dos horrores a vir é suficiente para dar à cena uma ressonância intertextual. Assim, o prólogo cria uma textura irônica dentro da qual as últimas horas de Troia serão presenciadas.

As palavras de despedida de Poseidon se expandem, como os versos de fim de cena geralmente o fazem, além da situação imediata: “Louco é o mortal que saqueia cidades/ templos e túmulos, dos finados o sagrado:/ talando-os, ele perecerá depois” (vv 94-6). Estes versos dão um sinal claro de que a ação que vai se seguir deve ser “lida” como uma narrativa exemplar, válida para todos os tempos e lugares. Mas a mensagem não é simples: a ideia de que “os vence-

dores também serão perdedores” ganha mais peso do que qualquer asserção isolada sobre o bem e o mal que cada um dos lados realizou, e ao fim da peça nenhuma figura divina oferece mais alguma explicação. Isto sugere que nenhuma explicação divina existe para os sofrimentos que constituem a ação do resto da peça.

O papel de Hécuba, a sofredora arquetípica, é magnífico em termos teatrais.⁵⁴ Desde o prólogo, quando sua figura prostrada é apontada por Poseidon, ao último momento da peça, ela está visível para a audiência. Após a partida dos deuses ela permanece no centro da ação, seja como cantora principal e atriz, seja como personagem mais diretamente afetado pelos outros acontecimentos — com o que acontece com Cassandra, Andrômaca, Astíanax, a própria cidade. Ela fala, recita ou canta quase um quarto das falas da peça. Além de recitativo e canto individual, participa de diálogos líricos com o Coro e Andrômaca, canta em resposta às falas de Taltíbio, domina as cenas de diálogo e faz quatro discursos formais. Ela também está no centro da ação do palco: inicia seu primeiro canto enquanto está jogada ao chão e tenta se levantar (vv 98-121). Seu primeiro discurso longo é feito do chão após seu colapso no v 462. Ao fim da peça, quando está sendo conduzida em cativo, tenta se jogar dentro do incêndio da cidade em chamas (vv 1282-3). Mas, mais frequentemente, é vista participando de algum ritual: iniciando um lamento (vv 143-52), decorando o cadáver de Astíanax (vv 1209-34), socando o solo para fazer contato com os troianos

mortos antes de deixar a cidade (vv 1305-7).⁵⁵

A figura dramática de Hécuba é, assim, poderosa, embora tipifique a fragilidade. Este sentimento de autoridade é confirmado em seus longos discursos, cada um contribuindo um pouco mais para a compreensão da audiência. O primeiro (vv 466-510) é o mais direto. Seu tema é a mudança de fortuna, a passagem da realeza para o luto e degradação. Mas esta experiência não é só dela ou das troianas: “Dos venturosos/ nenhum considerais afortunado antes de morto” (vv 509-10). O segundo discurso (vv 686-708) é menor e menos dramático, localizado entre os dois de Andrômaca, bem mais longos. É uma breve tentativa de consolo, terminando com a esperança de recuperação de Troia através de Astíanax, seguido imediatamente pelas notícias de que a criança deve ser atirada do alto das muralhas da cidade. A cena toda mapeia a destruição da esperança, mas o discurso de Hécuba marca a necessidade sentida pelos que sofrem de dar força a outrem. O terceiro e mais longo de seus discursos (vv 969-1032) é sua réplica triunfante à defesa de Helena. O segundo falante em um *agōn* normalmente tinha a posição favorecida.⁵⁶ Hécuba parece convencer Menelau de que Helena merece ser apedrejada publicamente, mas talvez seja um triunfo vazio, já que as referências à futura punição de Helena com que a cena termina são contraditas por cenas familiares em *Odisseia* de Menelau e Helena vivendo felizes, já retornados a seu lar.⁵⁷ Como no prólogo, há um convite para que a audiência preencha as lacunas deixadas pelo

texto. Mesmo um espectador ignorante da *Odisseia* não se sentiria muito certo de que Menelau seria capaz de resistir a seu desejo por Helena. O último discurso (vv 1156-206) mostra Hécuba no auge de sua autoridade quando pronuncia uma oração funeral em honra de seu neto, concluindo com uma fala que ecoa a de Poseidon no prólogo, mas desta vez o “louco” não é o saqueador de cidades, mas a pessoa que se sente complacente e segura em sua boa fortuna. De novo, o equacionamento entre vencedores e perdedores é o que é ressaltado com mais força.

O mais intenso de todos os momentos de compreensão de Hécuba surge ao fim de suas exéquias por Astíanax: de repente interrompe sua antífona com o coro e, incitada por suas perguntas espantadas, reflete sobre o significado de seus sofrimentos, dos sofrimentos de Troia, “distinta entre as cidades, odiada”. Reflete sobre a inutilidade da piedade religiosa dos troianos e conclui que, sem os desastres que sofreram, teriam perecido sem deixar traço, “não seríamos, tendo desaparecido, cantados,/ dando cantos às musas dos mortais vindouros” (vv 1240-5). Estas palavras levantam perguntas sobre a função da poesia, e, na verdade, sobre a própria peça, tanto mais que elas se baseiam em uma fala de Helena na *Ilíada* (VI, 357-8).⁵⁸ Da maneira que é utilizada por Helena, o pensamento é amargo: ela e Páris serão cantados para sua própria vergonha. O tom de Hécuba é menos decidido, mas não há nenhuma indicação de consolo em suas palavras, já que em seguida ela põe em dúvida o sig-

nificado para os mortos da cerimônia que acabou de realizar (vv 1246-50).

A importância do Coro nessa peça é marcada por Poseidon no prólogo: explica que algumas entre as troianas já foram alocadas para seus senhores gregos, mas as que não foram estão “separadas para os primeiros da armada” (vv 32-5). Assim, eles são um grupo significativo, embora, ao contrário da família real, não tenham nomes, e nunca é deixado claro o que acontecerá com cada uma individualmente. Seu papel é fornecer um contexto para o sofrimento de Hécuba e compartilhar o ritual com ela. Acima de tudo, são elas que trazem Troia para dentro da peça. A diferença entre atores e Coro é exposta de maneira clara logo no início da peça. Muito acontece no primeiro diálogo lírico entre Hécuba e as mulheres sobre as incertezas de seu próprio futuro: estão aterrorizadas com o som do lamento da rainha, temendo deportação ou morte, esperando por novas do arauto, temendo serem separadas dos filhos, especulando sobre as cidades gregas para onde poderão ir (vv 153-229). Mas, então, Taltíbio chega com a notícia de que cada uma caberá a um mestre distinto e pede que Hécuba lhe pergunte o destino de cada uma. A lista se esgota com a família real: Cassandra, Polixena, Andrômaca, Hécuba. Nos versos 292-3, o Coro pergunta: “E quanto a mim?”, mas o arauto não tem resposta. O que o concerne agora é recolher Cassandra, como troféu para Agamêmnon, para que depois possa levar o resto para seus senhores. Nada mais se ouve sobre o destino

das mulheres até sua canção em vv 1089-99, e mesmo assim elas não sabem nada novo; no entanto, este não é um grupo marginal de observadores, e sua presença é uma lembrança constante do desastre comunal.⁵⁹ Quando cantam sobre o cavalo de madeira e sobre os gregos saindo de dentro dele para a armadilha (vv 511-76), ou sobre o som dos lamentos de Troia (vv 826-32), ou sobre a negligência da adoração nas antigas cidades sagradas (vv 1059-80), elas criam para a audiência um sentimento mais tangível do que qualquer dos discursos dos personagens sobre aquilo que havia sido a cidade agora destruída.

A canção sobre o cavalo de madeira se inicia, excepcionalmente para uma ode coral na tragédia, com um apelo à Musa para que lhes dê um novo tipo de canção, “um lamento acompanhado de lágrimas.” A novidade, aparentemente, não é a ideia do lamento em si, mas a ideia de um lamento para uma cidade.⁶⁰ O fraseado também chama a atenção para a “novidade” do próprio texto, um outro lembrete da peça como performance, assim como a incrível paródia de um canto de casamento interpretado pela “mênade” Cassandra acaba se tornando um convite para que Hécuba e as mulheres se unam à dança (vv 308-40). Para o Coro e para Hécuba, sua performance gera apenas horror. Hécuba diz às mulheres “Levai as tochas e as lágrimas trocai/ pelas melodias sponsais dela, troianas” (vv 350-1).

Encontrar o tipo certo de canção que combine com os

terríveis eventos em Troia é, evidentemente, uma grande questão. Uma interrogação similar sobre a perspectiva é levantada pela louca Cassandra, cuja interpretação dos eventos da Guerra de Troia e do futuro é a que se aproxima mais do ponto de vista do prólogo do que a de qualquer outra pessoa. Mas nem Hécuba, nem o coro, nem Taltíbio podem ter a medida do que ela diz (cf. Goldhill (1997), pp. 134-5). Os antigos provérbios sobre a mutabilidade da fortuna tornam-se ainda mais sinistros quando são vistos sob o prospecto da destruição de toda uma comunidade e sua cultura, mas as palavras de Hécuba em vv 1240-5 precisam ser levadas em consideração nos momentos finais da peça quando ela lidera as mulheres em uma despedida ritual dos mortos troianos, socando o solo e invocando os maridos e filhos. A ênfase está toda sobre perda e aniquilação, mas ao menos uma afirmação pode ser entendida de forma distinta por uma audiência criada dentro da poesia épica. Quando o coro canta que “O nome da terra não será esquecido” e “Troia já não é” (vv 1322-24), ele canta para uma audiência para a qual o nome de Troia sobreviveu.

NOTAS

- 1 P. Oxy. 2256 fr. 3; para discussão cf. Garvie (1969) 1-28.
- 2 Pickard-Cambridge (1988) cap. 2; Cartledge (1985) pp. 115-27 e (1997).
- 3 Ver Damen (1989) e Kaimo (1993).
- 4 *Poética*, I, 449a I 8; o antiquíssimo *Vida* de Ésquilo (5) registra uma tradição que atribui a introdução do terceiro ator a ele. Pickard-Cambridge (1988) 130-2.
- 5 Para a discussão ver Frontisi-Ducroux & Vernant (1983) 56-69; Frontisi-Ducroux (1989); Calame (1995); Halliwell (1993) 195-211.
- 6 Édipo em Colono é u exemplo marcante; cf. Pickard-Cambridge (1988) 142-4.
- 7 Ver *Retórica*, III, 1403b33; cf. *Poética* 1451b35-9.
- 8 Ver Arnott (1962) 137-8 e Rehm (1992) 129-31 para a discussão dessa cena.
- 9 Bremer (1976) indica os detalhes.
- 10 Da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2007).
- 11 Isto pode ser traçado ao menos até o antiquíssimo *Vida* de Ésquilo; ver Easterling (1993^a) p.559-60.
- 12 Sófocles como preferência a Eurípedes: *Poética* I, 456a27; história do coro: I, 449a17; I, 456a25-32. Para comentários úteis sobre Aristóteles cf. Halliwell (1987, p. 9-17).
- 13 Pickard-Cambridge (1988, p. 90); isto é uma suposição, mas uma bastante atrativa.
- 14 Aliás paradoxalmente, já que o *Choros*, como o do ditirambo, era exclusivamente masculino. Para imagens influentes do *Choros* de musas, ver Hesíodo, *Teogonia* I-VIII; Homero, *Hino a Apolo* vv. 188-93; Henrichs (1995) e Lonsale (1993), (1995).
- 15 Da tradução de Mário da Gama Kury (Jorge Zahar, 1991)
- 16 O termo mais adequado para esses intercâmbios é *amoiabaion*; o termo *kommos* também é muitas vezes utilizado por estudiosos, especialmente para lamentações compartilhadas. Ver Popp, 1971, pp. 221-4.
- 17 Ver, por exemplo, *Aias* de Sófocles v. 1402 e seq., e *Filoctetes*, v. 1409 e seq.; *Medeia* de Eurípedes v. 1389 e seq.
- 18 Cf. Seidenticker (1971).

- 19 A cena é discutida por Harder, 1993, pp. 62-3.
- 20 Se seguimos o texto de Diggle [(OCT)], que dá à Ama um dialeto não-lírico aqui como em outros momentos. Diggle provavelmente está certo em tornar consistentemente as falas da Ama em recitativo mais do que uma mistura entre recitativo e lírica como alguns manuscritos implicam (a evidência de manuscritos é notoriamente errática nestes casos). Isso não significa que havia uma “regra” fixa de que personagens de baixo nível social não recebessem partes cantadas: o critério essencial parece ser proeminência dramática. Ver Maas, 1973, pp. 47-8; Dale, 1968, pp. 50-2.
- 21 Sobre escravos, cf. Hall (1997), pp. 110-118; 122-24.
- 22 Cf. Segal (1996) com a resposta de Easterling.
- 23 Da tradução de Trajano Vieira de *Medeia* (Editora 34, 2010)
- 24 Lendo *ἀμπαιψύλου γὰρ ἐσὼ μελάγρου γόου/ ἔκλυον ...* em 135-6 com Diggle; o manuscrito apresenta *ἐπ' αἰψύλου... Βοῶν/ ἔκλυον*. Para o texto ver Diggle (1984) 54-5.
- 25 Cf. p.ex. *Traquínias*, de Sófocles, vv 863-7; *Hipólito*, de Eurípedes, vv 565-600 para ênfase sobre sons de fora do palco. Por contraste, *Troianas*, de Eurípedes vv 153-8, 65-7 e 176-81 chamam a atenção para os gemidos de Hécuba em cena ouvidos pelo coro de fora do palco.
- 26 *As traquínias* na tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (EdUNICAMP, 2009)
- 27 Da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2005)
- 28 *Antígone* da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2009)
- 29 *Aias* da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (Iluminuras, 2008)
- 30 *Filoctetes* da tradução de Trajano Vieira (Editora 34, 2009)
- 31 Cf. p. ex. *Os persas*, de Ésquilo (vv 254-5); *Édipo rei* (vv 1239-40) e *Electra* (v 680, 892), de Sófocles.
- 32 Ver Lloyd (1992) 4-6 para as “marcações” regulares usada em *agônes* e Goldhill (1997).
- 33 Kaimio (1970) estabelece a evidência.
- 34 Ver Knox (1952)
- 35 *Édipo rei*, da tradução de Trajano Vieira (Perspectiva, 2001)
- 36 Édipo em Colono vv 1081-4. Quanto ao desejo de voar para longe cf. p. ex. *Traquínias*, de Sófocles, vv 953-8; *Hipólito* de Eurípedes, vv 732-4. 1290-3 com as notas de Barren.
- 37 Cf. Brain (1977), pp. 209-10; Easterling (1985), p. 6.

- 38 Ver, p. ex. Segal (1982); Goldhill (1986); Zeitlin (1989); Bierl (1991); Burian (1997), pp. 195-6.
- 39 Cf. Bain (1987) para uma discussão recente do problema.
- 40 Styan (1978) p. 158, cf. 153. Para “quebrar a ilusão” ver Bain (1987) p. 10-14 e para “romper o encanto” Taplin (1986) p. 164-5, 171.
- 41 Bain (1987) p. 13-14 com n.64.
- 42 Sobre os vaso, ver LIMC III.I, p. 709-14 (I. McPhee); Taplin (1993) p. 24 e n. 7 pensa que “qualquer coleção de *coephoroi* deve ter sido, no máximo, esporádica; cf. Taplin (1997), p 72.
- 43 Eu deliberadamente me refreio de tentar uma datação relativa das duas peças; para a discussão ver a bibliografia citada por Zimmermann (1991) pp. 138-9.
- 44 Tanto Sófocles quanto Eurípides atrasam o reconhecimento: cf *Electra* de Sófocles vv 80-5, 871-937; na de Eurípides vv 107-11, 487-546.
- 45 O sumário de Proclus sobre a *Pequena Iliada* fornece a história de Filoctetes; cf. Dion Crisóstomos 52.14.
- 46 Osterud (1973) pp. 21-5.
- 47 Cf. Belfiore (1992) p. 44-82.
- 48 Ver Griffith (1995).
- 49 Gernet (1968) pp 333-43 (reimpressão de um artigo inicialmente publicado em 1938).
- 50 Para um exame recente de alguns exemplos, ver Williams (1993).
- 51 Cf. Zeitlin (1990), p. 65.
- 52 Poole (1976) p.257.
- 53 Cf. Cartledge (1997), pp.31-2.
- 54 Para “estrelas” comparáveis, cf. Medeia, Hécuba, na peça que leva seu nome, a *Electra* de Sófocles e os dois Édipos.
- 55 Cf. Easterling (1993b) pp. 19-20
- 56 No entanto, ver Loyd (1992) p. 17.
- 57 *Odisseia*, IV, 1-305. Cf. Goldhill (1997), pp. 147-8 e Croally (1994).
- 58 Ver Segal (1993b) pp 29-33
- 59 Cf. a função do coro de cidadãos em *Édipo rei*, ou dos anciões em *Os persas*.
- 60 Cf. Barlow (1986) *ad loc.*

REFERÊNCIAS

ARNOTT, P. D. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford: 1962.

_____. *Public and Performance in the Greek Theatre*. London & New York: 1989.

BARLOW, S. A. *Euripides. Trojan Women*. Warminster: 1986.

BELFIORE, E. *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: 1992.

BIERL, A. F. H. *Dionysos und die griechische Tragödie (Classica Monacensia Band 1)*. Tübingen: 1991.

BAIN, D. *Actors and Audiences: a Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford: 1977.

_____. "Some reflections on the illusion in Greek tragedy", *BICS* 34: 1-14 (1987).

BREMER, J.-M. "Why messenger-speeches?" In: Bremer, J.-M. et al., eds., *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, 29-48. Amsterdam: 1976.

BURIAN, P. "Mythos into muthos: the shaping of tragic plot" In: Easterling, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 178-208.

CALAME, C. 'Facing otherness: the tragic mask in ancient Greece', *History of Religions* 26. 1986. pp. 125-4.

CARTLEDGE, P. A. (1985) 'The Greek religious festivals', In: EASTERLING, P. E. & MUIR, J. V. Muir (eds.). *Greek Religion and Society*. Cambridge: 1985. pp. 98-127

_____. "Deep plays': theatre as process in Greek civic life" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to*

Greek tragedy. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 3-35.

CROALLY, N. *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: 1994

DALE, A. M. *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2.ed. Cambridge: 1986.

DAMEN, M. "Actor and character in Greek tragedy". *Theatre Journal* 41. 1989. pp. 316-40

DIGGLE, J. (1984) "The manuscripts and text of *Medea*: 11. The text", *CQ* 34 (*Euripidea. collected essays*) Oxford: 1994. pp. 279-81.

GARVIE, A. F. Aeschylus. *Supplices*. play and trilogy. Cambridge: 1969.

GERNET, L. *The Anthropology of Ancient Greece*. Baltimore: 1981.

GRIFFITH, M. "Brilliant dynasts: power and politics in the *Oresteia*". *Classical Antiquity* 14. 1995. pp. 62-129

EASTERLING, P. E. (1985) "Anachronism in Greek tragedy". *JHS* 105. 1985. pp. 1-10

_____. "The end of an era? Tragedy in the early fourth century". In: SOMMERSTEIN et al. *Tragedy, Comedy and the Polis*. papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990. Bari: 1993. pp. 559-79

_____. "A show for Dionisus" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 36-53.

FRONTISI-DUCROUX, F. "In the mirror of the mask" In: BERRARD, C. et al. *A City of Images*. Princeton: 1989. pp. 150-69

FRONTISI-DUCROUX, F., & VERNANT, J.-P. (1983) "Figures du masque en Grece ancienne". *Journal de Psychologie* 76.

1983. pp. 53-69.

GOLDHILL, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, 1986.

_____. "The language of tragedy: rhetoric and communication" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 127-50.

HORNBLOWER "The failure of exemplarity" In: DE JONG, I. & SULLIVAN, J. P. (eds), *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden: 1994. pp. 51-73

HALL, E. "The sociology of Athenian tragedy" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 93-126.

HALLIWELL, S. *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*. London: 1987.

_____. "The function and aesthetics of the Greek tragic mask". *Drama* 2. 1993. pp. 195-211

HARDER, R. E. *Die Frauenrollen bei Euripides*. Stuttgart, 1993.

HENRICHS, A. (1995) "Why should I dance?". *Arion* 3. 1995. pp. 56-111

KAIMIO, M. *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*. Helsinki, 1970.

_____. "The protagonist in Greek tragedy". *Arctos* 27. 1993. pp. 19-33

KNOX, B. M. W. "The lion in the house". *CP* 47. 1952a. pp. 17-25

_____. "The *Hippolytus* of Euripides". *YCS* 13. 1952b. pp. 1-31

_____. *Word and Action*. essays on the ancient theater. Bal-

Terceira Margem (online) – ANO XVII N. 27 /JAN.-JUL. 2013

Forma e performance, P. E. EASTERLING | p. 22-80

timore & London, 1979.

LLOYD, M. *The Agon in Euripides*. Oxford, 1992.

LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore & London, 1993.

_____. "Homeric Hymn to Apollo: prototype and paradigm of choral performance". *Arion* 3. 1995. pp. 25-40

MAAS, P. *Greek Metre*, trad. e revis. H. Lloyd-Jones. Oxford, 1962.

ØSTERUD, S. "The intermezzo with the false merchant in Sophocles. *Philoctetes* 542-627". *C&M* 9. 1973. pp. 10-26

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2. ed. rev. J. Gould & D. M. Lewis. Oxford, 1988.

POOLE, A. "Total disaster: Euripides' *Trojan Women*". *Arion* 3. 1971. pp. 257-87

POPP, H. "Das Amoibaion". In: W. Jens, ed. *Die Bauformen der Tragodie*. pp. 221-75. Munich, 1971.

REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. London & New York, 1992.

SEGAL, C. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, 1982.

_____. *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Durham, NC, & London, 1993b.

_____. "Catharsis, audience and closure in Greek tragedy" In: M. S. Silk (ed.) *Tragedy and the Tragic*. Oxford, 1996. pp. 149-72

SEIDENSTICKER, B. "Stichomuthia", In: W. Jens (ed.) *Die Bauformen der Tragodie*. Munich, 1971.

SOMMERSTEIN, A. H., HALLIWELL, S., HENDERSON, J. & ZIMMERMANN, B. (eds) *Tragedy, Comedy and the Polis*.

papers from the Greek Drama Conference, Nottingham 18-20 July 1990. Bari, 1993.

STYAN, J. L. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge, 1975

TAPLIN, O. P. "Fifth-century tragedy and comedy: a *synkrisis*". *JHS* 106. 1986. pp. 163-74

_____. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford, 1993.

_____. "The pictorial record" In: EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge UnPress, 1997. pp 74-90.

TAPLIN, O. P., & P. J. WILSON. "The 'aetiology' of tragedy". *PCPS* 39. 1993. pp. 169-80

WILLIAMS, B. *Shame and Necessity*. Berkeley, Los Angeles & Oxford, 1993.

ZEITLIN, F. I. "Mysteries of identity and designs of the self in Euripides' *Ion*". *PCPS* 35. 1989. pp. 144-97

_____. "Playing the other: theater, theatricality and the feminine in Greek drama". In: WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. (eds). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, 1990. pp. 63-96

_____. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, 1996.

ZIMMERMANN, B. *Greek Tragedy. An Introduction*. Baltimore & London, 1991.

Resumo: Este artigo propõe uma revisão da tragédia grega, chamando a atenção para a necessidade de se abandonar o modelo evolutivo tradicional e entendê-las como essencialmente uma forma performática, em que o texto atende às necessidades de palco, e, em um esforço imaginativo, se ler as peças a partir, também, de seus elementos dêiticos e meta-narrativos, operação ilustrada através de uma análise de *Medeia* e *As Troianas*.

Abstract: This paper proposes a revision of the Greek Tragedy calling for the need of leave behind the traditional evolutive model and emphasize the performatic nature of Greek Tragedy. Tragedy is an art-form in which text must respond to stage and performatic needs and, as consequence, demands from its reader an imaginative effort to consider its deictic and meta-narrative elements of essence to its understanding.

Palavras-Chave: Tragédia Grega; Performance; Dêixis; Medeia; As Troianas

Keywords: Greek Tragedy; Deixis; Performance; Medea; The Trojan Women