

Algumas reflexões sobre o teatro grego no século V a.C e sua análise como ritual.

Guilherme Moerbeck (IUPERJ – PPGH/UFF)

O ano era 1981 quando Jean-Pierre Vernant e seu companheiro, Pierre Vidal-Naquet, lançavam um livro em que reuniam artigos, que se tornou um marco na historiografia sobre a Grécia Clássica e mais especificamente sobre os estudos da Tragédia Grega. A verve ensaísta, bem à moda filosófica de Vernant, acabou por cunhar termos que se tornaram canônicos e amplamente discutidos nos trabalhos que o sucederam; refiro-me à ideia de sujeito trágico¹. A contribuição de Vernant foi enorme, pois insistia na ideia de que quando o gênero trágico se constituiu o universo mental que o subjazia já havia se estabelecido. Vernant tentava mostrar que a constituição de um fenômeno social novo como o teatro necessitava de uma nova postura dos receptores, da audiência ateniense. O universo espiritual que permitiu a instauração do ficcional do teatro fez com que o gênero trágico florescesse e que seus signos fossem inteligíveis. Com a tragédia surgia a consciência trágica. De acordo com o próprio autor,

“Se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em misturar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente o além aqui embaixo, em nos desprender e nos desterrar de nós mesmos, é mesmo o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura sobre o palco grego².”

Nos últimos anos, embora os trabalhos de Vernant e Naquet tenham deixado marcas indeléveis na historiografia sobre o tema, os estudos tomaram caminhos mais profundamente engajados em tendências antropológicas, sobretudo a norte-americana, nos estudos concernentes à *performance*. Há hoje uma querela bastante produtiva na academia. De um lado temos aqueles que defendem a ideia de que a tragédia está, ainda no século V a.C., inscrita naquilo que poderíamos chamar de um *desempenho ritualístico religioso*. Noutra ponta temos aqueles que acham a relação entre o dionisismo e a tragédia algo casual, portanto, sem ligações substanciais entre a religião e o teatro. Entre tais antípodas temos posições de vários matizes e argumentos convincentes. Esta parte da do trabalho tem como objetivo posicionar minha abordagem, eminentemente atrelada à noção de poder simbólico, em relação à antropologia da *performance* e dos rituais que tanto influenciam os helenistas.

¹ Cf. VERNANT, Jean-Pierre. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Vol. I, p. 211-19.

² VERNANT & NAQUET. Op. cit. p. 162.

A análise da tragédia como ritual não é propriamente uma novidade. Os antropólogos da Cambridge School, no início do século XX, estabeleceram uma teoria pela qual a tragédia tinha suas origens nos rituais de morte e renascimento de Dioniso³. É certo, no entanto, que os estudos antropológicos sobre o teatro contemporâneo tiveram reverberações nas mentes dos helenistas. Um novo caminho para ver não só o teatro, mas vários âmbitos da vida social como ritual, teve como base conceitual a noção de *performance*. Richard Martin faz explicitamente e de forma até didática essa aliança, quando se esforça por definir tais fenômenos. Para ele, “*performance* geralmente sugere um modo intensificado e esteticamente marcado de comunicação, estruturado de maneira especial e colocado em exibição para uma audiência⁴.” Baseado no antropólogo Stanley Tambiah, Martin completa:

“O Ritual é um sistema construído culturalmente de comunicação simbólica. É constituído de padrões e sequências de palavras e atos ordenados, geralmente expressos em múltiplos meios, cujos conteúdos e disposições são caracterizados em variados graus de formalidade [convencionalidade], estereótipos [rigidez], condensação [fusão] e redundância [repetição]”⁵”

Para Martin, ambos os fenômenos são marcados pelo processo de comunicação. Mesmo se supusermos o primeiro no âmbito do ‘apuro estético’ e o segundo do ‘poder funcional’, o poema e o encantamento mágico geralmente encontravam-se fundidos na cultura grega. Nesse sentido, o que é mais belo, mais bem feito, pode estar ligado à efetividade de determinado ritual. Daí, surgem também reflexões, bastante difundidas hoje, de que a Atenas antiga tivesse constituído uma cultura performática, composta por grupos cuja atuação na *panyx*, ágora, tribunais e teatro funcionavam como componentes-chave da identidade social dos cidadãos⁶.

Dentro de tal perspectiva teórica, o ritual também pode ser pensado como uma espécie de matriz a partir da qual muitos gêneros de desempenho cultural derivaram, inclusive os pensados como estéticos. O ritual é, assim, a sincronização de muitos gêneros performáticos, com uma

³ WILES, David. *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 4-6 e GOLDHILL Cambridge. *The audience of Athenian tragedy*. In: EASTERLING, P.E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge university Press, 1997, p. 38-42.

⁴ MARTIN, Richard Ancient theatre and performance culture. IN: McDONALD, Marianne and WALTON, Michael. (Ed.) *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 38.

⁵ Idem. Ibidem. p. 38.

⁶ Mesmo um adepto de tal perspectiva como Richard Martin não parece totalmente confortável em aceitar uma relação direta entre ritual e teatro, pois: “*Qualquer que seja a relação originária que liga o drama ao ritual, os dois são contíguos em Atenas, pois o evento teatral principal, a Dionísia, era um festival religioso. Nesse sentido, toda ação teatral era, de alguma maneira, dedicada ao deus do teatro? Ainda que tivéssemos fontes que explicitamente sugerissem isso, os ganhos para a interpretação ainda poderiam ser questionáveis.*” Id. Ibid. p. 46.

estrutura dramática que inclui um enredo, com atos de sacrifício. Para o antropólogo Victor Turner pode ser definido

“[...] como comportamentos formalmente prescritos para ocasiões não dadas à rotina tecnológica, com referência a seres invisíveis ou poderes concebidos como a causa primeira e final de todos os efeitos [...] Eu a acho útil, porque eu gosto de pensar o ritual essencialmente como *performance*, sanção, não primeiramente como regras ou rubricas. As regras emolduram o processo, mas o processo ritual transcende sua moldura⁷.”

A consciência da existência de uma audiência implica certo grau de consciência do próprio desempenho enquanto tal. A percepção da atuação e de estar atuando é considerado um elemento universal da *performance*. Uma apresentação, além das dimensões psicológica e social, possui caracterizações físicas. Além disso, outro parâmetro que ajuda a discernir um desempenho é o contexto especial em que ela é desempenhada, diferente daquele das práticas cotidianas.

Nos estudos sobre o teatro dentro da seara da Antropologia Cultural, Victor Turner foi um dos mais influentes e também criticados pesquisadores⁸. Uma de suas maiores contribuições foi em pensar o ritual como elemento de desempenho, pois defendia a ideia de que havia um contínuo e dinâmico processo que ligava um comportamento performático na arte, esporte, ritual e peças com as estruturas ética e social. Isso se dava na maneira como as pessoas pensavam e organizavam suas vidas e tornavam específicos os valores de grupos e indivíduos⁹. Turner foi um profundo investigador do ritual. Este estava localizado no processo social, especialmente representado nas formas como as pessoas resolviam suas crises. Esse dado é fundamental, pois contido no ritual havia o que o referido autor chamou de *social drama*, literalmente, drama social¹⁰.

O drama social é uma unidade de descrição e análise que está inscrita na lógica do ritual, por isso mesmo, tem a ver com as formas pelas quais se dão as relações taxonômicas: relações de parentesco, posições sociais, *status* político; mas também: o caráter individual, o estilo, a habilidade retórica, as diferenças morais e estéticas. O mais importante para Turner é perceber que os rituais agem por meio de símbolos, na base da comunicação humana, assim:

“Cada cultura, cada pessoa dentro dela, usa seu repertório sensorial inteiro para transmitir mensagens: gestos manuais, expressões faciais, posturas corporais, rápidos, pesados ou leves suspiros, lágrimas, no nível individual, gestos estilizados, padrões de dança, silêncios prescritos,

⁷ TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ, 1982, p. 79.

⁸ Tanto Simon Goldhill quanto Claude Calame criticaram a amplitude dos conceitos assumidos por Turner, o que minora seu caráter analítico e estabelece uma espécie de primazia do conceitual sobre o empírico e o figurado. Na Antropologia uma crítica semelhante pode ser vista em SCHECHNER, Richard. Victor Turner's last adventure. In: TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987, p. 7-20.

⁹ SCHECHNER. Op. cit. p. 8-10.

¹⁰ Idem. Ibidem. p. 7.

movimentos sincronizados como marchas, os movimentos e desempenho em jogos, esportes e rituais, no nível cultural¹¹.”

O que nos interessa aqui é pensar a relação que Turner estabelece entre teatro e ritual e, mais especificamente, entre teatro e drama social. Os dramas sociais são momentos em que se estabelece uma crise na sociedade. Há uma brecha que possibilita o surgimento do drama social e a instauração da crise. A partir desse momento, são estabelecidas lutas, antagonismos, oposições classificatórias de classes, grupos étnicos, facções e regiões. Trata-se de uma forma de guerra simbólica, isto é, na elaboração de modos culturais de confrontação, compreensão e atribuição de significado¹². E por que o teatro é tão importante nessa problemática? Segundo Turner:

“Por meio de gêneros como o teatro, incluindo o de fantoches e teatro de sombras, dança dramática, em contadores de histórias profissionais, desempenhos são apresentados o que explora as fraquezas de uma comunidade, chama seus líderes a prestar contas, dessacraliza os seus mais queridos valores e crenças, retrata seus conflitos característicos e sugere remédios para eles e, geralmente, fazem um balanço da situação atual do mundo conhecido¹³.”

Bem mais à frente, Turner aprofunda suas considerações:

“Eu gostaria de persistir argumentando que o drama social é uma forma processual quase universal e representa um desafio perpétuo a todas as aspirações à perfeição na organização social e política [...] Dramas sociais são, em grande medida, processos políticos, isto é, envolvem competições por fins escassos: poder, dignidade, prestígio, honra, pureza – por meios particulares e pela utilização de recursos que também são escassos – bens, territórios, dinheiro, homens e mulheres¹⁴”.

Para Turner *“toda performance tem em seu núcleo uma ação ritual¹⁵”*. O teatro, portanto hipertrofia os processos rituais e está inscrito nos dramas sociais que envolvem questões variadas, dentre elas as de conflito político. As dificuldades em se trabalhar com as categorias de Turner dizem respeito à forma quase universal e, portanto, não-históricas, como trabalha com as ideias de ritual e performance, muito embora, em suas considerações haja momentos bastante interessantes para se pensar as relações entre os conceitos acima e seus referentes empíricos.

¹¹ TURNER. Op. cit. p. 9.

¹² Idem. Ibidem. p. 10-11.

¹³ Id. Ibid. p. 11 Em seguida Turner continua: *“O teatro é, de fato, uma hipertrofia, um exagero pelo direito e processos rituais; não é apenas uma simples réplica dos ‘naturais’ padrões processuais totais do drama social. Há, nesse sentido, no teatro, algo de investigativo, de julgamento, e mesmo de uma característica punitiva de um direito de ação, e algo de sagrado, mítico, numinoso, mesmo uma característica suprenatural da ação religiosa – às vezes ao ponto do sacrifício.”* Id. Ibid. p. 12.

¹⁴ Id. Ibid. p. 71-2.

¹⁵ SCHECHNER. Op. cit. p. 7.

Os caminhos do ritual religioso

A posição de Christiane Sourvinou-Inwood é a mais sedutora neste prisma teórico. Em seu livro *Tragedy and Athenian Religion*, publicado em 2003, Inwood aproxima a tragédia grega do discurso religioso e da perspectiva que une *performance* e ritual.

“[...] a tragédia era percebida pelas audiências do século V não como uma unidade individual, uma pura experiência teatral, simplesmente estruturada por um ritual, mas como uma *performance* ritual; e as divindades e outros elementos religiosos na tragédia não estavam separados da realidade religiosa da audiência, mas eram percebidos, em maior ou menor grau, de alguma maneira próxima daquelas realidades, parte daquelas realidades, de uma forma específica que precisa ser definida¹⁶.”

Ao contrário de Vernant, que falava na percepção do ficcional, Inwood enfatiza que a representação das tragédias ativava na audiência a consciência de um desempenho religioso e não de meros dispositivos teatrais elencados para uma cena dramática¹⁷. A autora dá o exemplo da peça *Erecteu* de Eurípides, da qual nos restam apenas fragmentos. Para Inwood, o mundo heróico de outrora é trazido à realidade presente dos atenienses – recurso bastante comum nas tragédias – especialmente em seus aspectos religiosos, pois a deusa Atenas era invocada nos campos áticos durante os anos de invasão espartana, assim como ocorre na tragédia, noutro contexto¹⁸. Nesse sentido, Inwood sugere que a aparição da deusa poderia ter sido percebida como a representação da deusa real que ativava um esquema de “representação de uma deidade num drama sagrado”, como, inclusive, acontecia em casos de sonhar com os deuses.

Os significados religiosos inerentes ao discurso trágico foram deixados de lado por diversos helenistas, enfatiza Inwood, primeiro porque alguns tentam analisar concomitantemente tragédia e comédia e, em segundo lugar e mais importante, muitos autores teriam deixado de compreender antropologicamente, os filtros, os pressupostos por meios dos quais a audiência percebia, decodificava as tragédias. Não seria verdade imputar à autora o esquecimento do aspecto político relacionado não apenas aos conteúdos das tragédias, mas também ao festival no qual elas estavam inseridas, pois, em algumas passagens, ressalta que nas Grandes Dionísias havia um esforço significativo na construção da ideologia democrática ateniense¹⁹, mas a verdade é que no cerne da

¹⁶ SOURVINO-U-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanhan: Lexington Books, 2003, p. 1.

¹⁷ Idem. *Tragedy and Anthropology*. In: GREGORY, Justina. (org.) *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 299.

¹⁸ “As expressões que Atena usa para descrever o destino das filhas de Erecteu parecem ligadas, e, nesse sentido, poderiam chamar à memória da audiência ateniense, o epitáfio público dos homens eu morreram na batalha de Potidéia. Isto poderia ter aproximado o mundo da tragédia daquele dos expectadores, apresentando as *Hyacinthids* como modelos à heroicização dos atenienses mortos na guerra.” Idem. *Ibidem*. p. 300.

¹⁹ INWOOD. *Op. cit.* 2003, p. 71.

sua concepção em torno da festa para Dioniso estava a recepção e entretenimento de um deus que vem do estrangeiro, um *xenismos* ritual.

Para Inwood há três tipos de relações entre o universo da peça e o da audiência:

1) A relação obtida quando o universo trágico representado é o do mundo heroico (na percepção do século V a.C., este era governado por duas perspectivas entrelaçadas): num sentido, o mundo da peça era outro, distanciado daquele do presente (tempo em que deuses e homens relacionavam-se de maneira mais direta e que os homens mais proeminentes tornaram-se os heróis do século V a.C.); por outro lado, a idade heroica fazia parte do século V em Atenas – o *sinecismo* foi feito por Teseu; Elêusis se tornou parte de Atenas após a guerra em que Erecteu foi morto, criando-se o culto a Poseidon, Erecteu, etc. Assim, o mundo da tragédia, construído na idade heroica, era ao mesmo tempo distante e ligado ao presente da *pólis*.

2) A relação marcada como transgressora – “*As características da escolha transgressora são aquelas em que o mundo da peça é basicamente o mesmo do mundo da audiência*²⁰”. Como aconteceu com Frínico e a pesada multa que teve que pagar por conta da proximidade com o evento histórico²¹, – tal momento poderia significar não apenas a percepção e a tristeza advinda da destruição de Mileto, mas, também, a visão de um futuro desesperado, caso os persas também invadissem Atenas.

3) É o caso de *Os Persas*, de Ésquilo. Em primeiro lugar, as articulações que pertencem à audiência são positivas e todas as negativas estavam distanciadadas, situadas no inimigo. O mundo dos persas representado na tragédia é distante geográfica e culturalmente. Embora não distanciado no tempo, como no caso do mundo heroico, em *Os Persas*, os inimigos estabelecem uma forte relação de alteridade e, ademais, foram derrotados pelos gregos.

O que diferencia o modelo transgressivo daquele que não o é, reside no estabelecimento da alteridade do mundo trágico. E, no caso dos modelos não-transgressores, é o lugar do universo da tragédia no mundo do presente que os diferenciam. “*Na escolha preferida, o mundo da tragédia era uma parte significativa do presente da audiência, e a alteridade e o fato de que isto era uma parte significativa do presente estavam interconectadas*²².” – Um desses momentos é quando, no presente,

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 16.

²¹ “*Já os Atenienses, ao terem conhecimento da tomada de Mileto, mostraram-se consternados, testemunhando sua dor de mil maneiras. No teatro, por ocasião de uma representação de uma tragédia de Frínico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta obrigado a pagar uma multa de mil dracmas por haver lembrado aos povos aquela imensa desgraça que ele sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem quer que fosse.*” Cf. HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001, 6.21, p. 662-3.

²² INWOOD. Op. cit. 2003, p. 20.

ainda permanece cultuado, uma das personagens, que por sua vez teriam fundado instituições e rituais que são parte do presente.

Uma das formas de percepção da religiosidade helena era que as crenças tradicionais, as repostas possíveis e os comportamentos adequados em relação ao mundo divino fossem incertos. O que também tem a ver com o fato de não haver ortodoxia e livros sagrados no caso dos gregos. Os cultos que haviam sido fundados pelos heróis de outrora possuíam eficácia na manutenção da prosperidade dos cidadãos no Período Clássico²³.

O caminho hermenêutico preferido para ler a tragédia como um discurso religioso utiliza a estrutura e funcionalidade do coro trágico como argumento basilar. Muitos autores que se dedicam a esse caminho interpretativo serão mencionados a seguir, mas, a guisa de síntese, tomaremos três para fixar um trajeto discursivo; são eles: David Wiles, Barbara Kowalzig e Claude Calame.

Wiles se esforça para mostrar que a dança grega foi pensada antes como uma ação mimética, portanto como um processo de imitação dialógica que coloca na boca dos protagonistas uma ação narrada²⁴, do que simplesmente como um conjunto de extensões musculares. Assim, a dança imitava as ninfas, os sátiros, as silenes, as suplicantes, etc. Quando se avalia o coro trágico – que une a dança e o canto – deve-se percebê-lo como um elemento orgânico da ação narrada, no qual a dança – parte fundamental da educação grega da época – era elemento fundamental²⁵. O coro, assim, unia a dança e o canto numa *schêmata* coreográfica, isto é, um modelo mimético, um quadro de movimento de dança²⁶. Influenciado por Platão e por outros poetas, Wiles acompanha a metáfora de um coro circular como um *cosmos* circular²⁷. É bom notar a posição metodológica de Wiles, quando este estabelece como padrão analítico aceitar a simetria visual como convenção do gênero. O

²³ “Nesse sentido, foi especialmente em momentos de crise, dos quais este foi um para Atenas [refere-se ao discurso de Lysias contra Nicomaco proferido no período da Guerra do Peloponeso], que as comunidades perguntavam a si mesmas mais abertamente, a que deuses elas deviam ter ofendido ou negligenciado; e, geralmente favoreciam a possibilidade de inovação – na constante e complexa tensão entre tradição e inovação que caracterizava a religião grega.” INWOOD. Op. cit. 2003, p.21.

²⁴ A definição de *mimesis* em Platão contrapõe-se à idéia de *diégesis*, em que o poeta é o próprio narrador. Cf. CALAME, Claude. Modes rituels de la fabrication de l’homme: L’initiation tribale. IN: *Figures de L’humain: Les représentations de l’anthropologie*. Paris: EHESS, 2003, p. 6-8.

²⁵ “A tragédia conseguia seus efeitos valendo-se de um rico vocabulário cultural das formas da dança, tais como: as de peã, os lamentos, a dança da guerra, ou a dança de iniciação e isso permitiu ao contexto dramático dar àquelas danças uma mudança e, com frequência, um significado invertido.” WILES. Op. cit. p. 87-90.

Calame ressalta que pode existir um processo de identificação dos espectadores com os pensamentos e sentimentos do coro. Isto se torna ainda mais factível se avaliarmos a educação coral recebida por parte dos atenienses. É como se o espectador real assumisse a posição do coro, espécie de espectador virtual da peça encenada. Cf. CALAME, Claude. Performative aspects of choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance. In: GOLDHILL, Simon and OSBORN, Robin. *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 137-49.

²⁶ De forma fragmentada: 21 d frag. 696 Kasel-Austin e PLUTARCO. *Table-talk* IX 15-747 Apud: WILES. Op. cit. p. 93.

²⁷ O próprio Wiles menciona em Platão: *Timeu* 34-7; 40c, 43-4; *República* 617; *Leis* 760. Em Eurípidés: *Orestes* 1001-7; *Ion* 1079, *Electra*, *Fragmento* 593. Para Vasos cf. nota 45.

helenista afirma também que a iniciativa de criar uma simetria coreográfica era, normalmente, do coro²⁸. A ideia de simetria coreográfica, que pode ser vista, por exemplo, em coros de *As Bacantes* e *Íon*, ambas de Eurípides, permitia ao tragediógrafo dar mais clareza a oposições binárias que, de outra maneira poderiam ser percebidas de outra forma, pela simples narrativa linear²⁹.

Kowalzig é bastante direta em seus argumentos, “a dança coral pode bem ser o que relaciona o deus ao lado místico de seu culto [...]”³⁰. A autora é enfática ao afirmar que as representações dramáticas e os atores eram parte de um ritual para Dioniso. Sua pesquisa tenta ver o teatro ateniense numa posição intermediária entre a realidade e a ilusão; entre a história e o mito; entre o verdadeiro e o imaginado. A mediação é focada no coro, pois, como lembra Wiles, o coro estava dentro e fora da peça, seus integrantes eram assim, diferentemente dos atores, dançarinos de Dioniso³¹. Nas tragédias atenienses eram encenadas ações rituais chave, tais como o sacrifício, a libação, a súplica, o nascimento, a morte e o casamento. O drama e o ritual estariam, portanto, relacionados por meio das formas rituais assumidas pelo coro trágico, pois este seria um elemento de continuidade do ritual dionisíaco ao longo do tempo³². As formas rituais são assumidas, dado o caráter auto-referencial do coro que pode ligar o culto imaginado da peça com aquele feito na pólis. Dessa forma a autora conclui que:

“Pode-se pensar que, enquanto mito, ritual, peça e pólis, convergem na sua *performance*, a negligência com o tempo e espaço, assim como nós observamos na poesia coral, passagens do coro auto-referencial não projetam o coro num distante domínio da orgia dionisíaca, mas, ao invés disso, projetam a audiência na orquestra e a fazem parte do ‘ritual’ que ocorre no palco³³.”

Ao lado de Inwood, o trabalho mais profundo nessa seara é o do pesquisador suíço Claude Calame. Ele associa a leitura do coro como elemento fundamental na ‘mediação’ intra e extra-discursiva do ritual religioso por meio da análise minuciosa de seus aspectos enunciativos. Calame traz nova luz a essa corrente quando afirma que as vozes das partes corais da tragédia

²⁸ Para exemplos cf. WILES. Op. cit. p. 103-5.

²⁹ Quase parafraseio WILES nesse trecho. Cf. Op. cit. p. 103.

³⁰ KOWALZIG, Barbara. “And now all the world shall dance!?”: Dionysus’s choroí between drama and ritual. In: *The origins of theatre in Ancient Greece and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 229.

³¹ WILES. Op. cit. p. 121-4.

³² KOWALZIG. Op. cit. p. 222 e 225-6.

³³ Idem. Ibidem. p. 236. Nesse sentido, Calame afirma que: “No entanto, o papel performático da voz auto-referencial os membros mascarados do coro existe simultaneamente dentro da esfera dramática da peça e fora dela nos domínios político e cultural do aqui e agora.” CALAME, Claude. *The craft of poetic speech in Ancient Greece*. Trad. Janice Orion. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997, p.36. Desta forma, o grupo de atores que interpreta o coro, envolvidos na ficção intradiscursiva jogam para fora e convidam o espectador (extra-discursivo) a assumir o ‘eu’ do coro. “[Os] atos culturais (cultic acts) envolvem as relações entre os atores assim como os espectadores com os deuses.” Idem. Ibidem. p. 37; Cf. Versos 896 e 910 de Édipo Rei.

invocam a autoridade de um grupo. O enunciado performativo do coro correspondia a um ato de fala, com uma autoridade investida nela que, via de regra, era expressa por termos como: eu ordeno, eu juro, eu canto, eu suplico, etc. Dessa forma, o estudo do coro trágico consiste em vê-lo em seus aspectos rítmicos, dialetais, mas também em suas formas rituais³⁴.

Ao analisar o coro de *Édipo Rei*, Calame mostra que as linhas corais do *parodos* desenvolvem uma tradicional súplica, num apelo a três divindades, Atena, Ártemis e Apolo. O *parodos*, então, é uma súplica. Possui, portanto, as marcas estruturais de um ato de um ritual verbal. Calame chama a atenção a essa súplica também pode ser compreendida no contexto ateniense, além das fronteiras dramáticas. Apolo Délico, provavelmente desconhecido em Tebas, faz referência ao santuário da Liga de Delos e Atenas reina nos primeiros dois terços da súplica coral.

Num esforço de sistematização, Calame propôs as seguintes dimensões das vozes do coro na tragédia:

1) Uma dimensão ritual que faz os membros do coro interagirem com a ação dramática. É uma dimensão interativa que geralmente toma a forma de cânticos cultuais que permitem aos membros do coro, por meio de rituais, agirem sobre as atitudes dos atores em certos eventos. 2) Uma dimensão hermenêutica – na medida em que as palavras do coro envolvem narrativas e descrições. Como: Informações sobre o que já se passou e que os espectadores viram, sobre a estruturação espacial nas quais as ações dramáticas são levadas a cabo. 3) Uma dimensão afetiva que permite aos membros do coro expressarem sentimentos em relação às ações ocorridas no palco, análogas àquelas experimentadas pelo público. Lembremos quanto a essa última que há diferenças profundas nas experiências emocionais no teatro contemporâneo em comparação com o grego antigo. No fundo, detalhes psicológicos das personagens deviam passar despercebidos; afinal de contas as figuras humanas tonavam-se cada vez menores de acordo com que o público se afastava da *skéné*. Por isso mesmo, atores usavam saltos para ficarem maiores e as máscaras marcavam os

³⁴ Calame faz referência ao fato do coro possuir características inerentes à poesia métrica arcaica que pode ser considerada como atos de falas rituais, expressando, inclusive os sentimentos do poeta. Cf. CALAME. Op. cit. 1999, p. 125-130.

Há perspectivas diferenciadas que também trabalham na seara do ritual. É o caso de Richard Seaford que insiste que “a tragédia grega é a dramatização de mitos etiológicos conformados pela vital necessidade de criar e sustentar a pólis.” Para Seaford havia um *dionisiac patern* na forma de produzir a ação dramática, sobretudo em suas manifestações primevas. A dramatização de mitos etiológicos tem a ver com o fato da maior parte das tragédias prefigurarem cultos ou terminarem na fundação de um novo culto. Este era mantido como mantenedor da estabilidade, mas, igualmente, como símbolo da crise. O próprio autor menciona a tragédia *Antígona* de Sófocles como exceção do ‘padrão dionisiaco’, pois não havia fundação de um novo culto após a destruição da família governante. Não parece que o caminho percorrido por Seaford tenham tido muitos reflexos nas produções posteriores. SEAFORD. Richard. Something to do with Dionysos – tragedy and the Dionisiac: Response to Friedrich. In: SILK, M. S. (Editor) *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 284-294.

contornos psicológicos das personagens. Por tudo isso é que Wiles insistiu em que “a audiência é guiada pela linguagem e pelo movimento, não por um cenário representativo³⁵”.

“O efeito da posição performática da voz coral é para conferir realidade à ficção dramática. Como *performances* com aspecto de culto, as odes dos coros das tragédias colocam o *mythos* desempenhado no teatro de Dioniso, no campo do ritual com todas as suas funções pragmáticas e sociais de significados *éticos* [da ideia antropológica de significados construídos do interior de uma dada sociedade]. Nestas condições, o ‘eu/nós’ do desempenho do coro na tragédia, com seus rituais e componentes coletivos, é ainda mais adequado para receber no texto a realidade extra-discursiva da comunidade cívica que, reunida no teatro-santuário, dá o culto de veneração a Dioniso. É nesse sentido, de delegação de uma competência ritual e, parcialmente da identificação do espectador com a ação levada na cena, por meio do jogo de um drama mascarado [*masked drama*], que as numerosas sobreposições, a esta altura ou de um tipo ainda mais refinado, entre os cultos desempenhados nas tragédias e a tragédia como culto, devem ser entendidos³⁶”.

Mesmo reconhecendo que no devir do século V a.C. o teatro produzido na Ática foi se afastando de seus aspectos ritualísticos para um evento eminentemente institucionalizado, Calame não parece disposto a aceitar que no fim do referido período já teríamos um teatro descolado de seus elementos religiosos. Nosso autor enfatiza que a ação do coro é ritual e ele age como ator³⁷, como um protagonista da peça que reage a todo tempo à narrativa ficcional. Ao trabalhar numa espécie de liminaridade entre o drama e o ritual, Calame tenta mostrar que as odes corais pertencem ao ‘eu/nós’ na enunciação intra-discursiva que corresponde ao universo do narrador/pronunciante ou compositor/intérprete. Nos seus apelos para os protagonistas da ação, aos deuses ou aos homens, o coro carrega e assume a voz da audiência real em seu papel ritual – e do poeta biográfico, em sua função educativa.

³⁵ WILES. Op. cit. p. 121.

³⁶ CALAME. Op. cit. 1999, p. 149-150. Não é fácil posicionar Claude Calame dentro de uma perspectiva teórica única. Se por um lado ele trabalha de maneira profunda com a Antropologia, sobretudo àquela voltada à análise dos rituais; por outro lado seu trabalho está assentado, inclusive pela terminologia que usa na semiótica. O trabalho nos limites parece não apenas característica do coro trágico, a verdade é que o trabalho de Calame se assenta de forma bastante complexa nesses liames, entre a estrutura da linguagem e os fenômenos antropológicos de sua enunciação ritualizada.

³⁷ Conferir a diferença tênue com a colocação de Wiles acima.