

**JANE KELLY DE OLIVEIRA**

**AS FUNÇÕES DO CORO NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES**



ARARAQUARA– SÃO PAULO.  
2009

Jane Kelly de Oliveira

# AS FUNÇÕES DO CORO NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica do Drama

**Orientador:** Maria Celeste Consolin Dezotti

**Bolsa:** Fapesp

ARARAQUARA – SÃO PAULO.  
2009

JANE KELLY DE OLIVEIRA

# AS FUNÇÕES DO CORO NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica do Drama

**Orientador:** Maria Celeste Consolin Dezotti

**Bolsa:** Fapesp

Data da aprovação: 31/07/2009

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti  
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP  
Presidente e Orientadora

---

Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte  
Universidade São Paulo – FFLCH/USP  
Membro Titular

---

Profa. Dra. Marisa Giannecchini Gonçalves de Souza  
Universidade de Ribeirão Preto – UNARP  
Membro Titular

---

Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa  
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP  
Membro Titular

---

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos  
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP  
Membro Titular

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

*Aos meus pais,  
Maria Aparecida Moreira de Oliveira  
e Ildo Lopes de Oliveira  
e aos meus amados irmãos,  
Daniela de Oliveira, Tiago M. de Oliveira,  
Kátia de Oliveira, Karina de Oliveira,  
José Augusto M. de Oliveira*

## AGRADECIMENTOS

*Ah... palavras... como me fogem quando o “muito obrigada” parece tão pouco para manifestar meu reconhecimento e minha gratidão...*

*À Professora Doutora Maria Celeste Consolin Dezotti, responsável pela orientação do meu processo de doutoramento e idealizadora do tema desenvolvido nesta tese. Ela que, além de sua reconhecida competência, inteligência, tem imensa generosidade intelectual e humana, sempre favoreceu o meu trabalho, dando subsídios para o seu desenvolvimento, dedicando-se com disposição à leitura dos textos por mim produzidos e incentivando meu trabalho, meu muitíssimo obrigada por representar muito para minha formação acadêmica, além de ser um modelo profissional e pessoal para mim.*

*Aos Professores Doutores Fernando Brandão dos Santos e Adriane da Silva Duarte, que há muito tempo têm minha admiração, obrigada pelos importantíssimos comentários, sugestões e correções feitas na ocasião do exame de qualificação. As mostras de atenção e compromisso que vejo em profissionais como vocês me fazem querer sempre contar com esta competência.*

*Aos professores Cláudia Féral, Greice Drummond e Brunno Vieira agradeço pelas parcerias, pelo intercâmbio de ideias, de textos, de livros e de conhecimentos.*

*Aos professores que tive durante minha graduação em Letras na Unesp de Araraquara, tenho muito a agradecer por minha formação. À Professora Doutora Edvanda Bonavina da Rosa, um agradecimento especial– obrigada pelas memoráveis aulas de língua grega. À Professora Doutora Flávia Marqueti, meu muito obrigada pelas aulas de Teoria da Literatura nas quais muito aprendi sobre teatro.*

*Aos integrantes do Grupo Giz-en-Scène – alguns já citados aqui, outros nomeados agora – Professor Doutor Carlos Alberto da Fonseca, Professor Doutor João Batista Toledo Prado, Professor Doutor José Dejalma Dezotti, Professor Doutor Márcio Thamos muito obrigada por proporcionarem-me o prazer de ver textos antigos fora do papel. As experiências de acompanhar as soluções propostas para os problemas referentes à transposição do registro verbal ao visual e acústico, de assistir a obras escritas na*

*antiguidade, de rir ou chorar diante do palco me ajudaram a resolver muitas questões desta tese.*

*Aos professores que conheci no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá quero agradecer. Os nomes são muitos e nem todos serão citados aqui, mas alguns faço questão de explicitar. Tenho muito a agradecer a Allan Valenza da Silveira, pelos cafés a qualquer hora e pelas incansáveis discussões teóricas que muitas vezes me fizeram encontrar novas soluções para velhos questionamentos; a Ricardo Soler, Odair Nadin, Marisa Correa, Paulo Andrelino e Adalberto Souza pelas demoradas refeições nas quais, além de aprender muito sobre tudo, podia me sentir no aconchego de quem sabe que está entre amigos. A Professora Margarida Corsi pela companhia em amizade. Aos professores Alexandre Flory e Renilson Menegassi pela gentileza e apoio nos últimos meses de desenvolvimento da tese.*

*Aos professores da Área de Cultura Clássica da Universidade Estadual de Maringá Aécio Flávio de Carvalho, Eliane Batista e Paulo Barbosa meu muito obrigada pela presteza de sempre.*

*A Karina de Oliveira, minha irmã, a Sirlene Ferreira, grande amiga, pessoas que sempre me auxiliaram nas questões do dia a dia e dividiram comigo a leveza e a alegria de que são donas.*

*A Maria Clara Bombarda de Brito, secretária da Pós-graduação em Estudos Literários da Unesp-Araraquara agradeço pela solicitude e pela precisão.*

*A Fapesp agradeço pelo auxílio financeiro da pesquisa.*

## RESUMO

*As funções do coro na comédia de Aristófanes* é o título e o tema desta tese que investiga o coro no gênero que foi praticado na Grécia antiga. Nossa investigação pautou-se no princípio de que os textos da Comédia Antiga que chegaram à nossa época foram compostos para serem postos em cena e, por isso mesmo, têm peculiaridades que devem ser levadas em consideração no momento da análise. Os textos das onze comédias de Aristófanes preservadas registram um roteiro ficcional que pode ser recuperado apenas pela leitura, como é comum em todo texto teatral, mas, além disso, os enredos das peças deixam gravadas as estratégias cênicas de realização concreta da obra em um espaço teatral específico. Assim, a partir do texto, é possível deprender tanto o enredo quanto elementos da performance. Quando observamos o coro neste gênero, notamos que, nestes dois aspectos da comédia, ele desempenha importantes funções: na narrativa, ele assume diferentes papéis actanciais de acordo com as exigências do roteiro ficcional da peça; e, na performance, assume funções técnicas que viabilizam a apresentação da peça em um espaço concreto. A estrutura narrativa das obras foi estudada pelo viés teórico da semiologia do teatro. Para o estudo das funções do coro na performance das comédias, foram levadas em consideração as condições materiais dos festivais teatrais do século V a.C. – espaço amplo da orquestra, aglomeração no *theatron*, restrição a, no máximo, cinco atores para desempenhar todas as personagens da peça – e, a partir dessas exigências concretas, observou-se que o coro é um elemento estrutural do gênero frequentemente usado pelo poeta para solucionar os problemas ligados às dificuldades espaciais próprias da realização teatral da Atenas do século V a.C.

**Palavras – chave:** Coro. Comédia Antiga. Aristófanes. Performance. Narrativa.

## ABSTRACT

*The functions of the chorus in the Aristophanes comedy* is the title and the main subject of this thesis which study the chorus in the genre practiced in the Ancient Greece. Our investigation grounded in the principle the texts of the Ancient Comedy that survived until our time were made to be put in scene and for that reason they have some singular characteristics that needed to be considered in the analysis. The texts of the eleven preserved comedies of Aristophanes show a fictional script that can be recovered only by reading, as usual in every theatric text, but, more than that, the plot of the plays keep record the scenic strategies applied in its concrete realization. So, from the text it is possible to comprehend the plot and elements of the performance. When we focus the chorus in this genre we can notice that – in theses two aspects of comedy – it has important functions: in the narrative it took different actantial roles according to the demands of the script of the play; and in the performance it took some technical roles that make possible the presentation of the play in a concrete space. The narrative structure of the plays was studied using as theoretical support the theater semiology. To study the functions of the chorus in the performance of the comedies the material resources in the theater festivals during the 5<sup>th</sup> century B.C. were considered – and from theses concrete demands, we could see that the chorus is a structural element of the genre frequently used by the poet to solve some problems caused by space difficulties characteristic of the theatral realization in the 5<sup>th</sup> century B.C. Athens.

Keywords: Chorus. Ancient Comedy. Aristophanes. Narrative.



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1 A CULTURA CORAL DA GRÉCIA ANTIGA E A COMÉDIA DE ARISTÓFANES .....	15
1.1 O sistema da coregia.....	19
1.2 Constituição do coro e sua importância para a formação do cidadão .....	21
1.3 Coro e a formação do público de teatro.....	25
1.4 O papel do coro da Comédia Antiga .....	26
1.4.1 Párodos .....	27
1.4.2 Parábases.....	29
1.4.3 Agôn.....	31
1.4.4 Cenas Episódicas .....	34
1.4.5 Êxodo .....	34
2 TEATRO GREGO COMO TEATRO: TEXTO NARRATIVO E TEXTO TEATRAL.....	38
2.1 Abordagens modernas do teatro grego antigo .....	41
2.2 Coro: elemento vertebrador do espetáculo .....	48
3 FUNÇÕES DO CORO NA CONFIGURAÇÃO NARRATIVA .....	54
3.1 Acarnenses .....	57
3.2 Cavaleiros .....	71
3.3 Nuvens .....	84
3.4 Vespas.....	99
3.5 Paz .....	111
3.6 Aves.....	121
3.7 Lisístrata .....	132
3.8 As Tesmoforiantes.....	144
3.9 Rãs.....	154
3.10 Assembleia de Mulheres .....	170
3.11 Pluto.....	177
3.12 Conclusões parciais: a dança dos papéis actanciais .....	184
4 FUNÇÕES DO CORO NA REALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO CÊNICO .....	188
4.1 O coro e a configuração do cronotopo .....	190
4.1.1 Fechamento e ampliação da cena.....	199
4.1.2 Construções de cronotopos.....	208
4.1.3.1 Manutenção de cronotopo – os párodos de Acarnenses, Vespas e Rãs.....	210
4.1.3.2 Criação de cronotopo: Recursos verbais e rítmicos .....	213
4.1.3.3 Alteração cronotópica de tempo e/ou espaço .....	218
4.1.3.4 Comédia de Transição e papel ativo do coro na sinalização do cronotopo: Assembleia de Mulheres e Pluto .....	225
4.2 Papel do coro na organização cênica.....	227
4.3 Coreografia falada do coro .....	237
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	245
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	253

## APRESENTAÇÃO

O coro sempre foi um elemento do drama grego que despertou a curiosidade e atenção de pesquisadores de diferentes áreas do saber. Antropólogos, sociólogos, arqueólogos, teatrólogos voltam frequentemente seus esforços para este assunto e o estudam com afinco, contribuindo para ampliar a fortuna crítica sobre o tema. Nesta gama de estudos, afirmações que ressaltam a evidente importância do coro no drama são frequentes. Mas, apesar da reiterada observação sobre a significativa participação do coro na comédia e na tragédia antiga, ainda faltam estudos que abordem diretamente o assunto voltado à comédia.

Esta tese pretende somar-se às pesquisas brasileiras sobre comédia aristofânica. Abordaremos o tema tendo em vista que o coro, inserido num espetáculo teatral com as peculiaridades dos festivais da Grécia Antiga, tinha funções específicas a cumprir, pois ele, *como os demais atores*, era responsável por levar ao público uma fábula desempenhada ao vivo, num espaço específico e com finalidades específicas, mas, *diferentemente dos demais atores*, o coro era uma entidade coletiva, formada por cidadãos, tinha o apreço público oficializado pelos órgãos administrativos da cidade e ficava em cena mais continuamente que os outros participantes do drama.

Diante destas particularidades, ao observar o espetáculo previsto no texto de comédia, notamos que, muitas vezes, o coro tem um comportamento que vai muito além do comportamento esperado da personagem desempenhada pelo grupo coral. Nestes momentos, ele, ao tornar viável o espetáculo cênico, parece superar seu papel ficcional e agir como mais um dos elementos cênicos que compõem a estrutura do teatro. Nossa intenção é examinar o papel do coro da comédia grega antiga na ação dramática focalizando-o sob os seguintes aspectos: (a) o desenvolvimento da intriga, buscando definir como o coro contribui para o desenvolvimento do enredo; (b) a performance, observando a atuação do coro na encenação, sobretudo no que diz respeito ao funcionamento e à viabilidade da peça em ação.

O estudo do coro proposto por nós está dividido em duas fases: na primeira, estuda-se o coro como personagem de ficção, cujas ações influenciam o desenrolar do enredo ao estabelecer diferentes relações com as demais personagens; na segunda, faz-se o estudo do coro como aparelho cênico, preparado para cumprir funções técnicas e auxiliar na organização das cenas, viabilizando, assim, a realização do espetáculo cênico

A primeira proposta tem seu desenvolvimento apoiado na semiologia teatral e o estudo será orientado pela análise dos papéis actanciais do coro. Para isso, verificaremos as relações estabelecidas entre as diversas personagens em cada uma das onze comédias supérstites de Aristófanes. A segunda proposta, que privilegia o papel do coro como um dos construtores do espetáculo, terá o estudo pautado no quadro organizacional previsto pelo enredo da peça. A partir deste quadro e dos estudos modernos sobre performance teatral, perseguiremos respostas às perguntas: Como as falas do coro auxiliam a realização do espetáculo? A participação do coro em dado momento da peça pode ser útil para a realização da peça em cena?

Analisaremos os dados selecionados tendo em mente a dupla constituição de qualquer texto teatral: enredo contado por meio das ações das personagens, e convenções estabelecidas (por meio da maquinaria, do pacto teatral, etc.) para que a ficção seja aceita pelo público. A nossa porta de entrada a esta camada estruturadora do espetáculo será o enredo e, a partir dele, vamos identificar os aspectos que nos permitem apontar as características do coro como organizador da encenação da peça.

No teatro a ilusão dramática provém de elementos artificiais que estruturam as convenções cênicas, e do pacto estabelecido entre palco e plateia. É característica na Comédia Antiga a evidenciação destes artificios utilizados pelo teatro para a constituição da ilusão dramática. Nesse processo de demonstração da autoconsciência crítica e estética do próprio gênero, vários elementos técnicos do teatro, os elementos artificiais e estruturadores do gênero, são exibidos propositadamente. A reiterada prática de evidenciação das técnicas de produção acaba por qualificar o pacto entre palco e plateia. Uma vez pactuadas, a ruptura da ilusão e a demonstração dos mecanismos de estruturação do gênero passam a ser aguardadas pelo público e previstas na composição da comédia<sup>1</sup>, ou seja, são práticas caracterizadoras do gênero.

Neste gênero em que o “faz de conta” contempla o processo de criação e construção da ficção, suspeitamos que, por vezes, a ação do coro excede seu estatuto de *persona* ficcional e extrapola os comportamentos esperados de uma personagem, pois tudo indica que Aristófanes não apenas utiliza os coros de suas comédias com a intenção narrativa de fazer o

---

<sup>1</sup> Essas características da Comédia Antiga acabam por criar um novo código. A Comédia Antiga assume o conceito de gênero justamente por sustentar um canal de comunicação único. As rupturas de ilusão e a evidenciação dos mecanismos utilizados pelo comediógrafo compõem uma linguagem própria da estimulação cômica antiga.

enredo funcionar, mas também lhe atribui tarefas de organização técnica do espetáculo. E o autor não se preocupa em esconder tais funções técnicas no momento da performance.

Assim, temos um espetáculo (obra de arte literária com convenções cênicas, código linguístico próprio, envolvimento do público, técnicas de produção, etc.) feito para, em alguns momentos, revelar os bastidores (mesmo que de forma planejada e convencional, ou seja, contando com os artifícios para criar a ilusão). Por isso investigamos em que medida os papéis do coro como um dos elementos vertebradores da ilusão podem ser acessados pelos textos das comédias.

Estudaremos as peças de Aristófanes guiando-nos pelos sinais que o coro pode deixar entrever no processo de produção e sustentação da peça. Observaremos as funções do coro tentando identificar quando ele pode ser um indício da lógica de composição do comediógrafo nas onze comédias do autor: *Acarnenses*, de 425 a.C.; *Cavaleiros*, de 424 a.C.; *Nuvens*, de 423 a.C.; *Vespas*, de 422 a.C.; *Paz*, de 421 a.C.; *Aves*, de 414 a.C.; *Lisístrata*, de 411 a.C.; *As Tesmoforiantes*, de 411 a.C.; *Rãs*, de 405 a.C.; *Assembleia de mulheres*, de 392 a.C. e *Pluto*, de 388 a.C.

Organizamos o texto da seguinte forma:

No **capítulo 1, A cultura coral na Grécia antiga e a comédia de Aristófanes**, recuperamos para o leitor o quão importante foi o coro na Grécia Clássica. O Estado previa mecanismos de manutenção das práticas teatrais, pois elas contribuía para a formação do cidadão. Prática tão importante e esculpida na configuração do povo grego, a performance coral figurou também no teatro do século V. a.C. e estava presente nas três formas de manifestações teatrais realizadas na Grécia antiga – o drama satírico, a tragédia e a comédia. Na comédia, o coro tem função mais detalhada, pois era responsável por realizar partes estruturais.

O percurso teórico sobre o gênero teatral e a apresentação das diferentes abordagens propostas aos estudos do teatro grego antigo serão o assunto do **capítulo 2, Teatro como teatro: Texto narrativo e texto teatral**. Primeiro, trataremos das correntes teóricas de estudos sobre o teatro. Pavis, Ubersfeld, Ryngaert, entre outros, são as bases de nosso estudo e figurarão neste capítulo. O texto apresenta os diferentes métodos já utilizados pelos analistas de teatro, traçando um percurso que vai desde a leitura interpretativa da representação baseada na narrativa do enredo, passa pela semiologia teatral e culmina com uma nova abordagem dos estudos teatrais que pretende apontar resoluções para questões relativas à realização concreta do teatro, uma vertente dos estudos que Pavis chama de “vertente produtivo-receptiva”. Em

seguida, tratamos das abordagens modernas do teatro grego antigo, mostrando que os estudiosos do teatro grego seguiram as propostas epistemológicas dos teóricos do teatro e utilizaram os mesmos mecanismos de exegese proposta pela teoria moderna do teatro para estudar os textos antigos. O panorama dos estudos feitos sobre o coro antigo indicará o *local teórico* no qual se insere esta tese, com a hipótese de que o coro é um elemento vertebrador do espetáculo.

O estudo dos papéis actanciais de cada uma das onze peças de Aristófanes é feito no **capítulo 3, *Funções do coro na configuração narrativa***. Além de identificar os conflitos que dirigem cada peça, visualizamos os papéis desempenhados pelos coros e como a configuração ficcional da personagem contribui para a criação de seus roteiros narrativos. Cada peça será tratada em um tópico diferente no qual apresentamos os quadros actanciais indicativos da estrutura narrativa da comédia. A apresentação das funções actanciais desempenhadas pelos coros e pelas demais personagens nos faz visualizar a diversidade de funções narrativas que um coro pode ter na peça.

As questões relacionadas às *Funções do coro na realização do espetáculo cênico* serão tratadas no **capítulo 4** no qual as categorias de tempo e de espaço na comédia aristofânica, ou seja, a configuração do cronotopo, serão temas do primeiro tópico. É evidente que nas peças de Aristófanes estas categorias funcionam de acordo com as necessidades do enredo, ocorrendo com frequência a mudança de espaço cênico e, aparentemente, sem a preocupação do autor em estabelecer estratégias de recepção para a configuração e encenação destes múltiplos cronotopos. Neste capítulo mostraremos que o coro é, justamente, uma das estratégias adotadas pelo comediógrafo para viabilizar a recepção das categorias cronotópicas por parte do público. É importante frisar que tempo e espaço são categorias da narrativa, mas, quando o coro possibilita aos atores a preparação para a encenação de um novo tempo ou espaço (é importante lembrar que os papéis eram desempenhados por no máximo quatro atores), ele está trabalhando para que o espetáculo seja realizado. Outro tópico do capítulo apresenta o coro como um elemento estratégico importante para o comediógrafo, uma vez que ele fica mais tempo em cena e pode ocupar a orquestra para que os outros profissionais do teatro trabalhem fora de cena. Neste capítulo, por meio da análise proxêmica das peças, mostraremos como o coro pode indiciar a logística do autor na distribuição dos papéis e da movimentação cênica. Outro tópico do capítulo mostra que o canto do coro parece dirigir a coreografia do grupo. Para comprovar essa ideia, faremos seleção das palavras gregas usadas na peça que denotam passos de dança ou outros movimentos do coro. A análise rítmica

também será importante neste capítulo para ratificar os versos falados ou cantados pelo coro e que mostram quais movimentos eram desempenhados em cena.

## 1 CULTURA CORAL DA GRÉCIA ANTIGA E A COMÉDIA DE ARISTÓFANES

O coro é a marca essencial das obras dramáticas do século V a.C. e está presente em todas as formas de manifestações teatrais da Ática no período clássico. Deixando de lado as diferenças, comédia, tragédia e drama satírico compartilham entre si a característica comum de terem um coro presente em sua estrutura. Esse fato é o que leva Thiery (2001, p. 202) a afirmar que “o coro era o elemento mais específico do drama grego” e era percebido como um elemento essencial do espetáculo.

A importância deste elemento, não só estético, mas principalmente cultural, vem sendo cada vez mais destacada pelos estudos da cultura clássica e os objetos de pesquisa, que abrangem descobertas arqueológicas e interpretações de excertos textuais, associados às modernas chaves teóricas, fazem frutificar esse campo do conhecimento.

Desde a antiguidade, estudiosos tentam recompor o processo do qual se originou o drama grego, estando o coro sempre presente, ou melhor, no centro das hipóteses sobre a origem ritual do teatro. Na tentativa de recomposição dos primórdios do drama, concorreram para a estruturação da comédia alguns eventos rituais ligados ao culto de Dioniso.

Adrados (1983) dá uma visão panorâmica das origens rituais da comédia. Segundo ele (1983, p. 68), a questão se divide em duas vertentes: uma, defendida por Herter, propõe que a comédia se origina de diversos *kómoi*, os quais poderiam contar com a presença do *exarconte*, que estabeleceria as primeiras relações dialógicas dos *kómoi*. Outra, defendida por Körte, parte concretamente do *komos* ático e de cenas entre atores sem coro, provavelmente de origem dórica.

Pickard-Cambridge (1966, p. 147) afirma que o nome *comédia* não deixa dúvidas de que o gênero nasceu de algum tipo de *kómos*. Tanto Adrados (1983), quanto Pickard-Cambridge (1966) concordam com a origem a partir de uma espécie de *kómos*-sequência que incluía párodo, agon e parábase, para Pickard-Cambridge; e párodo, agon e êxodo, para Adrados. Cornford (1934) e Bowie (1993), retomados por diversos autores<sup>2</sup>, contribuem para a difusão da ideia da existência de um *komos*-sequência de onde teria germinado um proto-drama ritual do qual resultaria, muito mais tarde, o drama grego.

---

<sup>2</sup> Sobre a origem ritual do drama e a sua ligação com a religião, cf. Adrados (1983), Bowie (1993), Cornford (1934), Sifakis (1988).

Os rituais e as procissões urbanas e agrárias também disputam espaço nas teorias da estruturação do drama. Lesky (1995), por exemplo, estabelece que a comédia pode ter derivado de *komoi* antigos<sup>3</sup> em que cidadãos pintavam o rosto e, em procissão, iam pelas ruas da cidade insultando os demais cidadãos.

A origem da comédia sempre foi obscura. Mesmo Aristóteles, que estava a apenas um século de distância de Aristófanes, considera que

se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas não se cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era constituído por voluntários (*epelontai*). E também, só depois que teve a comédia alguma forma (*schmata tina*), é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes. (Po. 1449a 36 e 1449b 1-6).<sup>4</sup>

Ao lado da ideia de que o drama deriva dos eventos rituais pré-dramáticos da Grécia antiga, uma outra linha defende que o drama é herdeiro da vocação performática das manifestações culturais da Hélade. Essa *cultura da performance* não está totalmente desvinculada dos festivais religiosos públicos, como mostra Herington (1985), mas nas descobertas históricas não há referências a antecedentes pré-trágicos relacionados a sacrifícios a deuses ou rituais de qualquer tipo (HERINGTON, 1985, p, 104), como tinham proposto Cornford e Bowie.

Segundo Herington (1985), a poesia era o meio de glorificar as divindades e os festivais religiosos geralmente contavam com grupos performáticos que honravam os deuses dançando e cantando. A cultura da performance não se manifestava apenas nos festivais religiosos, mas em toda atividade cultural da Grécia. A poesia, antes de ser dramática, era performática. Essas características performáticas pré-dramáticas aparecem tanto na poesia épica quanto na lírica e, se observamos o panorama da literatura grega, veremos desenhado no mapa da Grécia quais centros culturais e de poder abrigaram as manifestações artísticas em diferentes épocas. Antes do século V a.C. os registros poéticos não estão em grego ático. Lacônia, Beócia, Lesbos são os lugares em que a cultura musical vigorava<sup>5</sup>. Sendo assim,

<sup>3</sup> Outros *komoi*, como a faloforia em que grandes falos eram exibidos, podem ter dado origem ou contribuído para a estruturação da comédia.

<sup>4</sup> Os trechos da *Poética* apresentados nesta tese foram traduzidos por Eudoro de Souza (1966).

<sup>5</sup> Cf. Herington (1985, p. 82)



entre os anos 570 e 490 a.C., uma verdadeira revolução cultural deslocou as manifestações culturais para a Ática, que se tornou centro de arte e poder<sup>6</sup>.

A forma que os rapsodos e os poetas líricos tinham de garantir a transmissão de suas obras era performando-as, seja em eventos públicos, como os festivais, ou em eventos privados, como os banquetes<sup>7</sup>. Mas, dada a percepção de tempo e de arte dos gregos, a reperformance garantia a convivência das diferentes manifestações poéticas e a divulgação de poemas antigos, por meio da declamação pública, coincidia com o surgimento de novos. Quando o drama, sediado em Atenas, foi inserido em um concurso público, toda a confluência de performances diversas (poesia épica, lírica, cantos corais etc.) contribuíram para a estruturação da tragédia, primeiro gênero dramático a ser abrigado em um festival civil. Desta migração geográfica e temporal, temos os diferentes extratos métricos e formais que compõem a estrutura da tragédia.

A comédia, neste contexto, também é herdeira das manifestações performáticas anteriores. O gênero irmão da tragédia tem um trânsito mais fácil para chegar aos festivais oficiais da cidade, uma vez que o espaço para o drama já estava estabelecido. A grande luta da comédia sempre foi para ser equiparada aos demais gêneros, uma vez que sempre foi considerada inferior. Aristófanes, por várias vezes em sua obra, se intitula um aprimorador da comédia. O tratamento da comédia como gênero inferior pode ser testemunhado em Aristóteles quando ele afirma:

Vindas à luz a Tragédia e a Comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram Comédias, outros, em lugar de Epopeia, compuseram Tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras. (Po. 1449a 1-5).

Instaurada a comédia no cenário dos festivais oficiais de Atenas, voltamos para a questão do coro. Nesta proposta que liga o drama ao caráter performático da Grécia, o coro também ocupa lugar privilegiado na realização dramática uma vez que este elemento, seja na tragédia ou na comédia, é um grande realizador da performance teatral, pois congrega todas as funções performáticas distribuídas entre os outros elementos da peça. Ele canta, dança,

<sup>6</sup> Para Herington (1985), o primeiro passo para que Atenas se tornasse referência cultural e política na Grécia foi a organização das Panateneias de 566-5 a.C., sob o governo de Pisístrato. O festival contava com a apresentação de rapsodos e poetas líricos. Em 536-5 a.C. foram inauguradas as Dionísias, que representavam uma novidade nos festivais da época por incluir competição de poetas trágicos.

<sup>7</sup> Jones (1997, p. 291) aponta que no século V a.C. havia um mercado livreiro em Atenas, mas “muito mais importante que a palavra escrita era a falada”, o conhecimento de um poeta, ou historiador, ou cientista era transmitido pela fala.

interpreta, recita e dialoga. Além disso, o foco de toda a operação para a realização do festival dramático está centrado no coro. Isso é confirmado pelo uso vocabular da época – a expressão usada quando o poeta inscrevia-se no *proagón* era *competir por um coro* (Wilson, 2000, p. 61).

O teatro grego era fundamentalmente uma experiência musical. Peter Wilson (2008) em seu texto “Os músicos entre os atores”, mostra que a tragédia antiga estava mais próxima daquilo que costumamos chamar de ópera coral que do teatro, pois até mesmo o diálogo puramente falado tinha qualidades rítmica e musical conferidas pelo metro

ao passo que sua parte coral mais importante – as canções e danças do coro que se entrelaçavam com as partes faladas – era cheia de recursos, ou seja, tratava-se de produções complexas de rigorosos e altamente estudados passos de dança mais o canto grupal de 12 ou 15 coreutas (24 na Comédia Antiga), tudo ao penetrante som do *aulós*. (WILSON, 2008, p 48)

Essa importância conferida pelos gregos à performance coral é facilmente compreendida quando observamos que, por tratar-se de uma cultura oral, o canto está em posição de destaque na transmissão e perpetuação do conhecimento. O termo *song culture* cunhado por Herington (1985), em seu livro *Poetry into drama*, dá conta desta atmosfera em que o caráter performático estava intimamente ligado à educação e à manutenção de valores cívicos. Devido a essa importância, o aprendizado da música representava uma parcela importante na educação dos gregos e ombreava com outros elementos da paideia antiga. Peter Jones em seu livro *O mundo de Atenas* diz que:

a música era com certeza importante para todas as pessoas de todos os níveis da sociedade ateniense. Platão, inclusive, levava tão a sério o significado moral da música que banuiu de sua cidade utópica todos os musicais, exceto um. A música tinha um grande papel em muitos festivais, sobretudo nas Dionísias, com seus coros líricos na tragédia e na comédia e suas competições entre coros de homens e meninos no canto de ditirambos (cantos em homenagem a Dioniso). Essas competições de coros apontam para a íntima ligação entre a música e a poesia em Atenas. (...) Igualmente íntimo era o vínculo entre música e dança: *chorós*, em grego, quer dizer “uma dança” e “coro”. (JONES, 1997, p. 176)

Essa formação de valores complexos capazes de fazer conviver o amor à guerra e à arte é o que torna compreensível a afirmação de Wilson quando ele diz que “o condutor de coros e o comandante das trirremes estavam no mesmo nível em relação ao apoio institucional

que eles recebiam da *pólis*.<sup>8</sup> (WILSON, 2000, p.4). Para o autor um comandante de trirreme e um líder de coro dividem a responsabilidade e o prestígio de fazerem parte de elementos institucionais importantíssimos para a cidade.

A arte, a guerra e os festivais religiosos com suas características performáticas eram eventos sustentados pela cidade, que os abrigava sob um sistema de liturgia conhecido como Coregia. Esse sistema litúrgico contava com a participação da mais alta classe social de Atenas, que destinava recursos particulares para o ensaio e realização das performances corais da *pólis*. O corego era nomeado por um arconte.

### 1.1 O sistema da coregia

A nós, homens e mulheres do século 21, parece estranho que um cidadão oferecesse suas riquezas para a realização de um evento cultural público. O máximo que testemunhamos é uma pessoa jurídica incentivar eventos culturais para ter uma redução no imposto pago aos cofres públicos. Mas em Atenas da época clássica as relações econômicas eram bem diferentes. Como afirma Wilson (2000, p. 6), os princípios ético-sociais regem os econômicos e, no sistema de liturgia, a rede interpessoal tinha grande importância a ponto de se considerar que a economia grega era baseada em relações interpessoais.

As instituições da *pólis* eram suportadas pelas doações dos cidadãos ricos e poderosos<sup>9</sup>. Um sistema de liturgia garantia que a parcela mais abastada da população doasse parte de suas riquezas para o funcionamento dos eventos públicos, mas essas ‘doações’ eram compulsórias aos donos de grandes propriedades rurais<sup>10</sup>.

Duas categorias principais de liturgias existiam: a trierarquia, destinada à manutenção de um tipo de embarcação de guerra, e a coregia, destinada à produção dos festivais. Para o corego que doava parte de sua riqueza à dispendiosa realização das

<sup>8</sup> “the ‘leadership of *choroi*’ and the ‘command of trirremes’ were on par in the institutional support they received from the polis.”

<sup>9</sup> Como esse grupo era responsável pela realização dos eventos culturais da antiguidade, podemos, seguindo Wilson (2000), nos questionar a respeito da possibilidade de esse grupo guiar a produção cultural de acordo com seus interesses políticos. Mas havia mecanismos que impediam esta possibilidade. O próprio sistema de premiação dos festivais a inibia, pois submetia, não apenas a obra, mas todos os envolvidos na apresentação ao crivo do público.

<sup>10</sup> Conforme afirma Jones (1997, p. 156), “desde o tempo de Sólon, século VI, os cidadãos haviam sido divididos em quatro grupos censitários baseados na renda agrícola para fins de distribuição de poder político”. Segundo as regras da democracia ateniense, o poder político era distribuído de acordo com a riqueza de cada cidadão do grupo.

performances corais a retribuição vinha por meio da evidência pública alcançada. O seu lugar de destaque na sociedade pode ser atestado pelas descobertas arqueológicas: nas didascálias, monumentos em honra aos vencedores dos concursos performáticos, o nome do corego estava em realce, junto com o nome do Arconte Basileus<sup>11</sup>.

As habilidades necessárias para a realização das performances corais são incontestáveis. Os textos da comédia e da tragédia indicam que o coro deveria ser capaz de cantar, dançar, recitar, interpretar e fazer malabarismos (no caso da comédia). Wilson (2008, p. 48) afirma que “até certo ponto, é falso caracterizar os *auletaí* como “os” músicos do drama: o poeta era compositor musical; os coreutas precisavam ser grandes conhecedores de canto e dança”, o que demanda um longo período de ensaio e muita dedicação por parte dos coreutas envolvidos, bem como grande investimento por parte do corego patrocinador e produtor.

Todo o processo acontecia sob a tutela do Estado. Oito meses antes do festival das Dionísias o corego era nomeado pelo Arconte. Logo após essa nomeação, os poetas aspirantes eram selecionados em um festival prévio<sup>12</sup> e a cada poeta era destinado um corego financiador. Tudo indica que a ligação entre o corego e o poeta era feita por sorteio. Mas o trabalho do Arconte não termina com a nomeação do corego e a vinculação deste a um poeta, ele, também, tem a importante função de unir dois elementos essenciais do drama: o coro e os atores<sup>13</sup>.

A competição teatral é apenas um estágio do prolongado processo que existe antes do festival. O roteiro proposto por Wilson (2000, p. 61-102) para os preparativos das Dionísias

---

<sup>11</sup> Peter Jones (1997, p. 234-5) transcreve em seu livro *O mundo de Atenas* uma parte do discurso feito por Lísias para a defesa de um *corego* acusado de suborno. Esse excerto evidencia os altos gastos que um só cidadão poderia ter:

Submeti-me a *dokimasía* para tornar-me cidadão no arcontado de Teopompo (411-10). Fui então nomeado produtor (*khoregós*) de tragédias e gastei trinta minas. Três meses depois, ganhei o primeiro prêmio nas Targélia com um coro ditirâmico masculino, tendo gasto duas mil dracmas. No arcontado de Glaucipo (410-9), gastei oito mil dracmas com dançarinos píricos nas Grandes Panateneias e conquistei o primeiro prêmio como *khoregós* com um coro ditirâmico masculino nas Dionísias gastando cinco mil dracmas, incluindo nestas o custo da oferenda da trípole. No arcontado de Díocles (409-8), gastei trezentas dracmas em um coro cíclico nas Pequenas Panateneias.

Entrementes, fui trierarca por sete anos e gastei sete talentos e... duas vezes paguei *eisphorai*, em uma ocasião trinta minas e na outra quatro mil dracmas.

Logo depois de navegar de volta para Atenas, no arcontado de Aléxis (405-4), servi como produtor de uma exibição de ginástica (*gumnasiarkhos*) nas Prometéias e ganhei o primeiro lugar, tendo gasto doze minas. Depois fui nomeado *khoregós* de um coro de meninos e gastei mais de quinze minas. Em seguida no arcontado de Euclides (403-2), ganhei o primeiro prêmio como *khoregós* de uma comédia de Cefisodoro e gastei dezesseis minas, contando-se o custo das ofertas dos equipamentos. (...)

<sup>12</sup> O processo de seleção continua sendo obscuro para os estudiosos. Para maiores detalhes sobre o assunto, cf. Wilson (2000) e Winkler; Zeitlin (1992).

<sup>13</sup> O corego parece não ter tido nenhuma responsabilidade quanto ao pagamento dos atores. Cf. Wilson, 2000, p. 61.

sugere que o processo se inicia com a decisão do poeta em ingressar no agressivo mundo da *komodidaskalía*. A princípio, os jovens poetas ficam sob a tutela dos mais experientes<sup>14</sup>. Ao requerer um coro, o poeta apresentava, num *proagón*, uma versão resumida da peça candidata a disputar o prêmio das Dionísias. Ao poeta cujas peças eram selecionadas, um corego já nomeado era atribuído por sorteio. A partir de então, começavam os ensaios.

O sistema da coregia, enfim, envolvia instituições políticas, religiosas e culturais.

Sobre como o coro se unia a essa dupla, de corego e poeta, restam muitas dúvidas. Pode ser que o coro ficasse a cargo do próprio corego já que o termo usado para a concessão do corego ao poeta era “*garantir um coro*” (WILSON, 2000, p. 61), o que sugere que corego e coro eram sentidos como uma só concessão.

A etimologia da palavra κορηγοῦ pode nos ajudar nesta questão. A palavra corego é composta pelo substantivo grego κοροῦς (coro) e pelo verbo ἄγω (conduzir). De acordo com esta etimologia o corego poderia ter sido, a princípio, não apenas o financiador do espetáculo, mas também o ensaiador ou o condutor do coro em cena. Por isso, os dois elementos eram tão amalgamados. Mas depois, inseridos em um ambiente cada vez mais competitivo que exigia o aperfeiçoamento dos membros envolvidos, profissionais especializados passaram a treinar o coro e a guiá-los em cena.

Depois de se formarem os grupos de poeta, corego e coro, os trabalhos voltavam-se para a realização do espetáculo e ao corego ficava o encargo de cobrir os gastos com ensaio, alimentação, manutenção e indumentárias dos coreutas e dos demais atores.

## 1.2 Constituição do coro e sua importância para a formação do cidadão

Pelo que foi exposto fica evidente que o amadorismo, tal qual conhecemos hoje, não concede ao cidadão tempo suficiente para a preparação do coro com tantas habilidades. Mas toda a *paideia* grega era alicerçada em valores bem diferentes dos nossos e o Estado garantia

<sup>14</sup> Esse fato indicia o conservadorismo da instituição. Um fragmento de Cratino critica o arconte por ter negado um coro a Sófocles e tê-lo concedido a Cleomakhos. O fragmento é o seguinte:

οἷ οὐκ ἐδῶκεν αἰτῶντι Σοφοκλέει κορον, τῷ Κλεομαχοῦ δ', οἷ οὐκ ἄν ἤξιουν ἐγὼ/ εἰποι/ didaskein οὐδ' ἂν ἰδῶν. (20 K-A) (WILSON, 2000, p. 334). Este fragmento mostra como a comédia tem um papel importante em criticar a instituição. O conservadorismo fica implícito nesta crítica uma vez que a concessão do coro a um poeta ainda desconhecido causou a desaprovação cômica.

que espaços públicos fossem destinados à educação de seus jovens, principalmente dos filhos das famílias abastadas. Participar do coro era um dos passos da formação do cidadão grego.

Quanto à idade dos coreutas a crítica divide-se. Winkler; Zeitlin (1992) acreditam que os coreutas eram jovens efebos que, devido à participação nos festivais e à consequente interpretação de diferentes papéis, poderiam desenvolver habilidades cívicas que fizessem deles bons cidadãos no futuro. Wilson (2000), por sua vez, considera que não apenas efebos poderiam fazer parte dos coros, mas também homens em idade madura. Ele defende que os diferentes gêneros contavam com coros compostos por coreutas de diferentes idades. O coro do ditirambo seria composto por jovens, já o da comédia e o da tragédia, por adultos.

Ante este impasse, buscamos no párodo de *Vespas* indícios verbais que podem nos trazer esclarecimentos. O coro de velhos heliastas da peça era acompanhado por um coro de meninos que levavam as lamparinas. Esse coro paralelo assume o papel ficcional de filhos dos juízes. No verso 290, o coro dirige-se a um dos meninos e diz “avance, menino! Avance” (ὕπαγ’ ἠ παῖ-ὕπαγε)<sup>15</sup>, daí podemos deduzir que, apesar de homens adultos comporem o coro desta comédia, a participação de crianças não era vedada. Sendo assim, mesmo considerando que os coros do drama eram formados majoritariamente por adultos, a iniciação ainda na infância destes cidadãos é documentada.

Um excerto de Demóstenes, utilizado por Wilson (2000, p. 75) para exemplificar que o corego poderia construir prédios chamados *corhgeion* destinados ao treinamento e à preparação permanente de jovens que desejassem desenvolver as habilidades de canto, dança e encenação, pode, também, demonstrar que o coreuta era treinado desde jovem. No discurso de Demóstenes está registrada uma disputa entre dois irmãos por uma vaga num desses centros de treinamento. Demóstenes escreve para Mantíteos contando que dois meio-irmãos se desentenderam porque o bastardo foi selecionado para fazer parte do coro e o outro, não. Quando o legítimo foi pedir satisfação a Hipotandes, dono do *coregeion*, este respondeu-lhe que a seleção não se devia à indicação do pai, uma vez que quem o apresentou havia sido a sua mãe, mas ao fato de o bastardo ter frequentado o *coregeion*.

Se considerarmos que a educação do jovem grego prevê a formação musical e o preparo do corpo para a dança, fica mais fácil admitir que o coro nas realizações dramáticas do século V a.C. poderia ser composto por cidadãos comuns e não por profissionais do teatro. Como afirma Thierry:

---

<sup>15</sup> Tradução de Mário da Gama Kury (1996).

Os coreutas não eram, diferente dos atores, profissionais, mas cidadãos atenienses. Eles deveriam ter um bom nível de conjunto para o canto e a dança pois eles eram formados desde a mais tenra idade, principalmente graças ao concurso de ditirambo que mobilizava, a cada vez, uma massa de quinhentos coreutas<sup>16</sup>. (THIERCY, 1986, p. 69).<sup>17</sup>

Algumas passagens da comédia aristofânica são testemunhas da importância da educação poética e musical dos jovens gregos. Em *Nuvens*, Estrepsíades pede que seu filho declame “alguma coisa de Ésquilo” (v. 1364) e depois que “cante alguma coisa desses modernos” (v. 1371)<sup>18</sup>.

Concordamos que o coro deveria ser formado por amadores, mas as comédias de Aristófanes nos levam a pensar que ao menos o corifeu deveria ser um profissional<sup>19</sup>, pois, como poderá ser visto nesta tese, diversas vezes verificamos que as falas proferidas pelo corifeu no párodo direcionam a ação do grupo coral e servem como um roteiro para a execução da ação. Podemos, supor, a partir disso, que o corifeu deveria receber um treinamento diferente e ser um profissional capaz de orientar os coreutas. Além disso, em mais de uma comédia, o nome Estrimodoro<sup>20</sup> é anunciado como corifeu. Temos algumas possibilidades para interpretar essa reincidência de um mesmo participante em peças diferentes do mesmo autor.

1) Se o coro é formado totalmente por amadores, teremos que acreditar que mais de uma vez o corego foi concedido, por sorteio, ao mesmo poeta e selecionou o mesmo cidadão para participar do coro e, dada a desenvoltura dele, por mais de uma vez, exerceu a função de corifeu, ou seja, por mais de uma vez foi selecionado, dentre os coreutas, para ser o líder do coro, o que explicaria o mesmo nome ter sido citado em mais de uma comédia. Essa ideia é possível uma vez que a sorte pode ser arquiteta de tal coincidência, mas é improvável.

2) O nome pode ser fictício e fazer referência a algum cidadão que não podemos acessar. Essa suposição pode ser sustentável já que o nome *Strumodwros*, formado pela

<sup>16</sup> Les choreutes n'étaient pas, contrairement aux acteurs, des professionnels, mas des citoyens athéniens. Ceux-ci devaient avoir un bon niveau d'ensemble pour l'orchestrique et le chant car ils y étaient formés dès leur plus jeune âge, principalement grâce aux concours de dithyrambes qui mobilisaient à chaque fois une masse de cinq cents choreutes.

<sup>17</sup> Apesar de Thiery afirmar no excerto citado que o coro era formado por cidadãos, no artigo “Coreutes et spectateurs dans les comédies d'Aristophane”, de 2001, o mesmo autor admite a ideia de que pelo menos o corifeu poderia ser um ator profissional, dada a importância do coro na peça.

<sup>18</sup> Tradução de Gilda Reale Starzynski (1967).

<sup>19</sup> Thiery, no artigo Coreutes et spectateurs dans les comédies d'Aristophane. In. TOBIA, A. M. G. **Los griegos otros y nosotros**. La Plata: Editora Al/Margen, 2001, 201-217, também avança a possibilidade de o corifeu ser profissional. O autor considera esta possibilidade quando afirma que o coro tem a reiterada tarefa de estabelecer um vínculo entre público e palco.

<sup>20</sup> Cf o párodo de *Vespas* e de *Lisístrata*.

justaposição das palavras *Strumwn* e *dwron*, pode fazer referência a um presente (*dwron*) vindo da Trácia, pois a palavra *Strumwn* é o nome de um rio daquela região. O nome pode referir-se a alguém de origem Trácia que convive entre os atenienses.

3) Estrimodoro pode ser o nome de um ator profissional especialista em conduzir o coro, ou de um ensaiador que participava da peça com o coro. A equipe técnica poderia ser selecionada pelo autor das obras e, se assim fosse, estaria justificado o fato de, em mais de uma obra, o mesmo nome ser proferido.

O corego, como foi visto, era cidadão da mais alta classe censitária de pólis; há evidências de que os poetas também fizessem parte das classes mais abastadas. Não há certezas em relação ao processo de seleção dos coreutas, mas as habilidades exigidas, a necessidade de tempo para ensaio e o caráter pessoal e particular da relação entre corego e coro podem ser indícios de que ao menos parte dos coreutas era derivada de classes médias ou altas<sup>21</sup>.

Se for assim, a representação do coro nos festivais colocava frente a frente duas classes econômicas e sociais: a elite, formada pelo trio coro, corego, poeta, e a grande massa da plateia composta pelas mais diferentes classes econômicas, sociais e culturais. O efeito-espelho do teatro nesse desenho dos festivais atenienses ganha outras nuances quando percebemos que a performance coral era feita para colocar os *performers* em evidência. Isso poderia gerar no público o desejo de ser coro, o desejo de fazer parte daquela elite e, conseqüentemente, agir de acordo com os valores ditados por ela. Nesse contexto, o relacionamento dessa massa com a elite é dirigido pelo pequeno grupo de produtores dos festivais e a importância do coro para essa sociedade é multiplicado pelo fator político.

A democracia precisou de alguns pilares de sustentação para se manter em pé e, como afirma Arnott (1989, p. 24), o florescimento do teatro assim como o da marinha e do poder judiciário formam um tripé democrático e são instituições que desempenham funções importantes em Atenas.

Por outro lado, devemos considerar que a especialização cada vez maior dos eventos teatrais, somada a forte e fundamental essência competitiva do homem grego, poderia ter formado um grupo coral tão preparado a ponto de ser considerado quase-profissional, como aponta Wilson (2000, p. 78). A competição teatral vai se tornando, cada vez mais evidentemente, um negócio rentável para a cidade<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Essa ideia é defendida por Wilson (2000).

<sup>22</sup> Cf Revermann (2006).



Talvez por esses fatores educacionais, políticos e financeiros tão intrincadamente relacionados e constituintes da sociedade, o coro tenha sobrevivido por tantos anos na cultura grega. Ele sobreviveu a extremas pressões e contou com a preocupação das autoridades em criar mecanismos alternativos como a *sincoregia*<sup>23</sup> para garantir a sobrevivência da cultura coral. A diversificação, antes que a substituição, foi a chave para a continuidade da cultura coral. (WILSON, 2000, p. 309).

### 1.3 Coro e a formação do público de teatro

O número de cidadãos envolvidos na preparação e na realização dos eventos teatrais é espantoso. Vamos fazer aqui um cálculo rápido e sem a preocupação com a precisão numérica. Queremos apenas chamar a atenção para o grande número de cidadãos que estava ligado, de alguma forma, às performances dramáticas.

A tragédia e a comédia participavam oficialmente de dois festivais anuais, o ditirambo, de um. Os historiadores da literatura grega divergem quanto ao número de dias destinados às representações de cada gênero, mas, fazendo um balanço das informações de diferentes autores<sup>24</sup>, podemos dizer que nas Leneias competiam cinco poetas cômicos com uma peça cada e dois poetas trágicos, cada um com duas tragédias. Neste festival temos a participação de 120 coreutas de comédia (24 integrantes para o coro de cada comédia) e 30 coreutas de tragédias, se levarmos em consideração que um mesmo grupo representaria duas tragédias, ou seja, a cada poeta seria destinado um coro.

Nas Dionisíacas Urbanas, o número de coreutas é muito maior. No primeiro dia do festival ocorriam concursos de ditirambos. Cada um dos 10 demos da Ática participava da competição com um coro formado por 50 jovens. Só aqui somamos 500 coreutas. No segundo dia havia concurso de cinco comédias. Se cada comédia tinha um coro composto por 24 membros, seriam necessários 120 coreutas. Nos terceiro, quarto e quinto dias havia concursos de tetralogia (cada uma compreende um drama satírico e três tragédias). Se a cada poeta era destinado um coro com 15 membros e se o mesmo grupo interpretava as três tragédias e o drama satírico, temos mais 45 envolvidos. Sem levarmos em consideração a existência de

---

<sup>23</sup> Instituição criada para garantir que o coro fosse financiado por mais de um cidadão, em épocas de dificuldades financeiras.

<sup>24</sup> Rocha Pereira (1979); Grimal (1978); Lesky (1995).

outras manifestações performáticas que envolviam o coro, temos, a cada ano, mais de 800 pessoas comprometidas com a tarefa de fazer parte, ensaiar e *performar* um coro.

Esse intenso relacionamento dos cidadãos com os eventos performáticos contribuía para a formação de um público especialista em teatro. O poeta compunha suas obras sabendo que era muito provável que na plateia houvesse espectadores que teriam participado, em algum momento do passado, de um coro e, justamente por isso, era capaz de receber as inúmeras interferências literárias que compunham o caráter intertextual da tragédia e, principalmente, da comédia, que faz das ocorrências metateatrais seara para momentos de humor. Por isso, as frequentes paródias e a crítica textual e literária apresentadas por Aristófanes não comprometiam a compreensão de seu público e garantiam ao comediógrafo tantas vitórias.

#### 1.4 O papel do coro da Comédia Antiga

A profusão de extratos textuais e a diversidade de formas que testemunhamos ao longo da carreira de Aristófanes é desconcertante. Segal (1996) atribui essa variedade estrutural entre as onze comédias sobreviventes do autor a um processo de transformação de gênero. Segundo ele, a comédia só atingiu sua *physis* na época de Menandro, quando foi canonizada. Até então, o que os comediógrafos desempenhavam em suas peças era uma absorção progressiva de vários elementos heterogêneos da tradição popular.

Nesse ambiente de experimentação, Aristófanes testou enredos, expedientes cômicos, diferentes sequências das partes estruturais da comédia, mecanismos cênicos para descartar ou reaproveitar as estratégias testadas em peças futuras de acordo com o sucesso alcançado. A variedade de tipos de coro na comédia entra nessa dança de provas e ensaios que foi a Comédia Antiga grega, e entre a comédia mais antiga de Aristófanes, *Acarnenses*, encenada em 425 a.C. e a mais recente, *Pluto*, levada à cena em 388 a.C. presenciamos uma multiplicidade de papéis e funções atribuídas ao coro.

Além dessa diversidade diacrônica entre as peças, há uma diversidade de funções do coro em cada uma das partes estruturais da comédia. Três são as partes apontadas pelos autores em que o coro tem um papel imprescindível: párodo, parábase e êxodo, mas, além destas partes, o coro tem importante atuação no agôn e nas cenas episódicas. Vejamos abaixo como o coro age em cada uma das sessões da comédia.

### 1.4.1 Párodo

Párodo é justamente o nome dado à primeira entrada do coro pelo portal lateral em direção à cena<sup>25</sup>. É a primeira oportunidade que o público tem de entrar em contato com ele. Pallottini (1989, p. 13) diz que o primeiro recurso que o público tem para apreender as características de uma personagem é a aparência física; sendo assim, as características ficcionais desta personagem ficam explicitadas desde o primeiro contato visual. A descrição da indumentária do coro, bem como as imagens em vasos que temos da representação de coros antigos, atestam que a exuberância visual deste elemento do teatro antigo era marcante. Outra marca significativa era o ritmo dos versos cantado pelo coro no momento da sua entrada, item que desenvolveremos em outro capítulo.

Couat (1895), depois de examinar o párodo das comédias de Aristófanes, conclui que esta é uma parte essencialmente de ação e tem a função bem pontual de expor o assunto e já preparar para o desfecho da comédia; a ação dramática gira em torno do coro e do protagonista, diferentemente da tragédia em que o conflito central gira em torno de duas personagens; cenicamente, o párodo exigia muito espaço para a evolução performática do coro. Couat verifica que não havia uma rígida separação entre o espaço reservado para o coro e o espaço destinado aos atores já que a performance exigia um espaço maior e sem fronteiras reduzidas.

Zimmermann (1984) diz que algumas características do párodo podem determinar a função cênica do coro. Se o coro é chamado por um ator em cena ou se ele entra sem ser anunciado, se o coro vem para perseguir ou vem apoiar uma personagem que já estava em cena, se o coro fala de si ou não fala de si, estes são, entre outros, aspectos que definem qual papel o coro terá na organização da intriga da comédia. Em seu exame das comédias de Aristófanes, o autor encontra três tipos diferentes de párodo que podem ser combinados e mesclados de diversas formas. Em relação à estrutura métrica, Zimmermann mostra que forma e conteúdo se unem para expressar o partidarismo, a idade e o estado de espírito do coro. Assim, a estrutura formal dá suporte à tipologia do coro, e a composição métrica reforça o teor da ação dramática, mas não é pré-determinada, nem recorrente, variando de uma comédia para outra. Desta forma, a estrutura formal do párodo é definida, segundo ele, pelo

---

<sup>25</sup> O *auletes*, o flautista, era importante componente neste momento da comédia. Ele guiava a entrada do coro. (cf. Wilson 2008, p. 69).

conteúdo da peça e Aristófanes adapta os diferentes usos da composição métrica às necessidades da ação dramática.

Sifakis (1971), por sua vez, ressalta que o coro, como participante da ação, tem uma identidade dramática estabelecida desde sua primeira aparição. Este autor atribui ao coro funções de acordo com a natureza de sua participação nas diferentes partes estruturais da comédia. Diz ele (1971, p. 24) haver quatro tipos de coro cômico em Aristófanes definidos de acordo com (a) o relacionamento do coro com as personagens da ação, (b) o paradeiro do coro e o que ele está fazendo no tempo do párodo, (c) a intenção do coro quando adentra a orquestra e (d) a maneira de entrar e o que diz. O estudo apresentado por Sifakis aponta que a função do coro muda de acordo com a parte da comédia. O párodo seria um forte indício da personalidade e da função dramática do coro e, apesar de não pré-determinar o desenvolvimento da ação, conduz a expectativa do público e indica o que se pode esperar.

Como se pode constatar, esses estudos brevemente descritos acima relacionam a função do coro no párodo com a constituição da personagem, ou seja, estudam o coro como elemento ficcional e estabelecem qual a sua participação no enredo da peça. Apenas Couat (1985) tem a preocupação de averiguar o desempenho do coro no espaço teatral.

Uma outra abordagem é apresentada por Irigoien (1994) que, para estudar o prólogo e o párodo, retoma as ideias de Heliodoro (sec. I) conservadas no manuscrito mais antigo das obras de Aristófanes, o Venetus Marcianus, do séc. XI, e observa que algumas marcas fonéticas têm a função de alertar o público para a mudança métrica dos versos, ou para algum outro detalhe da composição da peça. Ou seja, o autor preocupa-se com o efeito que os versos têm na performance da peça.

O estudo de Irigoien, principalmente por retomar as preocupações de um estudioso do século I da nossa era com a encenação da peça, toca em um ponto muito caro ao nosso estudo: o desempenho do coro na performance da peça. O autor mostra que o poeta previa, durante a composição, momentos em que a própria realização dos versos em cena chamava a atenção do público para o que o que iria acontecer. A divisão dos versos em partes simétricas, marcadas pelos sinais sonoros, dá-nos uma chave que nos permite sondar em que medida essas marcas poderiam também chamar a atenção dos próprios atores e servir como marcas mnemônicas. Essas questões serão apresentadas em capítulo vindouro.

### 1.4.2 Parábase

A parábase é o elemento mais característico da comédia, pois, diferente das demais partes, esta não apresenta similitude com nenhuma parte de outro gênero dramático grego. A palavra *parabasis* deriva do verbo grego *parabainw* que significa marchar, vir à frente. Nesta sessão típica da comédia é justamente isso o que o coro faz: vem à frente do público e fala diretamente aos espectadores do teatro.

Devido à natureza do discurso da parábase, em que a ilusão dramática é suspensa, essa sessão causa um pouco de estranhamento no espectador moderno e provoca as mais acaloradas discussões teóricas. Vários estudos foram propostos sobre a parábase, dentre os quais, apresentamos alguns.

Para Sifakis (1971, 7-14), o coro na parábase é um grupo de *performers* exterior à intriga e a ilusão como um fenômeno psicológico é totalmente apartada da experiência teatral grega. Isto porque, segundo ele, o acontecimento teatral era, para os gregos, uma experiência ritual na qual todos estavam envolvidos e não apenas os atores. Ele justifica sua afirmação por não encontrar nenhuma das características do drama realista no teatro grego ou romano e por acreditar que a liberdade dos atores em ultrapassar o limite de seu papel para causar efeito cômico ou para transmitir uma mensagem do poeta é devida ao fato de a noção de ilusão ser desconhecida dos comediógrafos gregos.

A ideia de ser a parábase derivada de um evento ritual<sup>26</sup> permite ao autor, por meio de uma análise estrutural das parábases e da relação que elas mantêm com as demais partes das peças, concluir que a parábase da Comédia Antiga formou-se metricamente por analogia ao *agon*, e que a posição da parábase no meio da peça é totalmente compatível com o gênero Comédia Antiga, para o qual as noções de unidade dramática e de ilusão teatral são irrelevantes. O autor também investiga os vínculos entre a parábase e a origem do coro cômico.

As recentes e importantes pesquisas brasileiras sobre o coro da comédia inauguraram um campo ainda pouco explorado que merece toda a atenção dos estudiosos das letras clássicas.

---

<sup>26</sup> A origem ritual do coro deriva de um evento que contava com um núcleo *agonístico* cujo início pode ser percebido na tríade formada pelo párodo, *agon* e parábase.

O estudo de Duarte (2000) aborda a parábase e estabelece as íntimas ligações entre esta parte tão característica do gênero e o enredo da comédia. Diferente da ideia defendida por Sifakis (1971) de a parábase ser um elemento não mimético e dissociado da ação dramática, Duarte (2000, p. 39) prova que a parábase estabelece relações significativas com o enredo da peça e, como notamos facilmente, a parábase de algumas comédias contém partes em que a persona ficcional do coro é mantida e ele dirige-se ao público falando como personagem.

A parábase, como diz Duarte (2000, p.13) é o ponto de encontro entre comediógrafo, coro e público: o coro, como porta-voz do poeta, dirige conselhos e censuras à cidade, e faz uma autopromoção da peça apresentada, tendo em vista o ambiente competitivo dos festivais. Nesta sessão da comédia o coro estabelece um contraponto entre a ficção e a realidade, tratando do mesmo assunto nos dois campos em que pode se comunicar: na ilusão e na vida real. O estudo da autora, muito esclarecedor e com argumentos fortemente comprovados, faz-nos perceber que as ideias de Sifakis (1971) estavam comprometidas com uma linha de estudos que propõe um vínculo entre o teatro e o ritual e que, por vezes, ignora o fato de o teatro no século V a.C. ter um forte apelo civil e prever uma organização, além de performática, também ficcional.

Ao apontar as justificativas para o desaparecimento da parábase, Duarte (2000, p. 25) acaba fornecendo justificativas para o desaparecimento do coro, estando entre elas a difusão da escrita, que teria proporcionado ao drama um novo estatuto. A difusão da escrita e a consequente especialização das áreas do saber transferiram a tarefa de ensinar, antes confiada aos poetas, aos novos sábios, a saber os filósofos, historiadores, oradores, etc. Outra justificativa foi o dano à autoimagem da cidade causado pela crise política, econômica e cultural; além da criação de novos mercados para o teatro ático, para o qual o drama seria transformado em um produto de exportação e, como tal, era necessário que tivesse um enredo mais geral, que agradasse a um público diverso. O coro, por conter fortes características locais, e ser muito identificável ao público de origem, seria um elemento de difícil adequação ao mercado externo, por isso, foi neutralizado na ação dramática.

Neste novo modelo de teatro inserido em uma sociedade em transformação, o coro da Comédia Nova assume a função de entreter os espectadores nos entreatos, estando completamente separado da ação, ou seja, ele não desempenha o papel de uma personagem.

A parábase é desempenhada totalmente pelo coro. Neste momento da peça os atores se ausentam da orquestra e todos os olhares concentram-se no coro enquanto ele a desempenha. Geralmente, a parábase marca uma divisão da peça entre um antes e um depois. Na maioria das comédias de Aristófanes – em sete das onze –, o objetivo do herói é alcançado antes da parábase – Diceópolis, em *Acamenses* conclui suas tréguas; Salsicheiro, em *Cavaleiros*, conquista a predileção do Povo; Estrepsíades de *Nuvens* consegue que seu filho aprenda os ensinamentos do Raciocínio Torto; Em *Vespas*, Filocleão convence Bdelicleão a deixar os tribunais; em *Paz*, Trigeu resgata a deusa Paz; Os dois atenienses, em *Aves*, transformam-se em aves; Lisístrata toma a acrópole, em *Lisístrata* – sempre antes da parábase. Em *As tesmoforiantes*, o herói não consegue realizar seu objetivo e o não-sucesso de Parente em enganar as mulheres acontece antes da parábase. Apesar de ser um fato recorrente, não podemos afirmar que a definição do destino do herói antes da parábase seja uma regra a ser cumprida, pois em *Rãs*, por exemplo, o debate decisivo e a cena na casa do Hades acontecem depois da parábase. *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* não apresentam esta sessão.

Além de ser elemento marcante no enredo da peça, a parábase é estratégica para a organização dos atores e do espaço teatral, pois, enquanto ela acontece na orquestra, apenas os coreutas estão envolvidos com sua realização. Assim, Aristófanes aproveita o momento para oportunizar aos atores a troca ou o acesso às indumentárias necessárias.

### 1.4.3 Agon

Segundo Sifakis (1971), no agon, o coro tem sua personalidade dramática enfraquecida já que apenas encoraja os rivais ao debate. Mas, uma simples busca pelas comédias de Aristófanes mostra que essa afirmação não se sustenta uma vez que o coro é parte importante em todos os agones das comédias. Em *Lisístrata* essa importância é ainda mais evidente uma vez que o agon conta com a participação ativa no debate dos dois semicoros da peça.

Mastromarco (1975; 1978) e Gelzer (1960) também se dedicam ao estudo do agon. Gelzer analisa os agones das comédias aristofânicas e verifica que são formados por uma mistura de características de diversos gêneros como o discurso forense, retórico, sofístico etc.

O autor aponta, ainda, que a participação do coro varia de peça para peça e que este pode aparecer (1) como um espectador neutro; (2) como observador que toma partido de uma das partes e tem interesse no final da contenda; (3) como participante da disputa; (4) o coro ainda pode arbitrar o debate como um juiz, ou (5) agir como um orador que apresenta as duas partes.

Por meio do estudo de Gelzer notamos a variedade de funções que o coro pode assumir no agôn.

A recente tese apresentada por Féral (2009) é pioneira no cenário nacional, nos estudos sobre essa sessão da Comédia Antiga. A tese mostra, num primeiro momento, como o agôn e toda carga competitiva desta parte da comédia tem uma herança cultural que acompanha o povo grego desde o início de sua civilização.

O termo agôn floresce, de fato, no século V a.C. e está projetado nos mais variados campos da cultura grega que se expressa através dos discursos: a *antilogia* (ἀντιλογία) presente na literatura dos historiadores Heródoto e Tucídides, na luta erística lançada pela sofística, nos exórdios dos oradores, na composição dos dramas em Ésquilo, Sófocles e Eurípides e, por fim, na comédia de Aristófanes. A cada uma dessas áreas da cultura grega o agôn reserva uma característica original que corresponde, certamente, a uma tendência profunda dessa civilização *agonística*.

Quando referido ao gênero dramático, o termo agôn remete, primeiramente, a uma competição artística entre coros, dramaturgos (510 a.C.) e atores (450-420 a.C.). (FÉRAL, 2009, p. 43)

Num segundo momento, a autora, a partir do estudo estrutural e temático dos agônes de Aristófanes, avalia o papel do herói cômico nas cenas de debate da comédia aristofânica.

Retomando os estudos sobre o agôn, Féral informa aos leitores a estrutura do agôn.

Ela diz:

No que concerne ao agôn, esse se caracteriza de maneira muito precisa pela introdução de partes codificadas diferenciadas pela sua estrutura métrica. Trata-se de uma regularidade que toma as formas da chamada *sizígia epirremática*, isto é, um par de discursos em tetrâmetros, cada um introduzido por uma ode coral, em que é estabelecida a seguinte subdivisão:

i) *ode/antode*: partes corais cantadas em metro livre pelo coro e podem ser interrompidas por versos em tetrâmetros dialogados pelas personagens;

ii) *katakeleusmos/antikatakeleusmos*: são exortações do coro a ambos os contendores para dar início à discussão;



iii) *epirrema/antepirrema*: partes recitadas em tetrâmetros trocaicos pelas personagens que expõem suas teses, se há interferência não é do coro, salvo quando o coro é uma das partes na discussão, as objeções vêm do adversário ou de uma terceira personagem, o *bomolochos*;

iv) *pnigos/antipnigos*: conclusão dos *epirremas* composta de dímetros trocaicos e recitadas rapidamente, num só fôlego;

v) *sphragis*: o corifeu anuncia o vencedor do debate.

Um agôn duplo, isto é, com as partes simétricas que compõem a *sizígia epirremática*, nem sempre está presente no corpo de uma comédia, uma ou outra parte podem estar ausentes. (FÉRAL, 2009, p. 26-27. grifo nosso<sup>27</sup>.)

Ficam a cargo do coro a ode e a antode em que o coro anuncia o início de cada uma das partes do agôn, bem como os *katakeuleusmoi*, em que o coro distribui os versos do agôn entre os debatedores e autoriza cada um deles a falar, e também a *sphragis*, em que o coro anuncia o vencedor do debate.

Por essa distribuição percebemos que o agôn era dividido em partes bem definidas e, apesar de serem poucas as comédias que conservam a *sizígia epirremática* completa, é provável que o público reconhecesse as partes estróficas e esperasse por elas no momento da apresentação da peça. Ou seja, o coro dava o sinal da execução de uma ou outra parte e, assim, orientava a recepção do público. Na ode, o coro poderia dizer que a disputa seria renhida, como acontece em *Nuvens*:

Aqui se arrisca toda a sorte da sabedoria (σοφία),  
pela qual os meus dois amigos travam o combate supremo (ἀγὼν μέγιστος)  
(vv. 955-956)<sup>28</sup>

ou como em *Rãs* em que na ode o coro diz:

É bem certo que nós desejamos ouvir  
de dois homens sábios, que caminho  
de palavras adversas vós seguireis.  
A língua sem dúvida está furiosa  
e a resolução de ambos não é sem audácia,  
e sua inteligência não é sem agilidade.  
É, pois, natural supor que um deles vai dizer qualquer coisa de fino e bem  
limado,  
ao passo que o outro, arrancando as palavras pela raiz, e caindo fundo,  
vai dispensar os versos  
fazendo-os rolar<sup>29</sup>. (vv. 895-904)

<sup>27</sup> Fizemos questão de sublinhar as porções do texto que mostram como o coro tinha um papel proeminente na realização do agôn.

<sup>28</sup> Tradução de Starzynski (1967).

<sup>29</sup> Tradução de Ramalho (1986).

As odes apresentadas revelam um papel interessante do coro nessa parte: incitar o público. Na ode e na antode o coro cria expectativas ao fazer promessas de disputas animadas e instigar o público a prestar atenção na disputa que está prestes a se desenrolar.

A mesma função é exercida pelo coro nos *katakeleusmoi*, pois o coro, ao apresentar os adversários, revela características da personalidade de um e de outro, que indicam como pode ser a disputa e o que a plateia pode esperar.

#### 1.4.4 Cenas Episódicas

Nas cenas, o coro continua desempenhando as mais diversas funções narrativas. Ele age como uma personagem ao relacionar-se com as demais e, assim, desenhar o enredo da peça, como será visto no próximo capítulo.

#### 1.4.5 Êxodo

O coro é elemento importante no êxodo da peça, pois sinaliza para o público o final do espetáculo. O teatro moderno conta com estratégias, como cortina e iluminação, para indicar para o público o encerramento da representação. No teatro ateniense do século V a.C. o coro era importante nesta função de marcar o encerramento da apresentação.

Geralmente, o final das peças de Aristófanes é um *komos* alegre e festivo que comemora a vitória do herói. *Nuvens* é a única dentre as onze comédias que temos de Aristófanes em que isso não acontece.

Descrevemos apenas algumas funções do coro nas partes específicas da comédia, mas ao longo de nosso texto falaremos sobre as funções do coro na composição do enredo e na realização do espetáculo cênico.

Apresentamos apenas alguns exemplos dos muitos comentários a respeito do coro grego. Apesar da reiterada observação sobre a significativa participação do coro na comédia e na tragédia antiga, encontramos poucos estudos sobre o coro cômico e eles, na maioria das vezes, não abordam o funcionamento do coro em toda a peça.

Zimmermann (1984, p. 13) aponta para essa carência ao dizer:

Enquanto há um grande volume de livros e artigos que tratam do coro de tragédia e da função das falas do coro – especificamente das falas líricas -, e tratados minuciosos sobre as partes constitutivas da tragédia, (...) ainda não temos nenhum estudo sistemático do coro de comédia, do papel e função do coro na ação dramática, a influência que a cooperação entre coro e atores tem na estrutura da peça e a função da lírica em cada comédia.

Como o coro é o elemento mais específico do drama grego e está presente em todos os tipos de performance dramática<sup>30</sup> (tragédia, comédia e drama satírico), é importante procurarmos no coro da comédia o que há de exclusivo e distintivo. Alguns estudos sobre o teatro grego, como o de Dover (1972) ou o de Chapman (1983), já apontaram as diferenças existentes entre as performances da comédia e da tragédia. Este último autor observa que a performance de uma tragédia era por natureza diferente da performance da comédia, no que toca à interação entre o público e o palco. Apesar de a plateia dos gêneros teatrais apresentados no festival ser a mesma, a reação do público mudava de acordo com a expectativa gerada pelos diferentes gêneros. Na apresentação da tragédia, o público deveria ficar mais silencioso, na da comédia, deveria haver mais euforia, risos, gritos. Essa diferença na reação da plateia é prevista no momento da composição uma vez que o poeta vinculado ao gênero compõe a peça de acordo com um conjunto de convenções tradicionalmente criadas pela contínua relação entre a obra e o público. O espectador das peças cômicas era referido no texto e convidado a participar frequentemente. Já o tragediógrafo comporia uma tragédia sem registrar no texto a presença do público (claro que ele é a finalidade última da apresentação; esta será feita para ele); isso significa apenas que o poeta não depende de nenhuma reação momentânea do público para conseguir atingir os fins da tragédia (despertar terror e compaixão). A comédia, por outro lado, tem por finalidade despertar o riso. E este, ao contrário das emoções trágicas que vão aflorando num crescendo ao longo da apresentação, deve irromper no teatro a todo o momento; é uma reação intermitente. E o comediógrafo conta com ela para comprovar se os seus expedientes cômicos estão surtindo efeito ou não. Uma característica do gênero cômico é que a potencialidade cômica da peça deve ser testada e comprovada ao longo da apresentação. Por isso a ruptura em Aristófanes é antes regra que exceção. (CHAPMAN, 1983, p. 3).

---

<sup>30</sup> Sabemos que há uma intersecção entre os gêneros que acaba por defini-los, mas também sabemos que esta interação não é unilateral e os diferentes tipos de textos influenciam-se mutuamente. Dizemos isso para contrapor a ideia de Webster (1970, p. 181) a respeito das duas últimas comédias de Aristófanes. Para ele, os efeitos líricos em Aristófanes são obtidos pela paródia de Eurípides e, como este não produzia mais tragédias quando Aristófanes escreveu suas últimas comédias, os cantos líricos de *Pluto* e *Assembleias de mulheres* são pobres.

Não podemos nos furtar de verificar em que medida o coro contribui para essa característica típica da performance da comédia.

Nossa intenção é verificar nas comédias de Aristófanes como o coro contribui para o funcionamento da peça, tanto como elemento ficcional que colabora discursivamente para o processo de semantização da obra teatral, quanto como elemento construtor da ilusão e responsável pela viabilização da performance cênica. Nossa pesquisa no contexto atual dos estudos sobre teatro, e mais especificamente sobre teatro antigo, alinha-se com uma nova tendência de estudos<sup>31</sup> que visa restaurar o que teria sido a realização cênica e, a partir daí, descrever a performance na obra a partir do que está registrado verbalmente.

A caracterização física do coro, sempre explicitada no texto das comédias, indica que a indumentária dá-lhe destaque visual no momento da representação. Esse fato, por si só já mostra a importância do coro na Comédia Antiga. Além disso, uma grande parcela dos versos das comédias era desempenhada pelo coro, o que reforça, ainda mais, a sua visibilidade em cena<sup>32</sup>.

Temos observado durante as leituras das obras de Aristófanes que o coro na comédia não possui um comportamento padrão, em cada comédia age de forma diferente. Em relação ao herói, o coro pode se mostrar favorável como em *Aves*, ou dividir-se em dois semicoros como em *Acarnenses*, em que um semicoro o apoia e outro o persegue; pode ser constituído por pessoas de diversos lugares como em *Paz*, por divindades, como em *Nuvens*, por mulheres gregas, como *Assembleia de Mulheres* ou por animais. Enfim, o coro sempre surpreende o leitor revelando um traço *sui generis* em cada peça.

Podemos dizer, então, que o coro cumpria várias funções como comentar a ação, aproximar o público da ficção ganhando sua simpatia, indicar o final da peça com sua saída do palco, realizar o párodo e a parábase, cantar e dançar dando mais esplendor para a apresentação etc. Notamos que, além dessas funções, ele cumpria também a função de organizador cênico do espetáculo. Acreditamos que o dramaturgo já previa, ao compor a peça, falas que facilitavam a encenação e contribuía para a realização do espetáculo, além de contar com o coro na organização da intriga devido aos conselhos que dá às outras

---

<sup>31</sup> Os estudos atuais sobre o teatro antigo tentam reconstruir a performance cênica com vistas a recompor o que teria sido a realização teatral. Nesta linha estão os trabalhos de Webster (1970), Taplin (1985), e, mais recentemente, de Revermann (2006). Cada um destes autores possui especificidades quanto à abordagem teórica.

<sup>32</sup> Entre 20 e 30 por cento dos versos de uma peça eram desempenhados pelo coro – um número bastante elevado quando levamos em consideração que (i) o coro entra em cena depois dos outros personagens, e (ii) os outros versos deveriam ser dividido entre os demais personagens, inclusive o protagonista.

personagens. Ou seja, há dois aspectos na atuação do coro que investigaremos: primeiro, o tipo de interação entre ele e a personagem principal; e, segundo, as suas contribuições cênicas para a organização do espetáculo.

## 2 TEATRO GREGO COMO TEATRO: TEXTO NARRATIVO E TEXTO TEATRAL

Frente à proposta de investigar o coro observando as duas vertentes nas quais ele pode atuar – na constituição da intriga, relacionando-se com as demais personagens e contribuindo com a trama do enredo; na constituição do espetáculo, funcionando como elemento técnico que viabiliza a encenação –, uma primeira dificuldade evidencia-se: o exame de elementos de difícil recuperação como é o caso do estudo de uma realização concreta de um texto, uma realização espetacular de teatro. Mas várias teorias nos dão sustentação para buscarmos no texto escrito vestígios da representação teatral prevista. Aristóteles já postulava a respeito da dualidade existente entre texto e espetáculo. Ao avaliar os recursos trágicos, ele diz que apesar dos expedientes enriquecedores da performance, como a música, o canto e a dança, a grandiosidade da tragédia provém mesmo do texto:

Das restantes partes, a melopeia é o principal ornamento (ἡ μελοποιία μεγίστη τῶν ἡδυσμάτων). Quanto ao espetáculo cênico (ἡ δὲ τοῦ οὔλου), decerto que é mais emocionante (ὑψιγυγικώτερον), mas também é o menos artístico (ἡ τεχνικώτερον) e menos próprio da poesia (ἡκιστα οἰκειὸν τῆς ποιητικῆς). Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos. (Po. 1450b 15-20).

e também:

Acresce ainda, que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos (ἀνευ κινήσεως), uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutros aspectos a tragédia supera a epopeia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente.

Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia (μουσική) e o espetáculo cênico (οὔλος), que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui ainda grande evidência representativa, quer na leitura (τῆς ἀγῶνισι), quer na cena (τῶν ἐργῶν). (1462a 11-18).

No século passado, o avanço dos estudos da linguagem e do signo linguístico, a valorização e, principalmente, difusão das teorias semiótica e semiológica, transformaram as abordagens de estudos dos textos teatrais.

A teoria teatral moderna<sup>33</sup> formada pela convergência entre estudos textuais e teatrais nos avaliza a buscar no texto marcas da representação cênica. Ubersfeld, em sua conhecida obra *Lire le Théâtre* (1978)<sup>34</sup>, diz que há entre texto e representação uma intersecção, um ponto de contato entre estes dois eixos. Esta afirmação permite-nos tentar deduzir algumas características da representação a partir do texto. Isso é muito importante dada a instabilidade da representação, que é instantânea, perecível e, na maioria das vezes, não pode ser registrada e servir como documento e objeto de pesquisa, ao passo que a obra escrita tem condições de permanecer (UBERSFELD, 2005, p. 1). O pressuposto de Anne Ubersfeld é que existe no interior do texto de teatro matrizes textuais da representatividade. Um texto pode ser analisado segundo procedimentos que iluminam os núcleos da teatralidade do texto.

Desta forma, ele deve conter estratégias que permitam ao leitor de teatro realizar mentalmente a representação da peça. O discurso literário assume a responsabilidade de conter marcas textuais que indiquem e caracterizem o espetáculo<sup>35</sup>. Temos uma “dimensão visual do discurso teatral” a partir do texto escrito (MALHADAS, 1983-1984, p. 49). Ou seja, cada leitor realiza uma representação virtual durante o ato de leitura.

A semiologia teatral, a ciência dos signos aplicada à análise de textos teatrais é definida por Pavis como

... um método de análise do texto e/ou da representação, atento a sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público. (...) A semiologia se preocupa não com a demarcação da significação, isto é, com a relação da obra com o mundo (questão que remete à hermenêutica e à crítica literária), mas com o modo de produção de sentido ao longo do processo teatral que vai da leitura do texto dramático pelo encenador até o trabalho interpretativo do espectador. (PAVIS, 1999, p. 350)

<sup>33</sup> Nos anos de 1960 e de 1970 a análise estrutural aplicada às áreas literárias e artísticas desenvolve-se. O teatro não escapa a essa sistematização teórica que visava verificar o funcionamento do signo teatral. Pouco depois, os estudos marxistas inseriram outros conceitos que também foram aplicados às análises literárias em geral. Os conceitos de dialogismo e discursividade provêm daí.

<sup>34</sup> A obra foi traduzida em 2005 para a língua portuguesa.

<sup>35</sup> Patrice Pavis, em seu recente estudo *A análise dos espetáculos*, publicado em Paris em 1996 e traduzido para o português em 2003, diz que o termo “análise do espetáculo” é infeliz por pressupor uma decomposição de algo que, por natureza, é contínuo. Para o autor, segundo a necessidade que temos de perceber e descrever a totalidade, o termo adequado seria “análise da encenação”, “um conceito abstrato e teórico, um ramal mais ou menos homogêneo de escolhas e limitações, designado às vezes pelos termos de metatexto ou de texto espetacular (...) O texto espetacular é a encenação considerada não como objeto empírico, mas enquanto sistema abstrato, conjunto organizado de signos.” (PAVIS, 2003, p. 4-5)

Os estudos semiológicos e semióticos têm suas raízes nos estudos sobre o signo linguístico de Saussure e Peirce, e sua aplicação aos estudos teatrais como método consciente de análise remonta aos estudos do Circulo de Praga dos anos trinta.

A teoria passou por várias fases indo de uma investigação do processo de significação baseada na narratologia e nos estudos de comunicação<sup>36</sup> a uma linha mais preocupada com a recepção do texto. As pesquisas investiram paralelamente em uma semiologia do texto e da representação e essas duas vertentes da crítica parecem conviver e competir. Exemplos desta bifurcação são percebidos em qualquer estudo introdutório sobre teatro. Em sua *Introdução à análise do teatro*, Ryngaert (1995) diz que a representação é uma obra completamente diferente do texto e que ambos devem ser vistos e estudados separadamente, pois seus mecanismos de significação são diferentes.

É evidente que esta abordagem semiológica, ainda muito assentada nos estudos derivados do estruturalismo, é uma metodologia que busca princípios mórficos e sintáticos que compõem uma gramática teatral capaz de ser decodificada semanticamente pelo leitor/espectador. *Ler o teatro*, título do livro de Ubersfeld, é um sinal notório desta linha de estudos ainda muito voltada para as marcas textuais de representação, que são analisadas seguindo critérios criados e aplicados por linguistas.

Mas Patrice Pavis (2003), em seu estudo *A análise dos espetáculos*, mostra que a análise semiológica abriu caminho para um outro tipo de análise: a análise-reconstituição que “ainda não constitui, no entanto, uma análise do espetáculo; trata-se antes de um quadro teórico do qual se servirá o analista assim que desejar detalhar certos aspectos da representação.” (PAVIS, 2003, p. 7). Esses estudos culminaram, na década de 80, na busca de uma descrição teatral mais globalizante. Os signos individualizados foram repensados e a ideia de signos agrupados por um processo de vetorização foi adotada pelos teóricos do teatro. O vetor seria um intrincado conjunto de ramais e de signos que se interligam na produção do espetáculo com vistas a atingir uma síntese totalizante e uma individualização empírica; e se tencionam entre ordem e caos, abstração e materialidade.

---

<sup>36</sup> Segundo Pavis (1999), em uma primeira fase dos estudos semiológicos, os autores tentaram estabelecer o que seria um signo mínimo. Essa primeira fase culminou num processo de segmentação e subdivisão do texto teatral que impossibilitava sua análise global. Kowzan foi o primeiro a chamar a atenção para esse equívoco ao dizer que a segmentação em microunidades contribuía para a pulverização da encenação e negligenciação da globalidade do projeto cênico. Seguindo o modelo narratológico, preferiu-se abordar o texto teatral em unidades tais que permitissem ao crítico recompor as noções de personagem e intriga a fim de se ter um sentido da peça. A análise feita a partir de unidades significativas tais quais cenário, figurino, iluminação, localização dos atores, mímica, falas etc está ligada à teoria da semiologia da comunicação que propõe que o texto teatral componha seu sentido trabalhando com uma profusão de canais emissores diferentes cuja mensagem converge para um significado único e comum.



As novas tendências e reorientações da semiologia teatral, de acordo com Pavis (1999), voltam-se a um questionamento mais pragmático e propõem que a encenação seja concebida como uma “semiologia em ação”. Para a realização do texto teatral, segundo esta tendência, o encenador deve pensar em organizar os signos em séries paralelas.

A semiologia identifica as oposições entre os diversos sistemas significantes, ela permite uma hipótese sobre a relação dos códigos, os efeitos da evidenciação dos signos e de enfoque. Compreender o espetáculo é ser capaz de recortá-lo segundo toda espécie de critérios: narrativos, dramaturgicos, gestuais e prosódicos. (PAVIS, 1999, p. 353).

Os estudos atuais sobre teatro buscam novos métodos de abordagens. Isto é também apontado por Pavis (1999, p. 354) quando ele considera que a semiologia e sua noção representativa, que leva em consideração os exercícios de substituição e revezamento para as análises, estão em crise e conclui que há hoje a necessidade de buscar métodos que pensem simultaneamente a matéria e o sentido.

Os estudos publicados nos últimos anos sobre teatro preocupam-se em desvendar e resolver questões relativas à realização concreta do teatro e, para isso, servem-se de outras áreas do saber num empenho de propor uma teoria do espetáculo e não mais uma teoria da encenação. Uma vertente produtivo-receptiva dos estudos teatrais lança mão da sociosemiótica, da antropologia cultural, da fenomenologia para fundamentar a abordagem da realização do espetáculo.

## **2.1 Abordagens modernas do teatro grego antigo**

Os estudos sobre teatro na Antiguidade grega seguiram o mesmo percurso e acompanharam os avanços da teoria para propor análises e descrições das obras teatrais clássicas. A teoria semiótica das décadas de 70 e 80 abriu caminho para as abordagens do drama clássico em sua situação de representação<sup>37</sup>.

Em seu artigo sobre a realização dramático-musical da obra de Ésquilo intitulado “Teatro e audiovisualidade: a dramaturgia musical de Ésquilo”, Marcus Mota (2005)

---

<sup>37</sup> Se bem que Mazon, em sua tese de doutorado publicada em 1904, fazia uma análise métrica das peças de Aristófanes e postulava sobre a possibilidade de encenação segundo a estrutura da obra.

recompõe o percurso de estudos sobre a tragédia grega desde a década de 70 e recorda o embate teórico entre Taplin e Goldhill<sup>38</sup>, ocorrido entre os anos de 70 e 80.

Taplin, por um lado, propõe um estudo da performance, mas pauta-se no material discursivo para analisar as tragédias, deixando de lado o coro por julgar que suas intervenções mais extensas (estásimos) situam-se à margem da representação, adquirindo o status de verdadeiras interrupções na continuidade do espetáculo.

Mota diz sobre embate teórico entre os dois autores que

os pressupostos metodológicos de Taplin e Goldhill se complementam: Taplin busca sistematizar pressupostos de interpretação sem levar em conta a especificidade do material que analisa. Ambos dissociam a textualidade e performance, fazendo do texto um lugar de emergências de teorias e não índices da teoria de sua realização. (MOTA, 2005, p. 111).

Na segunda metade da década de 70, as discussões teóricas ganham outro corpo quando David Wiles (1997 e 2000) entra no debate. Começa-se a discutir o contexto histórico como fator interferente na análise teatral.<sup>39</sup>

Desde a década de 70, autores postulam sobre a performance na tragédia e no teatro grego de forma geral, utilizando como instrumental teórico desde estudos semióticos até a antropologia social. Mas não podemos nos furtar de levantar uma questão de extrema importância, limitada por qualquer instrumento teórico que tenhamos: restam-nos apenas os textos de tais obras dramáticas.

Pavis (2003, p. 6) acredita que “quer a encenação date de ontem ou dos gregos, já é passado irremediável e não conservamos dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo”. Este autor sabe que o texto espetacular torna-se fonte de reconhecimento e objeto teórico que substitui o objeto empírico que foi o espetáculo. Mas crê que o enunciado de princípios básicos, de intenções ou efeitos, por mais importantes que sejam não dão acesso ao espetáculo tal qual aconteceu.

Mas a experiência teatral grega era muito díspar da moderna. A profusão de linguagens em comunhão cria um evento ímpar que deve ser visto à luz das condições materiais e estéticas da realização da representação. Como lembra Wiles (2000, p. 141), os dramaturgos gregos integram som, linguagem, delineamento do espaço e coreografia para criar uma forma de arte total.

<sup>38</sup> David Wiles, em 1997, também discute sobre a complementaridade das posturas destes autores.

<sup>39</sup> Os estudos sobre a performance da comédia grega também culminam numa análise que propõe uma intersecção entre teatro, rito e sociedade.

Nesta proposta de arte total, ainda muito vinculada a um tipo de interação (linguagem, comunicação, postura estética) muito diferente da nossa, percebemos que o texto muitas vezes se torna referência e metáfora do espetáculo mesmo. O texto dramático da antiguidade possui uma fusão entre a discursividade, a musicalidade, a movimentação, a dança que remete ao espetáculo. Ou seja, o processo criativo do texto parece já prever elementos do espetáculo.<sup>40</sup>

Hoje, nos livros de textos teatrais, existe uma divisão entre texto e paratexto, mas o paratexto do texto teatral é mais uma seara para o autor expressar a sua verve criativa, e não o espetáculo propriamente dito. Basta compararmos os textos teatrais de escolas literárias diferentes para notarmos que, às vezes, a rubrica traz detalhes tão minuciosos de gestos como reflexo do sentimento da personagem no momento de sua entrada em cena e, em outras vezes, nem sequer existe a indicação prévia da entrada do ator.

Em 1978, Oliver Taplin, em seu estudo sobre a ação na tragédia grega, conclui que podemos recompor alguns expedientes espetaculares. Ele diz:

Todo meu argumento neste livro tem sido, de modo geral, que na tragédia grega a ação significante no palco, a dimensão visual, é recuperável pelas palavras, e que isto é parte integrante e parcela do significado da peça como um todo. Se há algo neste sentido, e se nós concordamos que devemos respeitar o significado do autor, então um diretor deve seguir as instruções do autor, visual e cenicamente, bem como textualmente. Há, assim, um argumento para que ele preste bastante atenção às direções de cena do autor, tanto explícitas quanto implícitas. (TAPLIN, 1978, p. 175).<sup>41</sup>

Nesta mesma linha, ao estudar as tragédias de Eurípides, Fernando Brandão dos Santos (1998), em *Canto e espetáculo em Eurípides*, procura nos textos marcas corais e espetaculares para verificar como tais marcas interferem no espetáculo e percebe interessantes usos dos cantos corais.

O estudioso analisa três peças de Eurípides, *Alceste*, apresentada em 438 a.C., *Hipólito*, de 428 a.C. e *Ifigênia em Áulis*, representada por volta do ano 408 a.C., para observar a estrutura dramática das peças e o uso que Eurípides faz da distribuição e interação dos cantos corais em cada uma das três peças selecionadas, e conclui que as intervenções

---

<sup>40</sup> Revermann (2006, p. 16) mostra que a literariedade e a oralidade não são mutuamente excludentes. Mesmo o texto escrito pode ser uma ajuda mnemônica derivada de uma conjuntura de oralidade.

<sup>41</sup> “My whole argument in this book has been, broadly, that in Greek tragedy the *significant* stage action, the visual dimension, is recoverable from the words, and that it is part and parcel of the play's meaning as a whole. If there is anything to this, and if we agree that we should respect the author's meaning, then a director should follow the author's instructions, visually and scenically as well as textually. There is, then, a case for his paying very close attention to the author's stage directions, both explicit and implicit.”

corais potencializavam as emoções trágicas ao passo que voz dialógica do coro marca um contraste com as vozes dos outros elementos cênicos. Como diz o próprio autor na conclusão da tese, “Essa escolha do coro permite ao poeta trabalhar mais livremente com os elementos da ação dramática, estabelecendo contrastes do espetáculo”. (SANTOS, 1998, p. 257).

Esse contraste estabelecido pelo coro em relação às personagens principais das tragédias dá-se tanto pelos momentos em que as intervenções corais acontecem na peça: o coro manifesta-se em momentos estratégicos potencializando, pelo contraste, as emoções; quanto pela própria escolha dos caracteres representados por elas: o coro de *Alceste* é composto por velhos da cidade, enquanto a protagonista é uma jovem mulher que morre por seu esposo; o coro de *Hipólito* é composto por mulheres casadas de Trezena, enquanto o protagonista é o casto Hipólito; a contraposição em *Ifigênia em Áulis* é estabelecida entre uma protagonista que vem para seu próprio sacrifício pensando que está indo para seu casamento com Aquiles e mulheres casadas da cidade vizinha. A sequência de cenas e o contraste da personagem do coro e da personagem do herói evidenciam as tensões no momento da representação cênica.

A tese de Souza (1997), *O coro e suas ficções*, publicada um ano antes, também preocupa-se com os contrastes que o coro estabelece nas tragédias. A autora, a partir da oposição entre *apolíneo* e *dionisíaco* proposto por Nietzsche para definir a tragédia, mostra, em *Os sete contra Tebas*, *Antígona*, *Medéia* e *As bacantes*, por meio da teoria semiótica, que a disputa de forças contrárias materializa-se na cena.

Neste embate, o dionisíaco, figurado pelo coro, exerce uma força tensiva na estrutura apolínea, ou figural. Mas, para Souza (1997, p. 206), “o coro, pela sua ficcionalidade, tem estatuto diferente da dos outros autores da tragédia; não lhe é permitido ser um sujeito operador em nível pragmático”. Esse impedimento, de acordo com a autora, deve-se ao fato de o coro alçar-se a outro nível ficcional, o mítico. Souza ainda propõe que o percurso narrativo da peça revela as tensões fundamentais da narrativa e mostra que o enfrentamento entre uma dimensão pragmática, realizada pelos atores, e uma mítica, realizada pelo coro, faz o leitor perceber o texto como espetáculo. Nas palavras da autora: “O coro é, portanto, uma entidade ficcional que nos convence de que a **leitura é também espetáculo**” (SOUZA, 1997, p. 206. Grifo da autora). Diferente se Santos (1998), a autora prevê um espetáculo textual e não o cênico.

Não é novidade, entre os estudiosos da área, buscar marcas textuais que denotem algum aspecto da realização cênica. O interessante estudo de Webster (1970), *The Greek Chorus*, examina o material arqueológico referente à performance poética e relaciona-o às

fontes literárias na tentativa de recompor algumas características performáticas da dança do coro. Mesmo sabendo ser impossível reconstruir a coreografia completa, aponta que a métrica pode indicar momentos de dança, ou até mesmo certo ritmo no movimento dos atores. Webster (1970, p. xi) esclarece na introdução de seu livro que seu objetivo é “...traçar a história da dança do coro antes que de suas palavras, na medida em que nós podemos apreendê-la pelo metro, que controlava os passos dos dançarinos bem como organizava as palavras da música...”<sup>42</sup>

Nesse estudo, Webster apresenta um vasto catálogo de análises métricas, sempre estabelecendo a relação entre determinada escolha métrica do autor com as possíveis sugestões de interpretação. O autor ainda nos diz:

A poesia coral foi um amálgama de canto, dança e música, e o poeta foi responsável por todos os três. Nós temos apenas uma vaga ideia sobre a música, mas nós precisamos, então, não limitarmo-nos às palavras; nós precisamos também estudar o metro em sua dupla função de organizar as palavras e a dança. (WEBSTER 1970 p. xiii).<sup>43</sup>

Buscar no texto a possível realização cênica da dança trará sempre um resultado limitado. Pois, ainda que analisemos todos os versos de uma peça, não teremos a certeza nem dos passos de dança, nem da musicalidade e nem da harmonia da música. Ainda assim, ao lermos as comédias aristofânicas, percebemos em várias falas do coro versos que contêm uma indicação gestual que, se não nos leva à certeza do gesto, ao menos o sugere. E é em busca desta sugestão que observamos as comédias de Aristófanes e propomos uma leitura do coro como um dos elementos vertebradores do espetáculo.

Em 2006 Revermann lança seu livro *Comic business – theatricality, dramatic technique, and performance context of Aristophanic comedy*, no qual propõe que a análise da performance é possível se levarmos em conta que o teatro não teve lugar em um vácuo, mas estava inserido em um espaço cultural repleto de interconectividade. Ele diz que a possibilidade de estabelecer as interrelações é o valor geral da crítica da performance. (REVERMANN, 2006, p.12). O autor desenvolve seu argumento baseado no fato de que as comédias (assim como as tragédias), por estarem inseridas em uma ambiente de competição, tinham gravadas em sua estrutura as exigências da época. Como o drama grego nasceu para

---

<sup>42</sup> “to trace the history of the dance of the chorus rather than its words, in so far as we can apprehend it from metre, which controlled the feet of the dancers as well as organizing the words of the song...”

<sup>43</sup> “Choral poetry was a inuty of song, dance and music, and the poet was responsible for all three. We have only the vaguest idea about the music, but we need not therefore confine ourselves to the words; we can also study the metre in its double function of organizing words and dance.”

ser visto e ouvido<sup>44</sup>, o texto da comédia apresenta índices de sua performatividade (e não apenas de possibilidade de sua encenação).

A natureza performática e competitiva dos gregos antigos cria demandas para o acontecimento performativo. A tarefa de organizar um festival dramático, por exemplo, é dispendiosa e prestigiosa e os envolvidos no processo querem receber os benefícios não materiais ao serem vistos como benfeitores do processo. Além disso, como afirma Revermann (2006), todo o mecanismo que envolvia o evento de performance competitiva – o prestígio dado aos envolvidos na realização, as contribuições recebidas dos aliados etc. –, formava um público amplamente apto para as questões teatrais e, devido a essa competência dos envolvidos, a comédia do século V a.C. estabelecia com os outros gêneros uma relação de competitividade que possibilitava falas metateatrais, autopropaganda, entre outras características.

O autor aborda a comédia sob dois vieses: performance e análise<sup>45</sup>.

No que tange à “performance”, termo desconhecido na Antiguidade, percebe-se que a mesma palavra tem sido aplicada por sociólogos e antropólogos para descrever uma “representação social” (*social drama*, em inglês), ou seja, para descrever qualquer interação comunicativa ou qualquer comportamento social. A proposta do autor para estudar a performance na comédia é unir “representação social”, teatro e ritual, na tentativa de recompor a experiência competitiva e performática do drama grego. Tanto o teatro quanto o ritual podem ser considerados performances, já que têm características em comum como o nível de consciência, artificialidade, noção de comunidade, necessidade de colaboração e interação entre os envolvidos. Uma diferença entre as duas performances apontada por Revermann (2006, p. 29) é o fato de o teatro aplicar em particular a categoria consciência: ser *performers* ou ser espectador no teatro é sempre uma ação consciente, mesmo que, algumas vezes, latente. Além disso, na performance ritual há a onipresença do divino e sempre se espera uma consequência pelo que foi performado.

No que tange à “análise”, a proposta do autor é examinar o teatro como um ato comunicativo entre atores e observadores. Revermann, neste aspecto, segue os estudos semióticos, tais quais os descritos anteriormente, para verificar os signos presentes na comédia de Aristófanes. A polifuncionalidade e a polissemia característica dos signos teatrais

---

<sup>44</sup> Para Revermann (2006, p. 12) a própria palavra θέατρον indica que toda a parte performática é importante para o entendimento da peça. O autor (REVERMANN, 2006, p. 14) também diz que as postulações de Aristóteles sobre o valor do texto escrito em comparação com a ὄψις estaria vinculada a uma época comprometida com prática da leitura, que já tinha crescido no grupo dos aristocratas e a natureza textual do drama cria oportunidade para uma diferenciação social.

<sup>45</sup> A mesma proposta de abordagem que propusemos para tratar do coro.

na comédia aristofânica ganham atenção especial, principalmente no que se refere à organização espacial. A mistura entre o espaço da plateia e o espaço dos *performers* estabelece rígida relação entre os signos e os códigos culturais que governam o mundo dos espectadores.

Mas no caso do teatro grego a dimensão visual é essencial para interpretar o seu significado. Revermann (2006, p. 33) lembra que, na prática, a comunicação teatral resume-se às dimensões visual e acústica. Além disso, os signos da comédia são determinados parcialmente com antecedência já que os espectadores conhecem as partes estruturais da peça, o papel dos atores, a natureza e as intenções do gênero. Sabem, por exemplo, que vão rir, percebem a estrutura oculta da peça (partes como a parábase ou o párodo, etc.) e as experiências anteriores indicam o que esperar da experiência teatral atual. A expectativa gerada no público é conhecida pelos dramaturgos que se esforçam em guiar a resposta da plateia. Apesar de os escritores nunca terem todo controle na geração e na dinâmica da recepção, essa reciprocidade entre a expectativa do público e a intenção do poeta determina a dinâmica da performance.

Essa característica do teatro grego antigo e os registros históricos de apresentações de comédias e tragédias em lugares fora da Grécia são evidência que, para Revermann (2006, p. 75), validam seu trabalho de apreensão da performance pelo texto.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> O autor faz um longo percurso argumentativo e mostra os pontos de divergência em se propor uma interpretação da performance por meio do texto. Entre os pontos listados pelo autor estão as diferentes formas possíveis de relacionamento entre a palavra e a ação (REVERMANN, 2006, p. 47). A palavra pode criar um vínculo de identidade com a ação quando a intenção é criar um duplo efeito, visual e acústico; pode ser de complementaridade; ou pode ser de contradição quando há uma discrepância entre o que é dito e o que ocorre na cena. Para resolver esta questão o autor propõe a hipótese de que no teatro grego a ação é significativa por meio do código verbal e que os “códigos verbais devem ter sido de grande importância na tradição grega antiga” (2006, p. 53); outro ponto importante de divergência da validade de tal proposta é a possibilidade de alteração do texto durante o processo de ensaios do espetáculo, mas o autor (2006, p. 95) conclui que provavelmente o texto a que temos acesso tem o registro de todo decurso da produção da peça. Os textos são resultado de um processo de maturação adquirido ao longo do processo. É justamente isso o que confere às comédias preservadas a impressão de qualidade e autenticidade. O texto a que temos acesso é corroborado tanto pela visão da pós-performance quanto da pré-performance, bem como pelos acréscimos do ensaio. Uma importante evidência para esta tese do autor é o papiro que apresenta anotações de ensaio.

## 2.2 Coro: elemento vertebrador do espetáculo

Todas essas abordagens teóricas e analíticas sevem de base e incentivo para nosso estudo sobre a Comédia Antiga, mais especificamente sobre o coro, nestes dois vieses: tanto como signo teatral quanto como vertebrador do espetáculo.

O espectador de teatro ou o leitor do texto teatral coloca-se geralmente em uma posição passiva de receptor e espera pela experiência estética proporcionada pela obra de ficção. Ao assistirmos um espetáculo teatral identificamo-nos com ou rejeitamos as personagens, divertimo-nos ou ficamos apreensivos com o desenrolar do enredo, gostamos ou detestamos o que acontece e, ao terminar o espetáculo, comentamos ou simplesmente calamo-nos diante de uma sensação ou de outra. Todas essas reações, com as quais estamos acostumados, derivam justamente da sensação de real que temos ao nos colocar em contato com a obra de arte literária.

Mas o que faz o espectador reconhecer algo de familiar na ficção é fruto da artificialidade da arte e provém justamente de um processo de construção de ilusão que fica mascarado e subjaz à camada mais superficial, a camada narrativa do texto. A ilusão da ficção depende de um aparelho construtor desta ilusão. Mesmo as manifestações ficcionais que pretendem desvendar este artifício mantêm elementos que garantem o reconhecimento do gênero como ficcional.

Pavis (1999, p. 202) define ilusão assim:

Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referências que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao efeito de real produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico de fenômenos já familiares ao espectador.

Mas a suposta realidade apresentada no palco é uma realidade figurativa e obedece a um conjunto de códigos. “A ilusão e a mimese não são mais que o resultado de convenções teatrais” (PAVIS, 1999, p. 203).

Em nosso estudo sobre a ilusão dramática<sup>47</sup> concluímos que a experiência teatral é bastante peculiar para o espectador, pois o gênero utiliza-se de vários recursos para que o público consiga reconhecer na cena elementos de sua vida real.

<sup>47</sup> OLIVEIRA, J. K. *A ilusão dramática em *Acarnenses*, de Aristófanes*. Dissertação (Mestrado). 2005. 133 f. Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista – Unesp. Araraquara, 2005.



Para compor a ilusão, o dramaturgo lança mão de alguns recursos que causam no espectador a sensação de ver no palco um mundo transplantado da própria realidade. Para isso, partes do espetáculo como a fábula e as personagens, por meio de algumas técnicas, compõem o efeito de real. A fábula deve ser disposta logicamente de forma que o espectador se prenda na ilusão proposta por ela e não volte sua atenção para fora. Mas além desta sequência lógica e inteligível da fábula, o teatro conta com o que foi chamado de elemento vertebrador e o que Pavis (1999) define como maquinaria teatral: todos os recursos empregados na construção da realidade teatral, uma série de equipamentos e recursos usados na construção do espetáculo para garantir que a ação seja desempenhada.

A definição que Pavis propõe para a enunciação teatral,

Mais do que qualquer outra arte e qualquer sistema literário, ele [o teatro] se presta a uma dissociação do enunciado (o que se diz) e da enunciação (o modo de dizê-lo). A encenação faz os enunciados textuais falarem muitas coisas que eram, no entanto, consideradas claras e unívocas. O ator/personagem pode mostrar ao público, ao mesmo tempo, a ficção (a ilusão) e a maneira discursiva e construída desta ficção: “história” e “discurso” (no sentido de BENVENISTE, 1966:237-250) coincidem na interpretação da personagem. (PAVIS, 1999, p. 102).

parece ser também fundamental para estudarmos o coro na comédia de Aristófanes, pois ele, muitas vezes, parece realizar funções não de uma personagem mas de um elemento que garante o desenrolar da história contada à plateia. É evidente que o coro também desempenha funções relacionadas ao desenvolvimento do enredo, ou, para mantermos o vocabulário de Pavis, funções relacionadas ao enunciado, ou funções relativas ao desenvolvimento da intriga.

Se observarmos os estudos do coro trágico, veremos que eles se distribuem nestas duas vertentes. Temos, por exemplo, afirmações como a de M. W. Knox (1983, p. 5), para quem o desaparecimento do coro é inversamente proporcional ao relevo dado ao herói trágico. Estamos diante de um exame que dá destaque ao coro relacionado a seu papel de personagem de ficção. Mas também encontramos trabalhos como o de W. B. Stanford (1983), que atribui ao coro a função de mantenedor da emoção dramática. Ele (1983, p 17) diz que em nossas experiências dramáticas atuais os intervalos interrompem a tensão emocional, já as tragédias gregas provavelmente eram encenadas sem intervalo e, sendo assim, as emoções trágicas eram controladas pelo poeta por meio do coro<sup>48</sup>. O coro poderia relaxar a tensão do público

<sup>48</sup> Souza (1997) e Santos (1998), estudiosos brasileiros da tragédia grega, nos estudos já citados nesta tese, também investigam o processo de o coro contribuir com o espetáculo controlando as emoções e estabelecendo tensões na peças.

por meio de um canto mais calmo, por exemplo. A afirmação de Stanford aponta para uma investigação que prevê no coro uma função espetacular.

Uma afirmação de Aristóteles parece há muito tempo apontar para esta dupla possibilidade de estudos. Ele diz que “o coro também deve ser considerado como um dos atores (*ὑποκριθῆς*); deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípidas.” (Po. 1456a 25-28). Nesta frase o que nos chama atenção é o uso da palavra *ὑποκριθῆς*, vocábulo indicativo de que o coro cumpria as mesmas funções desempenhadas pelos outros atores. As peculiaridades da comédia quanto à construção da ilusão dramática leva-nos a perceber que os atores estavam habilitados a cumprir funções dentro e fora da ficção e do enredo proposto. Assim, podemos estender esta conclusão ao coro e dizer que ele também cumpria funções dentro da ficção, quando se relaciona, de inúmeras formas, com as outras personagens, e fora da ficção, quando age como um elemento vertebrador do teatro, impulsionando a realização da peça num espetáculo cênico.

É evidente que ambas as esferas, aqui nomeadas ficção/ não ficção, personagem/ ator, enredo/ elemento vertebrador, são sempre apreendidas pelo espectador, ou leitor de teatro, de forma integrada. Então só percebemos o elemento vertebrador por meio do enredo ou apenas conseguimos perceber traços não ficcionais ao seguirmos os passos da ficção e assim por diante.

Por isso Bogatyrev (1977) diz que o espectador percebe ao mesmo tempo o ator e a personagem. E Ubersfeld (2005) deixa claro que temos, no texto teatral, duas camadas textuais distintas e indissociáveis: o diálogo e a didascália. Assim, o discurso dramático tem dois conjuntos: (a) o discurso cujo destinador é o autor e (b) o discurso cujo locutor é a personagem. Toda representação, então, constitui uma dupla situação de comunicação: a situação teatral, cênica, cujos emissores são o escritor e os praticantes do teatro (diretor, atores, etc.), e a situação representada que se constrói entre as personagens. A autora diz que

A distinção fundamental entre o diálogo e as didascálias toca no sujeito da enunciação, ou seja, na questão “quem fala?”. No diálogo, é o ser de papel que nós chamamos de personagem (distinto do autor); nas didascálias, é o autor que (i) chama as personagens e lhes atribui um lugar para falar e uma saída do discurso; (ii) indica gestos e ação de personagens independentes do discurso. (UBERSFELD, 2005, p. 6)

Neste sistema, a função das didascálias é determinar as condições de enunciação tanto cênica quanto imaginária, comandar a representação, definir as condições de comunicação e enunciação. O texto didascálico tem como característica, ao mesmo tempo, ser

uma mensagem e indicar as condições contextuais de uma outra mensagem. (UBERSFELD, 2005, p. 160-1).

Mas nas peças antigas as didascálias não são um paratexto, como acontece nas peças teatrais modernas. Elas estão fundidas ao texto e só percebemos as orientações do autor ao analisarmos as falas das personagens, a distribuição dos papéis e a organização estrutural da obra.

Acreditamos que o coro cumpre funções nestes dois conjuntos discursivos e contribui para a realização do espetáculo (a) como personagem inerente à ilusão proposta pelo enredo e (b) como elemento da comédia grega antiga, desempenhando a função de orientar a cena. O coro, quando desempenha uma ou outra função, liga-se ou ao diálogo ou à didascália.

Contudo, devemos ressaltar que a enunciação teatral segue algumas normas e é justamente a burla dessas normas que nos garante a possibilidade de analisar o coro nestes dois aspectos. Segundo Ryngaert (1995, p. 106), para que a fala aconteça é necessário um contexto, uma situação criada para que a enunciação se dê sem que pareça inconveniente. Para isso, é preciso que as personagens estabeleçam a conversação obedecendo a função de um quadro social e um código de relações entre as personagens da peça. Toda fala no teatro busca um destinatário e, devido à dupla enunciação teatral, ou seja, os vários níveis em que a enunciação acontece, os enunciatários podem estar tanto no elenco da peça quanto nos bastidores, tanto no palco quanto na plateia. Um recurso frequente na Comédia Antiga que vai contra esta norma de comunicação no teatro é a organização desse discurso de forma que se estabeleça uma comunicação que não permanece no nível da ficção, e aconteça assim a polêmica<sup>49</sup> ruptura de ilusão dramática.

Dentro do quadro de ilusão algumas falas e ações das personagens são previstas e aceitáveis, mas o coro, em algumas peças, emite falas que não se encaixam nesta previsão da ficção. O enredo da peça cria uma situação de dependência de fala e qualquer fuga dessa

---

<sup>49</sup> Temos alguns estudos que se voltam para esta característica da Comédia Antiga grega, dentre eles podemos citar SLATER, N. W. **Spectator politics: Metatheatre and performance in Aristophanes**. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 2002; SIFAKIS, G. M. **Parabasis and animal choruses**. A contribution to the history of attic comedy. London: The Athle Press, 1971; e também MUECKE, F. **Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes**. *Antichthon*, 11, p. 52-67, 1977. Não há acordo entre os teóricos em relação à ruptura de ilusão. Sifakis, por exemplo, acredita que falar em ruptura de ilusão na Antiguidade Clássica é completamente anacrônico, ao passo que Muecke demonstra que tais rupturas são indicações de uma autocrítica teatral, e Slater, por meio das rupturas, tenta recompor o que seria a autoimagem que o teatrólogo faz de sua obra e de seu público. Acreditamos que a ruptura da ilusão na Comédia Grega Antiga é uma estratégia discursiva do comediógrafo que, ao fazer o espectador entrever os elementos não-ficcionais e propor um outro nível de ilusão, acaba por fundar um topos literário que caracteriza o gênero. Apesar de a ligação entre o público e os performers ser mais intrincada na Antiguidade, fica evidente que o processo de composição ficcional delimita muito bem uma linha divisória entre o público e os atores e mantém a ribalta bem demarcada.

relação causa uma ruptura em relação à expectativa criada pelo enredo. Ou seja, uma criada dando ordens a sua patroa é uma situação que deve ser justificada por outros expedientes do enredo como uma chantagem ou, se não, estabelece-se uma condição de incoerência ficcional. Outro exemplo seria uma ocasião em que uma personagem submissa, sem qualquer iniciativa, de repente toma a frente de um empreendimento. Organizações de enredo como estas não se justificam.

Na *Comédia Antiga* essas falas que rompem com este quadro discursivo já estabelecido pelo desenho do enredo ficcional irrompem a todo o momento. Como concluímos em nossa dissertação de mestrado, essa característica própria do gênero *Comédia Antiga* fazia parte do pacto teatral e estava previsto no conjunto de expectativas criado pelos envolvidos no jogo cênico. O coro, assim como as demais personagens da comédia aristofânica, rompe a organização semântica dos papéis desempenhados. Há uma espécie de superação da personagem que está sendo encenada e uma subversão de papéis, mas, repetimos, essa característica era própria do gênero e estava prevista no pacto estabelecido entre palco e plateia e, por isso, não causava estranhamento.

Em muitos destes momentos, o coro emite falas que contribuem para a organização cênica. O coro parece ultrapassar a sua função de personagem e agir como organizador cênico.

Além destas manifestações discursivas do coro, outro aspecto que utilizaremos na tentativa de comprovar nossa tese é a distribuição das cenas. Parece haver uma lógica interna que torna os momentos de manifestação do coro necessários para a organização do espetáculo. Acreditamos que os cantos ou diálogos líricos do coro são necessários para que os atores se organizem na distribuição dos papéis ou na aquisição de objetos ou indumentárias.

Esses dois tópicos – fala do coro e organização das cenas na peça – servirão como campo de investigação sobre as funções do coro na organização do espetáculo, como elemento vertebrador da ilusão.

A leitura das comédias é nosso acesso ao enredo da peça tanto quanto à sua possibilidade de performance. No caso de um espetáculo teatral acreditamos que os elementos vertebradores servem tanto para garantir que os conjuntos de signos linguísticos, visuais, auditivos sejam compreendidos pelo público e que se organizem para compor um significado geral da peça, quanto para garantir que a performance evolua e o espetáculo multissemântico seja desempenhado com eficiência. É o que acontece com o coro que, frequentemente, desempenha ao mesmo tempo funções no enredo e no espetáculo.

Antes de estudarmos os aspectos performáticos do coro nas peças, faremos um estudo dos índices de narratividade da peça, estudando os papéis actanciais das comédias. A nossa intenção com este estudo é verificar quais as funções que o coro cumpria no enredo das comédias aristofânicas para, a partir disto, termos acesso aos elementos espetaculares das comédias.

### 3 FUNÇÕES DO CORO NA CONFIGURAÇÃO NARRATIVA DO ENREDO

Para identificar as funções espetaculares desempenhadas pelo coro, nossa única chave de acesso é a narrativa da peça. Por meio do enredo, poderemos perceber tanto como o coro age cumprindo sua função de elemento ficcional que contribui para o desenho do enredo, quanto como o coro age cumprindo sua função como um elemento vertebrador do espetáculo cênico.

Para analisar a função dramática da personagem do teatro no desenvolvimento da intriga da peça, tomaremos emprestado da teoria narrativa alguns conceitos permutáveis entre os estudos do texto narrativo e o estudo do texto dramático. A própria escolha lexical para construção deste texto já indicia que utilizaremos uma visão funcionalista, baseada em teoria estrutural, para avaliarmos o papel do coro na intriga das comédias de Aristófanes.

Para Ryngaert (1995, p.63), identificar a intriga consiste em avaliar a progressão exterior de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram de situações conflitantes que conhecem. Ao propor-se um estudo do enredo da peça prima-se pela sucessão temporal dos fatos e avalia-se a construção dos acontecimentos a partir do núcleo da ficção. Assim, por meio da estrutura superficial discursiva, onde se situa a cadeia de acontecimentos, acessamos as estruturas profundas da narrativa para identificar os conflitos essenciais.

Propp (2006) em seu conhecido livro *Morfologia do conto maravilhoso*<sup>50</sup>, Souriau (1993) em *As duzentas mil situações dramáticas*<sup>51</sup>, e, principalmente, Greimas (1973) em *Semântica estrutural*<sup>52</sup> desenvolveram uma gramática da narrativa em que as escolhas paradigmáticas, associadas à organização sintagmática, produzem um encadeamento de ações percebidas por meio do nível discursivo da narrativa. Nesse sistema, os papéis actanciais dos elementos narrativos e suas relações formam o valor semiológico do texto e, por isso mesmo, sustentam os sentidos percebidos pelo receptor. Anne Ubersfeld (2005) em *Para ler o teatro*<sup>53</sup> modifica o modelo actancial ampliando-o para o campo teatral. Ela procura as estruturas do texto através do esquema actancial, propondo uma sintaxe da ação dramática.

A teoria desenvolvida para análise da narrativa é utilizada, com algumas ressalvas, na análise do teatro. Pavis em seu *Dicionário de teatro* (1999, p. 9) avalia que o modelo

<sup>50</sup> Primeira publicação em russo de 1929.

<sup>51</sup> De 1950.

<sup>52</sup> De 1966.

<sup>53</sup> De 1978

actancial deixa a desejar em alguns aspectos da análise do texto teatral, principalmente pela grande universalidade e generalidade das funções actanciais.

Mas a permuta de bases teóricas já é ponto pacífico entre os estudiosos e encontramos em obras destinadas ao estudo do texto teatral o modelo actancial como sugestão de análise à disposição dos estudiosos do drama. No verbete “Actancial (modelo)”, do *Dicionário de teatro*, Pavis (1999, p. 7) aborda o assunto já o tratando como uma teoria que “impôs-se, nas pesquisas semiológicas, para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação.” Utilizando-a, então, no estudo do texto teatral.

O modelo actancial deve ser construído de forma que o analista observe o jogo de força entre os seis elementos que o compõem. São eles destinador, destinatário, adjuvante, oponente, sujeito e objeto. Como mostra Ubersfeld (2005, p. 34-68), os actantes se distinguem por pares posicionais (sujeito/objeto, destinador/destinatário) e pares oposicionais (adjuvante/opponente). Os conflitos entre esses pares são indicados por meio de flechas que podem funcionar nos dois sentidos, indicando se há combate entre os dois actantes ou não.

O par sujeito/objeto é importante, pois indica o principal eixo da ação. Sujeito pode ser animado e desejar um objeto abstrato (por exemplo, o poder). A frase que comanda esse par de actantes é ‘x deseja y’, ou o Sujeito deseja o Objeto. O Destinador é o motor da ação, representa o motivo que fez o sujeito agir para adquirir o objeto, e o destinatário é o beneficiário da ação do sujeito, o “para quê” o sujeito agiu. Esse eixo sintagmático já nos permite ampliar a frase inicial ‘x deseja y’ para ‘impulsionado por Destinador, Sujeito deseja Objeto, em benefício do Destinatário’. Ao associarmos a essa estrutura sintática da narrativa o outro par, adjuvante/opponente, a frase se amplia mais um pouco. Temos então que ‘impulsionado por Destinador, Sujeito deseja Objeto, em benefício do Destinatário. Para atingir esse objetivo é ajudado pelo Adjuvante, e Oponente tenta impedir o Sujeito de conquistar Objeto’.<sup>54</sup>

Segundo Ryngaert (1995, p. 70), o sistema actancial oferece ao estudioso algumas vantagens, entre elas a de observar a manipulação de forças que se confrontam no texto; a de escapar à simples determinação psicológica da personagem; a de mostrar que as personagens se agrupam e se ligam umas às outras por uma sintaxe da ação; a fim de dar noção da complexidade dos elementos em jogo que as noções de intriga e enredo, às vezes, mascaram.

---

<sup>54</sup> É evidente que essa estrutura frasal pode ser mais complexa de acordo com o texto a ser analisado. Além disso, a análise semiológica desenvolveu-se, ampliou e modificou as ferramentas de análise. A esse esquema actancial com seis elementos foi associada à ideia do triângulo actancial em que a flecha do desejo indica relações mais complexas entre os actantes. Além disso, a semiótica das paixões amplia as possibilidades de análise.

Ubersfeld (2005) ao propor o Modelo Actancial do Teatro legitima a sua proposta:

A construção da fábula é o que transforma o drama em narrativa não dramática, o que remete o conflito à história. Trabalho perfeitamente legítimo que encenadores e dramaturgos brechtinianos consideram indispensável, esse procedimento é um procedimento de abstração, de constituição de uma narrativa abstrata, não a busca de uma estrutura. (UBERSFELD, 2005, p. 29)

Apesar de ser um modelo de análise legítimo, Ubersfeld (2005, p. 33) assegura que as análises narrativas devem ser adaptadas antes de serem aplicadas ao drama, pois os conflitos no drama não são tabulares como na narrativa e “o caráter conflitual da escritura dramática torna difícil, menos em casos especiais, a localização de uma sequência fixa de funções da narrativa.”

Mesmo sabendo da dificuldade em se obter satisfação plena na utilização do modelo de análise narrativo aplicado ao texto dramático, neste momento, ele servirá satisfatoriamente à nossa proposta de verificar a função do coro na construção narrativa do enredo das comédias aristofânicas, uma vez que revelará quais papéis actanciais o coro desempenha. Pretendemos identificar a estrutura narrativa do drama e recuperar o papel do coro em relação à intriga de acordo com o que foi visto em cena, pelos espectadores da antiguidade, acessado, por nós, graças à virtualidade do texto escrito. Por isso, julgamos que a adoção do modelo actancial seja adequada aos nossos objetivos, já que “O modelo actancial foi concebido para traduzir a forma como os sememas se organizam à superfície do discurso”. (CEIA, 2005).

Depois de feita essa análise, verificaremos o papel do coro fora de cena, quando ele contribui para a elaboração do espetáculo cênico, desempenhado, também, algumas funções técnicas. Ou seja, nossa análise levará em consideração o papel do coro em relação ao que, provavelmente, foi representado na orquestra dos festivais dramáticos da antiguidade, por um lado, e, por outro lado, em capítulo posterior, o papel do coro na performance, quando ele trabalhava para viabilizar a construção da ilusão teatral.

Como o coro exerce mais de um papel actancial nas comédias, neste capítulo, propomos mais de um quadro de análise, fazendo, assim, o leitor perceber a progressão da narração em cada uma das onze comédias de Aristófanes. Optamos por, no final de cada estudo de peça, apresentar um quadro actancial que propicie uma visão geral dos papéis actanciais em cada obra. Em algumas comédias esta opção dificulta a organização do sistema actancial uma vez que os papéis podem mudar de acordo com a sucessão dos acontecimentos.



Procuramos dar conta das mudanças diacrônicas das comédias indicando no próprio esquema as possíveis alterações das funções actanciais.

Apresentaremos um estudo das onze peças na sequência.

### 3.1 *Acarnenses*

O coro da peça entra em cena no verso 204 e vem combater Diceópolis, um cidadão ateniense considerado traidor pelo grupo de acarnenses.

Diceópolis, por sua vez, é a primeira personagem a aparecer na orquestra. A peça é iniciada com ele sozinho em cena proferindo um monólogo no qual conta suas decepções estéticas nos festivais teatrais passados ou as alegrias que sentiu divertindo-se neles. Ele é um velho camponês que foi deslocado para o interior das muralhas devido ao perigo que corria em permanecer nos campos devido à Guerra do Peloponeso. Ele queixa-se dos desconfortos sofridos dentro das muralhas e, por isso, é o primeiro a chegar para a “assembleia soberana” (*kurias ekklesia*, v. 19) que discutirá a paz. Mas os prítanes parecem não se preocupar em “como a paz existirá” (*eipnh d’opws estai*, v. 27) e chegam apenas ao meio do dia.

Com a chegada dos prítanes, abre-se a assembleia. O primeiro a falar é Anfíteo, que se apresenta como imortal, descendente de Triptólemo e Deméter.<sup>55</sup> Anfíteo oferece seus préstimos como embaixador enviado pelos deuses para concluir tréguas com os lacedemônios, mas é forçado pelos guardas a calar-se.

A seguir temos duas cenas preenchidas pelo retorno dos embaixadores enviados à Pérsia e à Trácia.

O arauto anuncia a volta dos que foram enviados à corte do rei da Pérsia. Em seu relato sobre a viagem, um embaixador deixa claro quantas regalias são oferecidas aos jovens embaixadores enquanto a população em geral sofre grandes dificuldades. Um contraponto entre os emissários e Diceópolis é estabelecido: aqueles que viajavam instalados confortavelmente em carros (v. 70), foram recebidos com um banquete (v. 75), enquanto Diceópolis instalava-se no lixo perto das muralhas (v. 72). Neste momento já vemos um dos contrastes estabelecidos pelo texto: jovens *versus* velhos. Há uma troca de papéis sociais. Os

<sup>55</sup> Na peça, várias personagens têm comportamentos que as aproximam de personagens da tragédia. Ao dizer sua genealogia, Anfíteo aproxima-se de um herói de Eurípides (MAZON, 1904, p. 15). Também o monólogo inicial da comédia, proferido por Diceópolis, é uma estratégia discursiva da tragédia, que, comumente apresenta, no prólogo, um monólogo.

jovens, que seriam os mais indicados a tomar a frente das batalhas devido à força e agilidade próprias da idade, ocupam o lugar dos velhos, que, devido à experiência, seriam mais sensatos ao propor acordos com os outros governantes. Essa troca resulta em um mundo às avessas que traz muitos malefícios, principalmente para a população comum.

A corrupção é evidenciada na cena em que um dos embaixadores introduz na assembleia um enviado da Pérsia como aliado de guerra, Pseudártabas, o Olho do Rei. Apesar de sua fala confusa, Diceópolis consegue desmascará-lo ao notar que, diferente do que o embaixador fala para o público, o rei da Pérsia não mandará ouro para os atenienses. Mas mesmo depois de ter sido desmascarado, Pseudártabas é convidado a hospedar-se na cidade. Esta atitude descabida dos prítanes impele Diceópolis a “trabalhar em uma grande e extraordinária tarefa” (*εργασομαι τι deinoh ergon kai mega*, v. 128), tarefa esta contra a qual o coro combaterá quando entrar em cena: ele contrata Anfíteo para fazer tréguas com os lacedemônios só para ele, sua esposa e seus filhos.

Na cena seguinte, Teoro, enviado ateniense à Trácia, retorna da corte de Sitalques, onde, junto com sua comitiva, teve um atraso devido ao mau tempo, que em nada o aborreceu, pois, durante isso, comia e bebia à vontade. Como ajuda, o rei da Trácia mandou um grupo de Odomantes, “justamente o povo mais belicoso da Trácia” (v. 153). Eles agridem e roubam Diceópolis. Indignado por ser vítima de bárbaros em sua terra, Diceópolis, em um ato de astúcia, declara ter sentido uma gota de chuva, interrompendo, assim, a assembleia com este falso agouro.

Opondo-se aos dois embaixadores do governo, que voltaram sem nenhum avanço nas negociações de paz, chega Anfíteo depois de ter obtido sucesso em sua empreita: ele volta com a paz, mas chega correndo para escapar dos acarnenses, que o perseguem por considerá-lo um traidor. O semideus traz três porções de tréguas representadas por três tipos de vinho: um de cinco, outro de dez e, um último, de trinta anos. Diceópolis, após degustá-los, prefere o vinho de trinta anos, pois os outros cheiram a guerra. Só o de trinta tem aroma de ambrosia e néctar (v. 195).

A posse da paz significa para Diceópolis a permissão para celebrar as Dionísias Rurais já que, agora, está “afastado da guerra e dos males” (v. 201).

Até este momento da peça, percebemos uma frequente duplicação das cenas. Temos duas cenas de chegada de embaixadores, os vindos da Pérsia e os vindos da Trácia. Opondo-se a esses dois embaixadores do Estado, temos Anfíteo, o embaixador de Diceópolis. A cada cena de embaixada temos uma sequência que se repete: os embaixadores entram em cena (primeiro o da Pérsia e depois o da Trácia), depois os enviados dos reinos visitados são

inseridos na assembleia, em ambos os casos são figuras grotescas (primeiro Pseudártabas e depois os Odomantes). Cada cena é levada a cabo por Diceópolis com uma reviravolta teatral: primeiro Diceópolis desmascara Pseudártabas e depois diz que recebeu um aviso divino – uma gota de chuva – e a assembleia deve ser finalizada, o que estabelece uma nova dupla competitiva formada por Diceópolis *versus* os enviados.

Podemos também contrapor os embaixadores da *pólis* enviados à Trácia e à Beócia a Anfíteo, o embaixador de Diceópolis. Aqueles falharam em suas missões enquanto este cumpriu a sua e trouxe a paz. Com a paz concluída, Diceópolis prepara-se para realizar as Dionísias enquanto o coro vem no rastro de quem leva as tréguas.

É necessário notar que a entrada do coro é anunciada por Anfíteo que, logo depois, retira-se para fugir, e Diceópolis retira-se também para desfrutar de suas tréguas. A cena fica vazia para o párodo.

Entra em cena, então, o coro de acarnenses. A cena está vazia e, confirmando o que Sommerstein (1998, p. 9) e Russo (1994, p. 47) dizem, a entrada do coro é marcada pela violência em uma cena vigorosa, e o canto furioso do coro expressa a energia de veteranos da Guerra de Maratona. O metro, um trocaico anapéstico, utilizado por Aristófanes para a entrada do coro, segundo Webster (1970, p. 182), marca o ritmo da performance do coro que teria entrado em disparada.

Como o coro permanece por um momento sozinho em cena, ele tem a oportunidade de apresentar-se: são velhos (*gerontes*, v. 180) carvoeiros (*ferwn ajnqrakwn fortion*, v. 214) que tiveram as vinhas pisoteadas e destruídas pelos inimigos (v. 231) e, por isso, perseguem furiosos aquele que carrega as tréguas (*ol taꞥ spondaꞥ ferwn*, v. 207). Apesar de terem as pernas pesadas e as canelas sem agilidade (v. 219), estão ainda nas frentes de batalha por honrar a lembrança e a força dispensada na batalha de Maratona.

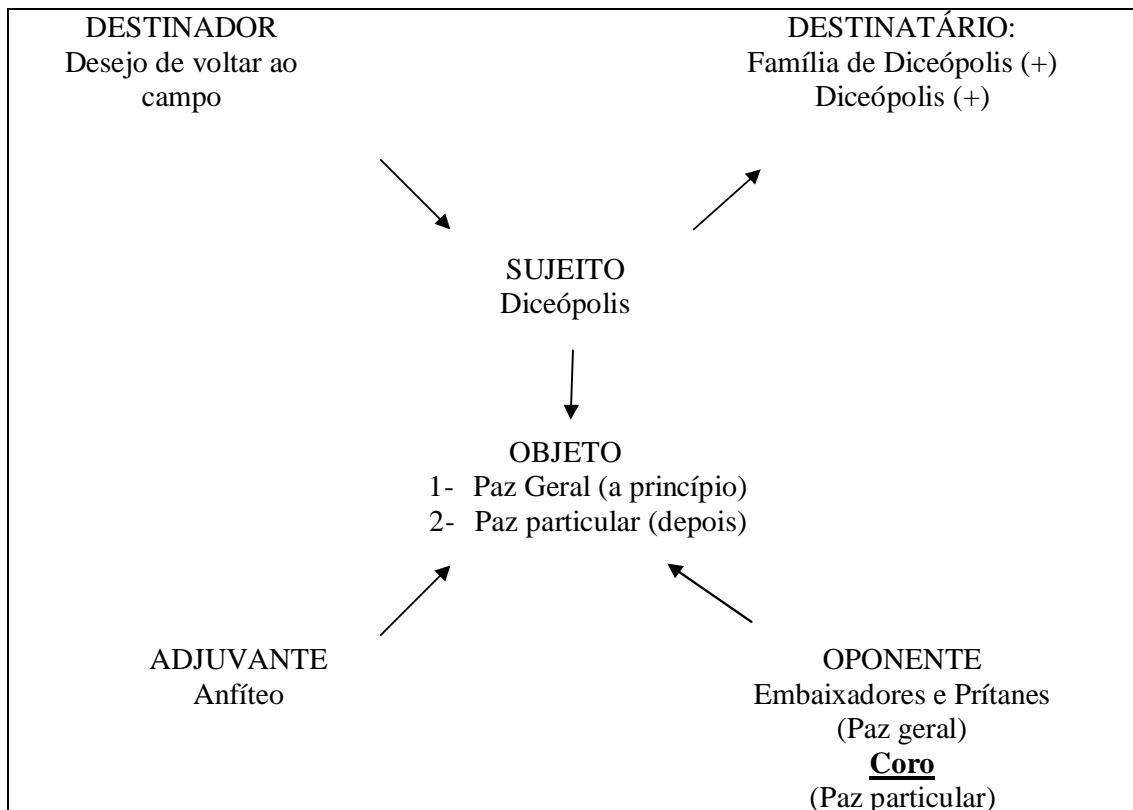
Zimmermann (1984, p. 15), em um estudo sobre os párodos de Aristófanes, diz que o párodo de *Acarnenses* tem a mesma tipologia do párodo de *Lisístrata*, pois nas duas peças o coro entra para impedir a ação dos atores que estão em cena, chega sem ter amigos, apenas oponentes, o que resulta em uma cena de batalha. Concordamos com o autor exceto em um ponto: no caso de *Acarnenses*, quando entra, o coro interpela o público e conta com seu auxílio para encontrar o suposto traidor. O coro diz:

Vamos, todos por aqui. Persigam-me esse fulano, perguntem por ele a todos os passantes. No interesse da cidade, temos de deitar mão a este tipo. Vá lá, deem-me uma pista.

Alguém sabe para que lugar da terra se sumiu o fulano com as tréguas?<sup>56</sup>

e, devido ao mágico poder das palavras no teatro, transforma o público em seu informante<sup>57</sup>.

Até este momento da comédia a estrutura narrativa prevê posições bem definidas e os conflitos são bem evidentes:



O quadro actancial mostra que o sujeito da peça, Diceópolis, motivado por um desejo de voltar ao campo, já que sofre grande desconforto no refúgio dentro da cidade, tem, a princípio, a intenção de fazer a assembleia votar a paz para todos (intenção marcada no campo OBJETO com o número 1), como os embaixadores descomprometidos e os prítanes são uma barreira para esta conquista, Diceópolis realiza o plano alternativo de fazer um acordo de paz

<sup>56</sup> As traduções do texto *Acarmentenses* aqui apresentadas serão de Maria de Fátima Sousa e Silva, 1988. Em alguns trechos, retomamos as palavras no grego para chamar atenção para alguma especificidade que nos interessa.

<sup>57</sup> Não estamos discutindo aqui se houve ou não resposta do público, ou se é possível certificar a identidade destes transeuntes, mas o coro recategoriza a plateia e a transforma em figurante da peça e, então, pede informações. Para uma abordagem mais completa sobre a ruptura de ilusão ou o metateatro na Comédia Antiga veja SLATER, N. W. Making the aristophanic audience. *American Journal of Philology*, Baltimor, vol 120, n. 3, p. 351-367, 1999. e SLATER, N. W. The fabrication of comic illusion. In DOBROV, G. *Beyond Aristophanes*. Transition and diversity in greek comedy. Atlanta: Scholars Press, 1995., p. 29-45. Não consideramos que o público figure na comédia como uma personagem. Essa abordagem do coro é, antes, uma estratégia discursiva de Aristófanes para criar um vínculo entre o coro e o público.

particular (indicado no quadro no campo OBJETO, marcado com o número 2). Neste plano, é auxiliado por Anfíteo, o adjuvante do sujeito. A este segundo plano de ação, o coro representa oposição (marcada no campo OPONENTE) e insere-se na intriga, a princípio, para combater aquele que julga traidor do povo por ter feito um acordo de paz particular.

A Oposição a ação é, justamente, representada na peça pelas figuras políticas dos embaixadores e dos Prítanes. Assim, a peça desenha, desde o prólogo, um contraponto entre as tendências políticas de manutenção da guerra e as necessidades do indivíduo de viver em paz. Na utopia cômica proposta por Aristófanes, o cidadão que tem um pleito justo, indicado em seu próprio nome composto pelo adjetivo grego δίκαιος (justo) e pelo substantivo πόλις (cidade, *pólis*), consegue ter êxito em sua oposição aos interesses políticos e, ainda no prólogo, realiza seu objetivo e conclui as tréguas com os espartanos.

O contraponto entre o indivíduo e os políticos é marcado na peça pela distribuição das personagens na orquestra. A figura de Diceópolis sozinho em cena no início da peça é o primeiro sinal do pleito solitário do herói. Esse sentido é reforçado pelas cenas que opõem Diceópolis às embaixadas da Pérsia e da Trácia, sempre compostas por mais de uma personagem enquanto Diceópolis marca (contra)posição sozinho. A perseguição do coro a Diceópolis também desenha cenicamente o enfrentamento entre um grupo e um indivíduo, ressaltando que Diceópolis tem um pleito solitário e enfrenta a coletividade. Essa oposição entre um *versus* vários permanece até o agón, quando o coro passa a defender a demanda do herói.

O quadro acima resume apenas o momento inicial da comédia, pois, assim que o coro entra e o enfrentamento entre este e Diceópolis começa, outro desenho dos conflitos é estabelecido.

O coro entra na orquestra e, depois de se apresentar por meio de canto em que explicita quais são suas intenções, vê Diceópolis saindo de casa para organizar o cortejo das Dionísias Rurais. Imediatamente os acarnenses constatam que aquele é o homem que procuram (v. 239)<sup>58</sup>.

O canto irado do coro tem como contraponto o hino a Fales entoado no cortejo. Por um lado, o coro expressa a fúria sentida e o ódio aos inimigos e, por outro lado, Diceópolis canta os prazeres da vida.

---

<sup>58</sup> Russo (1994, p. 47-8) questiona o fato de os acarnenses procurarem Anfíteo e atacarem Diceópolis sem ao menos conhecê-lo. Para nós esse questionamento é incongruente já que no teatro a personagem pode ser identificada não apenas pela sua aparência ou pelo nome, mas também pelos objetos leva e pelas atitudes que toma. Os acarnenses procuravam “aquele que concluiu tréguas com os inimigos” e somente alguém que tivesse feito isso poderia estar realizando tranquilamente uma festa pública.

O coro logo avança em direção a Diceópolis com pedradas (v. 295) e insultos, chamando-o de traidor da pátria (ἀπαισκυντός, v. 289 – palavra que também pode ser traduzida por “desavergonhado”) e infame (βδελυρός, v. 288). Este se defende dizendo que os lacônios “não são culpados de todos os nossos [dos atenienses] problemas” (v. 310) e que por vezes são eles os injustiçados (v. 314).

Temos assim, por um lado, o canto de entrada do coro (vv. 204 –236), um canto agressivo que mostra a ira do coro voltada contra aquele que, supostamente, traiu a pátria, e por outro lado, o hino de Diceópolis e seu cortejo em honra a Fales, cantando os prazeres (vv. 247-279). A simetria, assim como a oposição, entre os dois cantos é marcante, pois eles têm a mesma quantidade de versos e enquanto o coro acredita “ser digno para a cidade pegar esse homem” (vv. 205-6), Diceópolis apenas deseja conduzir “afortunadamente as Dionísias Rurais” (v. 250); enquanto o corifeu convoca o coro para perseguir e atirar pedras (vv. 235-6), Diceópolis deseja celebrar com Fales e beber, comer, pendurar os escudos e apagar o fogo (vv. 271-4).

Uma nova dualidade é formada: Diceópolis *versus* o coro. Esse antagonismo é notado por Mazon (1904, p. 19), quando mostra que entre os versos 280 e 346 o coro canta enquanto o ator declama, acentuando a diferença existente entre as reflexões simples e sensatas de Diceópolis e a violência lírica dos acarnenses. Mazon faz um quadro de fácil visualização para mostrar que os metros usados por Aristófanes implicam diretamente o movimento dos atores em cena.

284 – **Dic** – tetrâmetro trocaico  
 285 – **Coro** – pentapoidia anapéstico  
 286 – **Dic** – tetrâmetro trocaico  
 287-292 – **Coro** – tetrapoidia peônico  
 ↓  
 Ida – Ataque do coro

293 – **Dic** – tetrâmetro trocaico  
 294 – **Coro** – pentapoidia peônico  
 295 – **Dic** – tetrâmetro trocaico  
 296-301 – **Coro** – tetrapoidia peônico  
 ↓  
 Volta – justificativa de Diceópolis

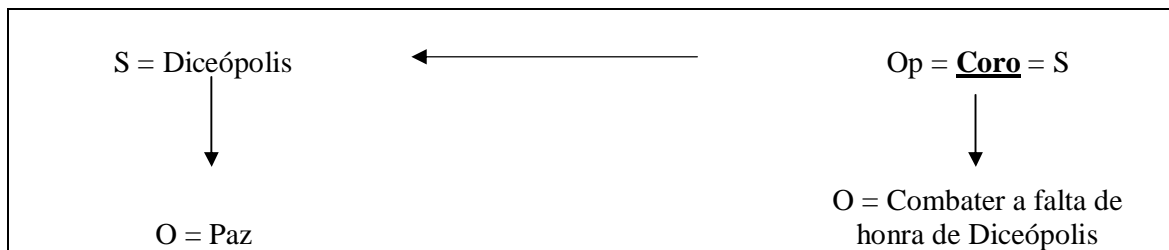
Os dois trechos selecionados indicam dois movimentos contrários. Primeiro o coro ataca, depois Diceópolis se defende. Para Mazon (1904, p. 20), é provável que houvesse uma movimentação cênica que reforçasse esse jogo entre coro e ator. Primeiramente o coro

encurrala Diceópolis num movimento de ida, depois Diceópolis, ao se defender, caminha em direção ao coro que faz o movimento de volta.

Desta forma, por meio da métrica e do conteúdo dos versos, podemos propor uma organização cênica que oriente a movimentação dos atores.

O coro representa na peça um forte antagonismo ao herói. A forte oposição do coro, suficiente tanto no conteúdo quanto no ritmo forte e combativo dos versos, cumpre a função de dificultar e engrandecer a conquista de Diceópolis.

A formação do novo quadro cênico encobre uma estrutura narrativa na qual o coro, guiado por seus valores heroicos, opõe-se a Diceópolis, insatisfeito com a situação de guerra.



O quadro acima dos papéis actanciais evidencia que a cena tem dois Sujeitos da ação e que os valores opostos são, ambos, combativos: por um lado, o coro quer atacar a falta de honra, e, por outro, Diceópolis deseja a paz. Qual dos dois Objetos tem mais méritos? A cena desenha uma aporia e, como na tragédia, é necessária uma atitude extrema.

Diceópolis, convicto da justiça de suas palavras, propõe-se a falar com a cabeça no cepo (v.318), mas os acarnenses se mostram impiedosos, e impedem todas as tentativas de Diceópolis falar e tentar convencê-los da justiça de seu acordo de paz. O coro ameaça: “Ora digam-me lá, por que é que o poupamos às pedras, cidadãos? Por que esperamos para pormos esse fulano tinto de púrpura?” (vv. 319-20) e “Vais morrer, já sabes, e agora mesmo.” (v. 325). O que força Diceópolis a declarar que tem em casa alguém preso e vai matá-lo se não for ouvido:

**Diceópolis:** Pois quem vai vos morder sou eu!  
É a minha vez de matar os mais queridos dos vossos amigos.  
Como já aqui tenho os vossos reféns, vou agarrar neles e degolá-los. (vv.325-7)

**Coro:** Mas que é isso? Que ameaça é esta, cidadãos, que ele nos faz a nós, Acarnenses? Será que tem preso lá dentro de casa um filho de algum de nós aqui presentes? Se não, o que será que lhe dá assim tanta segurança? (vv.328-330)

Os acarnenses pedem novamente auxílio para a plateia e a identificação entre público e coro é estreitada. Diceópolis diz ter como refém um dos “amigos vossos” [do coro] e o coro questiona se ele prendeu “um filho de algum de nós aqui presentes”. Desta forma os acarnenses fazem o público se associar aos amigos do coro. Este passo para a identificação é importante, pois os espectadores, assim como o coro em cena, vão presenciar, na sequência, a cena de agon em que Diceópolis quer convencer o coro, e conseqüentemente a plateia, de sua honestidade.

Antes de falar sobre os lacedemônios, Diceópolis faz um discurso sobre a ingenuidade dos agricultores que se deixam enganar ao receber tolos elogios. Depois planeja se equipar (ἐνσκευάσασθαί, v.384) de modo miserável para excitar a piedade dos ouvintes (coro e plateia). Vai à casa de Eurípidas procurando fortalecer sua alma (v.393)<sup>59</sup>.

Neste momento, os Acarnenses no palco representam a plateia de Diceópolis, não simplesmente por assisti-lo, mas porque do verso 393 ao 498, por mais de cem versos, ele não tem nenhuma fala. A similitude entre coro e platéia novamente é vincada e ambos contemplam a transformação de Diceópolis em personagem trágica.

Diceópolis caminha até à casa de Eurípidas e pede “algum trapo do antigo drama” (v. 415), o tragediógrafo lhe oferece várias opções de farrapos, mas Diceópolis quer um traje específico: as roupas usadas por Télefo, o Mísio (v. 430) coxo que é hábil no falar (v. 429), herói trágico da obra de Eurípidas. Uma vez, caracterizado como um mísiu, ou seja, um bárbaro, Diceópolis avança “impregnado de Eurípidas” (v. 484) e faz seu discurso de defesa dizendo aquilo que lhe parece bom (v. 487).

Quando o herói volta da casa de Eurípidas vestido da forma apropriada para causar piedade, o coro o recebe e demonstra que está curioso para saber o que será dito (v. 498) e autoriza o início do agon. O coro diz: “Vamos, já que assim o queres, fala lá.” (vv.497-8).

Diceópolis diz que odeia os lacedemônios, mas, apesar disso, assume que existem homens de mau caráter entre os atenienses. Diz que a disputa entre Atenas e Esparta começou pela ação de alguns jovens atenienses que roubaram a cortesã Simaita de Mégara. Para dar o troco, os megarenses roubaram duas cortesãs atenienses. Péricles, “o olímpico”, decretou, então, o banimento dos megarenses. Estes pediram aos lacedemônios que o decreto fosse mudado e Atenas não concordou. A partir daí “o barulho era dos escudos” (v. 539), e tudo por causa de três prostitutas.

---

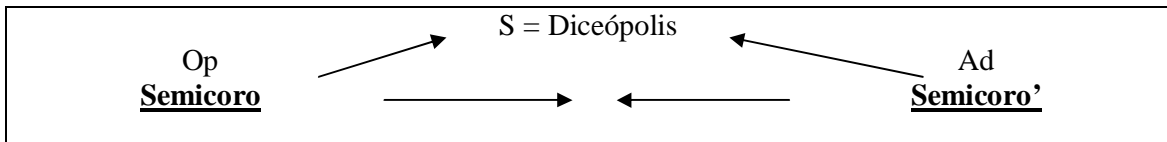
<sup>59</sup> Esta é a primeira vez que Diceópolis se apresenta pelo nome: “Diceópolis de Colides” (v.406) -, justamente momentos antes de disfarçar-se para compadecer os acarnenses.



Depois desta argumentação, o coro diverge e se separa em dois: uma parte concorda com as razões de Diceópolis e a outra, apesar de aceitar que coisas justas foram ditas, indigna-se com Diceópolis por sua coragem em dizê-las e convoca Lâmaco, que logo chega pronto a brandir o escudo.

A forte oposição que o coro representou assim que entrou em cena é diminuída quando o coro se divide em dois semicoros e Diceópolis ganha mais força. A estrutura narrativa passa por novo estágio e essa dissensão do coro é um estágio intermediário para o seu convencimento total<sup>60</sup>.

O Sujeito Diceópolis, antes solitário, conquista a aprovação de parte do coro:



Com o coro dividido em dois partidos opostos, um favorável e outro contrário à manutenção do acordo de paz, a cena ganha outra roupagem. O semicoro contrário às tréguas convoca Lâmaco para ser defensor da guerra, enquanto o outro semicoro elege Diceópolis como porta-voz da paz.

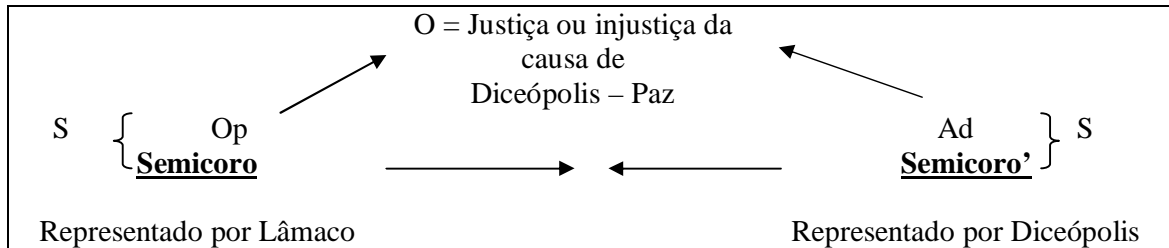
A partir daí, o embate, antes centrado entre Diceópolis e o coro, passa a ser travado entre Diceópolis e Lâmaco, que assumem as posições de líderes de semicoro, defendendo cada qual uma das partes.

Como pode ser notado no quadro abaixo, os dois semicoros discordam quanto à decisão de condenar ou não Diceópolis. Parte dos acarnenses é favorável e outra parte é contrária a Diceópolis. O objeto da discussão é a causa de Diceópolis:

<sup>60</sup> O agôn de *Acarnenses* tem um forte apelo de convencimento perante o coro e, por vezes, o coro tem sua identidade confundida com os atenienses e esses, por sua vez, com o público do festival. Se o coro for convencido dos motivos de Diceópolis, assim como fez Télefo ao incitar a plateia a mudar de opinião e tomar o partido daquele que era visto como inimigo, a plateia das Leneias, por ter sido associado ao coro, também será convencida.

Segundo Henderson (1996, p. 68), “o problema não é distinguir humor e seriedade, mas analisar a dinâmica de persuasão cômica”, para ele, o humor cômico pode ser um modo persuasivo paralelo ao chamado discurso sério. Não podemos esquecer que a cena seguinte é decisiva. Diceópolis vai fazer seu discurso de defesa. Um discurso que poderia ser polêmico devido à posição pacifista tomada por Aristófanes, que não era a posição do coro e não deveria ser a posição da maioria da plateia.

A permuta entre o espaço cômico e o trágico e desses com o espaço político é apontada por Slater (2002, p. 50). Para ele, Diceópolis notou, durante a assembleia, quão crédulos os cidadãos são, e esta cena criada por Aristófanes é uma advertência dos perigos do discurso. A intenção seria mostrar que a assembleia e o júri podem ser enganados com os artifícios teatrais.

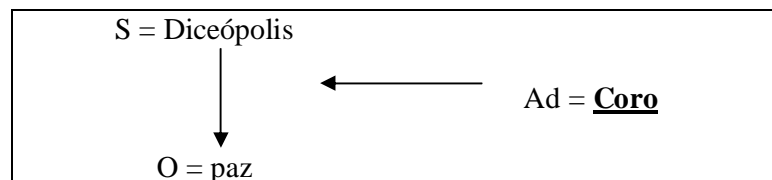


Essa transferência de funções actanciais promove um interessante efeito na estrutura discursiva da obra. Agora o OBJETO de Diceópolis, ou seja, a paz, ganha autonomia a passa a ser o foco da peça. O agón gira em torno da legitimidade ou não do acordo de paz e cada um dos semicoros defende uma posição.

O embate continua e vemos Lâmaco, que no início foi chamado de herói (vv. 575, 579), ser, através do discurso de Diceópolis, transformado em filho de intrigante (v. 595) e, por fim, soldado mercenário (v. 597), enquanto Diceópolis passa de um simples mendigo (v. 579) a homem honesto (v. 595) <sup>61</sup>.

Diceópolis justifica suas tréguas ao dizer que homens jovens como Lâmaco recebem salários por elegerem-se generais e embaixadores, enquanto velhos grisalhos como os acarnenses enfrentavam duramente a guerra, Assim, com estes argumentos, convence todo o coro. Lâmaco sai fazendo promessas de que sempre impingirá guerra aos peloponésios e Diceópolis propagandeia seu livre mercado.

Neste momento, o Sujeito Diceópolis está em total consonância com seu Objeto e não tem nenhum oponente:



O corifeu inicia a parábase. Segundo Duarte (2000, p. 13), este expediente da comédia é o ponto de encontro entre comediógrafo, coro e público. O coro, como porta voz do poeta, dirige conselhos e censuras à cidade, e faz uma autopromoção da peça apresentada, tendo em vista o ambiente competitivo dos festivais.

O coro declara:

<sup>61</sup> Homem honesto é a tradução de  $\chi\rho\epsilon\sigma\tau\omicron\varsigma$  palavra que tem, em uma de suas acepções, o significado de nobre. Trata-se de adjetivo concedido aos principais cidadãos da cidade, aqueles que exerciam atividade benéfica para a comunidade.

Esse homem vence com argumentos e faz o povo (τὸν δῆμον) mudar de ideia acerca da trégua. Mas, despindo-nos, passemos aos anapestos. Desde que o nosso mestre (ὁ διδάσκαλος) ocupa-se de coros cômicos (χοροῖσιν τρυγικοῖς) jamais se apresentou no teatro (πρὸς τὸ θέατρον) para dizer que é hábil. Acusado por seus inimigos diante dos atenienses (ἸΑθηναίους) rápidos nas decisões de satirizar (κωμωδεῖ) nossa cidade (τὴν πόλιν ἡμῶν) nas comédias e de insultar o povo (τὸν δῆμον), é preciso que ele responda agora diante dos atenienses prontos a mudar de ideia. Diz o poeta (ὁ ποιητής) que é responsável por muitos benefícios para vocês (ὑμῖν), impedindo-os (ὑμᾶς) de serem tapeados demais por discursos estrangeiros, de gostar de serem bajulados, de serem simplórios. (vv. 626-35)

Voltamos à questão da confusão propositadamente estabelecida pelo autor entre o coro e a plateia. A declaração de que o povo muda de ideia dilata a célula do enredo cômico e expande o alcance do discurso de Diceópolis. Aristófanes cria por meio de diálogo o efeito de que não é apenas o coro que muda de ideia, mas todo o povo. O coro, ao referir-se à vitória de Diceópolis, diz que ele faz o povo mudar de ideia. Nesse momento, o coro se recategoriza como “o povo”. Lembremo-nos de que, na ficção, até esse momento quem havia aderido à causa de Diceópolis fora apenas coro. O coro, nesse caso, fixa a ambiguidade de sua condição, é personagem de ficção, mas, enquanto conjunto de atores amadores, é representante da comunidade. Um pouco antes, antes de deixar-se persuadir, ele acusara Diceópolis de ofender “toda a nossa cidade” (ἅπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν) v. 576-77. A partir dessa identificação do coro com o povo, surgem outras como a plateia com os Atenienses, e, conseqüentemente, o coro com os Atenienses.

Na parábase o coro também assume a voz do poeta e, como diz Duarte (2000, p. 56), as ideias expressas pelo coro são coincidentes com as ideias do herói da peça. Ela diz que “o paralelo entre o herói e o poeta dos anapestos é claro e pode ser traçado passo a passo.”<sup>62</sup>

Quando a parábase termina, Diceópolis estabelece os limites de seu mercado e declara serem bem-vindos todos os peloponésios (v. 720).

O coro, integralmente convencido da legitimidade do pleito da paz, depois da parábase não desempenha mais força importante na construção de conflitos na estrutura

<sup>62</sup> Além de seu objetivo principal de fazer rir, Silva (2000, p. 357) lembra que a comédia grega desempenhou o papel de transmitir reflexões teóricas sobre o gênero, ao veicular informações e reflexões sobre a arte de fazer rir. A parábase era um espaço privilegiado para esta função já que havia a possibilidade de falar diretamente com o público.

narrativa da comédia. Apenas auxilia Diceópolis em cenas que relatam as consequências do acordo de paz. As cenas que acontecem depois da parábase de *Acarnenses* são oportunidades para que Diceópolis distribua, ou não, os benefícios adquiridos com a conquista do Objeto.

Com o mercado em funcionamento, temos duas cenas que mostram, sucessivamente, a vinda de um megarense e um beócio. No fim de cada uma aparece um Sicofanta, delator que é expulso.

O Megarense chega ao mercado para trocar suas duas filhas por um pouco de sal e alho. Para conseguir fechar o negócio, disfarça-as de “porquinhas dos mistérios” (v. 764), mas não os mistérios de Deméter, como era de se prever, elas são porquinhas para serem sacrificadas a Afrodite, ganhando, assim, conotação sexual. Entra repentinamente um Sicofanta que ameaça delatá-los mas Diceópolis o põe para fora.

Durante a cena com o Megarense o coro permanece à parte da ação e não tem nenhuma fala. Depois que a cena termina o coro entoia um canto de louvor à felicidade de Diceópolis (vv. 836-859).

Este canto serve de divisão entre as duas cenas.

Em seguida, o Tebano vem vender algumas especiarias e alguns animais como galinhas, codornas, lebres e a tão apreciada enguia do lago Copaís. Diceópolis troca as mercadorias por outro sicofanta que chega ao mercado e é levado pelo Tebano, embrulhado como cerâmica. O coro também participa muito pouco desta cena, apenas quando Diceópolis expulsa o sicofanta o coro fala (v. 930) para reforçar a graça e o inconveniente da cena de um homem embrulhado em embalagem para cerâmica.

Vem ao mercado de Diceópolis um mensageiro de Lâmaco para comprar tordos e uma enguia, pratos para celebrar a festa dos Cângios. Mas Diceópolis nega-se a comercializar com ele.

O coro apresenta duas estrofes (974-999) em que canta e celebra a fartura do mercado de Diceópolis, que oferece as mais diversas mercadorias. Bendiz “Conciliação, companheira da bela Cipris e das amigas Cárites” (v.989), que “tendo tão belo rosto passava despercebido” (v.990), com quem o coro sonha unir-se, pela força de *Eros*.

O arauto vem anunciar a abertura dos *Cângios* e o início da festa. Diceópolis agiliza o preparo do banquete.

As cenas seguintes são compostas por pessoas pedindo um pouco das tréguas de Diceópolis. O primeiro é um lavrador desafortunado (v.1019) que teve seus bois roubados pelos beócios, mas, apesar de ser ele também um velho lavrador como Diceópolis, tem seu

pedido negado. O coro então constata: “Este homem encontrou nas tréguas / qualquer coisa de delicioso que não / quer repartir com ninguém.” (vv.1037-9).

Chega em seguida um Padrinho de casamento que vem em nome do noivo oferecer-lhe um pedaço de bolo de carne e pedir-lhe, em troca, um pouco das tréguas “para não ir a guerra e poder ficar em casa a fazer amor” (v.1052). Novamente Diceópolis recusa.

A próxima a chegar é a Madrinha do mesmo casamento que vem em nome da noiva desejosa do vinho para que permaneça em casa o pênis do noivo! (v.1060). Desta vez o pedido é concedido já que “ é mulher e não tem culpa da guerra” (v.1062).

Lâmaco e Diceópolis são figuras antagônicas: enquanto Diceópolis, muito contente, é convidado pelo sacerdote de Dioniso para um banquete, Lâmaco é convocado para montar guarda embaixo de neve, na fronteira da Beócia. Lâmaco vive todas as infelicidades que a guerra causa e Diceópolis se delicia com os prazeres que só a paz pode proporcionar.

O coro, então, comenta (1143-1173) a evidente diferença dos destinos de Lâmaco e Diceópolis. Webster (1970, p. 183) esclarece que o canto do coro nesta passagem possui o metro de um coro de tragédia (iâmbico) e que seria uma paródia ao lamento trágico de Lâmaco.

Quando os dois retornam, esse antagonismo entre as duas personagens é reforçado. Lâmaco, ferido, vem carregado por dois soldados, é um infeliz (v.1206). Diceópolis, vencedor dos *Côngios*, vem abraçado por duas cortesãs que o beijam e oferecem suas tetinhas durinhas (v.1999). De um lado Lâmaco geme de dor e vergonha, apoiado por dois amigos (v.1215), de outro, Diceópolis geme de prazer incentivado pelas safadezas de suas duas amigas (v.1217).

O coro encerra a peça cantando e dando “glória ao campeão” e seu odre de vinho:

**Coro:** “Hurra”, sem dúvida, já que conclamas, ancião, “glória ao campeão!”.

**Diceópolis:** E mais, tendo vertido vinho sem mistura, traguei numa só golada.

**Coro:** “Hurra” então, ó nobre homem! Pegue o odre e mova-se.

**Diceópolis:** Sigam-me, então, cantando. Hurra, hurra, glória ao campeão.

**Coro:** Mas seguiremos para teu agrado,

Hurra, glória ao campeão, cele-

brando você e o seu odre (vv. 1228-33)

De acordo com o que foi dito, propomos o seguinte quadro actancial, que pretende ser um panorama geral das funções actanciais desempenhadas na peça:



Neste resumo do modelo actancial de *Acarnenses*, percebe-se que a posição **OPONENTE** é ocupada por figuras que remetem aos representantes políticos (embaixadores, prítanes, sicofanta). Quando contrapomos **OPONENTE** e **DESTINADOR**, percebemos que o sujeito fica pressionado entre um desejo individual, o de voltar ao campo, e uma iniciativa coletiva, marcada nas figuras dos representantes do povo, de conservar a guerra e, conseqüentemente, manter o indivíduo em situação indesejável.

O **SUJEITO** da comédia (na posição central no quadro), a princípio oprimido pela política de guerra, busca soluções e conta com a arte, marcada pela figura de Eurípides, e com as divindades, representadas por Anfíteo. O coro de acarnenses é convencido posteriormente. Os benefícios advindos com as conquistas do herói são compartilhados com agricultores, atenienses e estrangeiros, representados pelas figuras de Megarense, Tebano e noivo.

O sistema actancial da comédia nos permite visualizar que o coro ocupa duas funções actanciais, cada uma em momentos diferentes da peça. Quando o coro entra em cena ocupa o papel actancial de Oponente. Depois do agon torna-se Adjuvante. Essa mudança de papel do

coro não é gratuita e acontece depois de muito malabarismo retórico de Diceópolis que convence o grupo de carvoeiros.

Outra interessante conclusão que podemos tirar quando observamos o rol de Destinatários, ou seja, dos beneficiários da ação do Sujeito, é que houve outros favorecidos com a paz de Diceópolis: Estrangeiros, nas figuras do Tebano e do Megarense, e atenienses, figurativizados pelos noivos, receberam porções da paz. Assim, podemos afirmar que a paz particular de Diceópolis não é tão particular assim, pois ele distribui porções de vinho, símbolo das tréguas.

### 3.2 Cavaleiros

O coro da comédia tem um papel muito definido no enredo e entra em cena no verso 242 para apoiar o herói em sua disputa com Paflagônio, um escravo corrupto do Povo. O coro associa-se a Salsicheiro e, juntos, estabelecem oposição à manutenção da situação vigente e opõem-se aos desmandos daquele escravo.

A cena de abertura tem uma forma que é muito comum nas comédias aristofânicas: dois Escravos lamentam-se da vida que estão levando por causa de um terceiro escravo, o Paflagônio.<sup>63</sup>

A peça reveste-se de uma roupagem alegórica<sup>64</sup>. Os três escravos, na peça nomeados Primeiro, Segundo e Paflagônio são os responsáveis por coordenar a situação da casa do Povo da Pnix, ou seja, a população da cidade de Atenas. Mas um dos servos, o Paflagônio, além de

---

<sup>63</sup> Na sua tradução, Maria de Fátima Sousa e Silva (1985) anota que existe uma vertente comum entre a crítica que aponta as três personagens como sendo caricaturas de Nícias, Demóstenes e Cleão, três generais gregos. Demóstenes e Nícias teriam sido responsáveis por importantes conquistas territoriais durante a Guerra do Peloponeso. Demóstenes ocupou Esfactéria, ilha vizinha de Pilos, ponto estratégico para um ataque a Esparta. O governo espartano reagiu e houve vários ataques até que os soldados atenienses conseguiram cercar o exército espartano. Esparta, por via diplomática, propôs um acordo de paz. Mas Cleão, um popular demagogo da época, frente ao êxito ateniense e por acreditar que poderia obter uma conquista mais vantajosa, convenceu os atenienses a continuarem a guerra. Como a situação de Pilos e Esfactéria não se resolvia, Cleão, usando de demagogia, denuncia na assembleia a incompetência dos homens que estão no comando. Nícias é demitido e Cleão assume o comando da operação juntando-se a Demóstenes. Mas este já havia planejado um ataque que, posto em ação, garante a vitória ateniense. Cleão, então, volta a Atenas aclamado por uma vitória que resultou da estratégia de outro general, mas, de qualquer modo, é ele quem ganha uma grande popularidade na cidade.

Aristófanes frequentemente lança críticas a Cleão. Em *Cavaleiros* vemos um vigoroso ataque às posições adotadas por este líder que é retratado na peça sob um forte estigma de ladrão, oportunista, manipulador e corrupto.

<sup>64</sup> A construção alegórica em *Cavaleiros* é muito eficaz e a relação entre personagens e políticos conhecidos, e entre a casa do Povo e a própria cidade de Atenas é visível. Acreditamos que o público da época estabelecesse essa relação imediatamente ao assistir à peça.

ameaçar os outros escravos, aproveita-se da ingenuidade do patrão e tira vantagem no que pode. Aristófanes cria analogias muito interessantes para preencher este quadro alegórico e desta forma consegue retratar assuntos públicos em uma esfera doméstica. A ascendência do servo do Povo sobre seu senhor é garantida graças à adulação e à execução de pequenos favores, principalmente, gastronômicos. Mas, em contrapartida, o servo desvia para si os melhores petiscos. Com esta roupagem doméstica, Aristófanes denuncia a corrupção do poder público.

A comédia abre com uma usual cena protática em que os dois escravos reclamam da situação: “Ai, Ai! Raio de vida esta! Diabos levem esse tal Paflagônio” (v. 1)<sup>65</sup>; fazem uma paródia ao tom lamuriento e trágico da melodia da flauta de Olimpo, um músico de importante intervenção no mundo musical da época<sup>66</sup>: “Chega-te aqui. Vamos gemer à flauta, à moda de Olimpo” / “Ui, ui! Ui, ui! Ui, ui! Ui, ui! Ui, ui! Ui, ui!” (mumu` mumu` mumu` mumu` mumu` mumu) (vv.09-10). E assim vão preenchendo a cena até decidirem contar a história aos espectadores (v. 35).

O Primeiro Escravo, então, expõe as linhas gerais do drama à plateia. Diz que o Povo da Pnix, seu patrão, é um velhinho rústico (δεσπότης ἄγροικος, vv. 40-1) e “com nervos à flor da pele” (v. 41) que é facilmente manipulado por Paflagônio, a mais recente aquisição de Povo. O novo escravo “mal descobriu o ponto fraco do velho (...) arma-se em capacho e vá de engraxar o patrão, de o bajular...” (vv. 46 -7) mas “quando vê o tipo apalermado, põe em função os seus métodos: ou seja, mete-lhe patranha contra os da casa...” (vv. 63-4). Os dois escravos, caricaturas de Nícias e Demóstenes, pensam em uma forma de desmascarar o servo predileto do Povo, o Paflagônio, e, inspirados pelo efeito do vinho que roubaram, têm a ideia de pegar as profecias guardadas a sete chaves por ele.

Os oráculos revelam que este será sucedido por um Salsicheiro (v. 145). E como num passe de mágica, surge em cena o anunciado sucessor. O surgimento providencial de Salsicheiro, assim como outros elementos vistos na sequência, é extremamente arbitrário e parece parodiar as soluções inesperadas da tragédia de Eurípidés.

O Salsicheiro, então, é convencido pelo Primeiro Escravo de que é predestinado a desmascarar Paflagônio e a conquistar o Povo. Para esta tarefa terá de apenas continuar fazendo aquilo que já faz:

---

<sup>65</sup> Os excertos selecionados foram traduzidos por Maria de Fátima Sousa e Silva, INIC, Coimbra, 1985.

<sup>66</sup> Conforme nota da tradução de Sousa e Silva, M. F., INIC: Coimbra, 1985.



Misturar os negócios públicos, amassá-los todos juntos, numa pasta. O povo, conquistá-lo quando quiseres, como umas palavrinhas delicodoces, lá da tua especialidade. Tudo o mais da demagogia tem-lo tu de sobra, voz de safado, baixa condição, ar de valdevinos... (vv. 215-220)

Esta passagem demonstra uma total descrença na lisura dos políticos. Retrata-os como desonestos que só pensam em tirar proveito de seus cargos. Salsicheiro é habilitado a depor Paflagônio porque ele possui mais habilidades em enganar do que aquele.

Desde o início da peça o espaço dramático estabelece-se em uma sobreposição de dois espaços: o doméstico e o político. Segundo Revermann (2006, p. 119) o espaço estabelecido logo no início da peça mostra que a localização serve tanto para ilustrar o imperialismo expansionista de Cleão como o estilo político corrupto, mas subposto ao cenário doméstico. Para o autor essa estratégia é estabelecida nos versos 75 a 79 quando um dos escravos diz:

Mas é impossível que alguma coisa passe despercebida ao Paflagônio. De olho em cima de tudo como ele anda sempre! Tem um pé em Pilos, e outro na assembleia. E tão escarranchado fica com esta pernada, que alapa o rabo mesmo em cima da Pategónia, as manámulas na Pedinchina, e o miolo na Latrónia.

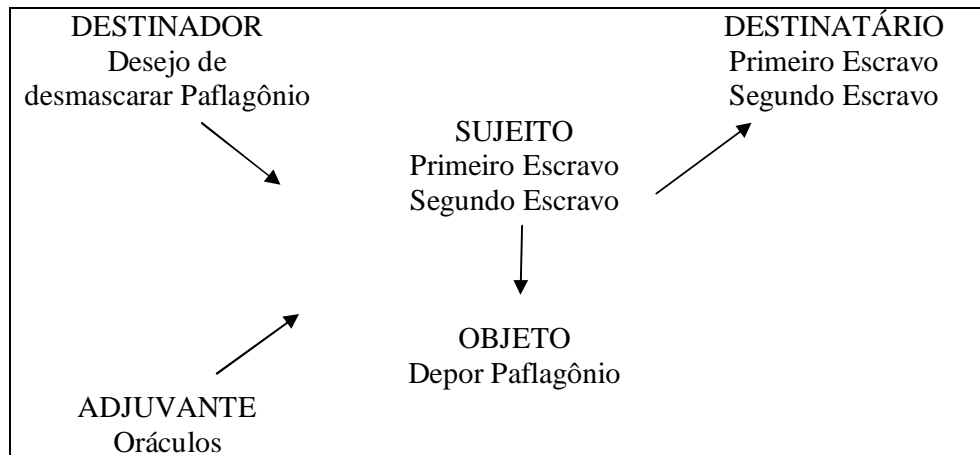
E, com essas palavras, mostra que a área de atuação de Paflagônio é muito maior que os domínios domésticos do Povo.

Até por volta do verso 242, ou seja, todo o prólogo, a peça resume-se a um diálogo entre os dois escravos na busca de uma forma de escapar da situação atual, um monólogo de esclarecimento do assunto da peça e a conversa com o Salsicheiro para convencê-lo de que ele era hábil para depor Paflagônio.

Mazon (1904, p. 36) diz que a ação da peça só começa quando o prólogo termina e que a primeira parte da comédia tem apenas a função de expor o tema. Talvez esta afirmação deva-se à característica pouco conflitiva neste início, resumido a uma sucessão de cenas sem muita movimentação, que, se comparado com o resto da peça, depois da entrada do coro, realmente perde muito em força *agonística*, mas, por outro lado, é uma parte importante da peça uma vez que apresenta todo o enredo e posiciona as personagens principais do drama. Quando o coro entra, vem convocado para auxiliar no combate contra Paflagônio.

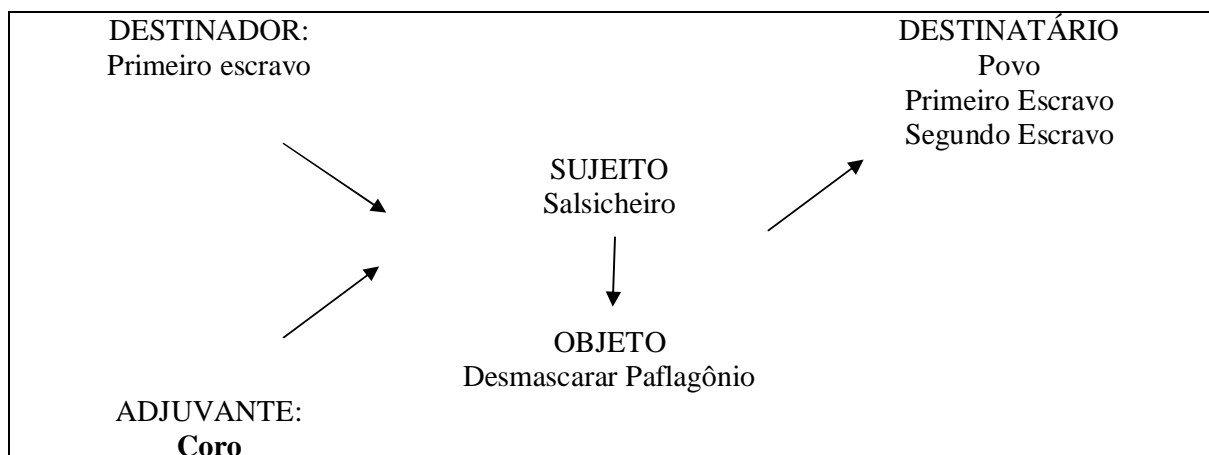
A falta de força *agonística* do prólogo, denunciada por Mazon (1904), decorre da estrutura narrativa de *Cavaleiros* – não há relação de oposição mimetizada nesta primeira parte da comédia. A oposição de Paflagônio, por enquanto, é apenas virtual e só se

concretizará depois da entrada do coro. No prólogo percebemos dois momentos de organização dos papéis actanciais. Um, antes da entrada de Salsicheiro, configura-se da seguinte forma:



Nesta primeira cena, temos que os dois escravos, por perceberem que Paflagônio, o terceiro, ludibria o Povo com suas velhacarias, querem desmascará-lo. Os dois entram em cena, expõem a questão e revelam a existência dos Oráculos que os podem ajudar.

Com a inserção de Salsicheiro na cena, os papéis actanciais mudam, pois Salsicheiro passa a ser o sujeito da ação, influenciado pelo Primeiro Escravo e convencido a desmascarar Paflagônio. A peça ganha outra configuração, pois os dois Escravos, que, na primeira cena, eram os sujeitos e desejavam desmascarar Paflagônio, passam a agir na retaguarda persuadindo Salsicheiro a trabalhar em prol do desejo deles. O Primeiro Escravo convence Salsicheiro a desmascarar Paflagônio e a revelar para o Povo os desmandos que seu escravo predileto faz, como pode ser visualizado no quadro a seguir:



O confronto destes dois quadros actanciais apresentados acima torna-se interessante quando recorremos à roupagem alegórica da peça. Os Escravos Primeiro e Segundo, caricaturas de políticos conhecidos da época, divergem em relação a um terceiro político, figurativizado, na peça, por Paflagônio. Mas, para convencer o Povo da desonestidade daquele, não o enfrentam diretamente, pois sabem da estima que o patrão (o Povo) tem por ele, e, sim, criam subterfúgios e elegem um Salsicheiro, um cidadão simples, para ser uma espécie de testa de ferro.

A função de Oponente ainda não está em exercício, foi apenas anunciada. Por isso o prólogo perde em força *agonística*. O prólogo parece ser uma preparação para sucessão de embates da sequência da comédia, na qual o grupo que tem uma nova proposta para o Povo angaria forças para depor Paflagônio.

Depois da entrada do coro, a peça toda transforma-se em um grande agon e temos uma sucessão de cenas de enfrentamento. O coro de Cavaleiros, portanto, representa um componente bastante dramático e essencial para movimentar o enredo. Desde sua primeira fala já percebemos a diferença de tonalidade que ele imprime à peça. A ação torna-se mais dinâmica.

Até mesmo o párodo, o canto de entrada do coro, é um debate<sup>67</sup>. Desde o primeiro verso, os cavaleiros<sup>68</sup> já lançam palavras de ira contra Paflagônio. Webster (1970, p. 183) indica que o metro do párodo nos permite deduzir que o coro entrava correndo. Já Mazon (1904, p. 36) arrisca um pouco mais e nota que a estrutura deste diálogo inicial do coro apresenta uma forma bastante significativa no que tange ao jogo cênico. Ele diz que a apresentação é feita com a seguinte métrica:

Coro: 8 tetrâmetros trocaicos

Cleão: 3 tetrâmetros trocaicos

Coro: 8 tetrâmetros trocaicos

Cleão: 3 tetrâmetros trocaicos

Esta estrutura remete a um encurralamento de Paflagônio-Cleão. Segundo a interpretação do autor, primeiro uma parte do coro entraria em cena e ficaria de um lado da cena. Depois, a outra parte entraria de outro lado e deixaria o inimigo encurralado no centro.

<sup>67</sup> Feral (2009) indica que o Agon de *Cavaleiros* está inserido em um complexo *agonístico*. Para a autora “a entrada do coro de Cavaleiros define o programa narrativo da comédia, uma vez que o coro estará presente nos sucessivos confrontos que já têm início no final do párodo.” (FÉRAL, 2009, p. 54)

<sup>68</sup> Russo, em *Aristophanes an author for the stage*, 1994, p. 80, diz que o título da peça, *Cavaleiros*, alude a posições anti-Cleão. Os cavaleiros são representantes da aristocracia e, por isso, um grupo político oposto por natureza ao grupo democrático do qual Cleão é um representante.

Já Maria de Fátima de Sousa e Silva, em sua tradução (1985, p. 128), anota que o texto dá indícios de que os elementos do coro entram sucessivamente. Ela acredita que o coro começaria a entrar no verso 242 e só concluiria sua distribuição pela orquestra no 246.

Assim como os acarnenses, os cavaleiros entram de forma agressiva e tumultuada, o que confirma a observação de Russo (1994, p. 47). Mas, diferente do coro de *Acarnenses*, o coro de *Cavaleiros* entra em cena em resposta a um chamado, um pedido de ajuda. Esta particularidade, também notada por Zimmermann (1984, p. 15) e por Sifakis (1971, p. 24), implica alguns comportamentos do coro.

Desde o início o coro já tem uma posição definida na peça e esta posição permanece até o final. Ele vem como apoiador da causa do Salsicheiro, é convocado para isso. Quando os escravos percebem que Paflagônio vai entrar em cena, se sentem ameaçados e convocam o coro (versos de 242 a 245): “... Cavaleiros, venham! Chegou o momento. Ó Simão, ó Panécio, avancem para a ala direita. (*Ao Salsicheiro, tranquilizador*) Já estão perto, os nossos homens. Vamos, defende-te, atira-te ao fulano! A poeira é sinal de que eles estão por aí a aparecer...” Os dois escravos instituem o coro como seu defensor e apoiador.

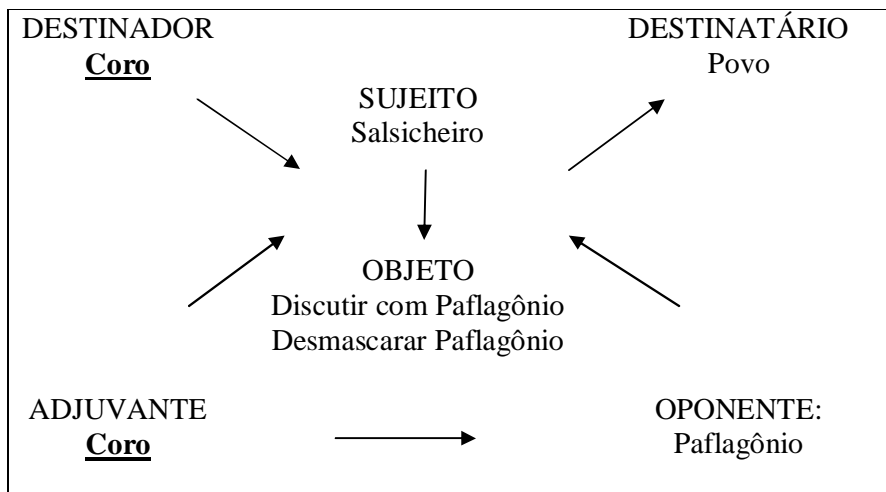
A transição do párodo, como nota Zimmermann (1984, p. 15), é facilitada e a cena não fica vazia. Esse fato proporciona à peça uma continuidade e indica que a entrada do coro não insere uma nova posição na peça. Ele vem para unir forças à causa do Salsicheiro e dos dois escravos.

A entrada do coro é marcada por palavras de incentivo à agressividade do Salsicheiro contra Cleão-Paflagônio:

Dá-lhe, dá nesse patife, a sombra negra dos Cavaleiros, esse cobrador de impostos, um poço sem fundo, a Caríbdis do rapinção. Um patife – e que patife! –, posso repeti-lo mil vezes, porque patife era ele mil vezes por dia. Vamos, dá-lhe por baixo, persegue-o, atormenta-o, chateia-o, detesta-o – como nós o detestamos – cai-lhe em cima em grande grita...

Às palavras de ira do coro, o demagogo responde usando o mesmo verso. Essa escolha métrica devia ser significativa, mas apesar de o verso ser o mesmo o conteúdo da fala é oposto: diante das palavras agressivas dos cavaleiros, Cleão-Paflagônio responde com doçura e bajulação e tenta esquivar-se das acusações. Talvez o uso do mesmo metro possa soar como um golpe de astúcia que o faz parecer mais próximo de seus inimigos. A semelhança pode ser uma tentativa de aproximação e de amenização da agressividade dos oponentes.

Como dissemos, depois da entrada do coro, a peça transforma-se em um grande agôn. As cenas seguintes são compostas por uma sucessão de enfrentamentos nos quais o Coro incentiva e auxilia Salsicheiro, incitando-o à discussão e ao confronto com Paflagônio, além de ele mesmo opor-se ao político. O esquema actancial indica o coro como ocupante de duas importantes funções: Destinador e Adjuvante. O coro é incentivador e defensor de Salsicheiro em seu embate contra Paflagônio:



O coro abre o primeiro debate (vv. 276- 320) entre os dois candidatos à disputa pela preferência do Povo ao dizer para o Paflagônio: “Se conseguires batê-lo em berraria, os meus parabéns. Mas se ele te passar a perna em descaramento, a vitória é nossa.” (v. 276). Com esta fala o coro cumpre uma típica função de iniciar o debate. Nota-se que em diversos momentos da peça ele tem falas de intermediação entre os debatedores. Esta discussão não é considerada o agôn propriamente dito, mas apresenta semelhanças. Uma delas é a intervenção do coro que introduz a cena de discussão. O partidarismo do coro é percebido desde o início e, mesmo tendo o papel de um intermediador, o coro sempre é favorável a Salsicheiro, como é notado no quadro com os papéis actanciais apresentado acima.<sup>69</sup>

Paflagônio promete denunciar o Salsicheiro por exportar caldo de carne aos inimigos (v.278). Este retruca e afirma saber que Paflagônio vai ao Pritaneu apenas para comer o mais que pode (v. 250). Os dois trocam acusações até que começam uma disputa para saber qual dos dois é mais malandro e, de acusadores passam a gabar-se de seus crimes. Paflagônio confessa ser um ladrão (v. 295) capaz de negar de pés juntos se pego em flagrante (v. 298).

<sup>69</sup> Esse partidarismo explícito do coro o impossibilita de arbitrar o agôn propriamente dito, como veremos a seguir.

Salsicheiro diz que esta habilidade é pura imitação de dons seus (v. 299). O coro interfere na discussão (vv. 304-312) e expressa a raiva que sente de Paflagônio.

O debate continua e dos versos 335 a 480 inicia-se um novo ciclo de disputa, não sem antes o coro, que tinha assistido à primeira parte da discussão, anunciar e autorizar a continuação da disputa. O coro diz:

A verdade é que, desde sempre, mostraste aquela desfaçatez que é a única salvaguarda dos oradores. Foi ou não foi? É nela que, posto à cabeça da cidade, fazes pé, para chupares os estrangeiros chorudos. E entretanto o filho de Hipódamo fica numa consumição perante esse espetáculo. Mas apareceu um outro tipo, mais canalha do que tu, e de longe – para minha grande satisfação – que te há-de derrubar e passar a perna – quanto a isso não há dúvidas – em safadeza, descaramento e trafulhice. (Ao Salsicheiro) Vamos, tu que te criaste na escola de onde saem os grandes de hoje em dia, é altura de mostrares (νῦν δεῖξον) que de nada vale a boa educação. (vv. 324-334)

Agora os dois relatam suas competências em bem governar – prática que exige, entre outras coisas, a capacidade de comprar minas depois de empanturrar-se de costeletas (v. 361).

A temática culinária está sempre presente. Os dois fazem uma analogia entre a administração da cidade e a habilidade em preparar e, principalmente, degustar pratos e, assim, tornam os assuntos políticos em assuntos do âmbito do οἶκος. Durante estes versos o coro faz algumas interferências (vv. 384-390 / 399-408 / 457-460) nas quais sempre veicula ou um ataque a Cleão-Paflagônio ou um canto de admiração frente às velhacarias de Salsicheiro e dão continuidade ao debate. Assim temos palavras de incentivo ao Salsicheiro como: “...Vamos, atira-te a ele (ἔπιθι), fá-lo girar (στρόβει), não o poupes (μηδὲν ὀλίγον ποίει). O tipo está apanhando...” (vv. 386-7) que o incita a continuar o ataque contra Cleão.

Mesmo o coro tendo declarado ao Salsicheiro:

Ah homem de fêvera! Coração entre todos valente! Apareceste como a salvação para a cidade e para nós, cidadãos. Com que arte, com que finura enrolaste o tipo no fraseado! Não há elogios capazes de traduzir a alegria que nos vai na alma. (vv. 457-460)

e apontado que o Salsicheiro se saiu melhor no debate, Paflagônio não se dá por vencido e vai ao Conselho. Neste ínterim, acontece a parábase, e a discussão ocorrida no Conselho entre Paflagônio e Salsicheiro é relatada por este último em um monólogo, entre os versos 625-682. Mazon (1904, p. 42) indica a raridade de uma narração no centro da peça, mas ele a justifica

mostrando que foi um recurso de Aristófanes para potencializar a conquista do Salsicheiro com o relato de mais uma vitória. Talvez a opção pelo relato em vez de uma cena de ação deva-se ao fato de que mesmo a sucessão de cenas pode tornar-se monótona. A escolha pelo monólogo é uma forma de diversificar os tipos de cenas da peça. É preciso levar em conta que, como foi dito, toda a peça é uma sucessão de debates. Um monólogo que relate uma disputa é uma forma de valorizar ainda mais a conquista de Salsicheiro sem tornar-se muito repetitivo.

O coro geralmente é a personagem das comédias competente em arbitrar os debates e declarar o vencedor. Mas em *Cavaleiros* isto não acontece. Depois da parábase, inicia-se um agôn em que o Povo é convocado por Paflagônio a intermediar e ele é quem declara o vencedor do debate.

A fusão entre os espaços domésticos e políticos é potencializada neste momento. A cena acontece em um espaço doméstico, a casa de Povo, mas quando Paflagônio pede para que o Senhor Povo decida entre ele e o Salsicheiro, pede para que seja convocada uma “assembleia” (ἐκκλησίαν, v.746) e o Povo responde que decidirá qual dos dois é o seu favorito na Pnix (v. 751). Assembleia e Pnix são palavras que evidentemente remetem ao cenário público de Atenas, ao passo que a casa de Povo e uma disputa entre seus escravos têm uma estampa doméstica.

Dos versos 695 a 958 temos uma longa discussão em que as queixas vão variando. A princípio os dois debatedores trocam acusações e expõem suas aptidões. Declaram-se capazes de roubar o pão que outro fez para servir ao Povo, numa referência ao caso de Pilos (v.778); acusam-se de não se interessarem pelo bem do Povo e sim por roubar os fundos do Estado (v. 803); sempre utilizando recursos retóricos como “aposto a minha cabeça...” (v. 790) ou “Ó cidade de Argos, pasma com o que ouves!” (v. 813)<sup>70</sup> ou “Não é o cúmulo, Povo...” (v. 820). A partir do verso 870 os debatedores começam a oferecer objetos seus ao Povo na tentativa de mostrarem-se servos ideais. Até que o Povo se convence da desonestidade de Paflagônio e pede que ele seja retirado de sua vista e, no verso 859, declara Salsicheiro seu novo intendente.

Mas Paflagônio não se rende. Ele implora que seu senhor ouça os oráculos que tem. Inicia-se, novamente, uma outra disputa (vv. 960-1105). Agora os dois competidores apresentam seus oráculos sucessivamente até que o patrão declara: “...por mim, é àquele dos dois que melhor me tratar agora, que eu entrego as rédeas da Pnix.” (v. 1107).

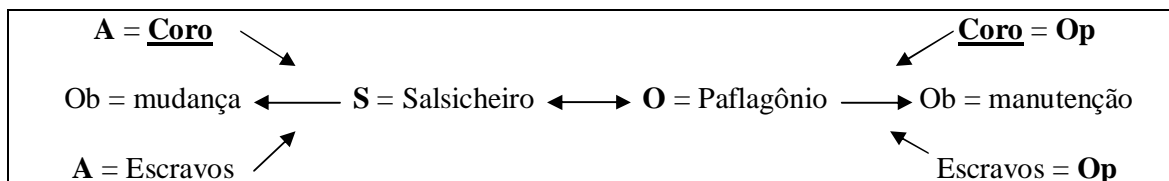
<sup>70</sup> Segundo Sousa e Silva (1985, p. 148), este verso é uma citação de Eurípides, *Telephus* fr 713N

Os dois, então, buscam cada um uma cesta de presentes e iniciam um concurso de bajulação que vai do verso 1110 ao 1263. Salsicheiro denuncia Paflagônio de desviar parte dos brindes e guardá-los para si. Uma prova da sonegação é a cesta deste ainda cheia de produtos enquanto a daquele não tem nada mais, já que tudo foi entregue ao Povo. Mesmo diante de tal denúncia e frente a sua derrocada final, Paflagônio apresenta um trunfo: um oráculo pítico que indica o nome da única pessoa capaz de vencê-lo (vv. 1230-1) e numa paródia à cena de reconhecimento de *Édipo Rei*, de Sófocles, várias perguntas são feitas a respeito da origem de Salsicheiro até que Paflagônio declara:

Ai de mim, estou perdido! Acabou-se! Está tudo arruinado! Bem leve é a esperança que sustém. (vv. 1244-5) (...)  
 Pronto! Cumpriu-se o oráculo do deus. Rolem lá para dentro este pobre infeliz que sou eu. Ó coroa, vai-te, adeus! É contra vontade que te deixo. Outro te há de usar, mais ladrão do que eu decerto que não, mais feliz talvez. (vv. 1249-53).

A peça é uma sucessão de debates. Segundo Mazon (1904, p. 37) todos os debates terminam com um *pnigos* e o agôn acontecido diante de Povo tem o maior *pnigos* (v. 911-940) já registrado em peças teatrais. Acreditamos que a escolha de Aristófanes por terminar cada discussão com um ritmo rápido, como acontece no *pnigos*, aumenta a tensão cênica e indica a exaltação dos ânimos dos debatedores. O ímpeto deles é comparável apenas ao dos Raciocínios Reto e Torto de *Nuvens*.

Os três *rounds* entre Salsicheiro e Paflagônio têm estruturas narrativas semelhantes e revelam como Salsicheiro sempre teve apoio enquanto Paflagônio, não. Os três momentos discursivos da comédia podem ser resultados da seguinte estrutura narrativa:



Temos que o coro, por um lado, apoia a mudança proposta por Salsicheiro e, por outro, opõe-se à manutenção dos desmandos de Paflagônio. Neste esquema, o conflito essencial dá-se entre Salsicheiro e Paflagônio. Mas, se observarmos as demais casas, notaremos que todos os atores estão contra Paflagônio. Se fizermos uma relação dos atores teremos que Escravo Primeiro, Escravo segundo, Salsicheiro e Coro, estão a favor da mudança, em um lado da disputa, e, do outro lado, Paflagônio está sozinho contra a mudança.



Esta distribuição desigual de atores entre as casas actanciais pode indicar-nos que era necessária uma conjunção de forças para transpor o oponente. A força de Paflagônio evidenciada aqui e a necessidade de uma grande conspiração contra o escravo do povo pode, se expandirmos essa leitura para um campo suprafrasal, fazendo assim uma leitura ideológica do texto e levando em consideração a construção alegórica da comédia, indicar que Cleão, figurativizado na comédia como Paflagônio, era um homem de extremo poder político capaz de seduzir a grande massa e, por essa força pessoal, dispensa adjuvantes.

Cleão era um general de grande prestígio na época em que a peça foi apresentada e, apesar de Aristófanes criticá-lo abertamente em suas obras, era necessário criar artimanhas teatrais para que a peça surpreendesse o público e garantisse a vitória no concurso das Leneias. O Salsicheiro, antagonista de Paflagônio, é totalmente apoiado pelo coro. Mas tudo indica que o assentimento do coro não era suficiente para convencer o público. Em *Acarnenses* o coro cria uma relação de simbiose com a plateia, mas em *Cavaleiros* temos uma personagem alegórica que pode expressar uma identidade ainda maior com os espectadores: o Povo. A colocação da personagem Povo no papel de árbitro do agôn é importante para que a peça obtivesse sucesso. Não é apenas diante dos Cavaleiros, sinal de oposição à Cleão, que Paflagônio cai, mas também diante do próprio Povo, que o tinha escolhido como seu representante.

O reconhecimento da verdade do oráculo também é importante para legitimar a sucessão de poder. O próprio Paflagônio declara que está acabado. O poder, assim, foi transmitido legitimamente ao Salsicheiro. Este o conquistou tanto pelo consentimento divino declarado no oráculo, quanto pelas habilidades humanas demonstradas nos debates.

Diante da declaração de derrota de Paflagônio, o Povo pergunta o nome do Salsicheiro. É a primeira vez na peça que ele o declara: Agorácrito (Ἀγοράκριτος), nome que, segundo Sousa e Silva (1985, p. 162) vem de ἀγορά, praça, e κρίνω, discutir. Esta etimologia é também apresentada no dicionário Bailly (2000, p. 15) Se assumirmos estas palavras como originárias do nome do herói poderemos traduzi-lo por “O Barulhento da Praça”, ou “O Discutidor da Praça”. Mas um substantivo e um adjetivo derivados de κρίνω podem indicar-nos outras acepções para -κριτός. Referimo-nos às palavras κρίτης e κριτός. Os dois verbetes no Bailly (2000, p. 1138) significam, respectivamente juiz, árbitro, aquele que interpreta; e escolhido, superior. Sendo assim, Agorácrito também pode ser traduzido por “O Escolhido da Assembleia” ou “O Intérprete da Assembleia”. As três traduções convêm ao enredo da peça uma vez que o homem foi o escolhido pelo povo, é bom

intérprete de oráculos e enfrentou Paflagônio e venceu a discussão. O interessante é notar que o herói da peça só é nomeado quando ele está em conjunção com seu objeto, ou seja, a plateia apenas ouve seu nome quando Salsicheiro convence o Povo de que é o melhor candidato a bajulador.

Então, finalmente, Povo diz: “...é a Agorácrito que confio a minha sorte.” (v. 1260).

O coro ocupa a cena com um canto coral (vv.1264-1316) e os outros saem de cena.

Na cena final, um novo Povo remoçado e revigorado é apresentado por Agorácrito: “O Povo, dei-lhe uma fervura, e de feio (αἰσχρῶ) que era, aqui o têm bonito (καλὸν) de se ver.” (verso 1321)<sup>71</sup>.

É nítida a mudança de personalidade de Agorácrito. Antes ele se mostrava um trapaceiro como Cleão, e agora dá conselhos ao seu senhor, aponta seus erros políticos e orienta-o a não ser tão ingênuo diante das belas palavras dos demagogos. Este fato chama a atenção de Russo (1994, p. 83). Ele defende que a mudança de Agorácrito é semelhante a um *deus ex-machina* da tragédia de Eurípidés. Para ele, a concepção fatalista é prenunciada no prólogo e confirma-se com a queda catastrófica de Paflagônio. A correção no êxodo, seria para Russo (1994, p. 79) uma correção cômica para a representação de uma paratragédia oracular. Consideramos a constante presença de oráculos e o surgimento inexplicável de Agorácrito como alusivos à τύχη, grande determinante da tragédia grega e contribuinte para a realização desta paródia.

Aproximada de fechamento de *Cavaleiros* chama a atenção de Revermann (2006, p. 122). Ele acredita que Povo não volta para a casa-cênica, mas sai pelo êxodo e caminha para fora do mundo da peça e rumo ao pritaneu real. Com esse movimento, a personagem marcaria a ligação da peça com o mundo real e ultrapassaria o limite liminar que divide a marca os dois mundos, real e ficcional. Esse processo seria útil para que o Povo se fizesse acreditar pela plateia. Essa transição conecta o mundo da peça com o mundo da plateia e representa uma interface entre o espaço arquitetural e dramático.

O final da peça parece ser a transposição para a cena teatral de um desejo corrente. Uma renovação do Povo patrocinada pelos seus servos, ou seja, seus governantes. Revermann (2006, p. 117-120) mostra que a movimentação espacial do final da peça é complexa. Ele acredita que Paflagônio sairia por um êxodo diferente do qual sairia o coro e o Povo para

---

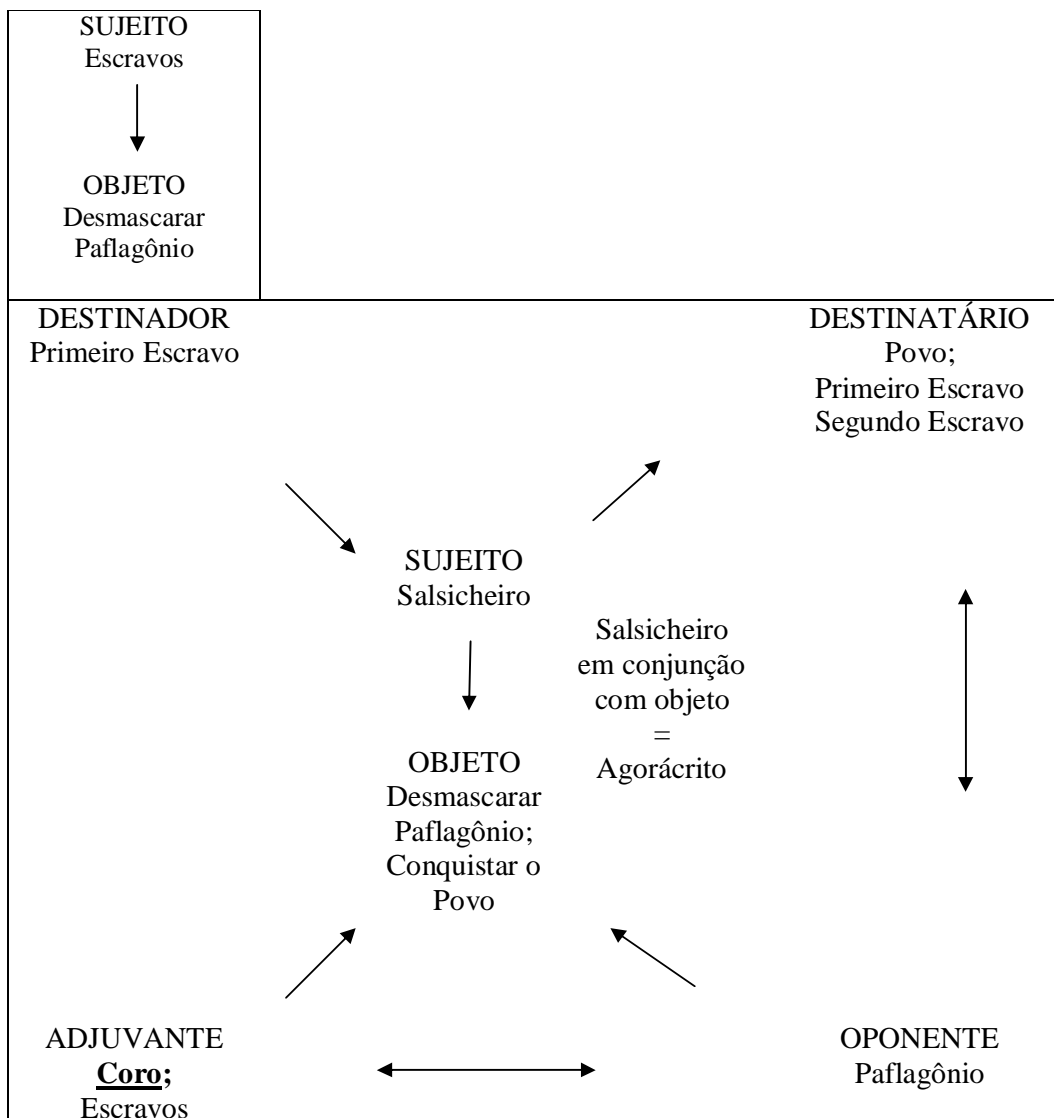
<sup>71</sup>O processo de rejuvenescimento de Povo possui uma conotação política. Ele deixou de ser αἰσχρῶς e passou a ser καλός. Os adjetivos utilizados por Aristófanes invocam um processo de aristocratização de Demos. (REVERMANN, 2006, p. 121)

marcar a diferença de partidarismo. O autor aponta que a organização proxêmica do final da peça utiliza a retórica do espaço para retornar ao assunto doméstico.

A economia do elenco é um ponto notado por comentadores como Russo (1994, p. 79). A nosso ver esse número reduzido de personagens e outras características cênicas da peça como longos diálogos e pouca movimentação cênica são pontos que definem a pequena participação do coro na atribuição de papéis.

Como elemento ficcional, o coro é essencial, pois sua força e persistência são decisivas para a derrota de Paflagônio, constituindo um resistente Adjuvante à causa de Agorácrito.

Um resumo geral dos papéis actanciais da peça pode ser vistos a seguir:



No sistema actancial apresentado acima percebe-se a ocorrência de dois quadros. O primeiro, ligado ao elemento Destinador do segundo, desenha o desejo dos Escravos de denunciarem os desmandos de Paflagônio e, por isso, agem como Destinador do segundo quadro. Este quadro, por sua vez, desenha a maior parte das cenas retratadas para o público do festival de Atenas no ano da apresentação de *Cavaleiros*.

No quadro maior, existem alguns triângulos actanciais. Nos eixos adjuvante/oponente e destinatário/oponente percebemos que o conflito acontece multidirecionalmente. Ao mesmo tempo que Paflagônio se opõe à conquista do objeto pelo sujeito, ou seja, tenta impedir que Salsicheiro o desmascare e conquiste o povo, também faz frente aos escravos e ao coro.

Isso acontece porque o objeto-desejo antes pertencia ao Paflagônio que, na peça, cumpre o papel de oponente. Sendo assim há um embate direto entre Salsicheiro e Paflagônio pela estima do povo. Essa estrutura sintática da peça traz para o nível discursivo uma interessante roupagem em que os conflitos são sucessivos e vibrantes, como já notou Féral (2009).

Outro sistema actancial seria possível se colocássemos Paflagônio na função de sujeito que deseja manter o Povo sob sua influência e o Salsicheiro como Oponente. O conflito bem manifesto no nível superficial da comédia está estruturado no nível profundo das funções actanciais.

O coro nesta peça tem um papel bem definido e já entra em cena como adjuvante do Salsicheiro e oponente de Paflagônio. Cumpre tal função até o final da peça.

### 3.3 *Nuvens*

*Nuvens* é a peça que apresenta grande dificuldade para análise. O texto que temos é diferente do que foi apresentado nas Grandes Dionisíacas de 423, festival no qual a comédia não obteve o êxito desejado pelo poeta. O texto atual, uma revisão posterior feita pelo poeta datada, segundo Dover (1988), entre os anos de 420 e 417, apresenta brechas que causam diversas dúvidas e questionamentos. Um ponto muito especulado diz respeito às possíveis diferenças entre a primeira versão, classificada em último lugar na competição, e a versão posterior. Principalmente duas cenas da comédia são apontadas como evidentes modificações: (i) o agon entre os dois raciocínios é identificado como inclusão tardia por Russo (1994, p.

94). Esta conclusão do autor é pautada em uma justificativa prática de execução da peça: a cena exige a participação de um número maior de atores do que o concedido à comédia<sup>72</sup>; (ii) a parábase, como é apresentada atualmente, é uma parte claramente inserida depois de 423. A certeza deve-se às citações de fatos históricos acontecidos depois desta data, inclusive a referência à própria derrota das *Nuvens* no festival<sup>73</sup>.

Essas evidências trazem à tona outra questão: a comédia foi reapresentada ou não? Neste ponto as opiniões convergem e a maioria dos pesquisadores acredita que não houve novas reapresentações<sup>74</sup>. Neste caso, a transmissão do texto deve-se à divulgação escrita de uma nova versão.<sup>75</sup>

Enfim, como se apresenta, a peça permite ao estudioso algumas especulações e poucas certezas. Assim, a nossa discussão levará em consideração o texto de *Nuvens* tal qual ele chegou aos nossos dias. As ponderações a respeito das marcas de sobreposição de dois textos serão realizadas apenas quando considerarmos que podem ajudar em nosso estudo sobre o papel do coro.

O coro da comédia é composto por divindades – as nuvens – deusas celestiais que se inserem na peça a pedido de Sócrates, diretor do pensatório onde se ensina a manipular a fala para torná-la convincente. Este coro é o mais ambíguo dentre as comédias de Aristófanes, como será visto.

Esta obra conta a história de Estrepsíades que, saído do campo e casado com uma mulher de uma classe social mais alta que a sua, teve um filho chamado Fidípides. Seu filho era viciado em corridas de cavalos e Estrepsíades endividou-se por causa das despesas com alimentação, tratamento dos animais e peças do carro de corrida.

Não tendo dinheiro para pagar as dívidas e, dada a insistência dos cobradores, ele resolve ir ao pensatório, onde Sócrates é mestre, aprender a manipular as palavras para convencer e ludibriar os cobradores.

A peça abre com Estrepsíades e Fidípides em cena, este dormindo e aquele insone, preocupado com as dívidas prestes a vencer. Enquanto Fidípides sonha com os páreos de

<sup>72</sup> Cf. Russo, 1994, p. 92.

<sup>73</sup> Cf. Duarte, 2000, p. 136.

<sup>74</sup> Apesar de grande parte dos estudiosos acreditarem que não houve reapresentação de *Nuvens*, é difícil afirmar com precisão uma vez que poderia haver re-apresentações em festivais públicos ou particulares.

<sup>75</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre a composição de *Nuvens*, principalmente para os indícios encontrados na parábase, confira Duarte, 2000, p. 132-153.

corrida<sup>76</sup>: “Filão, você está trapaceando! Siga a sua raia...” (v. 25), Estrepsíades queixa-se: “Pobre de mim, não posso dormir, mordido pela despesa, pela estrebaria e pelas dívidas! Tudo por causa desse filho aí” (vv. 13-14). Em crise, ele busca uma mudança mas, como a peça revelará, ele é incapaz de avaliar se a novidade da solução para os problemas é benéfica ou maléfica.

O início do prólogo compõe-se de um monólogo agitado em que o pai amaldiçoa o filho, reclama dos escravos e queixa-se da vida. Ele que antes “Levava uma vida rústica, agradabilíssima... (v. 44)” casou-se com uma grã-fina com manias de riqueza, mudou-se para a cidade, está afogado em dívidas e é perseguido pelos credores. Temos um herói ἄγροικος, como aponta Whitman (1964), uma personagem deslocada de seu habitat.

Depois de passar a noite acordado pensando na situação, encontra um caminho “diabolicamente excelente” (v. 76) – tradução dada por Starzynski (1967, p. 109) a ἀτραπὸν δαιμονίως ὑπερφυᾶ - Estrepsíades busca uma solução que conte com o prodígio maravilhoso, e com intervenção divina (δαιμόνιος). Interessante a natureza do plano, pois, mesmo antes de buscar ajuda no pensatório, de alguma forma, as palavras do herói já previam a realização de um plano fantástico, com a colaboração de deuses. No pensatório, Sócrates convoca as Nuvens, divindades que aconselharão o desesperado Estrepsíades. Mas isso só acontecerá no verso 253, bem depois destas palavras. Vemos esta fala como uma sinalização aos espectadores do que está por vir. A crise de Estrepsíades o impulsiona a buscar uma solução além da natureza humana.

A princípio o plano é convencer Fidípides a aprender “vencer com discursos nas causas justas e injustas” (v. 99), mas o garoto nega-se permanentemente. Não quer ficar pálido e andar descalço (v. 104), além disso, “não suportaria olhar para os Cavaleiros, com cores raspadas” (v. 120). Diante da resposta negativa, Estrepsíades decide ir, ele mesmo, aprender com Sócrates.

A cena que segue conta com várias sátiras aos filósofos. Aristófanes os descreve compenetrados em experiências ridículas como medir quantas vezes a pulga pode saltar o tamanho de seus pés (vv. 145-5) ou se os mosquitos cantam pela boca ou pela rabadilha (v. 157). Estrepsíades, convencido da competência dos pensadores pede que chamem Sócrates e

---

<sup>76</sup> Os excertos utilizados para exemplificação serão de tradução de Gilda Reale Starzynski, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1967.

este aparece no alto, dentro de uma cesta<sup>77</sup> observando o Sol de cima, pois a terra atrai para si a seiva do pensamento (v. 233).

Estrepsíades não entende bem as explicações dos filósofos mas, mesmo assim revela o que quer: “desejo aprender a falar (v. 239, βουλόμενος μαθεῖν λέγειν) (...) Ensine-se o outro dos seus raciocínios, aquele que não devolve nada” (vv. 244-5).

Sócrates, então, dá sequência ao ritual de iniciação. Convoca as Nuvens, divindades que formam o coro:

Senhor soberano, Ar incomensurável, que sustentas a Terra suspensa no espaço! Éter brilhante e veneráveis deusas, Nuvens, portadoras do trovão e do raio!<sup>78</sup> Levantai-vos, Senhoras, mostrai-vos ao pensador, suspensas no ar! (vv. 264-266).

O coro formado por divindades entra com um canto composto em estrofe datílica (vv. 275-290 e 299-313). Esse metro, segundo Mazon (1904, p. 51) indica a natureza divina das nuvens, pois são metros longos e graves, adequados às deusas. A fala inicial é uma autoapresentação das deusas. Elas são divindades de natureza orvalhada e brilhante (v. 277) e ditam sua origem e genealogia: são filhas do ribombante Oceano (v. 278).

A afirmação de que os dois primeiros cantos do coro não acontecem na orquestra é aceita pelos estudiosos. Mazon (1904, p. 51) diz que as Nuvens aparecem no *théologéion* e são vistas apenas pelo público. Starzynski (1967) compartilha da mesma ideia. Este é um ponto muito delicado, podemos apenas fazer suposições e tentar encontrar justificativas para elas. Mas o espaço teatral é muito volátil e um passo em cena pode indicar quilômetros andados.

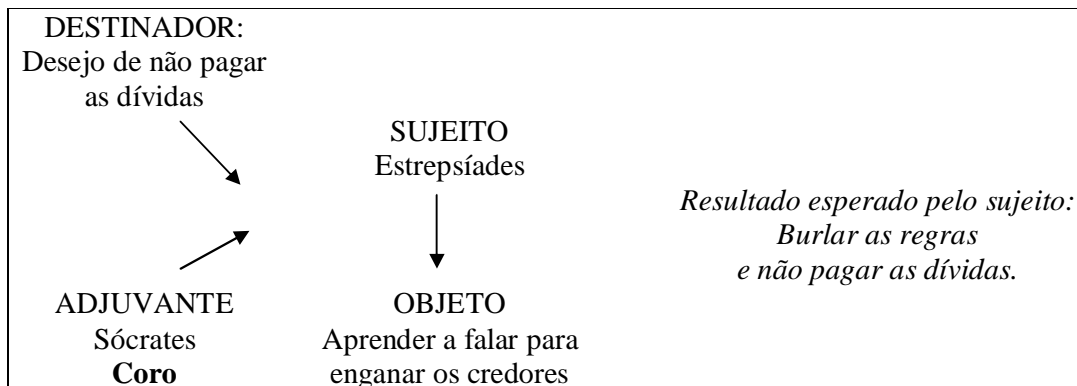
Uma das possibilidades seria que o coro entrasse pelo párodo na orquestra mas não fosse visto pelos atores, ou melhor, os atores fingiriam não ver o coro. Ele ficaria em um canto aparente apenas para o público. Por outro lado, o próprio coro dá sinais de que está longe. O particípio verbal ὀψόμενοι no futuro indica que as Nuvens verão a cidade de Palas. Então, podemos deduzir que elas estão a caminho, mas ainda não chegaram. Mesmo assim, a questão fica longe de ser resolvida já que cada parte da cena pode representar lugares diferentes e distantes. A certa altura Sócrates diz que as Nuvens avançam pelo lado (αὐται πλάγιοι, v. 325), ao lado da entrada (παρὰ τὴν εἴσοδον). E Estrepsíades, neste momento consegue vê-las “mas assim mesmo com dificuldade” (v. 326).

<sup>77</sup> Certamente uma das máquinas cênicas do teatro antigo.

<sup>78</sup> Raio e trovão são atributos de Zeus. O poeta estabelece uma relação de semelhança entre as Nuvens e Zeus.

Nossa opinião é que a possibilidade de o coro falar sem aparecer para o público é pouco provável, pois a fala do coro pressupõe uma movimentação em versos como o 275: “Nuvens inesgotáveis, levantemo-nos (ἄρθωμεν). Além disso, uma fala do Sócrates no verso 327 e a resposta de Estrepsíades no verso seguinte podem indiciar que as Nuvens estariam presentes na orquestra já há algum tempo. Quando Estrepsíades diz que vê as Nuvens com certa dificuldade, Sócrates responde: “Agora pelo menos você está vendo, a não ser que tenha umas remelas do tamanho de abóboras!”. Esta fala pode indicar que a presença das nuvens era tão evidente que só não as veria quem fosse cego. Na sequência Estrepsíades fala que as Nuvens “já ocupam todo espaço”. Para que isso fosse possível, podemos supor, o coro deveria ter tido algum tempo para desempenhar sua dança e tomar lugar na orquestra e, portanto, já estaria em cena há alguns versos.

A estrutura discursiva de *Nuvens* vai desenhando-se no decorrer da leitura da obra e as nuances do posicionamento do coro aparecem pouco a pouco, como veremos. A primeira conformação do quadro actancial é o seguinte:



O coro vem à cena para, juntamente com Sócrates, apoiar, ou melhor, subsidiar a linha de ação do herói. Estrepsíades tem uma ideia e julga que a sua execução o livrará de seu dever de pagar os credores. Ele é o sujeito da ação. Este primeiro desenho dos valores semânticos dos atores é bem simples e camufla os verdadeiros valores das funções actanciais. Como será mostrado na sequência.

A primeira fala do coro direcionada às personagens dá-se nos versos 358-363. O coro felicita Estrepsíades, segundo Mazon (1904, p. 52), com uma estrofe trocaica em ritmo firme e sonoro e Estrepsíades, como que em êxtase, responde com um canto, um *comos* datilo-epitritico. O coro, no verso 358, saúda Estrepsíades como “velho dos antigos tempos, admirador de palavras queridas das Musas”.



Esta fala é muito irônica já que o velho busca não a tradição mas sim os recursos modernos de argumentação. Parece haver um descompasso entre o desejo de Estrepsíades e as intenções do coro. Enquanto as Nuvens felicitam Estrepsíades justamente por suas características antigas, ele quer adquirir novos conceitos e mudar de natureza.<sup>79</sup>

Sócrates então aproveita a admiração de Estrepsíades diante destas divindades desconhecidas e defende a ideia de que Zeus não existe e todos os atributos que os homens pensavam ser dele, na verdade, eram desempenhados pelas Nuvens<sup>80</sup>. O velho convence-se.

O coro então fala a Estrepsíades sobre as conquistas que ele terá ao lado das nuvens, mas suas palavras, nos versos de 411 a 419, revelam que as nuvens apoiam atitudes de um “homem correto”. Elas dizem:

Ó homem que deseja em nosso convívio a grande sabedoria! Como você será feliz em Atenas e na Grécia, se tem memória, sabe pensar, tem a desgraça na alma e não se cansa, nem de pé, nem parado! (...) se pensa que o melhor, como convém a um homem correto, é vencer, agindo, deliberando e combatendo com a língua! (vv. 411-419)

Os valores presentes nesta fala são valores da *areté* homérica. Odisseu, por exemplo, dominava a arte de bem falar e vencida muitas disputas argumentativas, mas agia como um homem correto, diferentemente de Estrepsíades que deseja saber falar bem em público para livrar-se de dívidas que contraiu conscientemente, sabendo das regras que regiam os empréstimos. Ele queria, portanto, burlar valores antigos que regem a ética e o relacionamento entre homens honrados. Ele desejava adquirir novos valores e negar os antigos.

O fato de as Nuvens serem apreciadoras da retidão de caráter é reafirmado na seguinte fala: “Então, coragem! Diga-nos o que devemos fazer, pois você não há de falhar, se nos honrar e admirar e procurar ser correto.” (vv. 427-8). É então que Estrepsíades revela às deusas seu objetivo: “Não me faleis de decisões importantes; pois não as ambiciono, mas só quanto me baste para virar a justiça para o meu lado e escapar dos credores”!...” (vv. 433-4). Mesmo sabendo que as intenções do velho não são as mesmas que as suas, as Nuvens aceitam tutelá-lo e prometem que ele terá glória que eleva aos céus (v. 459).

Essas falas iniciais do coro de nuvens demonstram que, desde o início, as deusas têm uma postura em prol da moral vigente, diferente do que pensa Segal (1996, p. 162) ao dizer

<sup>79</sup> Esta divergência é uma temática recorrente na peça e voltaremos logo abaixo a tratar dela com mais atenção.

<sup>80</sup> Desde a invocação, Sócrates já havia dito que as Nuvens eram divindades do raio e do trovão, como Zeus.

que elas entram como deusas sofisticadas e no final mudam e assumem uma postura moralizante. A postura das nuvens, ao deixar que Estrepsíades agisse e tomasse decisões desprevenidamente tem intenção didática. Percebemos que as Nuvens dirigem a ação de Estrepsíades para o fim trágico e moralizante, mas, apesar de partilharmos de ideias apresentadas pelo autor, discordamos de Segal neste ponto de seu artigo em que ele vê uma incoerência e uma mudança de atitude do coro, enquanto vemos um plano que prevê certa dissimulação das nuvens em prol da realização de um objetivo.

Segundo a interpretação de Segal (1996, p. 168), a peça é composta sob uma antítese permanente entre o espaço aberto e o espaço fechado. Seguindo estes dois índices da natureza como pano de fundo, os elementos da peça se organizariam instaurando outras dicotomias como velho e novo; bom e mal; rústico e urbano; vida e morte. O ambiente fechado a que pertencem Sócrates e tudo o que está ligado ao pensatório teria índices de morte como a palidez dos discípulos, a falta de vitalidade. Segundo o autor, a entrada no pensatório é comparada à entrada do Hades. Em contrapartida, os elementos do espaço aberto como o campo, o ar e mesmo as corridas de cavalo de Fidípides estariam ligados a aspectos positivos e saudáveis.

As Nuvens, nessa estrutura proposta por Segal (1996, p.170), “são a verdadeira essência da vida ao ar livre”. Mas o autor encontra um ponto controverso ao supor que as nuvens “prometem ao ansioso Sócrates proteger os ociosos e obter sucessos duvidosos”. Acontece que é Sócrates, nos versos 252 (“... as nuvens, as nossas divindades...”), 318 (“... São as nuvens celestes, deusas grandiosas dos homens ociosos...”) e 333 (“... Sustentam esses vadios que não fazem nada, porque eles costumam cantá-las em suas obras”), quem atribui às nuvens tais assertivas. Em nenhum momento as Nuvens pronunciam que são deusas favoráveis à amoralidade ou à ociosidade. Por isso, não vemos nenhuma incoerência na personagem desempenhada pelas Nuvens.

Sócrates faz algumas perguntas ao seu novo discípulo para testá-lo e logo os dois entram no pensatório para dar espaço necessário para que o coro realize a parábase nos versos de 510 a 626.

Na parábase, o coro deseja sorte a Estrepsíades

porque, ao chegar  
a tão alta idade.  
com novidades (νεωτέροις)  
dá cor à sua natureza (φύσιν)

e cultiva a sabedoria. (σοφίαν) (vv. 513-17).<sup>81</sup>

Com essas palavras o coro parece elogiar a busca de novos conhecimentos. Mas no decorrer da peça as Nuvens agem de forma a induzir Estrepsíades a cometer ações que trarão sofrimento para o velho. Parece que os acontecimentos fazem parte de um plano das divindades para castigar as ações indesejadas do herói.

Se esta avaliação está correta, estamos diante de um impasse. Se as Nuvens são favoráveis à aquisição de novos conhecimentos, por que, então, sancionar negativamente alguém que procura por eles? Talvez a resposta esteja nos valores morais transmitidos por esses novos ensinamentos. Estrepsíades os quer para dar golpes e ludibriar, isso sim é o que as Nuvens punem.

Duarte (2000)<sup>82</sup> mostra que na parábase há uma aproximação entre o próprio autor da peça e Sócrates, ambos detentores da sabedoria. A obra e os espectadores também são adjetivados como σοφοί. Mas os espectadores não souberam receber a sabedoria das palavras de Aristófanes já que classificaram a peça em último lugar. A diferença, podemos pensar, é que o poeta, com seus ensinamentos, tinha a intenção de alertar os atenienses das artimanhas políticas, ou de um comportamento indesejado, já Sócrates não avaliava as consequências de sua ciência.

Se Sócrates, com ajuda do Raciocínio Injusto, ensina Estrepsíades, Aristófanes, por meio da peça, ensina o público. Assim como Estrepsíades, também o público escolhe a forma que vai aproveitar os ensinamentos (e mesmo quais ensinamentos serão bem vindos). Um paralelo entre público e Estrepsíades está também formado. Se Estrepsíades merece punição por ter escolhido o ensinamento injusto, os atenienses também a merecem por elegerem um político corrupto, ou por terem escolhido uma comédia de menor valor estético, segundo o poeta.

A parábase de *Nuvens*, além de estabelecer o diálogo direto com o público e fazer referência aos acontecimentos da cidade, funciona como criadora de paralelos que indica e orienta uma interpretação da comédia.

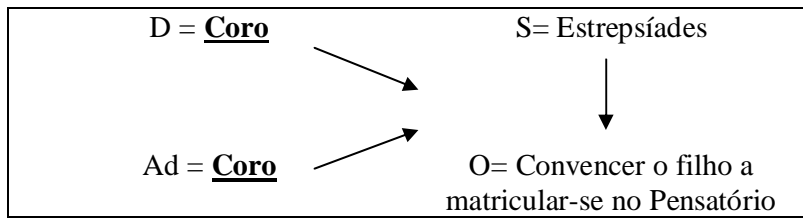
Assim que a parábase termina, entram em cena Sócrates e Estrepsíades. A fala do coro possibilitou o espaço temporal necessário para o aprendizado do discípulo. Dos versos 627 ao 794 temos uma cena bastante engraçada em que toda a ignorância de Estrepsíades é revelada. Sócrates faz perguntas sobre métrica, processos públicos, gramática mas cada

<sup>81</sup> Tradução de Duarte (2000, p. 264).

<sup>82</sup> Para mais detalhes confira Duarte (2000, p. 132-153).

resposta é um mote para o riso do público. O homem é inapto a aprender o raciocínio sofisticado, não tem capacidade intelectual para isso, a idade já cristalizou sua φύσις. É aí que o coro aconselha: “Se você tem um filho já criado, mande-o aprender em seu lugar.” (v. 796).

A cena retrata uma nova configuração actancial e temos outros atores ocupando as casas actanciais. Como seu primeiro plano falhou, Estrepsíades, agora orientado pelo coro, deseja que seu filho, Fidípides, ingresse no pensatório:



Depois de convencer o filho, Estrepsíades (vv. 879-888) diz a Sócrates:

...Ensine-o. É um rapaz esperto por natureza.(...) Contanto que ele aprenda aqueles dois raciocínios, o forte, seja ele qual for, e o fraco, aquele que com palavras faz virar o que é injusto no mais forte. E, se não, pelo menos que aprenda o raciocínio injusto, a todo custo.

Logo depois desta fala, temos um canto coral perdido. E na sequência inicia-se o agon. Entram em cena duas novas personagens Justo e Injusto. Segundo Mazon (1904, p. 59), Justo usa um verso anapéstico, demonstrando toda a gravidade correspondente à característica da personagem, e Injusto, um iâmbico, indicando uma volubilidade. A inserção de personagens novas no agon, segundo Russo (1994, p. 94) é um fato incomum nas comédias Aristofônicas, mas como é sabido que esta peça teve duas versões, este ponto incomum pode ser um indício da sobreposição de dois textos. Essa ideia é reforçada por haver um outro agon na peça. No final temos um debate entre Estrepsíades e Fidípides configurado formalmente como um agon.

Justo e Injusto entram em cena trocando insultos e no verso 934 o coro organiza a discussão dando a palavra, primeiro, ao Justo: “Mas você que corou os antigos com tantos costumes honrados, diga as palavras que lhe agradam e fale sobre a sua natureza.” (φύσιον εἰπέ) (vv. 959-960).

O Justo, então, discorre sobre a educação antiga e a importância da prudência e do respeito aos costumes. Ele defende os valores aristocráticos, o apreço à decência, o respeito aos mais velhos. O coro (vv. 1025-30), quando Justo termina sua exposição, canta um canto

de elogio dizendo que as palavras proferidas foram doces e prudentes e os que viviam nos tempos de outrora eram felizes. Como nota Segal (1996, p. 172), o coro expressa uma nítida predileção por Justo.

As Nuvens, na sequência passam a palavra ao Injusto: “...Em resposta, você que possui uma arte de fina elegância (ὧ κομψοπρεπῆ μοῦσαν ἔχω), algo de novo (τι καινόν) deve dizer, pois o homem se saiu muito bem!” (vv. 1030-1).

Injusto ridiculariza os ensinamentos de Justo e mostra que a educação antiga e tradicional está ultrapassada. O argumento decisivo, que não pode ser combatido por Justo, é que todos são devassos e pervertidos.

É importante notarmos que o coro, por um lado, pede ao Justo para expor sua φύσις, sua natureza, e, por outro, que Injusto fale τι καινόν, algo novo. A oposição entre φύσις e σοφία na parábase notada por Duarte (2000, p. 139), ganha novamente lugar no agon, agora materializada no discurso do Injusto, pautado em τι καινόν, e do Justo, na φύσις.

Estrepsíades e Fidípides fazem a opção pelo novo ensinamento, mas um ensinamento que causará malefícios. A Natureza do pai não lhe permite avaliar as consequências de suas escolhas, assim como acontece também aos atenienses, que são ludibriados por políticos corruptos.<sup>83</sup>

Na disputa Justo dá-se por vencido, versos 1102-1104: “Fomos vencidos. Ó prostituídos! Pelos deuses, recebam o meu manto, que eu passo para seu lado”. Com a vitória, Injusto ainda oferece uma última chance de escolha a Estrepsíades: “E então, você prefere apanhar seu filho e levá-lo de volta, ou ensiná-lo a falar em seu benefício?” (vv. 1105-6), palavras às quais o pai responde: “Ensina-o, castigue-o e lembre-se de que me deve afiá-lo bem; de um lado para os pequenos processos e de outro lado afie os seus maxilares para as causas mais importantes...” (vv. 107-10).

O coro, então realiza a segunda parábase (vv. 1112 a 1131), e a abre assim: “Então saiam. Penso que você há de arrepender-se disso.” Com essas palavras de advertência, o coro demonstra que, apesar de viabilizar os desejos de Estrepsíades, não é favorável a tomada de medida que visa burlar as leis. Como foi mostrado desde o início, o coro demonstra que está do lado da justiça e retidão. Não nega a novidade, mas condena o mal uso que se faz dela.

Quando a parábase termina Fidípides já aprendeu as artimanhas do raciocínio Injusto. O rapaz sai do pensatório e demonstra segurança nos novos conhecimentos que

<sup>83</sup> A chamada de atenção ao público acontece em dois eixos. O público revelou-se inapto para descobrir as falcatruas dos corruptos, bem como não teve discernimento para avaliar a magnitude da peça *Nuvens* quando foi apresentada.

adquiriu mas, estranhamente, não é ele quem discute com os credores. Nas duas cenas de cobrança, a primeira do verso 1214 ao 1258 e a segunda de 1259 a 1302, é o próprio Estrepsíades quem contesta a dívida.

O coro, na sequência das duas cenas dos credores, canta o desfecho infeliz de Estrepsíades:

**(Estrofe I)** Quanto vale amar as más ações! Este velho apaixonado quer negar-se a pagar o dinheiro que pegou emprestado... É impossível que ainda hoje não aconteça algo, que talvez faça este sofista, de repente, sofrer uma desgraça, em troca de suas velhacarias!

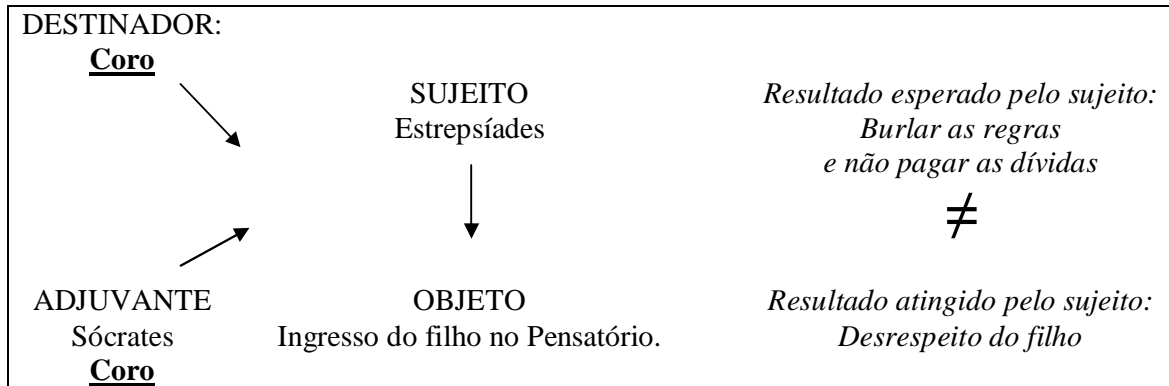
**(Estrofe II)** Creio eu, logo ele há de encontrar o que há tempos procurava: um filho hábil em sustentar argumentos contrários à justiça, vencendo a todos com quem negociar, ainda que diga coisas abomináveis... mas talvez, talvez, há de preferir até que o filho seja mudo! (vv. 1303 - 1320)

Com este canto, o coro prevê, de antemão, os comportamentos impróprios do filho, como os que acontecem quando Fidípides e Estrepsíades voltam à orquestra: filho bater no pai e, além disso, ter argumentos convincentes de que age com justiça. Pai e filho debatem em um agôn no qual Fidípides defende seu ato dizendo que é lícito bater nos pais já que esses também batem nos filho apenas por desejarem o bem deles. A defesa de Fidípides é prova de que as lições ensinadas no pensatório foram aprendidas, as lições que o próprio Estrepsíades escolheu quando pediu que Sócrates ensinasse ao filho o raciocínio “que com palavras faz virar o que é injusto no mais forte” (v. 884); e ainda reforçou: “Então, lembre-se disto, ele deverá falar contra tudo o que é justo” (proç panta tal dikai’ ahtilegein dunhsetai, v.888).

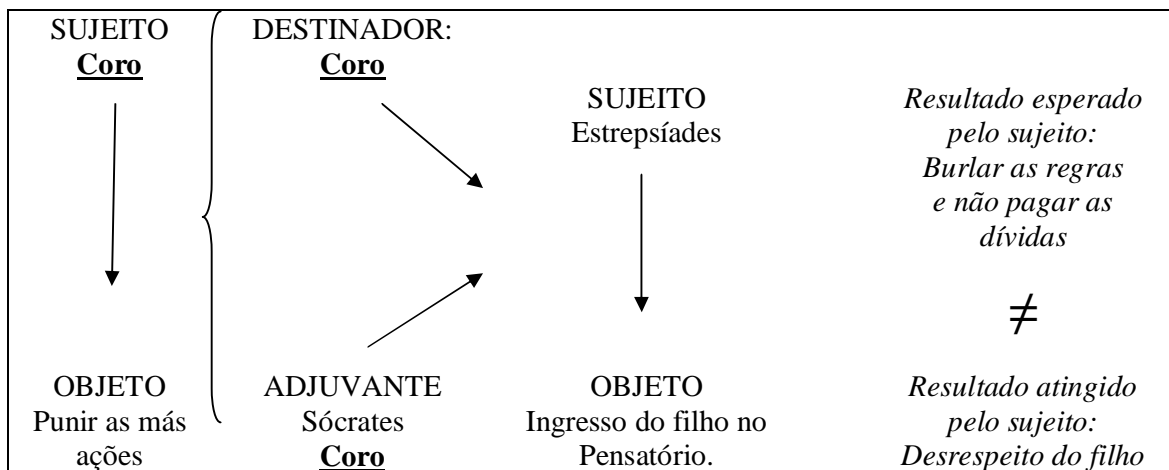
Diante do erro cometido, Estrepsíades culpa o coro: “Nuvens, eis o que estou sofrendo por vossa causa, porque vos confiei todos os meus problemas!” (vv.1452-3) E elas respondem: “Você foi o causador desse males, quando virou para a perversidade...”.

O fato de Estrepsíades culpar o coro é legítimo, pois ele sugere e incentiva a vinda Fidípides ao pensatório, mas, como o coro revela no final da peça, fez isso pra punir as más ações.

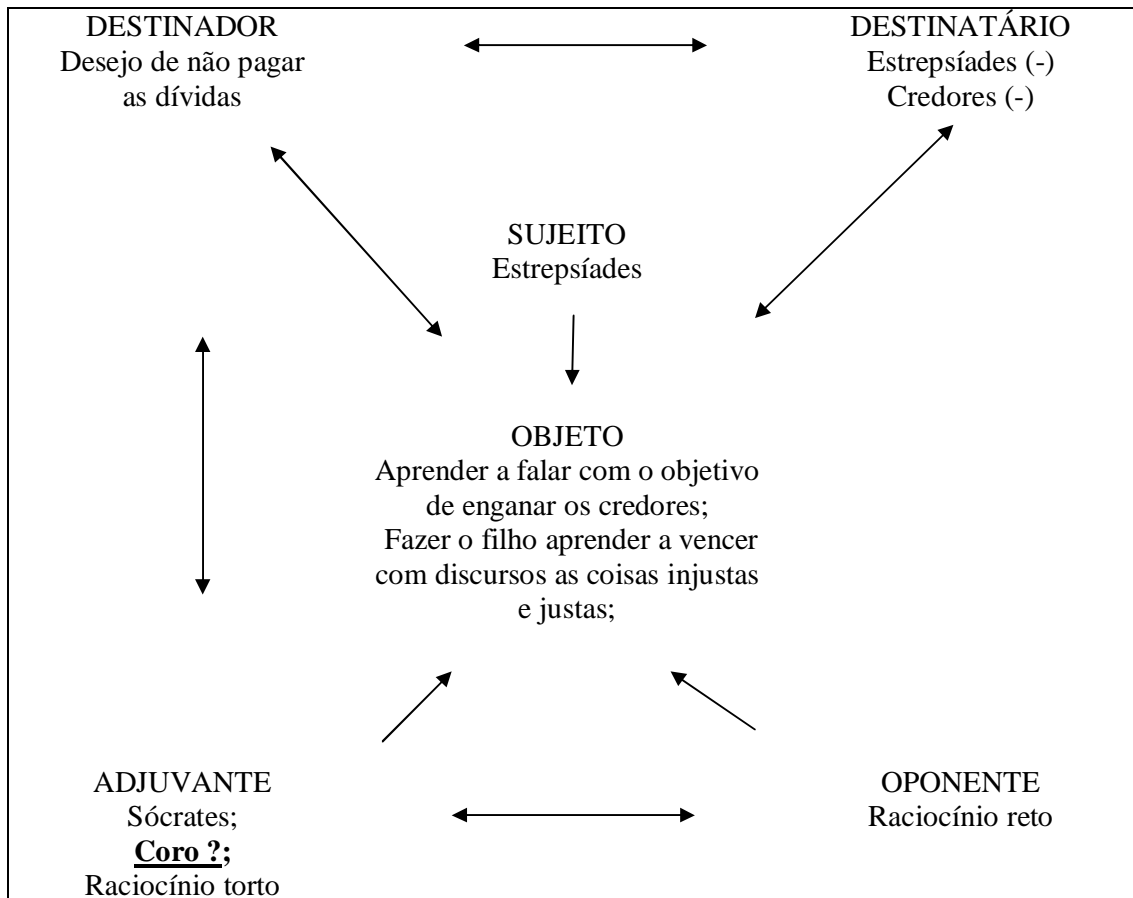
Estrepsíades tem seu desejo realizado, uma vez que Fidípides aprendeu os ensinamentos do pensatório, mas, diferente do que ele imaginava, a realização da ação planejada não lhe trouxe o benefício esperado.



Como o coro figura tanto como Destinator quanto Adjuvante, ele age em dois eixos essenciais da constituição semântica da obra: o do poder e o do saber. O eixo que opõe Adjuvante e Oponente representa o embate de forças; o eixo que opõe Destinator e Destinatário corresponde à modalidade do saber; e o que opõe sujeito e objeto indica a modalidade do querer. Assim, o coro figura como ator nos eixos do saber e do poder. Por isso, podemos dizer que, se o coro é ator nestas duas casas (saber e poder), ele manipula as ações do Sujeito. Isso acontece porque o coro tem um plano maior, ele deseja “punir as más ações”. Neste sentido ele é um Sujeito da ação e, para ter seu objetivo atingido, manipula as tomadas de decisão das demais personagens, agindo como Destinator. Poderíamos representar esta construção da seguinte forma:



A simples estrutura actancial apresentada no início, graças à ação do coro, ganha novos valores como pode ser observado no quadro completo da obra, em que as setas apontando para os dois lados mostram que o desejo realizado não trouxe o resultado esperado, fazendo valer o dito popular ‘o feitiço voltou-se contra o feiticeiro’:



As setas indicando os dois sentidos mostram que:

1. Estrepsíades, ator que figura nas casas actanciais Sujeito / Destinatário, sendo, portanto, executor e receptor da ação, realiza a ação desejada, mas o resultado decorrente dessa ação é inverso ao que esperava.

2. A relação entre Sujeito e Adjuvante, geralmente marcada por uma ligação de cooperação, já que o Adjuvante contribui para que a ação do Sujeito seja realizada, em *Nuvens*, tem outro tipo de vínculo, pois, ao fornecer meios para que a ação do sujeito seja realizada, os atores que ocupam a função de Adjuvantes (aqui se localiza o coro) prejudicam o próprio impulsionador da ação.

Estrepsíades, furioso com a situação e diante da impossibilidade de reverter o erro, toma uma atitude drástica, própria de uma tragédia, e incendeia a casa de Sócrates.

O final da peça não é único elemento trágico em *Nuvens*. O coro tem uma função importante no desenho da comédia, pois instaura uma aura trágica desde o início ao mostrar sua grandiloquência divina. A forma com que o coro manipula e indica as atitudes de



Estrepsíades, como nota Segal (1996, p. 176), provoca a sensação no espectador de estar diante de uma peripécia trágica. Estrepsíades acredita que terá vantagens em educar seu filho segundo o Raciocínio Injusto, mas esta mesma atitude que julgava trazer-lhe benefícios é o motivo de sua desgraça. Acontece em *Nuvens* o mesmo processo de ironia trágica que vemos nas tragédias. O herói da comédia toma decisões julgando serem as melhores para si e para os seus pares, mas, a mesma ação que lhe traria felicidade acaba por lançá-lo na desgraça.

A estrutura actancial da peça demonstra como Estrepsíades, ao conquistar o seu objeto de desejo, acaba por entrar em conflito com a sua intenção inicial que moveu todo enredo da comédia.

A peça apresenta, também, uma discussão entre a natureza, φύσις, e a novidade, καινόν, materializada na aquisição de novos conhecimentos, portanto na sabedoria, a σοφία. Diante disso, propomos a seguinte figurativização para esses temas na peça:

Se Estrepsíades é uma figura da φύσις, Sócrates da σοφία, da καινόν, em que categoria enquadraríamos o coro? Avaliamos que o coro está em um nível intermediário e representa tanto a φύσις quanto a σοφία. A natureza das nuvens é justamente serem adaptáveis e adquirirem novas configurações. Elas têm um formato variável: enquanto estão suspensas no ar podem ganhar a forma de centauro, lobo, veado etc, como é apontado nos versos da peça de 345 a 355. Elas podem chover, ventar, trovejar e, até mesmo, vir em auxílio a Sócrates, passando a configurar-se como detentoras de sabedoria. Sendo assim as Nuvens, por sua natureza volátil, são a configuração da escolha. Elas representam a possibilidade, a opção virtual. Não são contrárias às mudanças, mas sim às más escolhas. Fidípides e Estrepsíades configuram a má escolha, não potencial, mas concreta. Por isso são punidos. O público, nesta figurativização estaria mais associado às Nuvens, pois também podem mudar e tem o poder de escolher. O fato é que no festival da Dionísias de 423 os juízes fizeram, segundo a avaliação de Aristófanes, uma escolha condenável, mas em nada estão impossibilitados de procurar a novidade, só precisam ter a σοφία para avaliar as novas escolhas.

Esta comédia rendeu e rende muitas discussões a respeito de seu tema, das críticas contidas nela, do comportamento do coro e de seu final nada cômico.

Em *Crítica do teatro na comédia antiga*, livro em que Sousa e Silva (1987) trata de diferentes aspectos do teatro grego, há uma discussão a respeito da necessidade de inovação pela qual a Comédia Antiga passou. No século V ateniense houve uma renovação cultural e

política que exigiu uma mudança das artes. Na comédia essa mudança propiciou um movimento contra a saturação do gênero, pois havia uma repetição incisiva de ideias como luta contra os convencionalismos, denúncia política, etc. Aristófanes, segundo Sousa e Silva (1987), foi inovador denunciando esses lugares comuns da comédia. Ele soube aproveitar o saturamento dos aspectos dramáticos e temáticos para criar humor. O comediógrafo citou os aspectos saturados censurando-os e, ao mesmo tempo, incluindo-os em suas peças e, assim, reaproveitou-os ao propor um uso deslocado de tais estratégias saturadas.

*Nuvens* foi uma peça inovadora e nela estão contidas as mudanças que vieram tentar reabilitar a comédia na Grécia antiga. Por exemplo, na cena em que Estrepsíades vê as Nuvens pela primeira vez, diz: “Sim, eu as venero, ó augustíssimas, tanto que desejo responder com peidos aos vossos trovões... Como tremelico diante delas e tenho medo! E quer seja lícito, quer não seja lícito, tenho vontade de aliviar-me agora mesmo...”<sup>84</sup>

Nessa fala de Estrepsíades, Aristófanes utiliza-se de recursos cômicos que estão saturados na época, mas ele brinca com eles causando ainda mais humor. Esse “Quer seja lícito, quer não seja lícito” tem um sentido ambivalente. Estrepsíades pode estar falando tanto da presença das nuvens que condenariam tal feito, quanto do elemento cômico usado. Desta forma, ele reaproveita os elementos saturados do gênero realocando-os de forma a causar humor.

Esse recurso é claramente censurado por Sócrates que em seguida diz: “Chega de fazer graça e de agir como esses pobres poetas de borra”

Para acontecer a reabilitação do gênero, segundo Sousa e Silva (1987), fez-se necessária a valorização de aspectos mais elevados e sutis, o que aproxima *Nuvens* do gênero trágico. A comédia valorizou sua função didática e apresentou um enriquecimento estético e intelectual, ao levar em consideração a mudança pela qual o público estava passando, e ao questionar as novidades.

O tema de *Nuvens* ainda hoje causa controvérsias. Thiery (1986) diz que o tema da peça é o conflito de gerações. Já Starzynski (1967) afirma que a comédia trata de uma crítica à educação sofística. Mas podemos também pensar que o tema seja o comportamento desonesto dos homens que não pensam nas consequências de seus atos e querem sempre tirar proveito das situações.

A maioria dos estudiosos pensa estar contida nesta obra uma crítica aos sofistas, mas, se prestarmos atenção no desfecho da peça, notaremos que quem mais perde é Estrepsíades, o

---

<sup>84</sup> Esse excerto de *Nuvens* e os subsequentes foram retirados do texto traduzido por Gilda Maria Reale Starzynski.

herói da peça, e não Sócrates. Sócrates perdeu sua casa, mas seu legado já estava transmitido: ele tinha educado Fidípides. E é interessante lembrar que a educação não foi imposta por Sócrates, foi o próprio Estrepsíades quem escolheu por quem seu filho seria educado e foi o próprio aluno quem escolheu entre o pensamento Justo e o Injusto. Portanto, pensamos que a crítica aqui está mais voltada para o comportamento de Estrepsíades e Fidípides do que para os ensinamentos de Sócrates. No verso 1455 o coro diz para Estrepsíades: “Você mesmo foi a causador desses males, quando se virou para a perversidade...”. E mostra que a responsabilidade pela infelicidade é do próprio infeliz.

Se observarmos o quadro dos papéis actanciais de *Nuvens* teremos um surpresa. Há uma profusão de triângulos actanciais e, além disso, os papéis de Destinador e Destinatário entram em conflito com a própria ação motivada e destinada. Estrepsíades tem um plano e age em prol deste plano, mas no final da peça a realização de seu desejo lhe provoca malefícios. Quem deveria ser beneficiado pela realização da ação é, antes, punido. O oponente ao núcleo da ação também entra em conflito com o Adjuvante da ação e o Destinatário da mesma. Além disso ao observarmos as figuras discursivas que cumprem o papel de destinatário, chegaremos à conclusão de que a ação de Estrepsíades é muito mais egoísta do que a de Diceópolis.

*Nuvens*, enfim, é a peça da ambiguidade, da frustração, do engano. Isso é percebido pelos valores negativos que os destinatários recebem quando acontece a comunhão do sujeito e do objeto.

Na obra, o coro, como outros elementos, mantém o valor ambíguo. Ele cumpre a função de adjuvante uma vez que promete auxílio a Estrepsíades na conquista do objeto, mas parece estar ciente de que esse ‘auxílio’ vai causar danos ao sujeito. Por isso optamos por manter o ponto de interrogação na frente da palavra coro.

### 3.4 *Vespas*

*Vespas*, posta em cena nas Dionísias de 422 a.C., foi a primeira produção de Aristófanes depois do fracasso de *Nuvens*, representada no ano anterior. A comédia obteve o segundo prêmio tendo sido vencida por *Proagón*, de Filônides. Filônides é conhecido como

produtor das comédias de Aristófanes e, apesar de a crítica se dividir, existe a possibilidade de o *Proagón* ser também comédia de Aristófanes<sup>85</sup>.

Como em *Nuvens*, *Vespas* retrata um conflito de gerações. Pai e filho, Filocleão e Bdelicleão, enfrentam-se, pois, enquanto o primeiro julga que ser juiz é um dos maiores privilégios sociais de que se pode gozar, este defende que ser juiz é uma grande humilhação. Esse embate expõe uma crítica ao sistema judiciário ateniense, no qual Cleão figura como corrupto.

A peça tem uma estrutura narrativa um pouco mais complexa, pois, à primeira vista, a personagem Filocleão parece mudar de comportamento sem uma justificativa convincente. Essa característica na construção do enredo foi suficiente para dois importantes críticos fazerem apreciações negativas sobre a comédia: Mazon (1904, p. 80), ao concluir o capítulo dedicado a *Vespas*, diz que, apesar de ser rica e reflexiva, é a peça falha por ser hermética; Thiery, (1986, p. 110-173) julga que a peça não tem unidade de ação porque parece dividir-se em duas partes.

Acontece que o Filocleão, que na primeira parte é um heliasta convicto e apaixonado, transforma-se em um insubordinado e ousado desrespeitador das regras de convivência, como se ele tivesse percebido que todas as leis que defendia fossem apenas mecanismos de privilégio dos corruptos e manifestasse sua revolta contra isso desrespeitando-as e tornando-se um réu voluntário do sistema judiciário no qual passou a não mais acreditar, ou, além disso, passou a desafiá-lo. Filocleão mostra-se um extremista. Bdelicleão, por sua vez, tem dois objetivos a cumprir, um em decorrência do outro: deseja livrar o pai da mania de tribunais e oferecer-lhe uma vida confortável e prazerosa. Mas nos parece um pouco exagero afirmar que *Vespas* não tem unidade de ação ou que seja falha. O que vemos é uma alteração do comportamento (de tropo, *τροπος*) de Filocleão na segunda parte da comédia.

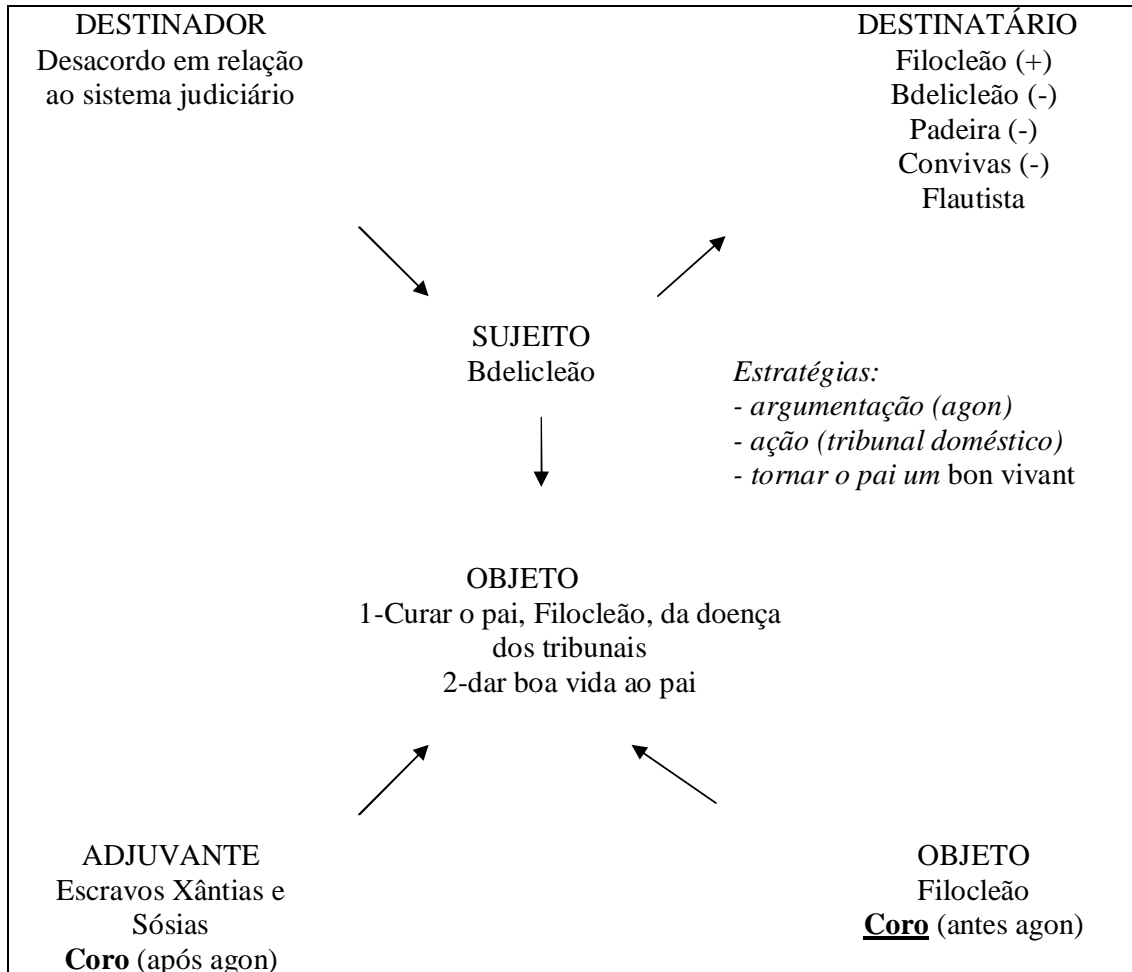
A mudança do objetivo do sujeito da ação, Bdelicleão, fica bem evidente no quadro actancial. Ele deseja, primeiro, curar o pai e, segundo, dar-lhe boa vida. A relação desses objetivos é de dependência – a conquista do segundo objetivo depende da realização do primeiro. Bdelicleão só pode oferecer uma boa vida ao pai se, antes, ele deixar de ir ao tribunal e de sujeitar-se às mais diversas humilhações pelas quais passam os juízes.

O resumo geral da estrutura actancial da peça abaixo não contempla as nuances da personagem Filocleão e suas mudanças de personalidade ao longo da peça. Apenas mostra que todo o esforço do filho Bdelicleão para curar a mania de tribunais do pai foi revertido em

---

<sup>85</sup> Cf. Sommerstein (2004) e Russo (1994). Talvez, por causa da derrota do ano anterior, o poeta tenha inscrito duas comédias para ampliar suas chances de vitória e atribuído a autoria de uma delas a outro.

outra mania, a de desrespeito às regras de convívio social, que prejudica todas as personagens que figuram na casa actancial Destinatário, sempre marcadas com o sinal negativo.



A peça abre com o diálogo de dois escravos sonolentos, Xântias e Sósias, que, no meio da noite, fazem guarda diante da casa. Além destes dois sentinelas, a vigilância é reforçada por outro homem, Bdelicleão, que dorme no telhado, e por uma rede que envolve a casa<sup>86</sup>.

Xântias e Sósias contam os sonhos que tiveram durante a noite de vigília – dormiram enquanto deveriam estar vigiando o prisioneiro. Três personagens povoaram e assombraram seus sonhos, Cleônimo, Teoro e Alcibiades, figuras públicas de Atenas que são retratadas como monstros.

<sup>86</sup> O professor Marcos Mota (2007), em sua página pessoal da web, [www.marcosmota.com.br](http://www.marcosmota.com.br), publicou o artigo “Comicidade em *Vespas* de Aristófanes” onde relaciona a casa com uma cidadela em estado de sítio. Para ele, a configuração do espaço inicial da peça mostra que o inimigo não está fora, mas dentro da própria casa, ou seja, o perigo está dentro da cidade. Os dois escravos contam seus sonhos e interpretarem os presságios, segundo Mota, indica que as pessoas estavam aterrorizadas com o tal perigo que está por toda parte.

Xântias (v. 54) interrompe a conversa com Sósias e diz que vai explicar o assunto da peça aos espectadores. Mas, além do assunto, ele fala em nome do poeta sobre as estratégias humorísticas que o público pode esperar do comediógrafo. Esta fala do prólogo, como aponta Duarte (2000, p. 107-109), tem características parabáticas e é um recado de Aristófanes ao público. O comediógrafo, depois da peça *Nuvens* derrotada no ano anterior, deseja provar a todos que é capaz de produzir uma obra do agrado do público a partir dos mesmos elementos da obra rejeitada. Xântias diz<sup>87</sup>:

Esperem até que eu explique o assunto aos espectadores (fere nun kateipw toiş qeataiş toh logon) e faça algumas observações (upei pawh)<sup>88</sup> destinadas a eles (auftoisin): Não esperem de nós nada muito elevado (lian mega); não esperem também uma gargalhada à maneira dos megáricos. Não temos escravos que joguem sobre os espectadores nozes tiradas de suas cestas. Nenhum Hércules foi frustrado em sua gula; Eurípides não vai ter de mostrar mais uma vez seu sarcasmo mordaz, e Cleão, apesar do sucesso em sua carreira militar e política, o que deve apenas à sorte, não se verá mais temperado por nós com molhos picantes. Minha fala tem uma intenção (ajl l' estin logidion gnwmhn ekon); sem menosprezar a sagacidade de vocês (auftwn ouçi dexiwteron)<sup>89</sup>, há mais sentido em minhas palavras que um truque banal de comédia (kwmwdiatş del fortikhş sofwtteron)<sup>90</sup>. (vv. 54 a 66).

Em seu livro sobre a parábase na comédia aristofânica, Duarte (2000, p. 107-111) apresenta e desenvolve a interpretação de que, além deste trecho do prólogo, o enredo da comédia estabelece uma analogia entre Filocleão e público, por um lado, e Bdelicleão e Aristófanes, por outro. Tanto Filocleão, como o público dos festivais, estão prontos a condenar, no tribunal e nos festivais teatrais, mesmo sem antes avaliar o réu, ou o dramaturgo. Bdelicleão, assim como Aristófanes, está disposto a educar e promover um novo comportamento<sup>91</sup>.

Depois destas orientações ao público sobre como receber a peça, Xântias revela as linhas gerais do enredo:

<sup>87</sup> Tradução de Kury (1996), como os demais trechos citados desta comédia.

<sup>88</sup> Particípio aoristo do verbo *uþagoreuw* que, conforme o dicionário Bailly (2000), pode significar “fazer compreender”, “sugerir”, etc. Esta palavra, então, poderia ser traduzida por “orientação”.

<sup>89</sup> Sugestão de tradução: “não mais inteligente/ hábil que vocês”.

<sup>90</sup> Sugestão de tradução: “mais sagaz que uma comédia vulgar”.

<sup>91</sup> Concordamos com Russo (2004, p. 123-124) quando ele diz que o vínculo entre Bdelicleão e Aristófanes é reforçado quando a personagem realiza uma encenação do tribunal em casa e dirige a peça dentro da peça, executando uma atividade própria de um comediógrafo, ao organizar as cenas, obter indumentárias e objetos cênicos etc.

Nosso senhor está dormindo (καθευδων) lá em cima (ανω), no terraço da casa (τεγος). Ele nos encarregou de tomar conta de seu pai e de não deixar o velho sair de seu quarto, onde ele o trancou. Este pai sofre de uma doença (νοσος) esquisita (αἰλοκοτος), que ninguém é capaz de perceber se não for alertado por mim. (vv. 67-72).

O escravo conta ao público que a doença de Filocleão é a mania de tribunas (filhliasthḡ ejstin wḡ oupeiḡ ajhr, v. 88).

Neste momento Bdelicleão, de cima do telhado da casa, chama a atenção dos escravos denunciando a fuga do pai que quer sair a todo custo para ir ao tribunal. Filocleão tenta fugir pela chaminé, mas fica sufocado; tenta roer a rede que envolve a casa, mas é lembrado pelo filho de que não tem dentes; diz que quer sair de casa para vender um jumento, mas não convence o filho; depois, imitando Odisseu, tenta escapar pendurado na barriga do jumento, mas é descoberto. Quando está sendo levado para dentro de casa e percebe que suas estratégias não surtiram efeito, Filocleão apela para seus companheiros juizes: “Juizes meus amigos, e você, Cleão, venham me socorrer.” (w^ xundikastaiḡ kaiḡ Klewn ajunate., v.197).

A estrutura do prólogo é bem clara. O relato do escravo revela as ocorrências anteriores à ação que nos permitem determinar que o Objeto de Bdelicleão é curar o pai e não apenas impedi-lo de fugir. A carceragem de Filocleão já faz parte do tratamento ao qual o filho submete o pai.

Os escravos, pensando terem cumprido a tarefa de impedir a fuga do patrão, querem voltar a dormir mas Bdelicleão alerta-os de que os outros juizes estão prestes a chegar no meio da noite para chamar seu pai.

Essa é ocasião para a primeira caracterização do coro da peça. Ele é descrito por Bdelicleão assim:

**Bdelicleão:** ... geralmente começam a chegar à meia-noite com lanternas nas mãos cantando os versos antiquados das *Fenicias* de Frínico. É assim que eles chamam o coleguinha.

**Sócrates:** Então, se for necessário jogamos pedras neles.

**Bdelicleão:** Mas esta raça de velhos, imbecil, parece vespas quando eles se zangam. Eles também têm embaixo da barriga um ferrão penetrante e picam todo mundo com ele; eles dançam zumbindo e atacam como se fossem centelhas. (vv. 218- 227)

Com essa descrição o público já espera um coro agressivo mas, contrariando esta expectativa, o coro, formado por velhos acompanhados de meninos que levam as tochas<sup>92</sup>, entra em cena expressando cansaço e fragilidade.

Do verso 230 a 332 acontece o párodo. A princípio, os versos do coro estão em tetrâmetro iâmbico, como indica Mazon (1904, p. 67), e há um diálogo entre os velhos e os meninos que expõe como os juízes velhos e fatigados são pobres. Estão com roupas surradas e não têm dinheiro para comprar o que as crianças pedem, nem mesmo comida. Essa cena faz referência à instituição judicial em Atenas e à pobreza dos juízes, que se sujeitavam ao trabalho para garantir os três óbulos pagos pelo serviço e, justamente por isso, eram facilmente manipulados pelos políticos.

Já a partir do verso 273 ao 289, quando o coro percebe que o companheiro Filocleão não responde aos chamados do grupo, o coro muda o ritmo dos versos e começa a cantar em iônico e datílico epitrito, segundo Parker (1997, p. 215), um ritmo que recupera um significado mais agressivo. Aí, sim, o coro de velhos, pobres e enfraquecidos pela idade, tornam-se as agressivas vespas descritas por Bdelicleão no prólogo.

O final do párodo (vv. 290-316) configura-se com um diálogo entre Filocleão e o coro, que aconselha o amigo e o ajuda a escapar da prisão domiciliar. A estratégia bem sucedida deveu-se a uma corda amarrada na janela pela qual desce Filocleão.

O velho e os heliastas têm características comuns. Filocleão caracteriza-se como os integrantes do coro: é velho, usa roupas surradas, é juiz e, principalmente, participa do párodo. Essas semelhanças são suficientes para o considerarmos coreuta? A princípio parece que sim, mas, com o desenrolar do enredo, o velho releva-se rico e deixa de ser juiz, diferente dos demais integrantes do coro. Essa mudança da natureza de um dos possíveis componentes do coro, a nosso ver, pode ser uma estratégia de Aristófanes para mostrar ao público que a mudança é possível e, em algumas vezes, até mesmo desejável.

Quando, finalmente, Filocleão consegue escapar e está descendo pela corda, é flagrado por Bdelicleão. A cena seguinte configura-se por um enfrentamento entre os dois lados da disputa<sup>93</sup> permeado de luta física em que escravos e coro se enfrentam.

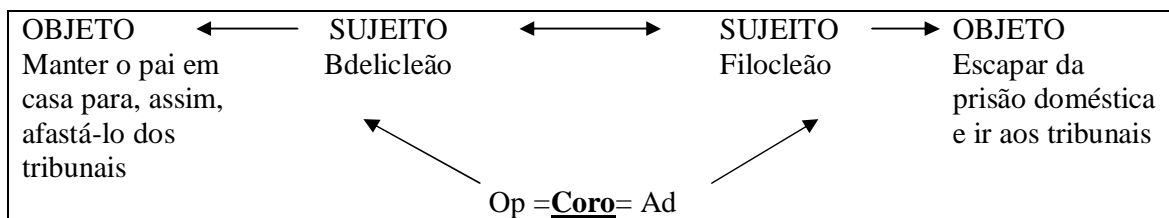
<sup>92</sup> Esse segundo coro, formado por meninos, tem a função de indicar cenicamente o tempo da peça no párodo: Ainda é noite e as tochas que eles carregam é o significante que constrói este signo quando eles são dispensados pelos pais juízes, indício de que o dia raiou. Quando os meninos saem de cena percebemos uma mudança no comportamento do coro, que torna-se agressivo.

<sup>93</sup> Esta cena, do verso 333 ao 414, divide a opinião dos críticos. Mazon (1904) a considera uma cena e não um agon, apesar de admitir que ela apresente a forma de um agon, ao passo que Féral (2009, p. 78-79) a considera um agon, justamente por ter o sintagma próprio do agon.



Na continuação, o coro acusa Bdelicleão de partidário da monarquia (v. 474), amigo do general Brásidas (v. 475), aspirador à tirania (v. 487). Bdelicleão rebate as acusações dizendo que age para dar boa vida ao pai (vv. 476-7) e que os atenienses fazem julgamento sobre acusações infundadas (vv. 489-499). A discussão segue até o verso 526 quando acontece o agôn que se prolonga até o verso 727<sup>94</sup>.

Até este momento o coro funciona como um Opositor à ação de Bdelicleão como Adjuvante de Filocleão: ajuda Filocleão a escapar, enfrenta verbal e fisicamente os escravos e o próprio Bdelicleão.



Filho e pai, Bdelicleão e Filocleão, têm, cada qual, um Objeto bem delimitado. Enquanto o filho deseja impedir o pai de ir aos tribunais, o pai deseja exatamente o contrário. Ao mesmo tempo que o coro ajuda um a escapar, torna-se obstáculo para que o outro consiga manter o pai em casa.

No agôn, o coro agirá como juiz e cumprirá as funções próprias do coro nesta parte da comédia, como introduzir o debate, anunciar os litigantes e proclamar o vencedor.

O agôn transcorre normalmente. O coro anuncia o debate entre os dois litigantes, Filocleão e Bdelicleão. Filocleão é o primeiro a falar e defende o valor da magistratura e a sensação de poder e respeito que tem o juiz. Bdelicleão, em resposta aos argumentos do pai anotados em uma tabuinha enquanto aquele falava, diz que, em vez de governar, os juízes são manipulados (vv. 650-654) e enganados pelos políticos que oferecem um salário muito menor do que o merecido (vv. 655-664). O coro, na posição de juiz do agôn convence-se de que Bdelicleão tem razão.

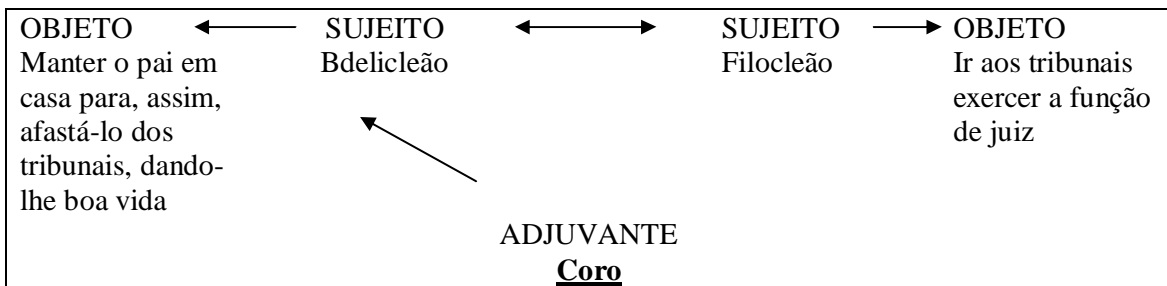
Os heliastas que compõem o coro e que a princípio eram favoráveis a Filocleão, na posição de juízes do agôn concedem a vitória a Bdelicleão. Cabem aqui duas observações: em primeiro lugar, uma pergunta: o que legitima o coro ser juiz desta sessão da comédia já que as Vespas são partidárias de uma das partes? Em *Cavaleiros*, peça em que o coro era partidário do Salsicheiro, o juiz é Demos já que a avaliação dos cavaleiros estaria comprometida. E aqui

<sup>94</sup> Há uma divergência quanto ao verso em que o agôn termina. Seguimos as indicações de Cláudia Féral (2009, p. 81) para o verso 727 como o verso final do agôn.

em *Vespas*? Será que o fato de a personagem do coro ser juiz já é o suficiente para validar a sua participação como árbitro do agon? Parece ser justamente essa a justificativa já que antes de proferir o resultado o coro diz:

Sempre se tem razão em dizer: 'ouça as duas partes antes de julgar'. Pare, pois agora você ganhou a causa. Nossa cólera está mais branda, vamos jogar fora estes porretes. (vv. 275-278)

Como segunda observação, registra-se que o final do agon coincide com a mudança da função actancial do coro que passa agir como adjuvante do sujeito da ação, Bdelicleão:



Mesmo depois de ser convencido, Filocleão confessa-se incapaz de abandonar os tribunais. O velho está viciado em condenar! É então que seu filho propõe-lhe julgar as ocorrências domésticas<sup>95</sup>, cenas que se estendem entre os versos 760 e 1008.

O tribunal em casa é fundado. Russo (1994, p.128) chama atenção para o caráter performático desta cena que seria uma peça dentro da peça. Neste contexto autocrítico de ficcionalização da cena, ao coro é atribuída uma interessante função de cantar aos deuses no ritual de abertura do tribunal, preparando emocionalmente a cena. A mesma função do coro na tragédia foi estudada por Fernando Brandão dos Santos (1998), que mostra que o coro nas tragédias de Eurípides cumpria a função de controlar, intensificando ou amenizando, as emoções representadas.

Em *Vespas* Aristófanes reutiliza essa construção da tragédia como um mecanismo paratrágico para causar humor. Reproduzimos aqui a cena:

**Bdelicleão:** ... Depressa! Tragam fogo, ramos de mirto e incenso para invocarmos os deuses.

<sup>95</sup> Aristófanes, nesta cena, retoma uma estratégia já usada em peça anterior, *Cavaleiros*, em que o poeta propõe uma casa análoga à pólis.

**Coro:** Durante as libações e as preces cantaremos com nossos louvores os presentes e a nobre reconciliação que sucedeu às querelas acalouradas entre pai e filho.

**Bdelicleão:** Façam-se ouvir, então, palavras de bons augúrios.

**Coro:** Ah! Febo! Ah! Apolo Pítio, Faça com que este processo, instruído por este juiz diante da porta de sua casa, tenha um desfecho feliz e nos livre de erros. (vv. 861- 874)

Essa conotação do fundo emocional percebida pela fala do coro ganha ainda mais evidência pela mudança rítmica causada pela mudança do metro. Toda a cena de julgamento domiciliar está, segundo Parker (1997, p. 242), em trímetros iâmbicos, exceto o interlúdio coral (de 863 a 867), que está em anapesto. Não só a escolha das palavras, mas também a do verso, estabelece uma ligação entre a atitude do coro nesta cena da comédia e a atitude do coro trágico na tragédia, quando ele preparar emocionalmente o espectador. Esse arremedo do coro de *Vespas* recupera parodicamente a função espetacular do coro de tragédia.

Depois que coro “dá o tom” ao ritual de abertura do tribunal, não participa mais da cena de julgamento.

Instituída a casa de Filocleão como tribunal, o julgamento inicia-se<sup>96</sup>. A divertida cena de acusação e defesa do cão Labes termina com uma reviravolta – Filocleão, decidido a condenar o acusado, por engano deposita seu voto na urna de absolvição.

O pai, decepcionado consigo mesmo por ter absolvido um acusado, entrega-se aos argumentos do filho:

**Filocleão:** Como vou suportar a ideia de ter absolvido um acusado? Que será de mim? Deuses veneráveis! Me perdoem! Fiz isso tudo sem querer, este não é meu hábito (τροπος).

**Bdelicleão:** Contenha a sua mágoa, meu pai; quero lhe proporcionar uma boa vida (qrefw kal wς); vou levar você comigo em todos os lugares onde eu for, às festas, aos banquetes, ao teatro. Você viverá uma vida feliz (hlewς), e Hipérbolo não zombará mais de você. Vamos entrar.

**Filocleão:** Faça o que quiser. (vv. 999- 1008)

Neste passo da peça, o primeiro Objeto do Sujeito é alcançado. O pai dá os primeiros sinais de mudança ao não cumprir seu princípio de condenar. Bdelicleão consegue, assim, curar o Filocleão da mania de Tribunais. A conquista do segundo Objeto do Sujeito, dar boa vida ao pai, inicia-se logo após o primeiro objetivo ser atingido. Agora Bdelicleão tentará

<sup>96</sup> Féral (2009, p.84-85) reconhece nesta cena a paródia de um *agón-processo*, termo cunhado por Duchemin (1969).

introduzir Filocleão, seu pai, num ambiente que julga ser prazeroso: ambos vão a um banquete.

Filocleão, por sua vez, a princípio queixoso e decepcionado consigo mesmo tem dificuldade em assumir a mudança de sua maneira de pensar e de agir, de seu *tropos*. Esse substantivo, *tropos*, usado no diálogo de pai e filho, tem uma ligação etimológica com o verbo *trepo* que traz em suas acepções o sema de “virar”, “tornar”, “reverter”. Justamente essa reviravolta no comportamento do velho será motivação das próximas cenas da comédia. Todos entram em casa e a orquestra fica disponível apenas para o coro.

A parábase sucede esta cena e retoma pontos já tratados na primeira parte da comédia como a configuração monstruosa de Cleão; a decepção de Aristófanes com o julgamento dos atenienses no último concurso de comédias em que sua peça *Nuvens*, veículo de novidades, recebeu o último prêmio; a mudança de valores e o conflito de gerações; a característica belicosa das vespas e dos juízes.

Quando a parábase termina e a segunda parte da comédia inicia-se, saem de casa Filocleão e Bdelicleão. Este traz consigo roupa e sapato para aquele e, em cena, vemos a transformação de Filocleão.

O velho, que desde o início da comédia usava um manto surrado, a pedido do filho troca-o por um manto mais fino. Aceita também sandálias da Lacedemônia. As indumentárias trocadas em cena indicam uma mudança no caráter da personagem. De defensor ferino da pátria e das leis atenienses, Filocleão passa a usar indumentária que semantizam outras pátrias, mas não quaisquer outras, e sim as que estão em disputa com Atenas. O manto é produzido na Iônia confeccionado em Ecbátana, e as sandálias são feitas na região onde está localizada Esparta. Ecbátana e Esparta são cidades inimigas de Atenas na Guerra do Peloponeso.

A virada de Filocleão é concretizada cenicamente com a troca do figurino da personagem. Além da indumentária, artifício próprio das encenações, Bdelicleão propõe um ensaio. Este ensaio, ao mesmo tempo reproduz na orquestra ateniense as convenções sociais e as posturas artificiais que os cidadãos adotam como normas do bem conviver em sociedade. A melhor forma de se vestir, de andar, de falar está no centro da ação. Ao colocar em cena Bdelicleão ensinado ao Pai que se deve mentir e contar feitos grandiosos mesmo quando estes não existiram, Aristófanes denuncia as falsidades e manipulações públicas e políticas.

A reviravolta, a mudança de *tropos*, não afeta apenas Filocleão. Também Bdelicleão, que tem no nome o ódio a Cleão, simula uma conversa amigável com o político ao passo que

Filocleão, antes defensor de Cleão, mostra-se um crítico não só deste, mas de outros políticos e generais que figuram no ensaio de pai e filho.

Chegada a hora do banquete os dois saem de cena e o coro (1265-1291) tem um curto interlúdio em tom parabático. Essa participação do coro marca o tempo necessário para os acontecimentos fora de cena, no banquete.

Xântias vem e conta ao coro todos os descomedimentos cometidos por Filocleão. O uso dos superlativos mostra bem a característica extremista do ex-juiz: “Acontece que nosso velhote se tornou pior que a peste, e o mais sem vergonha dos convidados.” (vv. 1299-1300).

Filocleão entra na cena, vindo do banquete, e é perseguido e acusado por um conviva. A estrutura do julgamento é posta em cena (temos um réu, uma testemunha e um acusador) e, quando acusado, Filocleão desmerece as leis e as condutas do tribunal de Atenas.

O coro admira-se com tamanha mudança e felicita o antigo companheiro pelas doçuras do luxo e dos prazeres que experimentará.

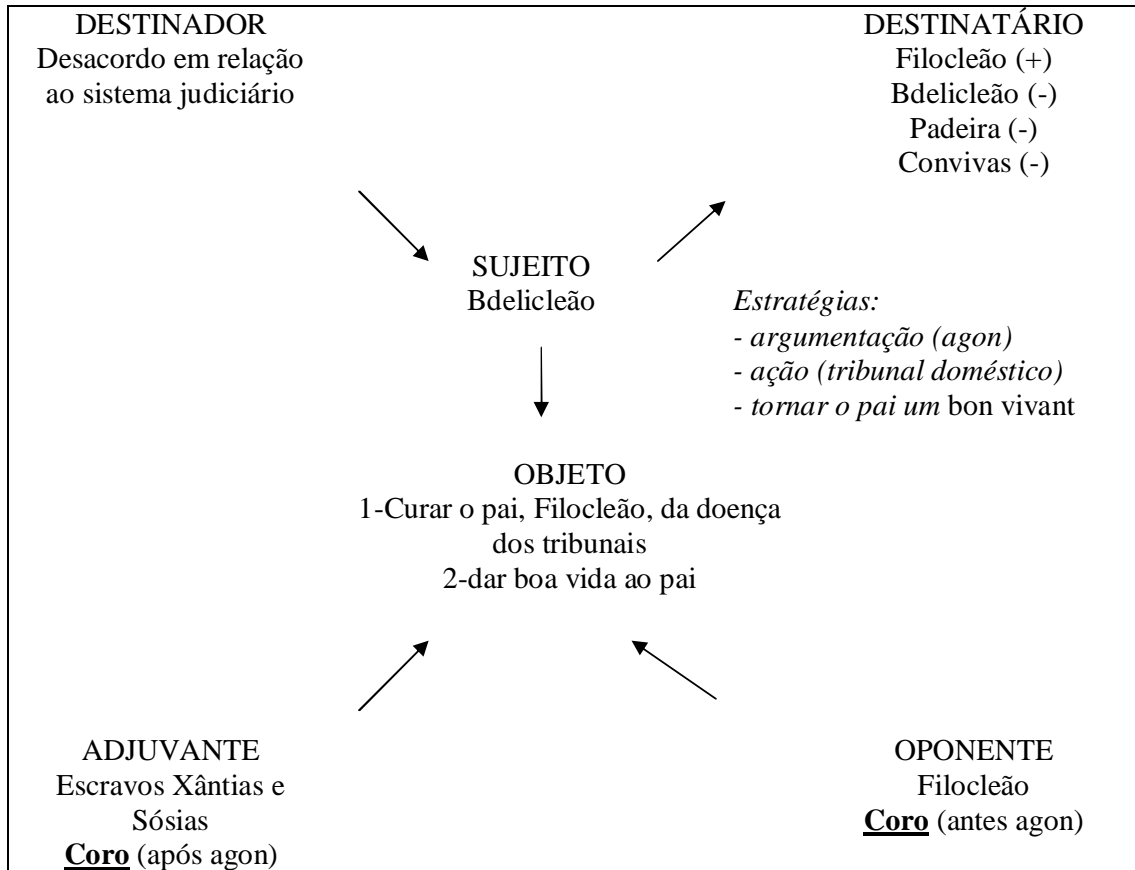
O final da peça é uma sátira às novas músicas e danças adotadas no drama. Filocleão dança e compete com outros três dançarinos. O coro, geralmente atração no final da peça, aparta-se da disputa: “Vamos deixar um pouco de espaço para que eles possam fazer piruetas diante de nós.” (vv. 1516-1517).

O coro ainda incentiva os movimentos dos dançarinos, indicando que tipo de giro quer ver e, depois, todos saem de cena<sup>97</sup>.

O desenho actancial da peça, apesar de não revelar todas as mudanças acontecidas com as personagens, mostra que a mudança de Filocleão beneficia somente a ele mesmo ao passo que seu filho e a sociedade de uma forma geral precisam conviver com esse homem que testa os limites das estruturas onde está inserido.

---

<sup>97</sup> Quanto ao tempo da peça, Russo (1994) nota que prólogo e êxodo fecham um ciclo já que a peça começa e termina à noite. No prólogo, os escravos sonolentos e, no párodo, as tochas do coro indicam que ainda não amanheceu. No êxodo, um canto coral e o banquete indicam que anoiteceu.



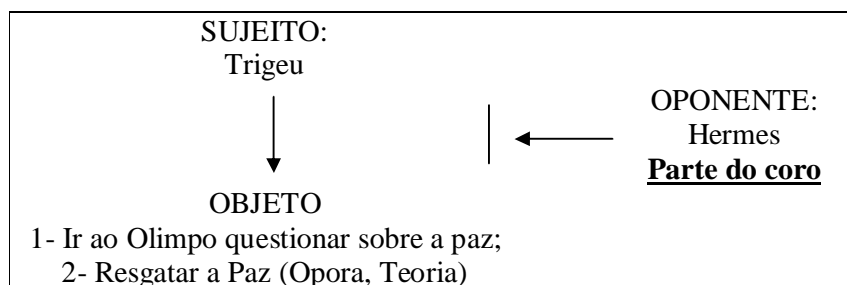
A casa actancial Destinatário mostra claramente como a conquista do Sujeito da ação promove consequências negativas. A lista dos nomes das personagens seguidos com o sinal de menos indica que as consequências da conquista do Objeto pelo Sujeito foram negativas, mas o coro não é afetado. A transformação de Filocleão em *bon vivant* não altera a situação do coro que continua a ser pobre, maltrapilho e a exercer a função de juiz. O final da peça oferece ao espectador uma espécie de aporia: a pobreza e os desmandos políticos são patentes, a mudança é possível, mas não resolve a situação e, além disso, cria novos problemas. Será *Vespas* signo do pessimismo que transpassa os atenienses uma vez que na peça toda ação de Filocleão não muda em nada a atitude do coro de juízes-vespas?

### 3.5 Paz

Em *Paz* salta aos olhos a facilidade de Trigeu, herói da comédia, em transpor seus obstáculos. Por isso Sommerstein (1990, p. xv), na introdução à sua tradução, considera que a peça apresenta muito de celebração quando o esperado seria um clima de apreensão, já que Atenas e Esparta estavam em plena Guerra do Peloponeso. A explicação do tradutor para esta característica de *Paz* é que a representação da peça sucede uma possibilidade de acordo de paz entre Atenas e Esparta. Com a Morte de Cleão em 421 a.C., Nícias que há tempos tentava implantar uma política de paz em oposição à política belicista de Cleão, tinha caminho livre para negociar as tréguas que ficaram conhecidas como “Paz de Nícias”. É provável que Aristófanes tenha escrito a peça logo depois da batalha em que morreram Cleão e Brásidas, generais de Atenas e Esparta, quando as negociações de paz tinham começado, o que justificaria o clima de confiança da peça, reflexo das esperanças instauradas pela possibilidade de tréguas entre as duas cidades.

O verso 540 da comédia parece refletir um desejo já antigo dos povos das cidades envolvidas na guerra. A cena é sequente à libertação da Deusa Paz. Quando o coro consegue remover o obstáculo que mantinha a deusa presa numa caverna, as consequências são imediatas. Hermes diz: “Olha, repara como as cidades tagarelam umas com as outras. Fizeram as pazes e riem de felicidade” (v. 540)<sup>98</sup>

A estrutura da peça reflete esse ambiente de falta de enfrentamentos uma vez que os oponentes à ação de Trigeu são facilmente descartados. Hermes, o deus que faz guarda no Olimpo quando Trigeu vem para questionar sobre a paz, sai de cena espontaneamente e, quando Trigeu coordena a retirada dos obstáculos que prendem a deusa Paz numa caverna, a parcela do coro que não ajuda na retirada das pedras é dispensada:



<sup>98</sup> As traduções apresentadas na sessão do estudo de *Paz* são de Maria de Fátima Sousa e Silva (1984).

Na comédia, Trigeu, um camponês vinhateiro, pai de duas crianças, está sofrendo os males da guerra e, para eliminar o sofrimento dos helenos, alimenta com excrementos um escaravelho e, montado nele, vai até o Olimpo perguntar aos deuses o que eles pretendem fazer com os gregos – todos os gregos. Chegando lá, fica sabendo por Hermes que os outros deuses foram para um lugar mais longe, pois estavam irritados com os helenos, que insistiam em manter guerra. Zeus instalou no lugar dos olímpicos a deusa Guerra e deu-lhe autorização para fazer o que bem entendesse com os gregos. Ela aprisionou a deusa Paz e pretende esmagar todos os homens em um enorme pilão. Mas, como lhe falta o pau do pilão, resolve sair para pedir um emprestado.

É aí que Trigeu entra em ação. Ele convoca todos os helenos – cidadãos, estrangeiros, metecos, escravos, habitantes das ilhas etc – para o ajudarem em sua empresa. E com vários contratemplos consegue libertar a Paz. Quando ela sai de sua prisão, vem acompanhada por duas outras deusas, que representam os benefícios que a paz proporciona. São elas Teoria e Opora<sup>99</sup>. Trigeu deve tomar Opora como sua esposa e entregar Teoria ao conselho da cidade. Durante os preparativos para o casamento, entra em cena Hiérocles, um adivinho, e o Mercador de Armas. Eles vêm reclamar que estão miseráveis com o término da guerra e pedir ajuda a Trigeu. Este os manda embora sem dar muita atenção. A peça termina com a festa do matrimônio de Trigeu e Opora.<sup>100</sup>

O prólogo da peça, que vai até o verso 300, inicia-se com a típica cena de dois escravos conversando enquanto trabalham. O assunto é o comportamento estranho do patrão, Trigeu, que os mandou alimentar com fezes um imenso e faminto escaravelho. Os dois escravos, enojados com tal tarefa, reclamam e, por várias vezes, direcionam o discurso ao público. Nos versos 9 e 10 pedem ajuda aos espectadores: “Ah, montureiros! Deitem-me aqui uma mãozinha, por favor, se não quiserem me sufocar com o cheiro”.<sup>101</sup>

Depois, nos versos 20 e 21 investigam se alguém sabe de um nariz sem buracos:

E vocês aí, se alguém souber, me diga onde hei de arranjar um nariz sem buracos. Não há lida mais enfadonha do que preparar – amassa que amassa – a paparoca para o escaravelho.

<sup>99</sup> Na tradução de Sousa e Silva (1984), Deusa dos Frutos e Folgança.

<sup>100</sup> Sousa e Silva (1984, p. 18) diz que a visão pan-helênica de Aristófanes em *Paz* revela a clarividência política do comediógrafo. O poeta consegue perceber que a supremacia de Atenas, verdadeira causa dos conflitos, não será preservada. O poeta celebra na obra uma concórdia pan-helênica que garanta a salvação e tranquilidade para todos os gregos, por outro lado, a proposta de paz da peça é utópica e as consequências da guerra não serão apagadas.

<sup>101</sup> Maria de Fátima Sousa e Silva (1984, p. 31) traduz κοπρολόγοι por montureiros. Mas ἄνδρες κοπρολόγοι pode significar “homens catadores de bosta” ou “homens que dizem merda”.



e, com essas brincadeiras, vão ocupando a cena até que no verso 43 um escravo pressupõe que o público já está curioso por saber mais sobre a peça<sup>102</sup>:

Era o caso para um dos espectadores, um rapazola qualquer a armar-se em espertinho, se sair com essa: “Mas afinal o que vem a ser isto? A que propósito vem o escaravelho?” E, então, um fulano da Iônia, sentado ali ao lado, dava-lhe a resposta: “Está-me a pracher que anda aí piada ao Cléon, tal o desplante com que ele cai mordendo a trampa.” Bem, vou lá dentro dar de beber ao escaravelho. (vv. 43 – 49)

e resolve expor o tema (τὸν λόγον) “à miudagem, à rapaziada, aos homens feitos”. Diz que o patrão está com uma nova loucura (μαίνεται καινὸν τρόπον), diferente da loucura dos espectadores (que é, segundo Sousa e Silva (1984, p. 112), a mania dos tribunais<sup>103</sup>): O patrão passa “Dias inteiros, de olho no céu, de boca aberta, assim, põe-se a insultar o próprio Zeus: ‘Ó Zeus!’ diz ele, ‘o que é que pensas fazer? Poisa-me essa vassoura, não vá varreres a Grécia toda’...” (vv. 56-60). Ele tenta descobrir uma forma de ir até Zeus.

Enquanto o escravo explica o assunto da peça aos espectadores, surge Trigeu montado no escaravelho e, quando questionado pelo escravo sobre o que está fazendo, diz: “É para o bem dos helenos, de todos eles, que me lanço neste vôo. É um projeto ousado e bizarro, que tenho andado a magicar”. (vv. 93-4)

Thiercy (1986, p. 215), ao falar sobre o herói de *Paz*, pontua que Trigeu é um herói restaurador que sabe aproveitar as circunstâncias e tomar decisões. Ele é sempre guiado por sentimentos altruístas e pan-helênicos, por isso cumpre sua tarefa em favor de todos os Helenos (Ἑλλήνων πάντων).<sup>104</sup>

A diferença entre a loucura de Trigeu – subir aos céus montado num escaravelho e tentar conseguir uma resposta para os sofrimentos da época –, e a loucura dos atenienses – discutir em assembleia e estabelecer processos por qualquer motivo –, é exposta por meio das próprias atitudes de Trigeu. Ele não quer mais tentar a paz por meios burocráticos, mas objetiva uma atitude que resolva a situação e não a protele. Ele vai pela contramão dos excessos de formalidades e regras e empreende uma ação experimental com o objetivo de atingir com eficácia seu objetivo – a efetivação da paz. Neste sentido ele se aproxima bastante de Diceópolis.

<sup>102</sup> Niall Slater, no artigo Making the aristophanic audience. *American Journal of Philology*, Baltimor, vol 120, n. 3, p. 351-367, 1999, trata dos mecanismos para construção de uma imagem textual dos espectadores.

<sup>103</sup> Mas também podemos pensar que pode ser a manutenção da guerra.

<sup>104</sup> A coletividade da paz desejada por Trigeu é veiculada também em outros versos: 93; 105; 150.

Em sua dissertação de mestrado, Greice Drumond (2002, p. 81) conclui que Trigueu é concebido para conduzir a ação. Ela observa que não há experiência anterior que o habilite para realizar a tarefa de subir ao Olimpo e questionar Zeus a respeito da situação da Grécia. Nenhum traço da personalidade da personagem garantiria o sucesso. Apoiada nas ideias de Garriga (1998), DRUMOND (2002) observa que em Aristófanes não há um distanciamento entre pensamento e seu objeto. O pensamento não é proveniente *da* experiência, mas ocorre *em* experiência, por ser forjado *pela* e *em* ação (grifos do autor). Então a experiência de Trigueu é definida conforme ele realiza a ação da peça, por isso o fato de os deuses não habitarem mais o Olimpo em nada impede que ele realize seu objetivo maior.<sup>105</sup>

No Olimpo<sup>106</sup>, o único deus ainda presente é Hermes. É ele quem explica que os outros mudaram “para muito longe, lá para os confins da esfera celeste, nem mais nem menos” (v. 199), pois irritaram-se com os gregos, que preferiam a guerra mesmo diante de tantas oportunidades de fazerem tréguas (vv. 213-4), e, para punir os homens, passaram o poder à deusa Guerra (τὸν Πόλεμον) para ela fazer aos gregos o que bem entendesse (v. 206). Guerra enterrou Paz em uma caverna e bloqueou o acesso com muitas pedras empilhadas para evitar o resgate. Hermes ainda diz que a Guerra partira em busca de um pilão para esmagar as cidades e o alarido que ouve é sinal de que ela está de volta. Por isso, o deus amedrontado sai fugido e vai embora.

Trigueu esconde-se num canto enquanto Guerra e sua ajudante Refrega<sup>107</sup> planejam aniquilar as cidades gregas. Trigueu percebe o perigo iminente e tenta incluir os espectadores na cena, fazendo-os tomar parte na expectativa e no perigo da ficção:

Ora bem, e nós pobres criaturinhas, que havemos de fazer? Vejam só o perigo que corremos! Um pavor mesmo! (τὸν κίνδυνον ἡμῖν ὡς μέγας) (vv. 263-4)

Ai, senhores, (ᾧνδρες), que vai ser de nós? Estamos metidos em sarilho dos diabos. Se por acaso algum de vocês (τις ὑμῶν) for iniciado na Samotrácia

<sup>105</sup> Conforme demonstrado no quadro actancial acima, Trigueu é, ao mesmo tempo, destinador, sujeito e destinatário da ação, ou seja, ele idealiza, executa e recebe os benefícios da ação realizada. O mesmo acontece com o Diceópolis, de *Acarnenses*.

<sup>106</sup> No momento da subida (v 82-101) do escaravelho ao Olimpo o metro usado é o anapéstico, assim como no momento da descida (vv. 154-172). Mazon (1904, p. 82) observa que a escolha métrica é a indicação de mudança do lugar dramático, mas não há visualmente uma mudança de plano cênico entre a terra, o Olimpo e a caverna-prisão de Paz. Desta forma, se adotarmos as definições de Ubersfeld sobre o espaço no teatro (2005) podemos afirmar que o espaço dramático sobrepõe-se ao espaço cênico. Os versos “Ó maquinista, cuidado, hã!, que já sinto um ventinho às voltas na barriga. (vv. 174-5)” indicam que há uma subida e uma descida na *mekhané*, mas pode ter sido apenas um voo que teve o mesmo ponto de partida e de chegada.

<sup>107</sup> Tradução de Sousa e Silva (1984) para Κύδοιμος

é agora altura de fazer suas orações, para que a tipa, no regresso, dê um estorceção valente nos dois pés. (vv. 276-9)

Talvez nos corra tudo a jeito. Coragem, minha gente! (θαρρεῖτ' ὦ βροτοί) (v. 285)

No entanto falta às deusas o pau do pilão, e, como Cleão e Brásidas, sinais de destruição da Grécia, estão mortos, resta-lhes apenas construir um novo. Este é o mote para que as duas saiam de cena, restando nela apenas Trigeu. O perigo que corria, agora é completamente anulado com a ausência das figuras ameaçadoras.

A facilidade do herói em livrar-se dos adversários é nítida – a deusa Guerra, uma provável e importante oponente ao seu plano, sai de cena espontaneamente antes de haver qualquer enfrentamento. Sommerstein (1990, p. xv) nota que os poucos empecilhos encontrados por Trigeu evaporam e mesmo a oposição de Hermes no agon é facilmente transposta, como veremos depois.

A ausência da Guerra é a oportunidade para a libertação de Paz. A alegria e a ansiedade do herói o impelem a logo convocar o coro:

Este é o momento, Helenos (Ἕλληνες), safos como estamos de questões de luta (μαχῶν), de libertarmos a Paz tão querida de todos (τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην), antes que nos apareça pela frente outro pilão. Vamos, lavradores (γεωργοί), comerciantes (ἔμποροι), artesãos (τέκτονες), operários (δημιουργοί), metecos (μέτοικοι), estrangeiros (ξένοι), ilhéus (νησιῶται)! Venham cá, todos, o povo inteiro (ὦ πάντες λεῶ), depressa! Tragam pás, alavancas e cabos! É altura de erguermos a taça à nossa boa estrela. (vv. 295-300)

Justamente pelo clima de oportunidade, o coro entra esfuziante em cena; precipita-se na orquestra dançando o quanto pode. O metro usado, segundo Mazon (1904, p. 83), é o tetrâmetro trocaico, o mesmo da entrada do coro em *Cavaleiros*, metro que pressupõe muita movimentação.

Sifakis (1971, p. 24) reúne estas duas peças ao classificá-las quanto ao motivo da vinda do coro: em ambos os casos, vieram por um convite de outra personagem e têm um papel fortemente relacionado ao tema central da peça, mas, por outro lado, notamos que os coros das duas comédias têm personalidades bastante diferentes já que em *Cavaleiros* o coro entra enfurecido e, em *Paz*, radiante de felicidade. Além disso, naquela peça, o coro entra pra fazer oposição a um forte inimigo do herói da peça e sua função actancial de Adjuvante incide diretamente sobre a seta de desejo do herói a ação do coro em *Cavaleiros* é necessária para

que o herói atinja seu Objeto. Em *Paz* o coro é mais um auxiliar do que um Adjuvante. O herói da peça não enfrenta forte oposição e por isso o coro como Adjuvante não tem muito trabalho.

A alegria incontrolável do coro também pode ser percebida pelo diálogo. Apesar dos pedidos de calma e silêncio de Trigeu, o coro não se contém e grita (v. 314), dança (vv. 324-5), não consegue parar de expressar sua alegria:

É superior às minhas forças!!! Estou eufórico (ἠελομαι), alvoroçado (γεγηχα), e dou traques (πεπορδα), e rio (γελω), não por ter alijado com o peso dos anos – nada disso -, mas por me ter visto livre de escudos (vv. 334-6),

É somente nos verso 359 que o coro se coloca à disposição de Trigeu: “Mas o que podemos nós fazer para te sermos agradáveis? Anda, diz lá! Afinal foste eleito pela boa fortuna para nosso chefe (αὐτοκράτορα).”

A euforia do coro nesta primeira intervenção mostra como os cidadãos pan-helênicos não sabem o perigo que correm. É evidente que o desajeito e a insistência do coro em cantar e dançar em território inimigo é mote para o riso do público, mas torna o coro, em relação à causa do herói, uma força auxiliar pouco habilidosa e ineficiente.

O coro convocado por Trigeu (vv. 290 – 300) compõe uma personagem coletiva e multiforme: é um coro pan-helênico formado por representantes de diferentes localidades da Grécia e de diferentes profissões. Concordamos com Sommerstein (1990, p. xviii) quanto à flutuação e fluidez da definição da personalidade ficcional do coro. A oscilação da personagem do coro é comum nas obras de Aristófanes, mas em *Paz* o coro ganha mais contornos. Sifakis (1971, p. 29-30) também nota esta característica e aponta que, diferente das outras peças, o coro de *Paz* sofre alteração de sua personalidade antes da parábase. Se quando o coro é chamado por Trigeu ele tem uma personalidade que engloba as demais, ou seja, o coro é formado por Helenos, no momento da cena de salvamento esta personalidade é limitada e o coro passa a ser formado apenas por Lavradores.

Antes da efetiva libertação da Paz, Hermes aparece e tenta opor-se à ação. Esta cena, apesar de não ser o agôn da peça<sup>108</sup>, apresenta uma resistência da parte de Hermes contra o plano de Trigeu. O deus pretende impedi-lo para não correr o risco de ser aniquilado por Zeus, mas com a ajuda do coro e promessas de oferendas, Trigeu consegue convencê-lo, mediante suborno, a apoiar o salvamento da deusa Paz.

<sup>108</sup> O agôn formal da peça acontece entre os versos 601-705.

Na cena de salvamento da Paz (vv. 340-600), apesar da exortação e dos esforços de Trigeu, de Hermes e de uma parte do coro, o trabalho não avança. É quando Trigeu percebe: “Mas que é isto? Estes homens não puxam todos por igual.” (vv. 464-5). Então começa a identificar quais integrantes atrapalham o trabalho: Lâmaco (v. 474), os Lacônios (v. 479), os Megarenses (v. 481), mesmo os atenienses (v. 503) estavam impedindo o desempenho do coro. Depois de identificados os que atrapalhavam a ação, restam apenas os lavradores. O coro neste momento profere palavras de incentivo aos que restaram: “Bem, meus amigos, agora nós, os lavradores (οἱ γεωργοί), sozinhos (αὐτοὶ δὴ μόνοι)! Mãos à obra!” (v. 508). Só depois de estarem envolvidos no projeto apenas os lavradores, a Paz é libertada da caverna (v. 520)<sup>109</sup>.

A paz aparece acompanhada de duas outras deusas; são elas a extensão dos benefícios da paz, Ὀπώρα e Θεωρία, a Deusa dos Frutos e a Folgança. O aparecimento das deusas é motivo para que Trigeu e Hermes especulem a respeito da reação da plateia: Os desejosos da paz ficariam contentes, já os que tiravam algum proveito financeiro da guerra, como os fabricantes de penacho e de armas demonstrariam desespero com a situação, pois perderiam seus empregos.

O coro é aconselhado por Trigeu a voltar para o campo (vv. 551-2): “Atenção meu povo! Que os lavradores se retirem, com seus instrumentos de lavoura (σκεύη λαβόντας)<sup>110</sup>, para os campos (τὰ γεωργικὰ), depressa!”

Os lavradores, então, cantam sua alegria e, depois, pedem a Hermes que revele por onde andava a Paz (vv. 601-3): “Mas por onde tem andado ela, a Paz, todo este tempo longe de nós? Conta-nos lá tu, ó mais benévolo dos deuses”.

Estas palavras do coro abrem o agon da peça (vv. 601-705) mas não há enfrentamento ou divergência entre oponentes<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> A cena de salvamento é longa e passa por vários estágios que são evidenciados pelo uso de diferentes metros (MAZON, 1904, p. 83-6). No momento da salvação, quando o coro selecionado de lavradores entra na gruta e retira Paz, o metro usado é o tetrâmetro trocaico, indicando a efetiva ação de libertação.

<sup>110</sup> Em σκεύη λαβόντας pode haver um jogo que sobreponha os objetos da vida dos agricultores na vida real e as indumentárias usadas em cena para representá-los, já que a palavra σκεύη alcança campos semânticos relativos às duas atividades.

<sup>111</sup> Mazon (104, p. 86) se questiona se um agon que não veicula um debate e não preserva todas as partes formais pode ser considerado agon. Para ele o fato de Aristófanes apresentar um agon como este demonstra a elasticidade da Comédia Antiga em relação à transformação dos quadros costumeiros que o gênero apresenta. Navarre (1911, p. 254) diz que a forma do agon depende da exigência da trama e que Aristófanes por vezes o teria descaracterizado. Segundo ele, o agon, tal qual o apresentado em *Paz*, seria antes uma demonstração unilateral, termo cunhado pelo estudioso para designar um agon descaracterizado que não apresenta um debate.

A cena da deusa Guerra, como foi visto, também é uma demonstração de que os enfrentamentos em *Paz*, diferente do que foi visto nas demais peças, são minorados. O fato de a comédia não apresentar um coro agressivo e não contar com rivalidades enérgicas impulsionou Russo (1994, p. 134) a avaliá-la como uma obra menor, sem força dramática. Preferimos associar-nos a outra ideia e pensar, assim como Mazon (1904), que a peça tem a intenção de celebrar a paz e não de estabelecer uma discussão sobre suas vantagens ou desvantagens.

Terminado o agon, temos uma cena na qual Hermes pede que Trigeu entregue Folgança ao conselho e case-se com a Deusa dos Frutos. O herói procura o escaravelho para a viagem de volta, mas, como não o encontra, segue Hermes e sai de cena juntamente com a Deusa dos Frutos, Paz e Folgança, enquanto o coro canta e desempenha a parábase (vv. 729-818)<sup>112</sup>.

O uso da primeira pessoa singular na parábase, diferente das outras comédias, impede uma identificação entre o coro – indivíduo – e seus papéis actanciais na intriga com o público - coletivo, por meio da estrutura linguístico-verbal. Em *Acarnenses*, por exemplo, a oscilação entre o eu da personagem do coro, o nós do grupo de acarnenses, o eu do poeta, e o nós dos atenienses, estabelece uma intersecção entre coro e público que é construída ao longo da peça e o processo de identificação e engajamento do público é crescente, graças às escolhas do poeta durante a composição da comédia que propõe que o coro, pouco a pouco,

---

<sup>112</sup> Os especialistas (DUARTE, 2000, p. 121 e MAZON, 1904, p. 90) notam na parábase, desempenhada pelo coro, o tom de celebração e alegria em vez das habituais palavras de censura ao público. Além disso, Aristófanes faz uma espécie de balanço sobre sua carreira. Como ressalta Sousa e Silva (2000, p. 357), um dos objetivos da comédia era justamente cumprir o papel de crítica teórica e a parábase, por ser ocasião de o autor dirigir-se aos espectadores, era um momento ideal para o comediógrafo desempenhar seu papel de mestre e ensinar aos gregos lições de estética e produção dramática.

Em seu estudo sobre a parábase, Duarte (2000) indica que em *Paz* o poeta faz um trabalho com as palavras de modo a demonstrar, por meio da permanência em um campo semântico da guerra, que o poeta é responsável pelo restabelecimento da paz. A voz do poeta impera na parábase, o que leva Duarte a alocar o estudo da parábase de *Paz* em um capítulo chamado “A voz do dono”. O uso da primeira pessoa verbal é fundamental para que a autora chegue à conclusão de que o poeta se assume defensor da paz e utiliza palavras relacionadas ao combate para criar uma polarização entre ele e a guerra.

Outra observação de Duarte (2000, p. 122) indica que Trigeu pode ser lido como um duplo da comédia. Os aspectos que legitimam tal leitura derivam do fato de Aristófanes associar-se à poesia lírica como uma estratégia para elevar o estilo cômico. De Píndaro, empresta a metáfora da poesia como edifício e usa o verbo *purgow* (fortificar) para expressar seu desejo de engrandecer o gênero cômico uma vez que o verbo está relacionado à ideia de construção de torres que é, por si só, uma imagem de elevação. Duarte ressalta que a ligação com o tema da peça é imediata e o voo de Trigeu ao Olimpo pode ser interpretado como uma demonstração do poder de elevação da comédia. Somado a essa construção imagética, o nome do herói *Trugaios* é semelhante a *τρυγαδία*, palavra criada pelo próprio Aristófanes para estabelecer um paralelo entre a obra cômica - *τρυγαδία* e a obra trágica - *τραγαδία*. Essa associação faz de Trigeu, segundo a autora, uma espécie de duplo do comediógrafo e constitui uma demonstração da elevação da qual a Comédia Antiga proposta por Aristófanes é capaz. Além disso, assim como o poeta reclama o papel de defensor da paz, Trigeu realiza o mesmo papel em cena.

adira ao projeto do herói, por um lado, e, por outro, estabeleça um processo de identificação com o público. Em *Paz* esse processo não acontece por meio da voz do coro, que parece não desempenhar o papel de convidar o público ao engajamento no tema da peça; acontece por meio da voz de Trigeu que, quando sobe ao Olimpo diz que a sua ação é favorável a todos os helenos, Ἑλλήνων πάντων (v. 93), e, quando convoca o coro chama por todo o povo, ὦ πάντες λεῶ (v. 298). E, assim, faz coincidir os Helenos com o coro.

Podemos pensar que o coro fazer-se identificar com o público por meio de um processo de convencimento não seja necessário em *Paz* já que, além de o enredo da peça não estabelecer um conflito entre dois oponentes, o que poderia dividir as opiniões dos espectadores, o coro de Helenos já traz contido em sua identidade uma característica agregadora na qual estão contidos vários grupos sociais da Hélade.

Depois da parábase, Trigeu, de volta do Olimpo é recebido pelo escravo e trata logo de aviar a entrega de Folgança ao Conselho da cidade, as falas do coro neste momento da peça ressaltam a alegria e a satisfação com o retorno da Paz.

Em seguida, Trigeu inicia a preparação para seu casamento com a Deusa dos Frutos. A refeição sacrificial conta com a fartura adequada aos tempos de Paz, mas o sacrifício do cordeiro atrai a indesejada visita de Hiérocles, um intérprete de oráculos que, assim como alguns prováveis espectadores, estaria insatisfeito com a trégua, pois sem hostilidades e combates, não teria muitos oráculos a decifrar. Depois de tentar, sem sucesso, convencer Trigeu dos benefícios da continuidade da guerra, reclama a parte do sacrifício devida ao sacerdote. Como suas reivindicações não são atendidas, tenta roubar as peles (v. 1125) e, quando flagrado, sai em disparada.

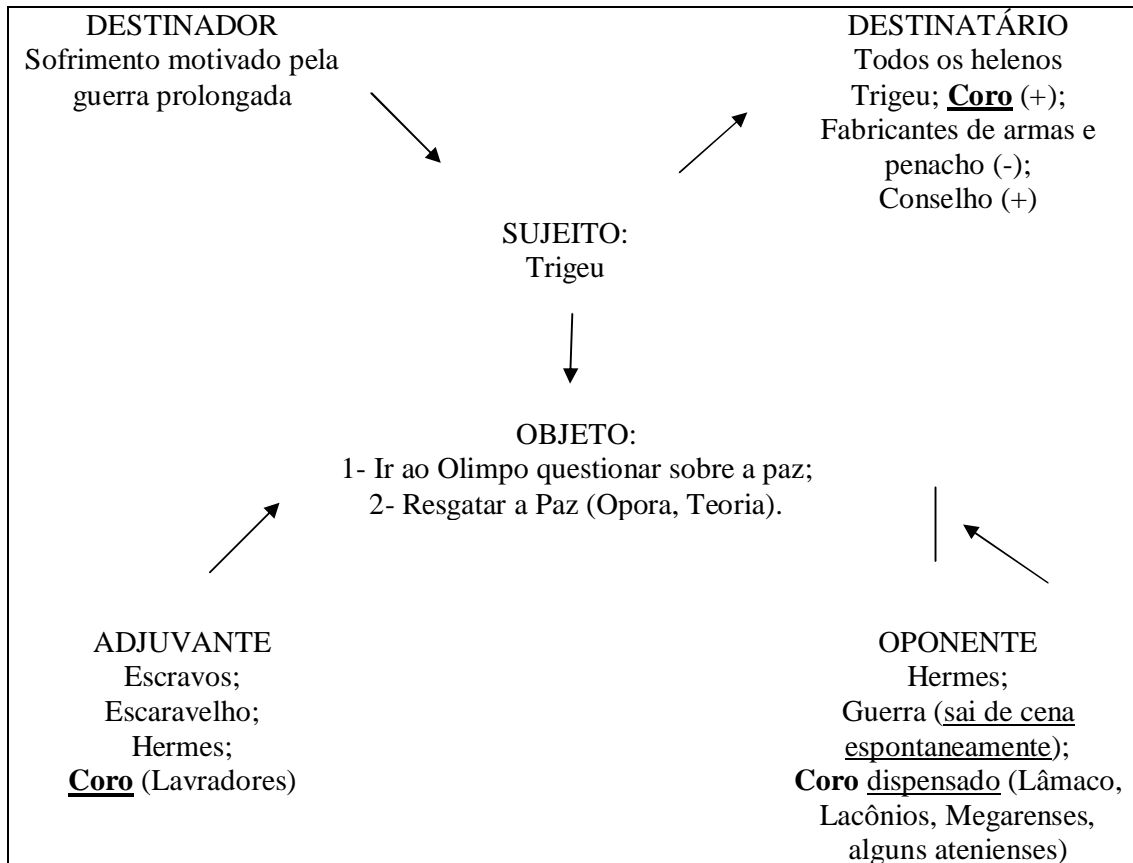
O coro (1127-1190) realiza uma segunda parábase e, mantendo a identidade de lavradores, canta os prazeres do campo.

Seguem-se, então, algumas cenas em que as consequências do retorno da paz evidenciam-se. Fabricantes e mercadores de armas vêm reclamar da miséria em que se encontram. Trigeu despacha todos eles quando os convidados do casamento começam a chegar.

De 1265 a 1304 chegam os filhos dos convidados para ensaiarem o que pretendem cantar no evento. Mas as crianças estavam intencionadas a recitar Antímaco (v. 1270) e Homero (v. 274), que trazem cenários de guerra em seus versos, enquanto Trigeu deseja um canto alegre e festivo.

Trigeu (vv. 1317-1332) pede que tragam a noiva e a convida todos a irem ao campo (εἰς ἄγρόν) celebrar as delícias do casamento. O coro canta a felicidade do herói. A peça é encerrada com a extensão do convite do casamento feito pelo coro aos espectadores.

A estrutura actancial de *Paz* é bem simples:



Dois pontos nos chamam a atenção. Primeiro, Trigeu muda de Objeto-desejo durante o curso da ação. A princípio, no prólogo da peça, fica claro que o herói deseja ir ao Olimpo, em prol de todos os helenos, para questionar os deuses sobre a paz e, no decurso desta ação muda o Objeto-desejo, que passa a ser libertar a deusa Paz. Segundo, o coro é adjuvante e beneficiário da ação. Poucos integrantes do coro que atrapalhavam a conquista do Objeto Valor são subtraídos com muita facilidade pelo Sujeito, o possível conflito entre Oponente e Sujeito fica neutralizado e não há embates. A relação estabelecida entre coro formado por todo o povo (πάντες λέζώ, v. 289) e todo o povo do *Theatron* que assistia à representação torna também o público Destinatário da ação do herói.



### 3.6 Aves

Apresentada nas Dionísias Urbanas de 414, *Aves* é, dentre as onze comédias aristofânicas que sobreviveram, certamente a que necessitou de mais investimento financeiro por parte dos seus produtores. Este fato fica manifesto na peça. Basta observarmos a quantidade de personagens envolvidas neste enredo: são, ao todo, trinta e duas, das quais apenas dez atuam como figurantes. Esse expressivo número implica a necessidade de muitas máscaras e indumentárias a serem confeccionadas. Ao lado disso, as descrições do coro indicam que as fantasias dos vinte e quatro coreutas não eram todas iguais – mais uma vez, um cuidado redobrado na criação destas roupas que apresentam cada qual detalhes diferentes é indispensável. Também a performance do coro, que entra voando e vem dos dois lados, mostra que o treinamento e a utilização de maquinarias foram essenciais. Além disso, cantores e músicos participam da peça, cujo enredo prevê momentos de apresentação solo para estes profissionais. Para atingir-se esse efeito é forçoso acreditarmos que o tempo de ensaio e preparação do coro além da contratação de profissionais em número maior do que o habitual foi indispensável. A generosidade do corego e a dedicação do produtor Calístrato devem ser destacadas. Apesar disso a peça obteve o prêmio de segundo lugar no festival.

No prólogo, dois homens dão a volta na orquestra e chegam à *skéné* (MAZON, 1904; DUARTE, 2000). O público é informado de que eles são atenienses e de que estão em busca de uma cidade melhor que Atenas para viverem.

A principal queixa dos homens em relação a Atenas é verbalizada:

Não odiamos aquela cidade pelo que ela é:  
 Grande por natureza, feliz  
 e comum a todos que pagam taxas.  
 As cigarras, por um mês ou dois,  
 cantam sobre os ramos, mas os atenienses  
 cantam sempre sobre os tribunais (*epi l' twn dikwn*), a vida toda.  
 Por isso fazemos essa caminhada  
 com uma cesta, uma panela e coras de mirto,  
 vagamos em busca de um lugar tranquilo, (topon *apragmona*)  
 onde pousar e passar a vida.  
 Nossa expedição é para encontrar Tereu,  
 a poupa. Precisamos saber dele se,

por onde voou, viu uma cidade assim. (vv. 36-48)<sup>113</sup>

Bom de Lábia procura um “lugar tranquilo” para passar a vida. *Lugar tranquilo*, no trecho acima, é a tradução das palavras gregas *topos apragmwn*. *topos* pode ser traduzido por “território”, “localidade” e *apragmwn* é uma palavra composta pelo alfa privativo associado à palavra *pragma*, que tem, em uma de várias acepções, o significado de “atividade relacionada à vida pública”. É exatamente uma atividade pública praticada com exagero, a frequência aos tribunais, o que incomoda Bom de Lábia e Tudo Azul. Eles desejam encontrar um local *apragmwn*, ou seja, um local onde os habitantes não passem “a vida toda” dedicando-se às atividades públicas, principalmente, não tenham a *mania dos tribunais*, denunciada em na comédia<sup>114</sup>.

Quando encontram o lar de Tereu e pedem-lhe ajuda, as propostas iniciais de Tereu são rejeitadas. Os dois homens não procuram uma cidade que seja maior que Atenas (v.122), nem que tenha um regime aristocrático (v.126), muito menos que seja perto do Mar Vermelho já que a cidade pode ser inimiga de Atenas (vv. 146-7). Eles pedem que o homem-pássaro indique uma cidade ateniense. Como nenhuma das sugestões agrada os migrantes, um dos homens tem uma ideia e começa a questionar Tereu a respeito do modo de vida das aves e descobre que entre elas ninguém precisa ter bolsa (v. 157), colhem os alimentos nos jardins (v. 160). É então que o homem propõe: “Ah! Oh! Grande projeto vejo na raça das aves / e o potencial, que ela poderia ter, se vocês me obedecessem.” (eij piqoisqev moi., vv. 162-3)

Assim, o segundo Objeto origina-se no decorrer da ação, como é comum na obra de Aristófanes.

Ainda o nome dos dois homens não é sabido por ninguém, nem pelas aves, nem pela plateia. Os nomes só serão conhecidos depois do agon, por volta do verso 600; quando já tiverem convencido (*epeisqhn*) as aves, o herói dirá sei que se chama Bom de Lábia (*Peisetairoç*).

Pisetero, por vislumbrar a possibilidade de se formar uma cidade perfeita, propõe a Tereu que fundem a cidade das aves. Esta passagem da peça, entre os versos de 174 a 200, chama atenção de Thiery (1986) e de Duarte (2000), entre outros, por conter um jogo

<sup>113</sup> Esta tradução e a dos demais trechos desta comédia são de autoria de Duarte (2000).

<sup>114</sup> Aristófanes, em *Vespas*, também aborda o tema da mania de tribunais.

linguístico entre as palavras *pólis* e *pólo* (πολις και πολίς). Segundo os autores esse trocadilho nada mais é que um sintoma da essência desta peça em que o *logos* é o moto central. Thiercy mostra que

É também nesta comédia que se percebe melhor a dominação incontestável do *Logos* sobre a realidade. É, com efeito, na manipulação das palavras que Pisetero vai encontrar os instrumentos e as vias de seu triunfo. A grande ideia do herói acontece quando ele contempla o céu, que ele nomeia poeticamente *polos* (180 sqq). “eixo” ou “esfera celeste”. Ele se dá conta neste momento que o eixo de seu novo destino pode ser este *polos*, e que para fundar a *polis* perdida de seus sonhos, ele não tem mais que a transformar por uma simples troca verbal de *polos* em *polis*, e fazer do céu uma cidade. Nestas condições esta cidade não terá evidentemente qualquer fundamento sólido, daí seu nome nuvo-colândia. (THIERCY, 1986, p. 114).<sup>115</sup>

A posição estratégica da cidade poderá dar às aves extremo poder: elas governarão os homens (v. 185) e matarão os deuses de fome (v. 186), isso porque elas dominam o ar, *ajhr* (v. 187), exatamente o espaço entre a terra e os deuses e caminho para passagem do aroma das carnes dos rituais sacrificiais feitos na terra. (vv. 190-193). Sem os sacrifícios, os deuses morreriam de fome já que, de acordo com o enredo desta comédia, eles alimentam-se da fumaça das carnes assadas. Por isso mesmo, as aves podem e devem cobrar tributos dos olímpicos para deixar passar seu alimento.

Poupa, persuadido pela fabulosa descrição da cidade, resolve convocar uma assembleia entre as aves. Diz a Bom de Lábria que fundaria a *pólis* com ele se as outras aves concordassem, e, a fim de convidar os pássaros, entra em sua casa e pede que sua companheira, a passarinha Rouxinol, o acompanhe no canto de convocação das aves.

Essa convocação abre espaço para que o espectador aprecie um belo canto monódico acompanhado pelo *aulos* antes do párodo já anunciado. O coro será formado pelas aves que vêm para a assembleia.

<sup>115</sup> C’est aussi dans cette comédie que l’on perçoit le mieux la domination incontestable du *Logos* sur la réalité. C’est en effet dans la manipulation des mots que Pisétaire va trouver les instruments et les voies de son triomphe. La grande idée du héros lui vient en contemplant le ciel, qu’il nomme poétiquement *polos* (180 sqq), “axe” ou “sphère céleste”. Il se rend compte à ce moment-là que l’axe de son nouveau destin peut être ce *polos*, et que pour fonder la *polis* introuvable de ses rêves, il n’a qu’à transformer par un simple *détournement* verbal ce *polos* en *polis*, et faire du ciel une cité. Dans de telles conditions cette cité n’aura évidemment aucun fondement solide, d’où son nom de Néphélecoccygie.

Mas este espetáculo musical acontece fora de cena<sup>116</sup>. Poupa entra em sua casa e de lá ouve-se o canto e a música. Essa apresentação melodiosa ganha certa incongruência quando percebemos que Poupa convoca as aves para uma assembleia “aqui”, ou seja, dentro de sua própria casa. O pássaro repete reiteradamente o dêitico “aqui”, *deur’ ilte* (v. 252), *ejqade* (v. 253), *deuro deuro deuro deuro* (v. 259). Russo (1994, p. 156) acredita, assim como nós, que não seria o ator que representa Poupa quem cantaria a monodia e, sim, um cantor profissional já acomodado fora de cena, por isso, o canto aconteceria dentro da casa. Sobre este canto, Parker (1997, p. 297-302) comenta que a composição métrica deste solo é extraordinária e que só foi possível diagnosticar que os versos são cantados devido ao comentário de outra personagem. A autora ainda fala que, em toda a peça, a marca característica da métrica é a diversidade.

De 209 a 262 Poupa convoca seus companheiros alados enquanto os dois homens apreciam e elogiam o desempenho do cantor. No final desta monodia, poupa anuncia o motivo da convocação:

... vinde aqui saber das novas (*peusomenoi tal’ewitera*)!  
 Reunimos aqui todas as tribos de aves de longo colo,  
 porque veio um velho arguto (*tiç drimulç presbus*),  
 de mente inovadora (*kainolç gnwmhn*),  
 de novas ações empreendedor (*kainwn t’ ergwn ejceirhthç*).  
 Vamos, vinde todos para a conversa (*ejç logouç*)! (252-259)

No final deste canto, as aves começam a entrar. Elas vêm separadas e não em bando, e cada uma tem uma vestimenta diferente que pode ser percebida pelas descrições de Bom de Lábia, Tudo Azul e Poupa: um pássaro lacustre (v. 271), belo e flamejante (v.272), o flamingo (v. 273); outra ave de plumagem estranha (v. 276), uma persa (v. 277); outra com uma grande crista (v. 279); mais uma depenada (v. 284); e outra com as penas tingidas (v. 286)<sup>117</sup>; perdiz selvagem (v. 297), pato selvagem, Alcione (v. 298), Martim (v. 300), coruja (v. 301), rolinha, cotovia, pomba (v. 303) etc.

<sup>116</sup> Poupa sai de cena e vai para casa no verso 208 e volta entre os 267 e 269.

<sup>117</sup> A crítica, não de forma unânime, evidentemente, acredita que esses atores que entram antes do coro e são apreciados pelos dois atenienses não façam parte do coro de 24 coreutas característico da Comédia Antiga. Mazon (1904, p. 100) sugere que eles são músicos que acompanham o coro, que só começa a aparecer na orquestra por volta do verso 294. Russo (1994, p. 159) aponta que, em notas de escoliastas, indica-se que esses quatro elementos que antecedem o coro são dançarinos e cantores, mas essa informação não se sustenta no texto, uma vez que não há indícios verbais de que o coro dançasse ou cantasse neste curto trecho. Russo ainda sintetiza

As aves vêm de todos os lados e tudo sugere que a performance dos integrantes deste coro seria movimentada. Bom de Lábia comenta esta exibição no párodo e considera o ajuntamento das aves inquietante (κακόν, v. 294); para Tudo Azul, o coro parece uma nuvem que atrapalha a visão da entrada do teatro (vv. 295-6).

No párodo (vv. 294-326), as aves investigam os motivos pelos quais foram chamadas. Quando o coro descobre que Tereu-Poupa aceitou a presença de seres humanos, inimigos naturais das aves por serem caçadores, ataca primeiro Poupa e depois os dois atenienses em uma cena aos moldes do agon<sup>118</sup>, que acontece entre os versos 327 e 399.

O coro avança feroz contra os dois homens e o canto das aves indica a movimentação cênica e o ataque físico que se materializa na orquestra. Os verbos do canto do coro, “avança, assalta, ataca, envolve com as asas, depene” (vv. 344-351), mostram que a movimentação cênica era rápida e agressiva e reafirmava os sentimentos de hostilidade aflorados no encontro entre coro e homens. Além da agilidade, a dinâmica da cena pressupunha um movimento de encurralamento que pode ser percebido quando o corifeu pede para que o outro comandante “conduza a ala direita” (v. 352). Essa indicação de uma outra ala mostra que Bom de Lábia e Tudo Azul estavam sob forte ataque, cercados por dois lados.

É neste momento que Poupa convence o coro a ouvir os argumentos do homem que veio propor a soberania das aves. Para dissuadir as aves e fazê-las mudar de ideia, diz que, apesar de inimigo por natureza (θηῖ φύσιν), aquele homem pode ser amigo por opção (τοῦ νόου). Só depois disso, o corifeu concorda: “É, talvez seja útil ouvir primeiro os discursos. / Pode-se aprender algo sábio até com inimigos.” (vv. 381-2).

Decidido a ouvir o invasor, as regras são definidas e o agon da peça inicia-se. O primeiro verso do coro define o homem como traiçoeiro. Ele diz: “Traiçoeiro em todas as coisas / é por natureza o homem. Mas, apesar disso, fala!”

Duarte (2000) mostra que a personagem Bom de Lábia, detentora de magnífico poder de persuasão, depois de convencer as aves de que era capaz de restituir-lhe seu lugar de liderança no mundo, casa-se, no final da peça, com Soberania, a personificação da autoridade

---

que “The basic function of these four birds is probably that most obvious one of providing spectacle on-stage in anticipation of the appearance of the chorus.” (RUSSO, 1994, p. 160).

<sup>118</sup> Féral (2009, p. 136) considera haver em *Aves* dois agones, um, com a estrutura formal incompleta (vv. 327 a 399); e outro, com todas as partes formais do agon (vv. 451 a 638). Já Mazon (1904, p 102) propõe que o primeiro trecho seja uma cena com aparência de agon enquanto apenas o segundo seria um agon propriamente dito.

do poder, traindo, assim, a confiança das aves sem que ao menos elas percebessem. Nestes dois versos iniciais do agon, o coro explicita a natureza do homem e, de certa forma, antecipa o comportamento final na peça de Bom de Lábia.

Bom de Lábia, ansioso por defender seu projeto, diz ter preparado um discurso (v. 462) e estar pronto há tempos para dizer uma grande fala. Os primeiros versos de Bom de Lábio dirigidos ao coro já mostram o caráter ladino do homem: “Eu sofro tanto por vocês que foram reis. (basilḥs, vv. 466-7).

A ênfase na palavra basilḥs na última posição do verso provoca rapidamente a reação do coro: “Nós, reis? De quem?” (v. 468). É quando, então o homem refaz a genealogia dos deuses mostrando como as aves estavam presentes nas dinastias iniciais e, assim, convencendo-as de que tiveram seu poder usurpado e, conseqüentemente, devem agir para reaver o antigo poder.

Elas hesitam diante da proposta de Bom de Lábia. Pois, para fundar uma nova cidade e reaver o poder, é preciso destituir Zeus de sua autoridade, – uma tarefa difícil para elas. Mas Pisetero as convence, com um discurso bem feito, de que elas descendem dos deuses e discorre sobre as vantagens que elas terão se governarem, como, por exemplo, receber os sacrifícios dedicados aos deuses. As aves, convencidas, enfrentam sob a orientação de Pisetero todos os obstáculos que encontram e fundam Nuvocolândia, a cidade aérea dos pássaros. Bom de Lábia convence-as de que estão prontas para tomarem o lugar dos deuses, pois têm o poder de profetizar, dar riquezas, saúde e felicidade aos homens. Desta forma, depois de convencido por meio da argumentação de Bom de Lábia, o coro passa de Oponente a Adjuvante.

As aves aderem totalmente à causa de Pisetero, colocam-se à disposição dele e pedem orientações: “Mas o que é preciso fazer, ensine, já que está aqui. / Para nós não vale mais a pena viver, / se não recuperarmos de qualquer forma a nossa soberania.” (v. 548). A posição de mentor das ações do coro de Pisetero é incontestável, como pode ser percebido na seguinte: Você, de meu inimigo. / Se transformou no mais adorável dos velhos. / Por mim, de modo algum abandonaria as suas ideias (thḥ shḥ gnwmḥs)! (v. 626).

Somente depois de todo esse exercício do logoḥ e da exposição da gnwmḥ, da inteligência e conhecimento de Bom de Lábia, é que as aves questionam qual é o nome daqueles homens e ouvem a seguinte resposta: “Mas isto é fácil! / Me chamo Bom de Lábia (Peisetairos) / E ele é Tudo Azul (Eupelides), nascido e criado em Cria” (vv. 641-644).

Essa fala revela-se muito engraçada uma vez que todo o comportamento dos dois homens é explicitado por seus nomes. Os versos citados logo acima mostram que o comportamento do Bom de Lábria tinha, evidentemente, a função de seduzir e convencer. Os seus nomes traduzidos por Duarte (2000) como Bom de Lábria e Tudo Azul derivam do verbo grego para convencer e persuadir, no caso de Bom de Lábria, e do adjetivo traduzido por esperançoso ou o que tem um bom espírito, no caso de Tudo Azul.

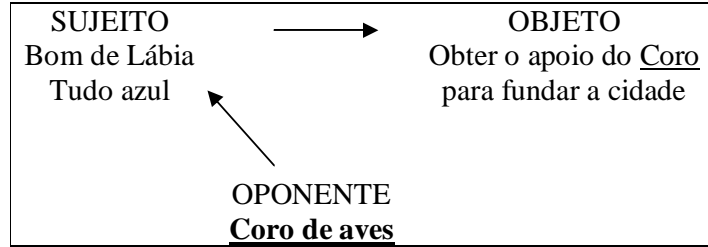
Os nomes conhecidos, o acordo feito, e o plano traçado são os elementos do enredo que fecham a parte da comédia anterior à parábase.

A parábase de *Aves* é um marco na história da parábase, o coro não perde sua “máscara” de personagem ao falar ao público, como acontece em peças anteriores<sup>119</sup>, e nas peças posteriores o experimentalismo de Aristófanes nesta sessão é evidente. As aves se mostram convencidas de que são merecedoras da Soberania e, também, das vantagens que os homens terão em aceitá-las como deusas. Há, como é de praxe, uma interlocução com a plateia. Mas, aqui, diferente das demais peças, as aves assumem o lugar discursivo não de coro – elemento da estrutura dramática –, mas de aves – personagens do drama –, e dizem que se as pessoas do público tivessem asas poderiam ir para casa comer ao invés de ficar passando fome na plateia, entre outras ideias indicativas de que o coro, além de ter sido convencido por Bom de Lábria, tenta convencer o público das vantagens de seu reinado. Em *Aves*, essa preocupação ganha outras conotações, pois as aves querem ocupar o lugar dos deuses, os quais têm, entre suas funções, a de governar a vida dos mortais. O fato de os atores dirigirem-se ao público para esclarecer as metas dos novos deuses, transforma a plateia no conjunto de mortais que se submeterão ao novo reinado. Os espectadores passam a fazer parte da ficção da peça e cumprem um papel na ação. Podemos explicar esse fato como uma tentativa do dramaturgo de conquistar a simpatia do público para que ele o favoreça no julgamento.

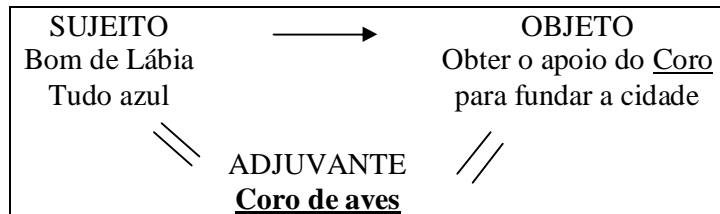
Depois da parábase, os homens saem transformados em pássaros. Se antes, no párodo, a estrutura actancial opunha os homens e os pássaros, sendo que o Objeto de Trigueu era justamente convencer o coro não ser mais oposição,

---

<sup>119</sup> Confira estudo da parábase, de Duarte (2000).



depois da parábase, com a transformação de Bom de Lábia e Tudo Azul, o espectador percebe visualmente a semelhança entre estes homens e o coro. Esse fato é de grande importância, pois revela a adesão do herói ao coro de aves. Essa transformação indica que durante a representação essa cumplicidade era visível. Todos em cena, nesse momento, deveriam ter indumentárias de aves, visualmente o espectador via um grande coro que dialogava entre seus integrantes. O movimento que a peça propõe é interessante, pois, geralmente o coro é chamado a compartilhar das ideias do herói. Em *Aves* é o herói quem se transforma em ave para fazer parte do mundo do coro. Pisetero sai de sua cidade em busca das Aves na esperança de encontrar um lugar melhor para viver e, ao encontrá-lo, ajusta-se totalmente a ele<sup>120</sup>.



Em seguida, há uma cena de fundação da cidade e, logo depois, uma segunda parábase. Nela o coro continua atuando como personagem e passa uma mensagem aparentemente ecológica, mas que atende aos interesses das próprias Aves, pois, elas solicitam ao público que libertem as aves presas e não destruam seu habitat natural. Dizem como é boa a vida das aves. O coro também faz um apelo aos juízes dizendo que as Aves poderão tanto causar benefícios como prejuízos dependendo do resultado do concurso. Nesta parábase o coro prova que aprendeu com seu líder, Pisetero, a argumentação. Como foi convencido, o coro tenta convencer o público.

<sup>120</sup> Várias implicações existem quanto à natureza de desta cidade das Aves, perdida em uma floresta. Na peça, como mostra outros estudiosos, há semas que aproximam a cidade dos pássaros a Atenas.



Em *Aves*, a fala que expõe ideias e a argumentação capaz de mudar opiniões são matérias sempre em voga. As aves são convencidas por Pisetero, mas elas absorvem rapidamente não só as ideias dele, mas também a capacidade argumentativa que ele tem. Nota-se isso, por exemplo, na passagem da construção da muralha.

Logo depois da primeira parábase, Bom de Lábia envia seu companheiro Tudo Azul para auxiliar na construção da muralha (de 837 a 849). Depois da segunda parábase um mensageiro traz a notícia:

A muralha está construída (...)  
 Uma belíssima obra e magnificentíssima!  
 Tão larga que, em cima dela, Proxênides, lá da Vanglória,  
 e Teógenes poderiam dirigir lado a lado  
 dois carros em direções opostas, com cavalos atrelados,  
 tão grandes quanto aquele de madeira! (...)  
 De comprimento, eu mesmo medi,  
 tem duzentos metros. (vv. 1123-1129)

E assim segue a descrição mirabolante da construção da muralha na qual trabalharam apenas aves vindas de todos os lugares (v. 1133), trazendo as pedras no bico (v. 1137), com talentos especiais como as aves carpinteiras e os engenhosíssimos pica-paus (v. 1155).

Tal maravilha deixa Bom de Lábia desconfiado e o corifeu lhe pergunta: “Ei, o que você tem? Admira-se (qaumazeis) / com a rapidez com que a muralha foi construída?” (vv. 1164-5), e Pisetero: “Me admiro sim, por Zeus! E com razão. / Na verdade, parece até mentira.” (aj hqw̄s fainete moi yeudesin, vv. 1166-7)

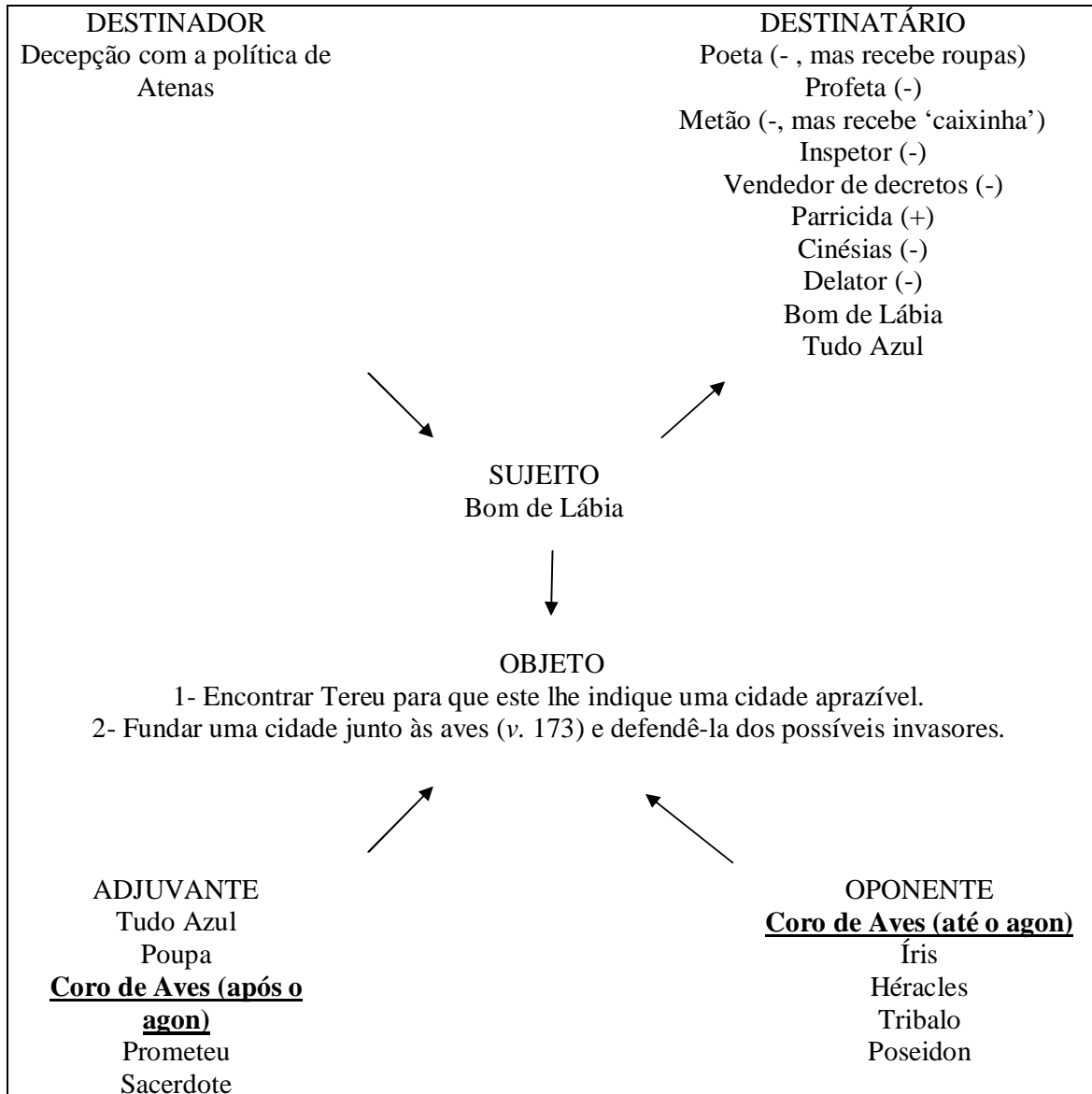
A relação entre “verdade”, aj hqh̄t̄, e “mentira”, yeudōs, esta última palavra com a possibilidade de tradução por “ficção”, segundo Bailly (2000), é intermediada pelo polissêmico verbo fainw̄, traduzido por indicar, fazer ver, construir com discurso. Esta fala revela o verdadeiro material de construção da muralha – as palavras!

Apesar da grandiosa imagem da muralha construída com palavras, Íris passa por ela sem a notar e, quando Bom de Lábia questiona por qual porta da muralha ela entrou, a resposta deixa claro que nenhuma grande muralha foi vista pela deusa (v. 1210). Íris nem sequer sabia da fundação da cidade alada, o que nos leva a duvidar da construção da muralha com tijolos e com a colaboração de tantos pássaros como havia descrito o mensageiro que noticiou a sua construção.

Iris volta ao Olimpo e só então os deuses começam a vir negociar com Bom de Lábia. Três são os embaixadores – Poseidon, Hércules e Tribalo. Os dois últimos cedem facilmente aos termos do herói para a liberação da fumaça dos sacrifícios, pois estão famintos sem o aroma das carnes das oferendas. Poseidon é voto vencido. As aves, lideradas pelo protagonista, como condição para liberar o trânsito das fumaças, exigiram Soberania, divindade que seria dada em casamento a Bom de Lábia. Soberania é a personificação do poder máximo e a concessão dos deuses é marca de vitória das aves.

O coro da peça é corajoso e enfrenta vários problemas. Mas notamos que ele não é uma personagem empreendedora. As suas atitudes provêm de conselhos de um líder. As aves são antes um trunfo na algibeira de Pisetero do que um colaborador decisivo para a ação, pois Pisetero só consegue a Soberania explorando o fato de as aves ocuparem um lugar entre o céu e a terra. Elas são usadas como manobra para que os deuses cedam às exigências de Pisetero. Na peça, o coro atua como adjuvante e adere totalmente ao projeto da personagem principal. Uma fala, entre os versos 1725 e 1727, demonstra isso com clareza: “Enorme, enorme sorte abraça / a raça dos pássaros / graças a este homem!”.

O quadro actancial mostra que o herói, assim como em outras peças, configura seu objeto valor de acordo com o transcorrer da ação. A princípio. Bom de Lábia diz desejar um conselho de Tereu sobre a localização de uma cidade, depois deseja fundar uma cidade.



O coro, a princípio é oponente, mas adere totalmente ao objetivo do herói graças à competência argumentativa de Bom de Lábia.

Depois de fundada a cidade, quando outros homens declaram seu desejo de fazer parte daquela pólis, apenas a um, o Parricida, é concedido o privilégio de ter asas. Aos demais, Bom de Lábia expulsa e priva da vida junto às aves. A decisão quanto a quem ganha ou não as asas não é meritocrática; o único motivo para Parricida, um homem agressivo que pensa em matar um familiar, ser aceito é a necessidade de soldados para os limites da cidade das aves.

O papel do coro é bem ativo e a ajuda que o coro dá a Bom de Lábria é essencial para que os objetivos do herói sejam atingidos.

### 3.7 *Lisístrata*

O coro de *Lisístrata* é, dentre os coros das comédias de Aristófanes, o que mais centraliza o conflito, ele é o próprio centro do drama, pois a divisão do coro em dois semicoros, representando cada qual uma parte diretamente envolvida no assunto, é o que faz do coro de *Lisístrata* a essência dramática desta comédia.

A peça retrata uma greve de sexo das mulheres em prol da paz. As mulheres, lideradas por Lisístrata<sup>121</sup>, assumem o poder da cidade e tomam a acrópole. Um dos fatores de comicidade da peça reside no fato de as mulheres sofrerem tanto com a greve quanto os homens e haver, depois de certa altura, frequentes tentativas de deserção da parte das mulheres.

Adriane Duarte (2005), na introdução de sua tradução da comédia, diz que o sucesso obtido por esta comédia no século XX, graças às semelhanças vistas pelo público atual com os movimentos políticos e feministas, afasta-se bastante da sua recepção original em Atenas de 411 a. C. Ao analisar a utopia proposta por Aristófanes, a autora nota que

para um cidadão ateniense, seria mais fácil acreditar que os pássaros pudessem dominar o universo, como sugere o enredo de outra comédia aristofânica, as *Aves*, do que suas esposas, mães e filhas pudessem ditar a política da cidade. (DUARTE, 2005, p. XXIII – XXIV).

A greve não seria de mulheres em geral, mas de esposas e não estaria relacionada ao impedimento da satisfação sexual dos maridos, mas à impossibilidade de manter a organização familiar.

O fato de a greve estar restrita às esposas é o que a torna eficaz, pois, como foi visto antes, a elas é que compete a transmissão da cidadania. Os maridos podem se satisfazer sexualmente com outros parceiros, mas esses relacionamentos não proporcionariam herdeiros legítimos. (DUARTE, 2005, p. XXVII)

---

<sup>121</sup> Os trechos citados da obra são a partir da tradução de Adriane Duarte (2005). Como a autora opta por traduzir os nomes das personagens, seguiremos esta postura e usaremos Dissolvetropa em vez de Lisístrata.

Desta forma, a greve confunde as identidades sociais de homens e mulheres e impede a manutenção da família.

Em jogo na peça estão dois interesses legítimos e antagônicos dos atenienses: um particular, a organização da residência, e, outro, público, a administração da cidade. Os interesses políticos dos homens em manter a guerra afeta de forma absoluta o bom funcionamento do *oikos*, uma tarefa feminina, uma vez que as riquezas dos cidadãos estavam sendo destinadas a pagamentos de gastos com a manutenção das guerras, os campos estavam ociosos, pois os lavradores refugiavam-se nas cidades, e a ausência dos maridos, soldados na guerra, impedia as mulheres de engravidarem.

Para Dezotti (2005, p. 190), na peça estão presentes os mitos de Dioniso e Afrodite: por um lado, o conflito entre desejo sexual e a guerra subjaz ao mito de amor entre Afrodite e seu amante, Ares. O deus da guerra é cativo das artimanhas de sedução de Afrodite assim como em *Lisístrata* os homens se confessam escravos do desejo sexual. Essa vertente do mito é a chave para o triunfo das mulheres em seu plano de forçar os homens a acabarem com a guerra, por meio de uma greve sexual das esposas. Por outro lado, a presença dos homens excitados é uma remissão à faloforia, presente no mito de Dioniso.

Os extratos mitológicos dos dois deuses utilizados por Aristófanes na construção do enredo também fazem remissão à fertilidade do solo e das pessoas, tarefas atribuídas, respectivamente ao deus e à deusa. Na comédia, a guerra afeta estes domínios – de Dioníso e de Afrodite – uma vez que as batalhas impediam tanto as mulheres de engravidar e oferecer cidadãos legítimos à cidade, quanto os lavradores de plantar e colher os frutos da terra.

Quando a peça inicia, em cena está uma mulher, Dissolvetrota, esperando pela chegada de outras mulheres. A princípio, a cena lembra a abertura de *Acamenses*, quando Diceópolis, sozinho em cena, reclama da ausência dos cidadãos na assembleia, mas aqui, Dissolvetrota, depois de uma breve queixa, percebe que sua vizinha, Lindavitéria, chega para a reunião convocada e a questiona sobre o assunto a ser tratado: “Por qual motivo está convocando a nós, mulheres? Que negócio é esse? De que tamanho? (vv. 22-23). Pergunta a qual Dissolvetrota responde: “... a salvação de toda a Grécia está nas mulheres” (v.30) (...) “Que dependem de nós os negócios da cidade ou ela deixa de existir ...” (vv. 32-33).

Nos primeiros 40 versos do prólogo, mesmo antes de terem chegado todas as mulheres convocadas pra a reunião, parte do projeto da heroína já é revelada ao público: “Quando as mulheres se reunirem aqui, as da Beócia, as peloponésias e nós, juntas salvaremos a Grécia” (vv. 39-41).

Os detalhes e as estratégias do plano serão revelados apenas quando as demais mulheres entrarem em cena, o que aumenta a expectativa do público e adia a revelação do conflito ficcional. Vulverina, de Anagiro, entra em cena no verso 69, e Lampito, a espartana, no verso 82; juntamente com elas, chegam outras mulheres, representadas por figurantes. Quando as mulheres esperadas por Dissolvetrota estão em cena, Lampito pergunta: “Quem mesmo pediu a reunião desta tropa de mulheres? (ton stolon ton̄ tañ gunaikwn̄) ... Diga-nos, então, o que você quer.” (vv. 93-95). O uso da palavra stolon, traduzido por “tropa”, é importante, pois faz remissão ao campo semântico das batalhas e, por isso, direciona a recepção do público. Em cena não está um simples grupo de mulheres, mas uma tropa e, como o enredo revelará na sequência, as mulheres devem preparar-se para uma batalha que oporá homens e mulheres.

Dissolvetrota incita a curiosidade das mulheres e, conseqüentemente, a dos espectadores ao adiar, mais uma vez, a revelação dos detalhes do plano: “Eu poderia dizer já. Mas antes de contar vou fazer umas perguntinhas a vocês” (vv. 97-98).

É então que percebemos o que motiva tal plano. Ela pergunta às demais: “Vocês estão com saudades dos pais de seus filhos que estão servindo o exército?” (vv. 99-100). E, por meio das respostas percebe-se que a abstinência sexual é o principal motor da ação das mulheres, pois, com os maridos distantes há muito tempo (vv. 102; 103; 105) e a falta de um amante (vv. 107-8), elas decidem, aconselhadas por Dissolvetrota, agir em prol do desfecho da guerra.<sup>122</sup>

Depois de ouvir das mulheres o desejo e o comprometimento com o fim da guerra, Dissolvetrota revela: “Então é preciso que nos abstenhamos da rola.” (v. 124). A proposta de as mulheres se negarem aos seus maridos provoca a reação negativa das mulheres. Elas respondem, primeiro fisicamente, em cena, virando as costas para Dissolvetrota (v. 125), fazendo que não com a cabeça (v. 126), chorando (v. 127); depois, verbalmente, dizendo que não são capazes de tal feito. Qualquer outra coisa elas fariam para obter o fim da guerra, dar partes do corpo, caminhar sobre o fogo (v. 132), mas, ficar sem sexo, é insuportável para elas. Apenas Lampito, no verso 144, apoia o plano de Dissolvetrota, pois “a paz é prioritária”. Com a adesão de uma das mulheres, a espartana, sela-se o acordo entre as duas cidades líderes da Guerra do Peloponeso – Atenas e Esparta - as outras mulheres, depois de questionarem sobre como deveriam agir acaso os maridos as forçassem ao sexo, concordam em aderir ao plano.

<sup>122</sup> Dezotti (1977) também considera que a motivação para a ação de *Lisístrata* é a abstinência sexual a qual as mulheres são submetidas por causa da guerra.

Lampito, então, adverte sobre um ponto que pode falhar. Segundo ela os homens atenienses dificilmente seriam convencidos a firmar uma paz justa e sem trapaças, “não, enquanto as trirremes tiverem pés e dinheiro sem fim houver junto à deusa” (vv. 73-74). Mas Dissolvetropa já havia pensado nisso: “Mas também isso está bem preparado, pois hoje tomaremos a acrópole. Cabe às mais velhas fazer o seguinte: enquanto nós combinamos nossa parte, elas, aparentando sacrificar, tomarão a Acrópole.” (vv. 175-179).

A antecipação de Lisístrata em ter firmado um plano complementar com as mulheres de mais idade que deveriam invadir o Partenão, mostra, como observa Thiery (1986, p. 167), que Lisístrata estava certa de convencer outras mulheres e já contava com a adesão de todas.

Depois de as gregas entrarem num acordo, propõe-se um juramento – ocasião para Aristófanes inserir outros elementos de humor. Primeiro há uma discordância quanto à forma do juramento. Dissolvetropa pede que alguém traga escudo e testículos picados, mas jurar em um objeto “nada relativo à paz”, como adverte Lindavítoria no verso 190, não seria adequado às intenções do grupo. Lindavítoria propõe que o juramento seja feito com o sacrifício de um cavalo branco, ideia descartada pela líder do grupo devido à evidente dificuldade em se obter o animal. Finalmente definem: “Depois de colocar uma grande taça negra (melainan kulika megalhn) emborcada e degolar uma jarra de vinho tásio (Qasion oihon stamnion), juraremos não verter água nela” (vv. 195-197).<sup>123</sup>

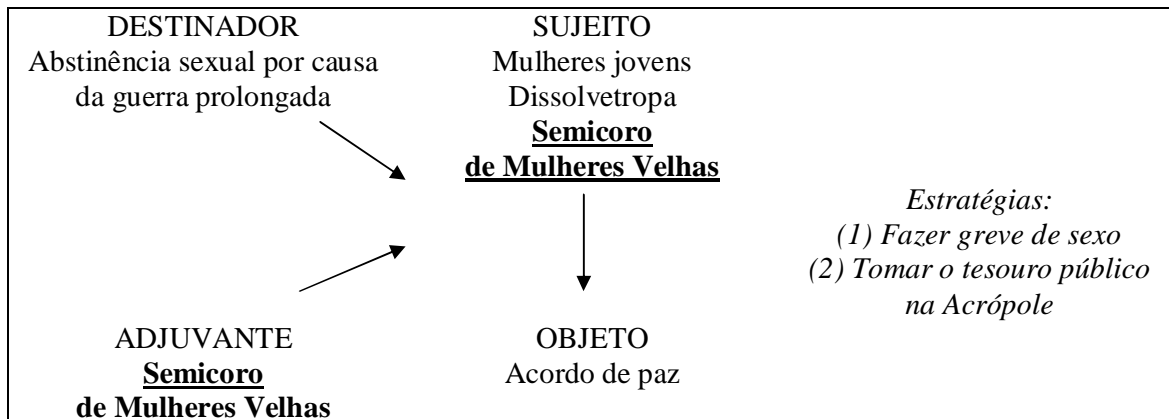
Depois de todas repetirem o juramento ditado por Dissolvetropa, por meio do qual se comprometem a não fazer sexo com seus maridos ou amantes, a líder “consagra a vítima” e todas bebem uma parte do vinho.

Neste momento um barulho é ouvido, Dissolvetropa reconhece o tumulto e avisa: “As mulheres mais velhas já tomaram a cidadela da deusa. Vamos, Lampito, vá e coordene bem o seu lado. Estas mulheres, deixe-as aqui conosco como reféns. E, nós, junto com as outras na Acrópole, ajudemos a colocar trancas” ( vv. 241-246)

Definem-se, assim, as próximas ações. Enquanto Lampito, saindo de cena, volta para Esparta, as demais mulheres, ao entrar na *propylaia*, vão para a Acrópole cênica ajudar o coro feminino. Todos saem de cena para que o párodo comece.

No prólogo, e estrutura actancial proposta é a seguinte:

<sup>123</sup> Os objetos cênicos utilizados no juramento são altamente significativos à peça. O vinho, como é sabido, bebida de Dioniso, é símbolo da fertilidade do solo, a jarra (stamnion) onde o vinho está contido, pelo seu formato alongado, faz alusão ao órgão sexual masculino. Esta alusão é ratificada por outros versos da peça. No 205, com a abertura do jarro, Lindavítoria diz: “Que bela cor tem esse sangue e com que força jorra!”; a taça, com seu formato côncavo, pronto para receber o líquido da fertilidade que jorra, pode remeter ao órgão sexual feminino. Se estamos certos nessa interpretação, o juramento feminino antecipa o final da peça e expressa o desejo íntimo das mulheres de se unir sexualmente com seus maridos e garantir a fecundação.



O começo do prólogo propõe duas estratégias para que o Objeto fosse atingido: uma, desempenhada pelo Sujeito mulheres jovens e, outra, desempenhada pelo Sujeito Semicoro de Mulheres Velhas. Mas, apesar de no início do prólogo Dissolvetrota propor estas duas estratégias complementares para o sucesso da ação feminina, nos últimos versos antes da entrada do coro, as estratégias propostas e adotadas são outras – apenas Lampito volta para Esparta e difunde a greve de sexo, enquanto as demais mulheres juntar-se-ão às mulheres mais velhas na tomada da Acrópole.

No final do prólogo (vv. 241 a 246) Lisístrata indica as ações imediatas a serem realizadas; apesar disto, alguns autores identificam na comédia uma incongruência na estrutura do enredo e a falta de continuidade entre a proposta inicial da heroína e as ações da peça. Mas a nova ação indicada no fim do párodo pela líder das mulheres esvazia essa incompatibilidade entre as partes antes e depois da parábase.<sup>124</sup>

O prólogo vai até o verso 254 e, nele, já percebemos que Dissolvetrota é a idealizadora da ação, não a realizadora. Portanto não cumprirá o papel actancial de sujeito, como pode ser visto no quadro apresentado no final desta sessão onde podemos visualizar o papel fundamental dos semicoros na intriga da peça que se inicia com a entrada dos dois grupos na orquestra.

<sup>124</sup> Duarte (2000, p. 174-175), ao discutir a ideia de um enredo duplo de *Lisístrata* proposta por Hulton, afirma que a parábase funciona como um elo entre as duas partes do enredo. Acreditamos também que a parábase cumpra esta função, não porque o enredo de *Lisístrata* seja incoerente, mas porque a parábase marca uma passagem temporal no enredo da peça e esse intervalo de tempo é necessário para que a falta de sexo seja sentida pelos homens, que chegam à cena com falos eretos, no verso 831, e pelas mulheres, que tentam fugir de seus postos de batalha para encontrar com seus maridos (vv. 715-780), como veremos mais adiante.

Thiercy (1986, p. 186) ainda sobre esta suposta incoerência, diz que ela não é mais que ligeira, pois, segundo ele, “nous allons voir que les femmes vont transformer l’Acropole en une vaste Maison particulière d’où sont exclus les hommes”. E mais adiante o público verá uma amostra da sedução feminina, proposta como arma principal para sucesso nesta batalha. Mas, por vários versos o tema da greve de sexo será deixado de lado.



No párodo duplo de *Lisístrata* (vv. 254 a 386) o público presencia um combate entre dois semicoros, um feminino, outro masculino, em torno da tomada do Partenão<sup>125</sup>. Idosos e idosas medem forças na disputa pelo espaço da Acrópole e torna esta parte da comédia um combate ideológico e rítmico. Os dois coros usam o pé iâmbico na cena<sup>126</sup>. Como mostra Parker (1997, p. 27-34), o iambo é o mais natural e mais popular ritmo em que um grego poderia compor. Historicamente o iambo está relacionado a cenas de invectiva, mas não confinado a elas. Foi usado amplamente na poesia lírica e adquiriu sofisticação com os compositores de tragédia. A comédia, ao tomar emprestado tal metro, acessa a memória rítmica que o público tinha graças ao frequente contato com performances musicais<sup>127</sup>, a transforma e a ajusta às necessidades humorísticas da peça.

O ritmo do verso liga-se ao movimento cênico dos grupos que entram cada qual por um êxodo.

O semicoro de velhos entra na orquestra “passo a passo” (*βαδῆν*), ou em marcha. As primeiras palavras do semicoro de homens velhos são: “Avance, Draces, guie-nos, passo a passo, mesmo que doa seu ombro por suportar tamanho peso do galho da verde oliveira.” (vv. 254-255). Eles<sup>128</sup> entram em cena com galhos de oliveira, tochas enfumaçadas e a intenção de envolver a cidadela com madeira incendiada para obrigar as mulheres a saírem. As toras carregadas por um dos integrantes do coro estão pesadas e a carga (vv. 291, 314), bem como a fumaça (vv. 301, 305) que faz arder os olhos, é motivo para queixas. Ao lado das queixas, o coro sabe da urgência da situação e, por querer logo chegar à “cidadela da deusa”, frequentes palavras de incentivo são ditas: “Vamos, rápido, apressemo-nos para a cidadela” (v. 266), “mas a parte do caminho que me resta é o trecho de subida até a cidadela, aonde tenho pressa de chegar.” (vv. 286-289), “apresse-se até a cidadela e socorra a deusa” (v. 302).

O semicoro de mulheres velhas entra na cena. As velhas tinham ido buscar água e voltam com jarros cheios. No final do prólogo ficou estabelecido que as velhas estariam no templo de Atena na Acrópole, o que em cena corresponderia à *propylaia*, a porta cênica localizada na *Skené*. Mas como será visto em outro capítulo, o palco vazio torna o espaço

<sup>125</sup> Mas os Velhos entram em cena sem estarem informados dos motivos que levaram as Velhas a tomarem o Partenão. Mais adiante, quando o Delegado entra em cena, fica claro que ele nem sequer estava informado de que as mulheres tinham tomado o templo na Acrópole, muito menos sabe da greve conjugal das mulheres.

<sup>126</sup> Como confirmam Mazon (1904, p. 112) e Parker (1997, p. 358).

<sup>127</sup> O que Herington (1985) chama de *song culture*.

<sup>128</sup> Vários nomes próprios são citados no párodo. Draces (v. 254) é o homem que leva as toras de madeira; Estrimodoro (v. 259), talvez o corifeu, é o interlocutor da primeira estrofe do coro; Laques (v. 304) é outro interlocutor ao qual é solicitado que se apresse e defenda a deusa, Fédrias (v. 356) é incitado a espancar as mulheres. O mesmo acontece com o semi coro de velhas em relação aos nomes próprios.

dramático indefinido e a entrada do coro inaugura uma cena em que o transcorrer temporal deve ser levado em conta e, por isso, é possível entender que, apesar de na cena anterior o coro estar dentro do templo, agora entra em cena vindo de um outro espaço cênico e dramático, pois as velhas vêm da fonte onde foram buscar água.

O semicoro de velhas também vem no ritmo do iambo, usam o metro coriambo<sup>129</sup>, e diz: “Voe, voe, (petou petou) Nicódice, antes que sejam queimadas Cálice e Crítala, sufocadas pelos ventos terríveis e pelos velhos horríveis. Mas só uma coisa temo: será que as socorro com pé vagaroso? (uſteropouç)” (vv. 321-326).

As mulheres velhas têm pressa e sabem do perigo que as companheiras correm dentro do templo de Atena e, enquanto se posicionam para a batalha contra o outro semicoro, cantam: “Deusa, que eu jamais as veja arder em chamas, mas salvar a Grécia e seus cidadãos da guerra e das loucuras. Nessa condição, deusa do penacho de ouro, protetora da cidade, eu te conclamo nossa aliada, Tritogêna, se algum homem atear fogo nelas, traga água conosco” (vv. 341-349).

O semicoro de velhos vem para salvar a deusa (v. 303), mas o semicoro de velhas a considera aliada da causa feminina. Ainda neste momento a greve de sexo não preocupa o semicoro de velhos, ele chega para retomar um território até então usado para guardar o tesouro público e que foi tomado pelas mulheres. Nos versos de 258 a 265 a disputa territorial posta em cena fica clara: “Há muito de inesperado no curso de uma longa vida, ah! Pois quem um dia teria esperado ouvir, Estrimodoro, que as mulheres, mal manifesto que sustentávamos em casa, se apossariam (εβείη) da santa estátua, tomariam (λαβείη) minha Acrópole e com ferrolhos e trancas os seus portões fechariam (πακτούη)?”

Os dois semicoros entram em cena com objetos cênicamente pesados, são idosos e idosas e utilizam ritmos semelhantes. Parker (1997, p.368) mostra que o semicoro de velhos usa o iambo enquanto o semicoro de velhas usa o iambo-coriambo. Segundo a autora, essa diferença nos versos indica que os velhos recitavam enquanto as velhas cantavam, mas em ambos os semicoros o ritmo remete aos passos e aos gestos do coro que, apesar do cansaço próprio da idade e do peso carregado, são apressados dada a urgência da ação.

No verso 352 os velhos declaram-se surpresos com a presença das velhas à porta do templo. A partir do verso 350 a alternância dos cantos dos semicoros vai num crescendo e a intercalação entre os versos do grupo de velhos e os do grupo de velhas dá dinamicidade à

<sup>129</sup> Conforme pode ser conferido no Dicionário Grego- Inglês Liddell; Scott (1940), Coriambo é um pé métrico de quatro sílabas (longa, breve, breve, longa) resultante da reunião de outros dois pés métricos, o corios (longa, breve) e o iambo (breve, longa)

cena que chega ao clímax quando as mulheres jogam água nos homens, no verso 381. Mazon (1904, p. 114) acredita que o ritmo do momento em que as mulheres banham os homens indicia que a cena era marcada por movimentos cênicos de ataque e retração. Já Parker (1997, p. 361), por meio da escansão dos versos da cena, chega à conclusão de que a aceleração rítmica do final da cena mostra um curto *pnigos*, reflexo da euforia do combate, cada vez mais dinâmico entre as duas partes.

Quando, no final do prólogo, as mulheres invadem a Acrópole, a cidade alta onde se localiza o templo da deusa Atena, transformam aquele espaço, antes utilizado pelos homens como banco de reservas de divisas públicas, em espaço feminino, fechado e interdito aos homens.

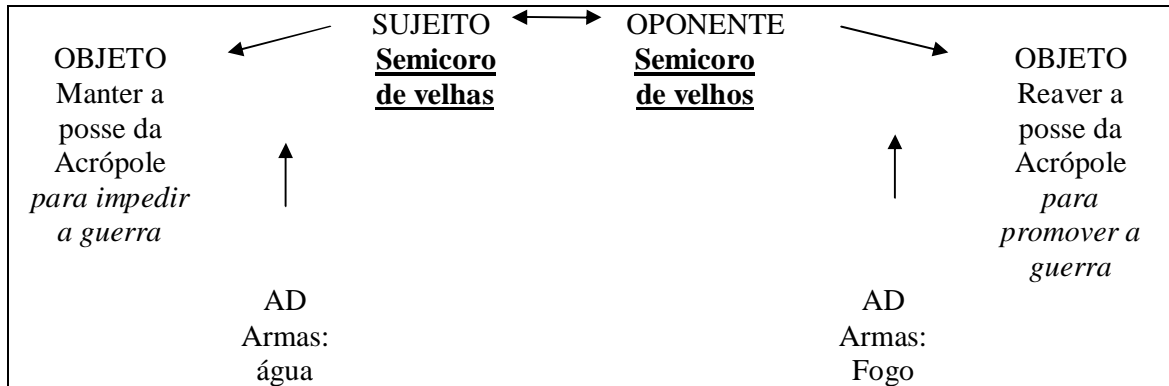
Como dissemos logo acima, o párodo da peça é, antes, uma disputa territorial encenada na orquestra do teatro, mas essa disputa ganha significados simbólicos quando observamos a movimentação cênica da peça, sua proxêmica e sua configuração espacial.

O grupo de velhos que carrega galhos de oliveira, aos quais Sommerstein (1990, p.4) se refere como armas quase fálicas (*quase-phallic weapons*), e a intenção deste grupo é justamente entrar no templo da deusa, que, diga-se de passagem, é uma deusa casta.

Esta configuração do espaço cênico da comédia retoma e resume os desejos masculinos e femininos de cópula. A greve de sexo, e a conseqüente proibição de o corpo masculino entrar no corpo feminino, que impede o contato físico entre homens e mulheres, é reafirmada pela configuração espacial e pela movimentação cênica dos velhos e velhas. Eles desejam ter acesso à Acrópole, ou seja, ao reduto feminino, mas esse acesso é vedado, da mesma maneira que as mulheres interditam aos homens as relações sexuais.

O párodo de *Lisístrata*, então, é estruturado métrica, cênica e narrativamente como uma batalha que opõe velhos e velhas armados com tochas e toras de madeira, por um lado, e jarros de água, por outro.

Temos em cena dois semicoro, fortes oponentes que, além do enfrentamento discursivo, agridem-se mutuamente. Como pode ser notado abaixo, cada semicoro se opõe ao outro, tem um objetivo na cena e utiliza armas para realizar a ação. A camada da estruturação semântica da cena é a seguinte:



O coro é essencial nesta comédia, pois a intriga da peça é centralizada em sua ação. O foco da disputa é encenado por este corpo coletivo da comédia grega dividido em dois semicoros. Dissolvetrota, a líder da ação no começo da peça, está totalmente apartada deste núcleo do conflito neste momento. E, como veremos, a sua função na peça fica sendo a de controlar as mulheres e convencer os homens a selarem a paz no último quarto da peça. Russo expressou a mesma ideia ao dizer:

A posição do protagonista e de seus companheiros é fundamenta para a comédia e, conseqüentemente, governa a ação de cena, que é, em grande parte, sustentada: ao mesmo tempo, pelo coro (subdividido por esta precisa razão em um semicoro de velhos atenienses hostis a Lisístrata e um semicoro de velhas atenienses favoráveis a ela; o párodo 244-385 é deixado inteiramente para estes dois semicoros)... (RUSSO, 1994, p. 166).<sup>130</sup>

O caráter *agonístico* da peça é marcante, o que leva Féral (2009, p. 29) a afirmar que o programa narrativo da peça é alicerçado em cenas de conteúdo comum por haver uma “*contaminatio*” entre as partes estruturais da comédia, acontecendo assim uma interseção entre o párodo e o agon, um “*párodo-agonístico*”. Segundo a autora a razão disso é a participação ativa do coro, como antagonista, na fabulação.

O Delegado entra em cena (v. 387) e nada em sua fala indicia que a greve de sexo surte algum efeito, já que ele vem pra buscar dinheiro para fomentar a guerra:

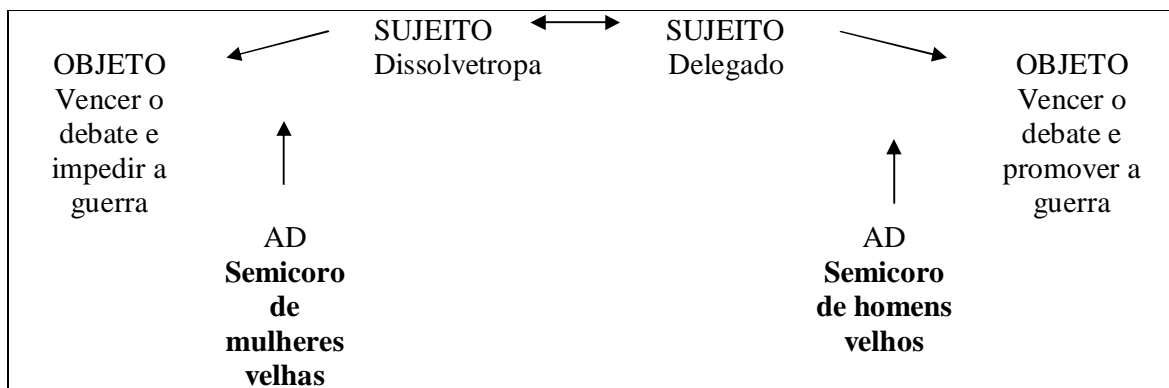
...Coisas assim levam a este outro aqui,  
quando eu, que sou delegado, tendo encontrado como  
confeccionarmos remos, faltando agora o dinheiro.  
estou trancado para fora da portas pelas mulheres.

<sup>130</sup> The location of the protagonist and her companions is fundamental to the comedy and hence governs the stage-action, wich is large part sustained: at times by the chorus (subvidided for this precise reason into a semi-chorus of Old Athenian Men hostile to Lysistrata and a semi-chorus of Old Athenian Women favourable to her; the parodos 254-386 is left entirely to these two semi-choruses)...

Mas ficar parado não ajuda nada. Traga as alavancas para que eu acabe com a insolência delas. (vv. 420-425)

Quando o Delegado e os guardas estão prestes a forçar a porta, sai do Partenão Dissolvetrota. Fracassando em convencer o Delegado quanto à justiça na ação das mulheres e ameaçada pelos soldados, Dissolvetrota convoca as que estão dentro do Partenão e acontece um embate físico entre os soldados acompanhantes do Delegado e as escudeiras de Dissolvetrota. Nesta briga, as mulheres levam a melhor e deixam a cena.

A sequência (vv. 476 a 613) é o agon da peça<sup>131</sup>. Dele participam não apenas Delegado e Dissolvetrota, mas também os dois semicoros. O desenho da cena é interessante, pois temos dois grupos com seus respectivos líderes, o que remete às reminiscências do drama, quando os grupos corais começaram a inserir um indivíduo para debater com o grupo.



Os dois semicoros têm atribuições importantes no agon. Eles introduzem as discussões entre Dissolvetrota e Delegado de forma calorosa e com enfrentamentos.

A parábase da peça (vv. 614-705) é influenciada pela falta de veredicto do final do agon, desenvolve-se como uma nova cena de debate<sup>132</sup> e termina ainda sem uma definição.

Depois da parábase, a greve de sexo é, finalmente, percebida. Dissolvetrota vem à cena e fala com o semicoro de velhas a respeito das tentativas de deserção entre as mulheres. Logo na sequência as palavras da líder são reforçadas por mulheres que tentam fugir e são barradas por Dissolvetrota. Quatro mulheres sucessivamente saem do Partenão e inventam pretextos para irem pra casa, mas Dissolvetrota sempre as impede quando percebe que o que elas desejam é fazer sexo com seus maridos.

<sup>131</sup> *Lisístrata* é uma das quatro peças de Aristófanes que possui agon completo. As demais são *Cavaleiros*, *Vespas* e *Aves*. (FÉRAL, 2009, p.41)

<sup>132</sup> Diversos autores notam que a parábase de *Lisístrata* conserva características de agon, como mostra FÉRAL, 2009, p. 152.

A esta cena feminina da necessidade de sexo, sucede a cena em que um marido, Trepásio, chega com o pênis ereto à procura de sua esposa Vulverina. Esta, incentivada por Dissolvetrota, provoca o marido e aguça seu desejo para no final da cena deixá-lo desapontado quando diz que só se deitará com ele depois que houver paz.

Na sequência presenciamos um desfile de falos eretos dos homens que entram em cena. Depois do Trepásio, o Embaixador Lacedemônio, o Embaixador Ateniense, com seus respectivos cortejos de homens, vêm à procura de Dissolvetrota, pois estavam sendo consumidos por tal doença, (ΠΟΙΣ, v. 1088). O Embaixador Ateniense diz:

Por Zeus, afetados por ela, estamos sendo consumidos.  
Assim, se alguém não nos reconcilia logo,  
não há como não traçarmos Clístenes (vv. 1090-93)

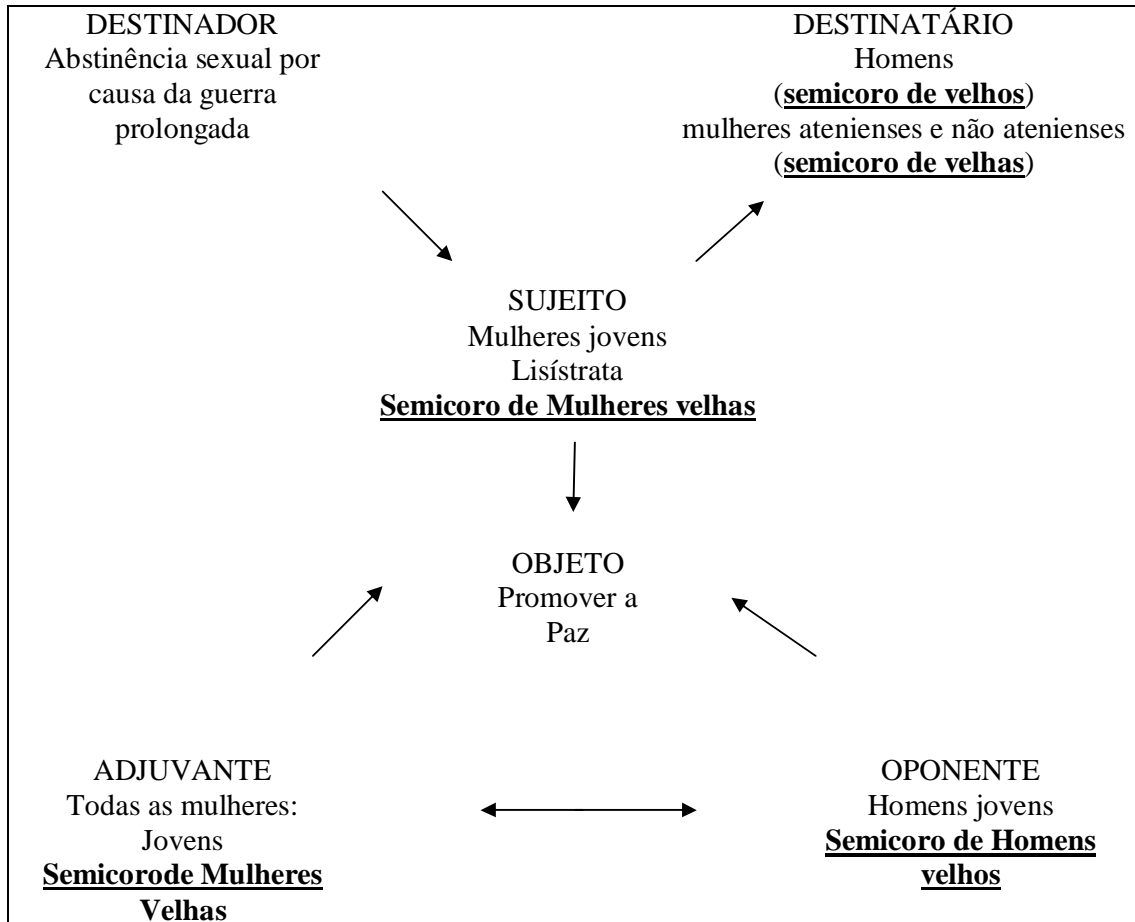
Dissolvetrota intermedeia a negociação de paz entre os embaixadores e, depois de entrarem em acordo, Dissolvetrota autoriza a entrada dos homens na Acrópole e, assim, a ordem social de Atenas é reestabelecida. Ela diz:

Bem falado. Agora tratem de se purificar,  
de modo que nós, mulheres, possamos recebê-los  
na cidadela com o que temos em nossas cestas.  
Ali, façam juras e promessas uns aos outros,  
e, então, cada um de vocês pega a sua mulher  
e vai embora. (1182-87)

O coro, dividido em toda a peça, une-se e canta a uma só voz.

Uma grande festa acontece e os atores cantam e dançam em cena, juntamente com o coro.

O esquema actancial de *Lisístrata* revela como o coro é importante nesta comédia:



Não apenas a divisão do coro em dois semicoros propicia uma multiplicidade de funções, mas também porque o semicoro de mulheres ocupa uma casa actancial que move a ação: o semicoro de mulheres velhas desempenha o papel de Sujeito.

O semicoro de velhos está associado ao grupo de homens jovens e ambos os grupos têm uma posição actancial bem definida – são oponentes à ação do sujeito durante quase toda a peça, passam a Destinatário apenas no final da obra, quando o plano de Dissolvetropa foi concluído e o acordo de paz beneficia a todos.

Já o semicoro de velhas, também associado ao grupo de jovens mulheres, além da posição de Sujeito, é também Adjuvante e Destinatário da ação. Dissolvetropa, que ocupa a função de Destinator, é a incentivadora da ação.

É interessante observarmos que todos os papéis das peças podem ser classificados de acordo com quatro categorias distribuídas em dois pares: mulheres jovens/ mulheres velhas, homens jovens / homens velhos. Parece haver em cena quatro grupos que se enfrentam: Velhos *versus* Velhas e Homens Jovens *versus* Mulheres Jovens. No fim da peça, todos são beneficiados pelas conquistas dos dois grupos femininos.

O triângulo actancial formado pelo eixo Adjuvante/Oponente/Objeto coloca em destaque a disputa entre os semicoros de Velhos e Velhas. Contra e a favor da paz, o confronto entre estas duas personagens acontece desde o primeiro encontro e ocupa grande parcela dos versos da comédia.

O coro de *Lisístrata* é totalmente indispensável ao fenômeno de semantização da peça e propulsiona o enredo da peça.

### 3.8 As *Tesmoforiantes*

Em 411, Aristófanes, que já tinha colocado as mulheres no centro do teatro com o enredo de *Lisístrata*, apresenta outra comédia na qual o mundo feminino é novamente foco. As *Tesmofórias*, festival dedicado a Deméter e Perséfone, do qual participavam apenas as mulheres casadas de Atenas, é o espaço ficcional que abriga o enredo.<sup>133</sup>

Há no gênero Comédia Antiga uma consciência estética que nos permite afirmar que as estratégias cênicas eram avaliadas, retomadas e reconstruídas. Jouan (1989), ao definir a paratragédia, diz tratar-se da utilização de personagens, situações ou expressões tiradas de uma tragédia supostamente conhecida pelo público, em um contexto destinado a provocar riso. “É, em certa medida, uma homenagem a uma famosa obra (...), mas também uma forma fina e sutil de crítica literária, como o pastiche moderno.” (JOUAN, 1989, p. 17). As frequentes incursões de cenas da tragédia na comédia *As tesmoforiantes* mostram a capacidade do gênero cômico em reconstruir as cenas de outro gênero e reaproveitá-las ao inseri-las num contexto cômico para causar o riso.

A vinculação da obra aristofânica à crítica literária é frequente e a evidência do interesse do comediógrafo grego pelas questões críticas da própria arte que executava impele os estudiosos modernos a investigarem a presença da crítica literária na comédia<sup>134</sup>. O comediógrafo, durante toda sua carreira, tratou de temas literários não só relacionados à

<sup>133</sup> Dada a sua natureza altamente metateatral, o texto de *As Tesmoforiantes*, conservado e transmitido pelo Papiro Ravenas, é uma importante fonte da datação de vários outros dramas gregos, tanto comédias quanto tragédias, pois traz várias formas de citação, principalmente, das tragédias de Eurípides. A recorrência às obras deste tragediógrafo impele Sousa e Silva (1988, p. 11) a dizer que “é, antes de mais nada, de Eurípides e de sua tragédia que se trata em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*”. Ainda segundo a mesma autora um dos aspectos que teriam chamado a atenção de Aristófanes para a paródia é o pendor de Eurípides pela “produção de intrigas complexas, guiadas pelos percalços imprevisíveis da sorte”.

<sup>134</sup> Exemplo mas bem acabado deste tipo de produção é a obra de Maria de Fátima Souza e Silva, *A crítica do teatro na comédia antiga*, publicada em 1987.



tragédia, mas também à própria comédia. O metateatro é matéria comum nas peças de Aristófanes. Slater diz que:

Metateatro... abrange todas as formas de autorreferencialidade teatral. Esta pode incluir realização de papéis, várias formas de referência autoconsciente as convenções dramáticas e outras peças, e as muitas formas com as quais um dramaturgo pode brincar com a percepção dos limites de sua arte. (SLATER, 2002, p. 2)

O desvelamento das convenções dramáticas é ponto característico da comédia e é justamente como revisão crítica que as cenas paratrágicas entram na comédia. Dentro da gama de possibilidades de releituras de obras já conhecidas da cultura teatral ou da cultura épica grega, Aristófanes explora em *As Tesmoforiantes* várias formas de metateatro, desde estratégias para construção de personagem, como o travestimento, até as cenas de reconhecimento como recurso para resolver os nós do enredo.

Uma vista ao enredo de *As tesmoforiantes* mostra que

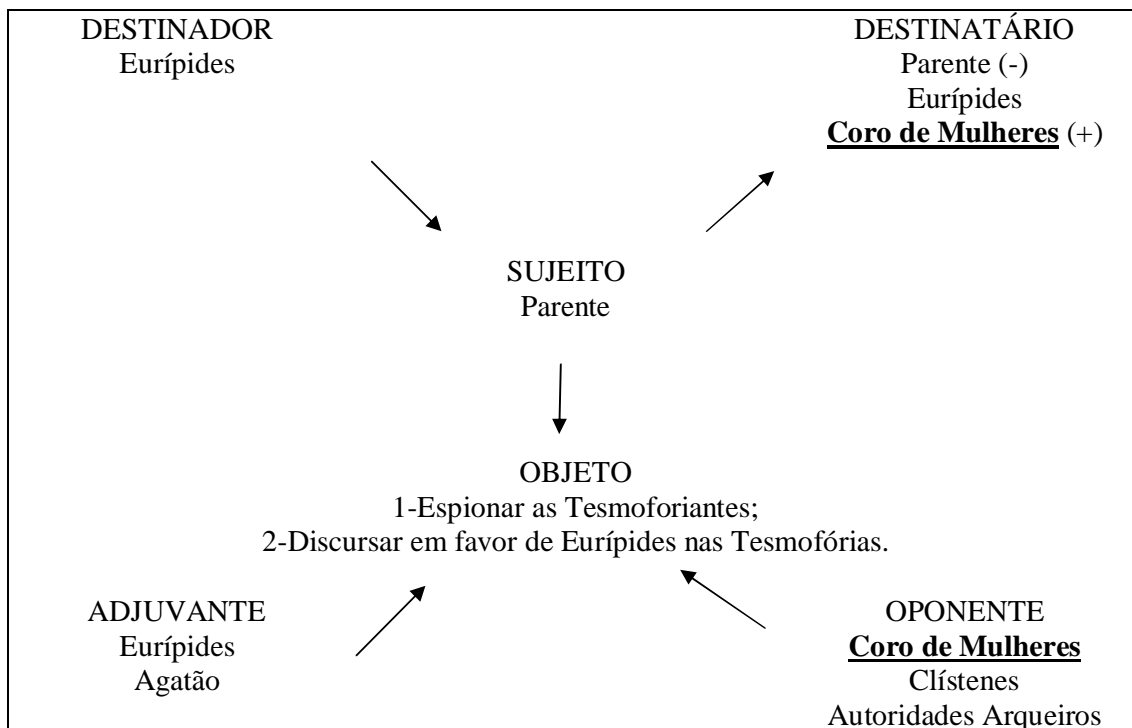
nessa peça nada é o que parece ser. Homens evocam mulheres, castas donas de casa escondem verdadeiros poços de luxúria, bebês revelam-se odres de vinho, poetas tornam-se personagens. Ou seja, o que está em discussão são os limites da percepção. No prólogo, Eurípides tenta convencer seu parente de que não é preciso ouvir sobre o que se está prestes a ver, tampouco é preciso enxergar aquilo sobre o que já se escutou, dado que a natureza de cada uma dessas ações é diversa. Visão e audição são justamente os sentidos empregados na fruição da performance dramática. O espectador então é levado a crer que a construção da ilusão se faz ora pelo que é dito, ora pelo que é visto, de forma autônoma. Ao longo da comédia essa tese vai ser testada. (DUARTE 2005b, p. xxxv).

A ação transcorre durante a celebração das Tesmofórias, festival que, na criação fantasiosa de Aristófanes, seria ideal para uma conspiração feminina contra Eurípides. O desagrado feminino devia-se à composição de personagens femininas como Fedra e Medeia cujo caráter fugia do que era considerado aceitável na sociedade grega. Eurípides, personagem da comédia, quer inserir um espião entre as mulheres e, depois de consultar Agatão<sup>135</sup> e receber uma resposta negativa, convence Mnesíloco, um Parente seu<sup>136</sup>, a adotar um disfarce feminino e espionar as mulheres. O coro da peça é composto pelas mulheres que estão no Tesmofórion, as tesmoforiantes.

<sup>135</sup> Tragediógrafo frequentemente mostrado por Aristófanes como efeminado e, por isso mesmo, ideal para interpretar este papel feminino entre as tesmoforiantes.

<sup>136</sup> Segundo Dover (1972) há no manuscrito a convivência de “Parente” e “Mnesíloco” para nomear esta personagem, mas no texto não há, em momento algum, a palavra Mnesíloco.

Uma possível<sup>137</sup> distribuição dos papéis actanciais é a seguinte:



Desde o início da peça, Eurípides já previu o drama que quer fazer encenar dentro do Tesmofórion e funciona actancialmente como um Destinator ao escolher e designar o homem que fará papel de seu defensor público entre as mulheres. O problema no início do prólogo é encontrar um candidato para interpretar seu teatro. Seleção do ator e preparação da personagem (escolha de indumentárias, caracterização física e ensaio) preenchem o prólogo da peça.

Quando Eurípides e o Parente chegam à casa de Agatão na esperança de convencê-lo a encenar o papel de mulher nas Tesmofórias, encontram-no compondo um coro de tragédia e, assim como a personagem Eurípides em *Acarnenses*, Agatão está cercado pelos acessórios e indumentárias que utiliza na caracterização das suas personagens. O mesmo processo de significação acontece em ambas as peças – nas duas, o herói precisa de disfarces para caracterizar-se como outra pessoa e, nas duas, o disfarce concedido pelo dramaturgo é

<sup>137</sup> Este é apenas um dos possíveis quadros actanciais. Nas outras peças, a construção de quadros actanciais por cena é possível e viável dependendo do tipo de análise que se deseja fazer. Em *As Tesmoforiantes*, a manutenção de apenas um quadro parece-nos reduzir demasiadamente as possibilidades de interpretação da peça, mesmo nosso interesse sendo, aqui, o de destacar o papel do coro. Algumas personagens como Agatão ficam fora de qualquer possibilidade actancial apresentada por esta organização proposta acima. Por isso apresentaremos, exclusivamente para a análise de *As Tesmoforiantes* mais de uma organização actancial.

resgatado do mundo da ficção teatral, capaz de originar novos seres convincentes e eficientes em seus papéis.

Diante da negativa de Agatão e da ausência de um ator que desempenhasse o papel de uma tesmoforiante defensora de Eurípides, o parente oferece-se e a cena de transformação acontece entre os versos 211 e 278: barba, depilação, roupa, recomendações de postura e de expressões adequadas, enfim, “trata-se do diretor ensaiando seu ator para, como era de regra, representar um papel feminino e tudo isso na frente do público.” (DUARTE, 2005b, p. xxxviii).

O parente, transformado em uma mulher tesmoforiante, dirige-se ao Tesmofóron logo que ouve o sinal para o início da Assembleia<sup>138</sup>.

A orquestra, neste momento, divide-se em duas partes. Por um lado, Parente caminha em direção às Tesmofórias, por outro e, ao mesmo tempo, o coro de mulheres ocupa a outra parte da cena. Esta movimentação do ator e dos coreutas contribui para a reconfiguração espacial, uma vez que o caminhar de Parente, juntamente com a presença do coro, faz aquele espaço da orquestra significar o Tesmofóron.

O párodo de *As Tesmoforiantes*, de 295 a 371, é singular dentre as obras supérstites de Aristófanes, pois o coro entra na orquestra discretamente, sem nenhuma antecipação ou expectativa criada pelas outras personagens e, quando Parente dirige-se ao Tesmofóron e uma nova proxêmica é proposta, o coro já está instalado e preparado para participar da assembleia. Ainda interessante é notar que a posição dos integrantes do coro constrói e define o espaço cênico. A assembleia das tesmoforiantes acontece no Tesmofóron e quando temos essa transição espacial de Parente que vem de um lugar indefinido onde se tornava mulher para o festival religioso, a mudança ocorre em vários níveis – o lugar indefinido passa a definido, e a definição do lugar como Tesmofóron faz o espaço externo simbolizar o interno, já que o festival acontecia dentro do templo.

Conforme nota Russo (1994, p. 195), no prólogo, Eurípides diz que a assembleia ocorre “dentro do Tesmofóron” e que é necessário entrar no “Templo das Tesmóforas” mas a orquestra na qual Parente caminha também corresponde ao interior do templo, ou seja, o simples fato de o coro estar posto em cena já categoriza aquele espaço como dentro do Tesmofóron.

---

<sup>138</sup> Parente diz dirigir-se ao templo acompanhado de uma escrava, Trácia. Mas, se esse ator que interpreta a escrava estaria em cena ou não, suscita dúvidas. Acreditamos que não houvesse nenhum ator interpretando uma escrava, nem mesmo um ator mudo. O próprio diálogo entre parente e Eurípides nos primeiros versos já indiciam que, de acordo com as convenções da época, fala e visão são dois estímulos aos sentidos que poderiam alternar-se na “produção de ações” convencionais.

Assim, sem nenhuma transição mais marcada, Parente ingressa no meio das mulheres e a assembleia inicia-se.

Cenicamente o conjunto das personagens, todas femininas, indicam uma aparente unidade, como se todos os presentes fizessem parte de um mesmo grupo e, conseqüentemente, há uma diluição e uma mistura entre as identidades do coro e das demais personagens. Mas essa aparente unidade é rapidamente diluída quando os discursos começam. As duas primeiras falas demonstram toda hostilidade das mulheres contra Eurípides, um divulgador das artimanhas femininas que, segundo elas, merece morrer por apresentar em suas tragédias mulheres tão vis. O coro manifesta-se favorável à punição sugerida: “por estes insultos, precisamos punir exemplarmente este homem” (v. 465)<sup>139</sup>. O terceiro discurso é feito pelo Parente que defende Eurípides dizendo que o tragediógrafo não diz nem uma parte das barbaridades que as mulheres cometem e as poupa ao não revelar que as mulheres deixam o marido dormindo enquanto se encontram com amantes (vv. 477-488); que se aproveitam dos escravos para satisfazerem seu apetite sexual (v. 492); que enganam seus maridos comprando um bebê quando não podem ter filhos.

As mulheres, indignadas com tais palavras, tentam decidir qual será a melhor punição para uma mulher tão desavergonhada que tem coragem de dizer tais atrocidades em público (v. 525), quando chega Clístenes (v. 574) para avisar às mulheres que Eurípides disfarçou um homem de mulher e infiltrou-o no Tesmofórion.

Este passo da peça põe em xeque a configuração do quadro actancial, pois alguns dos papéis apresentados anteriormente mudam bastante. Parente, que, a princípio, veio para defender Eurípides, agora, precisa da ajuda do Tragediógrafo para se salvar da punição das mulheres. As mulheres, considerando que estavam resguardadas de qualquer intervenção masculina, descobrem a segurança fraudada e precisam posicionar-se.

Essa mudança é apresentada por Mazon (1904, p. 131-2) como “única no teatro de Aristófanes, pois constitui uma peripécia”<sup>140</sup>. As cenas, que retratam da denúncia à descoberta de um homem infiltrado (vv. 687 a 764), mudam ao contrário a fortuna do herói.

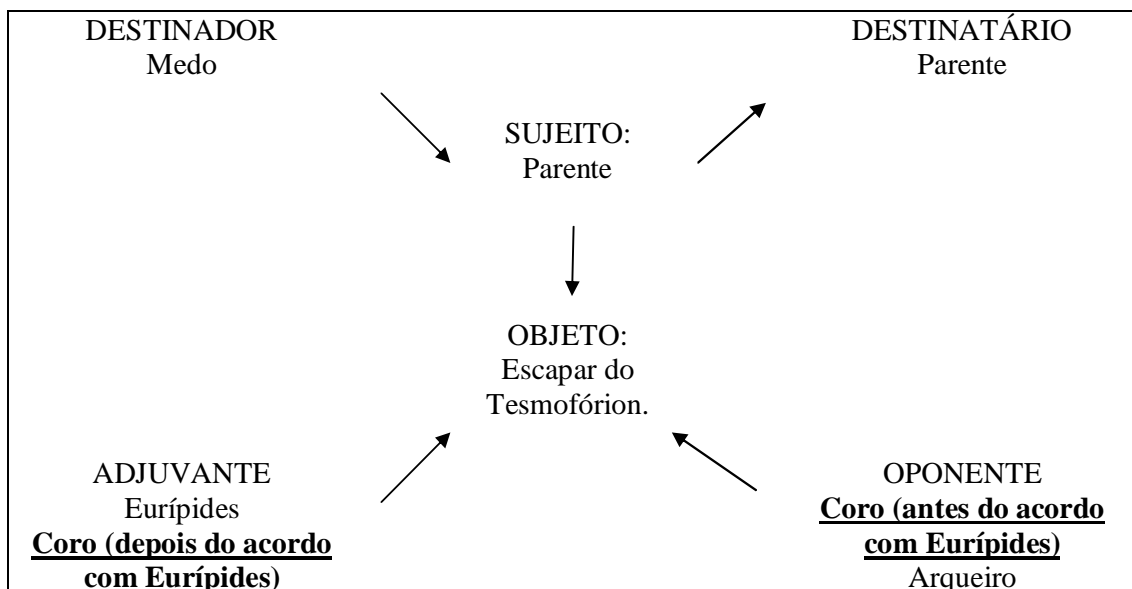
Essa mudança de fortuna aqui descrita é bastante diferente do que foi visto em outras peças nas quais o objeto mudava, pois, naquelas, não houve uma peripécia e, sim, um ajuste dos objetivos do herói. Assim, quando Diceópolis decide, em vez de discutir a paz para Atenas, estabelecer um acordo de paz individual, ou quando Trigeu, que tinha ido ao Olimpo falar com os deuses, resolve resgatar a deusa Paz, estamos diante de um ajuste proposto pelo

<sup>139</sup> Todos os trechos de *As tesmoforiantes* apresentadas aqui foram traduzidos por Duarte (2005 b).

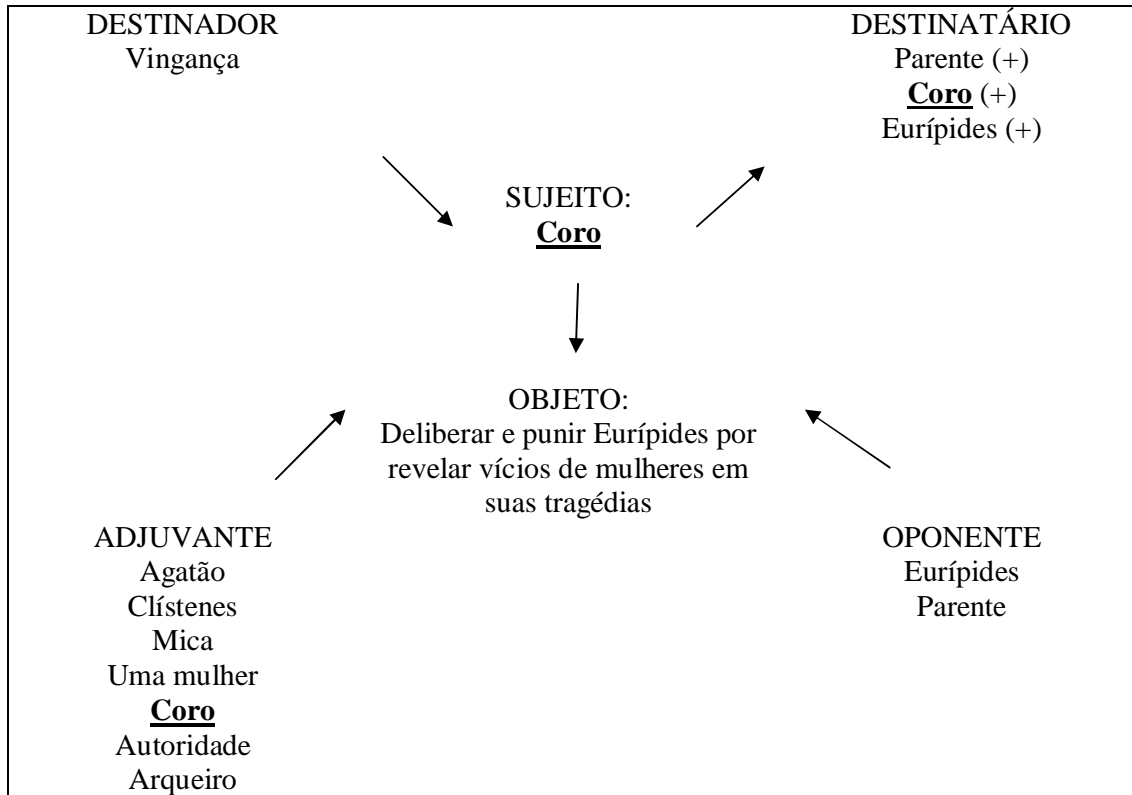
<sup>140</sup> “unique dans le théâtre d’Aristophane, car elle constitue une péripétie”.

próprio sujeito da ação em relação ao objeto. Em *As Tesmoforiantes*, o que acontece é diferente: Parente está impedido de realizar a ação que o liga ao seu objetivo inicial de defender Eurípides, pois o ambiente ficcional que ele julgava conhecer e ter sob controle não oferece mais possibilidades para que ele defenda Eurípides falando como uma mulher, uma vez que ele foi desmascarado. Diferente das outras peças, não há possibilidade de ajuste do objeto desejado e sim uma interrupção da ação desenhada anteriormente, ou seja, a peça planejada por Eurípides falhou e Parente, de defensor público, passa a ser réu e necessita da ajuda de outra pessoa para escapar das mulheres em fúria.

Sendo assim, o quadro actancial apresentado acima, que coloca Parente como sujeito da ação de defender publicamente Eurípides, só é bem ajustável à primeira parte da peça, antes do disfarce de Parente ser descoberto. Na segunda parte, podemos prever outro sistema actancial em que os papéis mudam bastante:



Neste segundo quadro, Parente deseja escapar das tesmoforiantes e Eurípides vem como um auxiliador da fuga. As mulheres que fazem parte do coro impedem a fuga até que Eurípides faz com elas o acordo de não mais falar mal de mulheres no teatro. Mas mesmo este quadro não consegue dar conta de toda a peça e a visualização parcial é eficiente apenas para analisarmos sessões separadas do texto. Como queremos que o leitor possa visualizar o papel do coro no enredo da peça de forma mais geral, propomos, ainda, um terceiro quadro em que o coro figure como sujeito:



Este terceiro quadro resolve as lacunas existentes nos quadros anteriores. No primeiro, encontramos dificuldade em manter a análise da segunda parte da peça apenas fazendo ajustes no mesmo quadro, como aconteceu nos quadros das peças anteriores. O segundo quadro deixa de lado as ações da primeira parte da peça<sup>141</sup>. O terceiro consegue demonstrar melhor os papéis das personagens nesta comédia. Por meio dele podemos observar que a peça termina em harmonia, uma vez que todos os oponentes passam a ser beneficiados de forma positiva pela ação realizada: Eurípides e Parente, os principais oponentes, têm benefícios ao aceitarem as ações do coro.

O caráter metatrágico de *As tesmoforiantes* é muito evidente. À participação de dois autores de tragédia e à existência da cena de peripécia somam-se várias paródias, tanto citações diretas quanto uma paráfrase narrativa dos expedientes trágicos. Neste contexto, Adriane Duarte (2005a) identifica que, dentre as comédias aristofânicas, *As tesmoforiantes*

<sup>141</sup> Esclarecemos que o estudo actancial de uma peça pode ser feito e visualizado em diversos quadros, de acordo com a cena ou com o ato, enfim, como o analista considerar mais profícuo. Nas análises apresentadas aqui, o esforço para demonstrar toda a estrutura actancial em apenas um quadro não é uma manifestação contrária às demais formas de utilização deste instrumental teórico, o esforço para que o leitor visualize a peça em apenas um quadro vem da necessidade que temos em demonstrar as diferentes funções desempenhadas pelo coro na mesma peça. Nada impede de estudarmos o papel actancial do coro ou de qualquer outra personagem apenas na parábase, no párodo etc., construindo um quadro actancial para cada parte da comédia.

(411) é “o exemplo mais bem acabado de paródia de uma cena de reconhecimento trágica pela comédia antiga...” (DUARTE, 2005a, p.165).

No final da primeira parte da comédia, quando a parábase começa, Parente já está preso e já mandou um pedido de ajuda para Eurípides. Na segunda parte da comédia a peça apresenta uma sequência de paródias de tragédias. Na busca de um mecanismo para sua salvação, o Parente inspira-se nas peças de Eurípides. Primeiro, como indica Duarte (2005a), ele recorre a um estratagema tirado do *Palamedes* e manda mensagens de socorro em tábuas de madeira (vv. 769-782) como não obtém nenhuma resposta, julga que o estratagema não surtiu nenhum efeito devido ao fato de Eurípides sentir “vergonha do Palamedes, que é sem graça” (v. 848) e se questiona: “com que peça eu o atrairia? / Já sei! Vou imitar (μιμήσομαι) sua nova Helena.” (vv. 849-50).

A tragédia *Helena* foi representada no ano anterior, em 412, e, como aponta Sousa e Silva (1987), apresenta uma estrutura de intriga e salvação – ideal para ser retomada pelo Parente, que se vê como cativo – mas, ao contrário da tragédia, o reconhecimento na comédia, dos versos 869 a 915, não representa a libertação de Mnesíloco.

Eurípides/Menelau entra em cena no verso 871 e interpreta o papel de um estrangeiro:

Quem detém o poder dessas moradas fortificadas?  
Tomara alguém que receba hóspedes exaustos  
da agitação do mar tempestuoso e de naufrágios.

Desta forma ele retoma um dos motivos típicos do reconhecimento: a hospitalidade. Receber um desconhecido como hóspede estreitaria o contato entre as partes e facilitaria o reconhecimento.

A essas falas em tom trágico de Eurípides/Menelau responde Parente/Helena construindo todos os detalhes para que os esposos se reconheçam, mas, por outro lado, uma mulher intervém evidenciando a convenção e ilusão trágica: “Você acredita no lero-lero deste malvado / que terá uma má morte? Isto aqui é o Tesmofórion.” (vv. 879-80)

As falas de Eurípides e Parente, agora ao imitar (μιμήσομαι) Menelau e Helena, são contrastadas com as falas de uma mulher que não entra no novo jogo cênico proposto por aqueles. Sousa e Silva (1987, p. 147) lança luz a este episódio ao dizer que “o factor cômico por excelência, na caricatura aristofanesca, é, sem dúvida, o constante flutuar da linguagem entre dois níveis distintos: o da linguagem trágica, digna e elevada, abruptamente substituído pelo rasteiro coloquialismo”. Podemos dizer que há um contraste entre a ilusão trágica e o

realismo cômico que esvazia a função da cena de reconhecimento, no caso a salvação de Mnesíloco.

Como nota Duarte (2005a, p. 166) e também Sousa e Silva (1987, p. 140), nesta paródia da *anagnórisis* trágica, Aristófanes não permite que o público esqueça que o Menelau não é o herói trágico de Eurípides, mas o herói cômico de Aristófanes, ou seja, é o próprio Eurípides – personagem cômica. Assim o reconhecimento cômico subjaz ao trágico na seguinte passagem: “E: Vi em você forte semelhança com Helena, mulher. / P: E eu, em você, com Menelau, ao menos na alfazema.”

A referência à alfazema retoma, não um sinal de Menelau, mas de Eurípides. Aristófanes, ao associar uma hortaliça a Menelau/Eurípides, estaria insinuando a baixa origem social do tragediógrafo, cuja mãe seria vendedora de ervas e verduras na feira<sup>142</sup>. Desta forma o reconhecimento trágico é simultâneo ao cômico.

Sousa e Silva (1988, p. 12) afirma que “mais do que na recriação directa de cenas daquelas duas peças euripidianas [*Helena* e *Andrômeda*], a paródia ao novo conceito de tragédia está presente na própria contextura” da comédia.

Na tragédia *Helena*, de Eurípides, da qual a cena de reconhecimento é parodiada em *As tsmoforiantes*, o enredo é criado em cima de uma versão do mito segundo a qual Helena de Troia seria feita de éter, um εἰδῶλον. A tragédia incorpora em sua trama a discussão sobre o duplo e a impossibilidade de certeza frente a uma criação discursiva e trabalha com a ideia de que o simulacro de uma criação impede os sentidos humanos de reconhecer o real. Quando Menelau depara-se com a segunda Helena, apesar de ouvir e ver, não pode acreditar.

A comédia, apesar de não apresentar essa problematização na cena de reconhecimento (vv. 869 a 915), parece retomar essa discussão em outros momentos. Quando Mnesíloco está disfarçando-se mulher, Eurípides propõe que ele se olhe no espelho: “Eurípides: Está se vendo? (ὄρᾳς σεαυτόν;) / Parente: Não, por Zeus! Vejo Clístenes.”

A imagem criada por artifícios impede que o homem se reconheça, tal qual a criação discursiva de uma Helena fugitiva impedia Menelau de acreditá-la inocente. Os sentidos também enganam as mulheres nas Tsmofórias e quando Clístenes vai avisá-las da presença de um homem, elas se questionam: “E como ele, um homem, passou despercebido (λέληθεν) entre as mulheres?”

<sup>142</sup> Retomamos aqui uma nota de Adriane Duarte (2005b) a respeito da suposta baixa extração social de Eurípides. Atacar a honra da mãe é forma recorrente e eficiente de ofender o filho. “no caso de Eurípides, dizer que a mãe era feirante seria o mesmo que dizer que ela não era uma moça de família e gozava de uma liberdade maior que as filhas das classes mais abastadas e, por isso, não poderia garantir que Eurípides fosse mesmo filho de seu pai”.



Novamente a confiança em um dos sentidos, a visão, representa a incapacidade do reconhecimento. Esta confusão dos sentidos retoma a fala de Eurípides no prólogo da peça. Mas ironicamente, o tragediógrafo que no prólogo dava aulas de construção de ilusão e travestimento de personagem revela-se incompetente ao interpretar as cenas de suas tragédias com Parente.

A problematização da criação de identidades a serem reconhecidas perpassa toda a comédia. Há um frequente questionamento desta criação. A própria declaração de que o Parente vai criar (μιμήσομαι) (ou retomar) um papel a ser interpretado por ele (“Vou imitar (μιμήσομαι) sua nova Helena.”, vv. 849-50)) já indica que questões relativas às convenções serão veiculadas na comédia.

Depois de tantas tentativas de iludir o coro de mulheres tesmoforiantes e resgatar o Parente usando a ficção de uma tragédia como estratégia para ludibriar o coro e o arqueiro, Eurípides parece não ter outros expedientes de salvação do amigo.

Neste momento o coro canta (vv. 1136 – 1159) um canto que evoca as musas e a paz. Este canto é a deixa para Eurípides falar como Eurípides, e não como um de seus personagens e propor um acordo:

Eurípides: Mulheres, se vocês querem daqui por diante firmar um acordo de paz comigo, a hora é essa, sob a condição de jamais ouvirem da minha parte nada de ofensivo no futuro. Isso eu proclamo. (vv. 1160-1164).

As mulheres ajudam Eurípides a enganar o arqueiro que guarda o Parente, os dois homens fogem e o coro indica ao Arqueiro um caminho errado para a perseguição e assim termina a comédia.

Os atores actanciais harmonizam-se no final da comédia e as relações de oposição entre Eurípides e Parente, por um lado, e coro e as mulheres, por outro, são desfeitas na última cena. O contraste entre as casas actanciais Destinatário e Oponente evidencia a atmosfera de concórdia entre Eurípides e as mulheres.

A presença do coro em três casas actanciais, Destinatário, Sujeito e Adjuvante mostra que a ação desempenhada por ele foi extremamente eficiente e direcionada. Pensar, agir e ter o resultado esperado revela como o coro de *Tesmoforiantes* foi eficaz.

### 3.9 *Rãs*

Em *Rãs* o poeta conseguiu sintetizar a riqueza polimorfa do gênero cômico e pôs em cena, de forma inovadora, as possibilidades de paródia da tragédia, a capacidade autocrítica da comédia, recursos sonoros e performáticos magníficos.

A inovação que a comédia trouxe para Atenas no ano de 405 a.C. é noticiada pelo argumento I da peça e pelos comentários dos antigos que nos informam que *Rãs* foi admirada, sobretudo, por sua parábase e teve a honra de ser apresentada uma segunda vez<sup>143</sup>.

Entre os estudiosos modernos, a distribuição das partes constitutivas da comédia é o assunto que mais rende discussões. Féral (2009, p. 90) resume bem a divergente opinião dos teóricos ao dizer que “a composição de *Rãs* é, no conjunto da obra de Aristófanes, a comédia que mais inovou na disposição da ordem habitual das partes”. Justamente essa proposta inovadora provoca discussões entre os críticos, a começar pela organização das partes que, usualmente, informam aos espectadores o enredo. Mazon (1904, p. 149) acredita que a composição da peça é bipartida e incoerente por apresentar dois prólogos, dois párodos e, conseqüentemente, dois enredos diferentes. Konstan (1995, p. 62), apesar de considerar a peça coerente, aponta três partes estruturais diferentes. Outros autores, como Whitman (1964), Dover (1993), Thiery (1986), acreditam que a aparente divisão da peça em duas partes é proposital e que a personagem Dioniso é o elemento unificador entre as duas partes. Thiery (1986, p. 175) tem um interessante ponto de vista. Ele acredita que o tema da peça é o teatro e que as duas partes da peça são representativas dos dois principais gêneros dramáticos: a primeira parte exploraria a comédia, enquanto a segunda, a tragédia.

Essa discussão entre os teóricos é provocada, principalmente, porque parece haver duas narrativas coordenadas na mesma peça, uma antes e outra depois da parábase, com dois prólogos e dois párodos.

Na primeira parte da peça Dioniso tem a ideia de ir ao Hades buscar Eurípides e age para que isso aconteça: informa-se do caminho que leva ao Hades, percorre esse caminho e chega ao lugar desejado. Mas, na segunda parte, quando já está no Hades, Plutão propõe lhe a tarefa de arbitrar o debate entre dois tragediógrafos, Eurípides e Ésquilo. Durante a disputa, Dioniso, que a princípio queria trazer à luz Eurípides, percebe que o melhor para os cidadãos

---

<sup>143</sup> Russo (1994, p. 267) indica os manuscritos em que a informação de segunda apresentação foi veiculada.

atenienses era que ele fizesse reviver o poeta que melhor aconselhasse o povo. Diante dessa constatação o deus muda de ideia e dá a vitória a Ésquilo.

Mas essa mudança de ideia do herói ocorre também em outras peças e não é prerrogativa apenas de *Rãs*. Em *Paz*, Trigueu tem o objetivo de falar com os deuses no Olimpo e acaba por resgatar a deusa Paz. Em *Acarnenses*, Diceópolis foi à assembleia para garantir que a questão da paz coletiva fosse votada mas, diante da postura descompromissada dos Prítanes, faz um acordo de paz particular.

O herói aristofânico é versátil e ágil e, diante dos impasses, reformula suas ações para atingir seu objetivo. Em *Rãs* é isso o que acontece quando Dioniso, em vez de salvar Eurípides, dá a vitória a Ésquilo. Não vemos nenhuma incoerência nisso, nem um acontecimento inédito na obra de Aristófanes.

Aliás, as cenas protagonizadas por Dioniso antes da parábase são fundamentais para o papel de juiz que o deus exerce depois da parábase. Sem que elas acontecessem Dioniso não teria legitimidade para arbitrar a contenda.

A continuidade entre as duas partes é tão evidente que Parker (1997, p. 455), ao tratar da composição métrica de *Rãs*, afirma que “a ação dramática de *Rãs* é articulada com clareza excepcional, e a configuração métrica executa apenas um papel subsidiário”.<sup>144</sup>

Dioniso é deus do teatro e na primeira parte da peça passa por diversos equívocos de reconhecimento de sua personagem. O início da peça já apresenta um embaralhamento das identidades que expõe todo o jogo cênico. Temos sucessivas cenas de travestimento e trocas de papéis que confundem as identidades e problematiza as regras de convenção teatral e criação de personagens do teatro. O foco desta autocrítica ao gênero dramático são as indumentárias como mecanismo de construção de personagem.

Logo no prólogo Dioniso aparece disfarçado de Hércules, pois acredita que a figura deste herói irá ajudá-lo a resgatar Eurípides do Hades. Temos a princípio a sobreposição de duas indumentárias, a de Dioniso e a de Hércules. Mas esse duplo disfarce não é eficiente e não convence nem mesmo o deus Hércules.

A primeira cena é composta por Dioniso e Xântias, que batem à porta do herói glutão para pedir-lhe informações sobre a viagem ao Hades. É aí que temos a primeira falha de reconhecimento. Apesar de Dioniso portar as indumentárias de Hércules, este não o reconhece. A sobreposição de sinais de reconhecimento (túnica cor de açafrão e coturno – atributos de Dioniso – e pele de leão – indumentária de Hércules) parece ridícula ao herói.

---

<sup>144</sup> “The dramatic action of *Frogs* is articulated with exceptional clarity, and metrical patterning plays only a subsidiary structural role.”

**Héracles:** Não, por Deméter, não posso deixar de rir! Bem mordo os lábios, mas rio na mesma.

**Dioniso:** Aproxima-te, meu caro, porque preciso de fazer-te uma pergunta.

**Héracles:** Mas não sou capaz de afastar o riso, ao ver uma pele de leão, posta sobre uma túnica cor de açafão (... *leonthn epil krokwtw/* ...). Que ideia é essa? Porque andam juntos o sapatinho de mulher e o arrocho? Para onde ias?<sup>145</sup> (vv. 42 - 48)

Durante toda a cena entre Héracles, Dioniso e Xântias, do verso 38 ao 164, o único indício de que Héracles reconhece a figura ridícula como Dioniso é o último verso, em que o herói despede-se do deus com o vocativo irmão, *wðel fei*. Aqui pode haver uma referência ao parentesco dos dois.

Com essa ida à casa de Héracles, Dioniso consegue informações importantes sobre o caminho ao Hades. Héracles, depois de sugerir divertidas formas de suicídio, sempre recusadas por Dioniso, indica a mesma rota que fez quando desceu ao mundo subterrâneo e descreve o que Dioniso encontrará no caminho (vv. 136 - 169): um pântano grande e profundo (v. 137), um barquinho com um velho marinheiro que fará a travessia por um caminho repleto de serpentes e feras amedrontadoras (v. 144), muito lodo e uma corrente de excrementos dentro da qual haverá pedófilos, perjuros e maus artistas (vv. 146-151). Depois destes encontros amedrontadores (que Dioniso julga ser uma descrição exagerada de Héracles para causar-lhe medo) o deus será rodeado por um sopro de flauta (*auj wn*) (v. 154), verá uma bela luz (*fwç kalliston*) (v. 155) e canteiros de mirto (*murrinwnas*) (v. 156), além de tíasos felizes de homens e mulheres a bater palmas (*qiasous eujdaimonas andrwn kai kroton ceirwn pol un*) (vv. 156-158)<sup>146</sup>.

Dioniso-Héracles e Xântias seguem as indicações e partem em busca do barco. No caminho deparam-se com uma procissão que leva um morto. A pedido do escravo, Dioniso tenta contratar o defunto para carregar as bagagens, mas o morto não reconhece Dioniso como o deus facilitador do caminho dos mortos e cobra um alto preço para levar a bagagem. Além deste, outro não-reconhecimento acontece quando o deus entra no barco de Caronte. Este não

<sup>145</sup> Tradução de Américo da Costa Ramalho (1996), como as demais citações de *Rãs*.

<sup>146</sup> Estes últimos elementos são uma descrição feita por Héracles do coro de iniciados dos mistérios. Assim o deus noticia a participação deles antecipadamente. Mas e quanto ao coro de rãs que Dioniso encontrará durante a travessia? Héracles nada fala? Ou quando ele se refere aos perjuros e aos maus artistas está retratando a participação das rãs?

o reconhece nem como Hércules, que já havia feito tal viagem, nem como Dioniso, deus que tinha relação com o mundo subterrâneo<sup>147</sup>.

Neste percurso que leva ao Hades, Dioniso, apesar da sobreposição de marcas característica dos dois deuses, passa incógnito. Esse apagamento da identidade de Dioniso precisa ser revertido e consideramos que a cena de travessia é o primeiro passo para isso.

Quando os remos tocam o rio e o barco de Caronte começa a se mover<sup>148</sup>, as Rãs entoam cantos belíssimos (v. 205) e Dioniso, pela primeira vez, assume ter habilidades artísticas e inicia uma disputa de versos e ritmos com o coro de Rãs-cisnes para ver quem canta melhor o *coax coax*.<sup>149</sup> Na cena, do verso 209 ao verso 267, as Rãs-cisnes se dizem filhas pantanosas das fontes (v. 211), que tocam flautas (v. 212) em honra a Dioniso (v. 218) na festa das marmitas.

Já nesta primeira estrofe o coro diz cantar ao deus Dioniso e refere-se à festa das marmitas, o último dia das Antestérias, quando se realizava o ritual em que os mortos vindos do Hades em busca dos jarros de vinho novo voltavam ao mundo dos mortos guiados por Dioniso. A ironia da cena é marcante, pois o coro disputa com o deus a quem concede honras e não o reverencia diretamente durante esse dueto/duelo. Ainda mais, o coro considera Dioniso “um charlatão”, de acordo com a tradução de Américo da Costa Ramalho, na edição de 1996. A passagem em grego - εἰκοτῷ γ' ὠπολλὰ πρᾶτ' τῶν, v. 228 – traz nuances mais apropriadas para a interpretação deste primeiro párodo como o primeiro passo de Dioniso na retomada de seu papel de deus do teatro. Podemos traduzi-la como “como um fazedor de muitas coisas”, ou seja, como um ser capaz de assumir várias características, como é próprio do evento teatral que apresenta uma mesma pessoa vivendo vários papéis.

<sup>147</sup> É preciso levar em consideração que em momento algum destas duas cenas houve qualquer menção à palavra *anagnórisis*, reconhecimento. Mas julgamos que a ausência de qualquer referência à identidade de um deus (ou de um herói) pode colocar em dúvida a autenticidade dos sinais externos para o reconhecimento da personagem. Esses sucessivos não-reconhecimentos colocam em questão a identidade do deus Dioniso, tanto como herói quanto como deus do teatro.

<sup>148</sup> Apenas Dioniso embarca na embarcação de Caronte. A desculpa do enredo para isso é que Xântias é um escravo e escravos não são admitidos no barco, mas essa desculpa ficcional guarda e a verdade da encenação: no “barco” cabia apenas dois atores. Mazon (1904) acredita que para a encenação do barco de Caronte era empregada a *mekhané*, Thiery (1986), por sua vez, é convicto de que a *ekklema* era utilizada. Diante dos diferentes propostas destes e de outros autores, acreditamos que o barco era uma plataforma móvel com roldanas, e que era puxado pelo coro, como indica Bieber (1971, p. 37).

<sup>149</sup> Sobre a aparição do coro, a opinião dos estudiosos divide-se. Alguns acreditam que o coro de rãs não apareceria e o público apenas ouviria a voz vinda dos bastidores. Um dos principais argumentos para essa postura é a dificuldade financeira para sustentar dois coros devido aos problemas econômicos e políticos pelos quais Atenas passava. Outros assumem que as dificuldades financeiras não prejudicariam a produção de uma comédia com dois coros, pois (i) a instituição da *syncoregia* havia sido criada e viabilizava a divisão das despesas entre dois cidadãos ricos, (ii) o mesmo grupo coral poderia interpretar os dois coros da peça uma vez que a roupa dos iniciados era simples e poderia ficar embaixo da roupa das rãs e, sendo assim, a mudança de indumentária poderia ocorrer enquanto os poucos versos que separam a saída das rãs e a entrada dos iniciados fossem encenados. Diante desta discussão acreditamos que o coro de Rãs aparecia em cena.

Esse apagamento da identidade de Dioniso, o deus da representação, e essa impossibilidade de reconhecimento de suas funções podem ser lidos como sintoma de uma Atenas na qual a tragédia está morta, como se queixa o próprio Dioniso no início da comédia. Se não há mais a produção de belas obras o próprio deus do teatro está ameaçado uma vez que corre o risco de ser esquecido, o que, aparentemente, já está acontecendo, uma vez que Dioniso não foi reconhecido até este ponto da comédia.

As rãs dizem-se amadas pelas musas, por Pã, pois elas cuidam dos bambus para as flautas, e por Apolo pelos caniços que criam nos pântanos. Essa caracterização das rãs-cisnes liga-as a deuses patronos das artes e torna-as adversárias habilidosas para uma disputa artística. A competição ocorre entre dois rivais preparados para disputar por meio do canto: as rãs, protegidas por divindades ligadas às artes, e Dioniso, o próprio deus da arte dramática. Ambos têm competência para cantar, recitar e interpretar. Ao enfrentar o coro durante a travessia, Dioniso torna-se para o público, pela primeira vez na peça, uma personagem ligada, convincentemente, ao teatro. Mas, apesar de, em relação ao público do teatro, Dioniso ser habilidoso na disputa e convencer de sua competência em entoar cantos, é importante frisar que, em relação ao coro de Rãs-cisnes, o deus perde a paciência e pede para que elas parem com os Coax-coax (v. 240), até que o deus entrega-se à disputa e declara que as rãs não o vencerão no “coax-coax” (v. 261):

**Dioniso:** Brekekekex, coax coax, / Nisso não ganhareis.

**Rãs:** Nem decerto tu a nós.

**Dioniso:** Nem a mim vós, / Nunca. / Eu gritarei por dias, / se for preciso, / até vos vencer / com o coax. Brekekekex, coax coax. (as rãs calam-se.). / Eu havia de alguma vez acabar com a coax! (vv. 260-269).

O concurso para eleger o melhor cantor do *coax-coax* dura toda a travessia e apenas no final Dioniso declara-se o vencedor da competição. No verso 269, quando Dioniso chega ao seu destino, as rãs saem de cena.

No Hades, Xântias e seu patrão divertem o público até que, no verso 319, ouvem primeiros versos são cantados pelo coro. Eles percebem, pelo som das flautas descrito por Hércules no início da peça, que o coro de Iniciados nos Mistérios está chegando: “Xântias: ... É isso mesmo, patrão. São os *mistas* (οἱ μὲμῆμενοι)<sup>150</sup> que brincam, os de que ele nos falava...” (v. 319)

<sup>150</sup> Particípio do verbo *muew*, “ser iniciado nos mistérios”.

No início deste segundo párodo, o coro canta Iaco (de 324 a 352, e de 396 a 416), divindade associada ao deus Dioniso (BRANDÃO, 1991), e Deméter (384-394), deusa da agricultura. Dele também participam Dioniso e Xântias pedindo informações sobre o endereço da casa de Plutão.

Neste párodo, um trecho (vv. 354 – 381) chama especial atenção de Adriane Duarte (2000, p. 203-217) por conter características similares às da parábase. Neste trecho, além do uso do anapesto, metro próprio da parábase, o coro ainda pede silêncio ao público e o aconselha abertamente sobre as medidas políticas que, segundo o poeta, são desejáveis para Atenas.

Transcrevemos abaixo a divisão métrica que Mazon (1904, p. 142) faz de *Rãs* para melhor mostrarmos como a composição métrica de Aristófanes coincide com as partes do párodo.

<b>Métrica proposta por Mazon. (1994, p.142).</b>	<b>Conteúdo de cada sintagma métrico.</b>
324-336 = estrofe iâmbica 337-339 = trímetro iâmbico (Dioniso/ Xântias) 340-353 = antistrofe	O coro canta sobre a afinidade que tem com o deus Iaco e Dioniso e Xântias se admiram da beleza do canto.
354-371 = tetrâmetro anapéstico 372-376 = estrofe anapéstica 377-381 = antistrofe	Trecho com características parabáticas. O coro critica os cidadãos que tiram vantagens durante a crise da cidade.
382-383 = tetrâmetro anapéstico 384-388 = estrofe iâmbica 389-393 = antistrofe	O coro, por pedido do corifeu, canta a deusa Deméter.
395-396 = tetrâmetro iâmbico 397-402 = estrofe iâmbica 403-408 = antistrofe 409-413 = antistrofe	O coro, orientado pelo corifeu, volta a honrar Iaco com seu canto.
414-415 = trímetro iâmbico: Dioniso e Xântias	Dioniso e Xântias se dizem amigos de Iaco.

416-421 = estrofe iâmbica 422- 427 = antistrofe 428-433 = antistrofe 434-439 = antistrofe	Depois de alguns gracejos do coro fazendo referências a figuras públicas, Dioniso pede informações sobre onde fica a casa de Plutão e o coro diz que ele está diante da casa.
440-443 = tetrâmetro iâmbico 444-447 = tetrâmetro iâmbico 448-453 = estrofe iâmbica 453-459 = antistrofe	O corifeu e coro cantam enquanto se afastam do centro da orquestra.

Ao observarmos esse quadro, notamos como o coro muda o tema de seu canto de acordo com os trechos métricos descritos por Mazon (1904)<sup>151</sup>. Por duas vezes, o grupo de iniciados nos mistérios canta em honra ao deus Iaco e descreve a festiva relação que mantém com esse deus, mas, em momento nenhum Dioniso é apontado como um deus ligado ao mesmo ritual alegre e festivo do qual Iaco faz parte. Isso seria um engano da parte dos iniciados uma vez que os dois nomes, Iaco e Dioniso são nomes interligado pela tradição mitológica.

A dificuldade de Dioniso em assumir sua essência divina, seja como Hércules ou como Dioniso, continua. E as cenas seguintes serão decisivas para que o deus seja reconhecido. Em um artigo sobre o reconhecimento na comédia, Duarte (2005a) assinala como reconhecimento, *anagnórisis*, o trecho entre os versos 460 e 673. Dioniso e Xântias estão à porta da casa de Plutão e preparam-se para bater, mas o deus está receoso e é incentivado por seu escravo com essas palavras: “Não perca tempo, mas experimenta a porta. Se tens de Hércules a encadernação (τὸ σχῆμα)<sup>152</sup>, tem a resolução. (vv. 464-465)”

Na sequência há uma sucessão de falsos reconhecimentos. Primeiro, Dioniso-Hércules (no verso 465) declara-se “Heracles, o forte!” e Éaco o ameaça, dizendo que chamará as três Górgonas para vingarem-se dele. Dioniso, com medo, propõe a troca de figurino com Xântias:

Ora bem, porque és decidido e corajoso, tu torna-te eu: pega nesta moca e na pele de leão, se de facto és sem medo nas entranhas. E eu, por mim, serei o teu moço de fretes. (vv. 494-497)

<sup>151</sup> Esta divisão dos metros coincide com a divisão proposta por Parker (1997).

<sup>152</sup> Palavra traduzida por Ramalho como *encadernação*, mas pode, segundo Bailly (2000), significar *papel de ator*, o que nos permite afirmar que Aristófanes explicitava os processos de convenção teatral para criação de personagens.



Mas nesta troca, Xântias se dá muito bem porque aparece a criada de Perséfone e oferece-lhe um banquete. Dioniso, como vê que está em desvantagem, quer novamente vestir as roupas de Hércules, mas quem sai agora é uma hoteleira que quer cobrá-lo do que comeu e não pagou: “É claro que tu não esperavas que eu ainda te reconhecesse (γνῶναι), com esses coturnos. (vv. 556-557).”

Esta fala é extremamente irônica, pois justamente o atributo do Deus, o que poderia servir para garantir que o reconhecimento ocorresse, é visto como um falso disfarce e impede que a personalidade do deus seja restaurada.

Éaco, depois de questionar Dioniso e Xântias e não chegar a nenhuma conclusão sobre a identidade deles, aceita a sugestão do escravo e alterna chibatadas, batendo em um e em outro, para ver qual dos dois sente dor. Um deus seria imune a esse sentimento humano e quando um deles gemesse, seria constatado que aquele era humano e o outro divino. Neste momento Dioniso declara: “Afirmo que sou imortal, Dioniso, filho de Zeus e que o escravo é ele. (v. 631)”

Mas esta declaração de identidade não é suficiente para convencer e, como a prova seria a resistência à dor, a surra está garantida.

Éaco, depois de muito bater, não obtém resultado e decide levar os dois para Plutão e Perséfone, seus senhores, pois eles, certamente, os reconhecerão, já que são deuses.

Todos entram na casa de Plutão e o coro desempenha a parábase da peça.

As sucessivas cenas de *quiproquó*, justificadas principalmente pelo uso consciente dos sinais que caracterizam uma personagem por outra, demonstram a fragilidade do reconhecimento certificado pelos sinais externos, facilmente construídos ou forjados. Mas essas cenas de reconhecimento e de criação de novas personalidades apresentam certa semelhança com a história de Odisseu que, assim como Dioniso e Xântias, passou por vários percalços em sua viagem.

Ao analisar as cenas de reconhecimento na Odisseia, Goldhill (1992) nota que a cada vez que Odisseu é reconhecido reassume uma de suas funções sociais. Assim, ao ser reconhecido por Telêmaco, recupera o papel de pai; por Argos, o de dono da casa; por Penélope, o de marido; por Laerte o de filho e descendente da linhagem do pai etc. Em uma análise complementar, Murnaghan (1984) demonstra que cada reconhecimento muda também o status do interlocutor de Odisseu. O reconhecimento de Odisseu por Telêmaco, então, devolve a este o lugar de filho, e o mesmo vale para os outros reconhecimentos. Desta forma, os reconhecimentos na *Odisseia* são o trajeto que o herói e as outras personagens fazem para recuperar suas identidades.

Em *Rãs*, os disfarces e os diversos falsos reconhecimentos de Dioniso o ajudaram a recuperar sua identidade de deus e sua competência para ser juiz no agôn entre Eurípides e Ésquilo. Podemos pensar que o fato de ele ter sido reconhecido como outro legítima ainda mais sua competência para julgar o talento dos dois tragediógrafos em construir diferentes personalidades e “vestir” pessoas como outras.

Essa retomada das funções próprias do deus Dioniso em *Rãs* leva Thiery (1986, p. 176) a afirmar que

Pode-se considerar que Dioniso como deus do teatro está em busca de sua verdadeira personalidade nesta comédia, e que ele não desce aos infernos somente para trazer Eurípides, mas também para se encontrar: ao estudar a comédia na primeira parte, e a tragédia na segunda, ele aprende a se conhecer e, nisso, aprendem a conhecê-lo.<sup>153</sup>

Ou seja, ele busca um tragediógrafo no mundo subterrâneo na tentativa de fazer sobreviver a sua própria essência.

Depois que a parábase termina, voltam à cena Xântias e o criado de Plutão e conversam sobre os acontecimentos internos, revelando ao público que:

Há aqui uma lei estabelecida a respeito das artes, de todas as que são grandes e nobres, de que o melhor de entre os seus colegas de arte recebe a alimentação no Pritaneu e uma cadeira de honra ao lado de Plutão. (vv. 761-764).

mas Eurípides, recentemente chegado ao mundo dos mortos apoderou-se do trono onde estava sentado Ésquilo. Agora a questão precisa ser resolvida em um julgamento sobre qual dos dois é mais sábio na arte,  $\theta\eta\eta\ \tau\epsilon\kappa\nu\eta\eta\ \sigma\omega\phi\omega\tau\epsilon\rho\varsigma$  (v. 780), mas os dois tragediógrafos reconheciam a falta de um homem competente para julgar a disputa,  $\sigma\omega\phi\omega\eta\ \gamma\alpha\rho\ \alpha\eta\delta\rho\omega\eta\ \alpha\pi\omicron\rho\iota\alpha\eta\ \eta\upsilon\lambda\iota\sigma\kappa\epsilon\tau\eta\eta$  (v. 806), até a chegada de Dioniso, o que conhece sobre a natureza dos poetas ( $\tau\omicron\upsilon\ \gamma\nu\omega\eta\alpha\iota\ \pi\epsilon\rho\iota\ \phi\upsilon\sigma\epsilon\iota\varsigma\ \rho\omicron\iota\eta\tau\omega\eta$ ) e é experiente nesta arte ( $\tau\eta\varsigma\ \tau\epsilon\kappa\eta\eta\varsigma$ , vv. 809-813) e, portanto, configura-se como um juiz perfeito para o caso.

Os dois escravos entram e o coro, em metro datílico (vv. 814-829)<sup>154</sup>, antecipa o que vai acontecer na sequência. Neste trecho, o coro de comédia, por meio do ritmo grandiloquente conferido pelo dátilo e por meio do conteúdo dos versos que antecipa cenas de

<sup>153</sup> On peut donc considérer que Dionysos en tant que dieu du Théâtre est à la recherche de sa véritable personnalité dans cette comédie, et qu’il ne descend pas seulement aux enfers pour en ramener Euripide, mais aussi pour se retrouver lui-même: en étudiant la Comédie dans la première partie, et la Tragédie dans la seconde, il apprend donc à se connaître en apprenant à les connaître.

<sup>154</sup> De acordo com Mazon (1904, p. 146), e com Parker (1997, p. 454).

disputa e ressalta a dificuldade que os debatedores enfrentarão, assimila características trágicas e salienta as emoções que estão prestes a emergir. O coro diz que a discussão será acirrada como uma briga de galos ou uma corrida de cavalos.

Eurípides, Ésquilo e Dioniso vêm à cena e o deus intermedeia o debate entre os tragediógrafos. Estes provocam-se mutuamente criticando um as características da tragédia do outro, mas Dioniso acalma os ânimos dos dois e coordena o debate dando a palavra ora a um ora a outro.

No verso 871, Dioniso pede que tragam incenso e fogo para que ele “faça uma oração antes de ouvir os engenhosos arguentes” (τῶν σοφισμάτων ἀγῶνα, vv. 872-3) e julgue de maneira elevada. Enquanto isso acontece Dioniso pede ao coro: “E vós acompanhai com um canto, em hora das musas. (ὑμεῖς δὲ ταῖς Μουσαῖς τι μέλλοις ὑπαΐσατε., v. 874)”

Tal pedido revela-se muito interessante quando estudamos o papel do coro de comédia, pois nesta passagem Dioniso pede que o coro funcione como um pano de fundo emocional que guia a sensação que o público tem na cena. Atualizando, Dioniso pede para que o coro funcione como a trilha sonora da oração de Dioniso.

O coro canta:

Ó de Zeus as nove virgens, castas Musas,  
que contemplais do alto os espíritos  
de palavras subtis, finos, dos homens que cunham sentenças (ἀνδρῶν  
γνώμωτων),  
quando eles se juntam em disputa (εἰς ἑλῖν), um contra o outro,  
com truques e fintas e agudezes de espírito!  
Vinde observar a força  
de duas bocas hábeis em produzir  
palavras solenes e estilhas de versos.  
É agora que vai travar-se o grande prélio do talento (ἀγῶν σοφίας οἱ  
μέγας). (vv. 875-882)

Com este canto o coro convoca as Musas, divindades ligadas às artes, para assistir ao debate e anuncia o acontecimento do agon. O coro tem papel bem marcado nos versos *agonísticos* da peça. Na ode, vv. 895 a 804, anuncia o início do debate e antecipa o que o público pode esperar:

É, pois, natural supor que um deles  
vai dizer qualquer coisa de fino e bem limado,  
ao passo que o outro, arrancando  
as palavras pela raiz, e caindo a fundo  
vai dispensar os versos,

fazendo-os rolar. (vv. 900-804)

E, apesar de ser Dioniso o árbitro, o coro distribui as falas e orienta os contendores sobre a elegância que a disputa deve ter (vv. 905-6), além de fixar as falas de cada um dos dois tragediógrafos.

Depois da primeira rodada de discussões, na qual as intervenções de Dioniso sempre apoiavam Eurípides, o coro nos versos 992-1005 mostra-se partidário de Ésquilo. Quando passa a palavra a este poeta o elogia dizendo: “Mas, ó tu que primeiro entre os Helenos, levantaste como torres palavras solenes e embelezaste o palavreado trágico, coragem, deixa sair a torrente!” (vv. 1004-5).

Depois de uma segunda rodada de debate, Dioniso está reticente quanto à escolha do vencedor, o que motiva a continuação da comédia com uma série de cenas de discussão entre os poetas.

O coro, em uma nova ode (vv. 1099-1118), (i) reconhece que o trabalho de Dioniso é difícil, pois ambos os poetas resistiram com inteligência, (ii) motiva os tragediógrafos a continuarem a disputa, mas agora procurando outros caminhos do raciocínio para discutir, e (iii) elogia os espectadores dizendo que eles são capazes de acompanhar com astúcia a discussão teatral posta em cena.

A terceira rodada de discussões começa levando em consideração os prólogos das tragédias dos adversários: enquanto Eurípides acusa o oponente de ser repetitivo e monótono, Ésquilo diz que Eurípides apresenta personagens com vícios condenáveis em cena. Ésquilo desmoraliza Eurípides ao fazer a análise métrica de suas tragédias e comprovar que seus versos são vulgares e podem ser facilmente completados com a expressão “perdeu o frasquinho”.

A disputa continua e insere-se em cena uma balança capaz de pesar os versos. O coro, reincidentemente, faz intervenções narrativas, sempre comentando o desempenho de um ou de outro e valorizando a intensidade do debate. Até que no final, Dioniso decide que Ésquilo voltará com ele a terra, pois, além de bom poeta é bom conselheiro e pode oferecer além dos prazeres estéticos, conselhos moralizantes ao público ateniense.

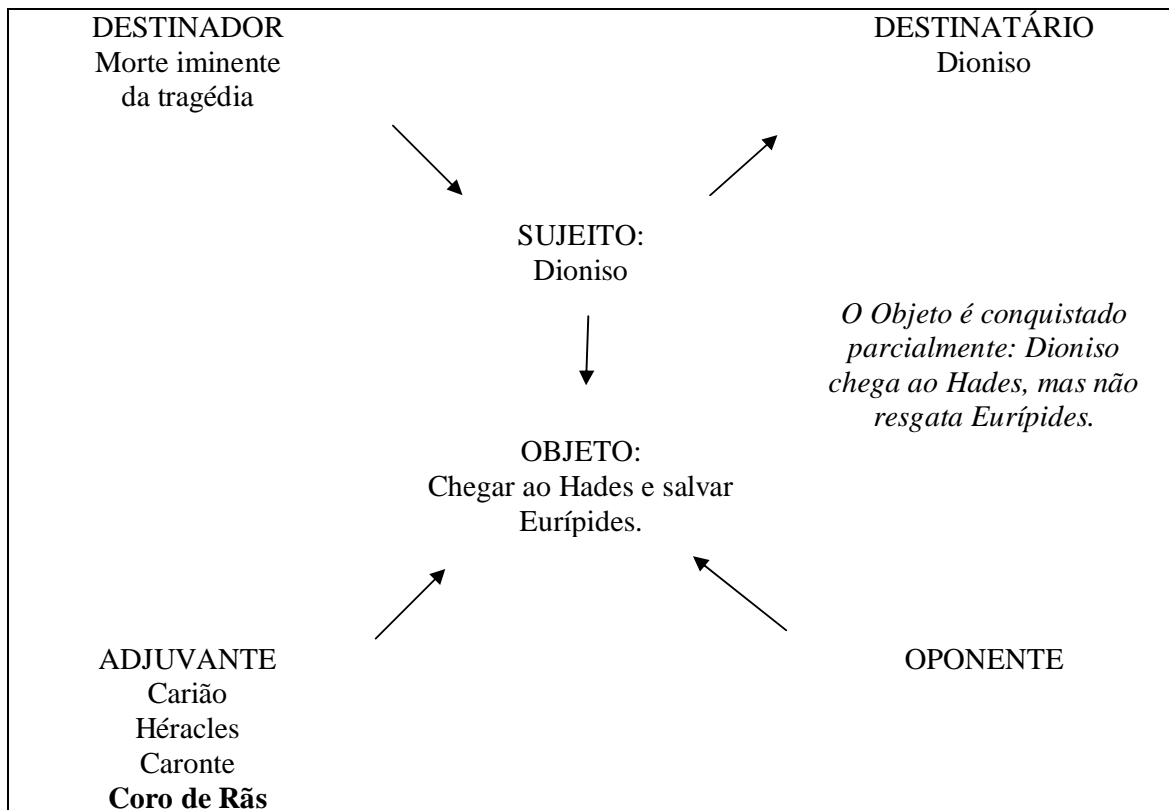
O coro (1482-1499) canta a inteligência do poeta vencedor, Plutão o convida para um banquete e o corifeu (1582-1533) pede que as divindades subterrâneas concedam uma boa viagem aos que voltam para a terra. E, assim, termina a peça.

O desfecho não é literário e sim político. Literariamente os dois tragediógrafos se equivalem. Tanto o é que quando Eurípides exigiu a cadeira de melhor poeta, as opiniões dos

mortos dividiram o Hades em dois partidos. Mas Ésquilo liga-se à grande tragédia, Eurípides, à decadência. O fato de Ésquilo ser o poeta que representa o passado grandioso de Atenas enquanto Eurípides é o poeta que representa a crise foi elemento definidor para a escolha de Dioniso. O deus quis trazer de volta à vida um poeta capaz de melhorar o moral dos cidadãos da pólis. Fazer voltar à luz o poeta da época de esplendor é, também, atender ao desejo de um público saudoso de tal época. Acreditamos que o julgamento conduzido por Dioniso evoca em cena a opinião pública.

O coro de Iniciados tem papel de adjuvante quando indica o caminho certo a Dioniso, mas, mais que isso, o coro da peça age antecipando os acontecimentos e potencializando as emoções. Essa característica já foi apontada acima como sendo típica da tragédia, mas Aristófanes se apropria desta função do coro trágico em *Rãs* e faz o coro da comédia funcionar desta forma quando ele coordena o agon entre os dois tragediógrafos.

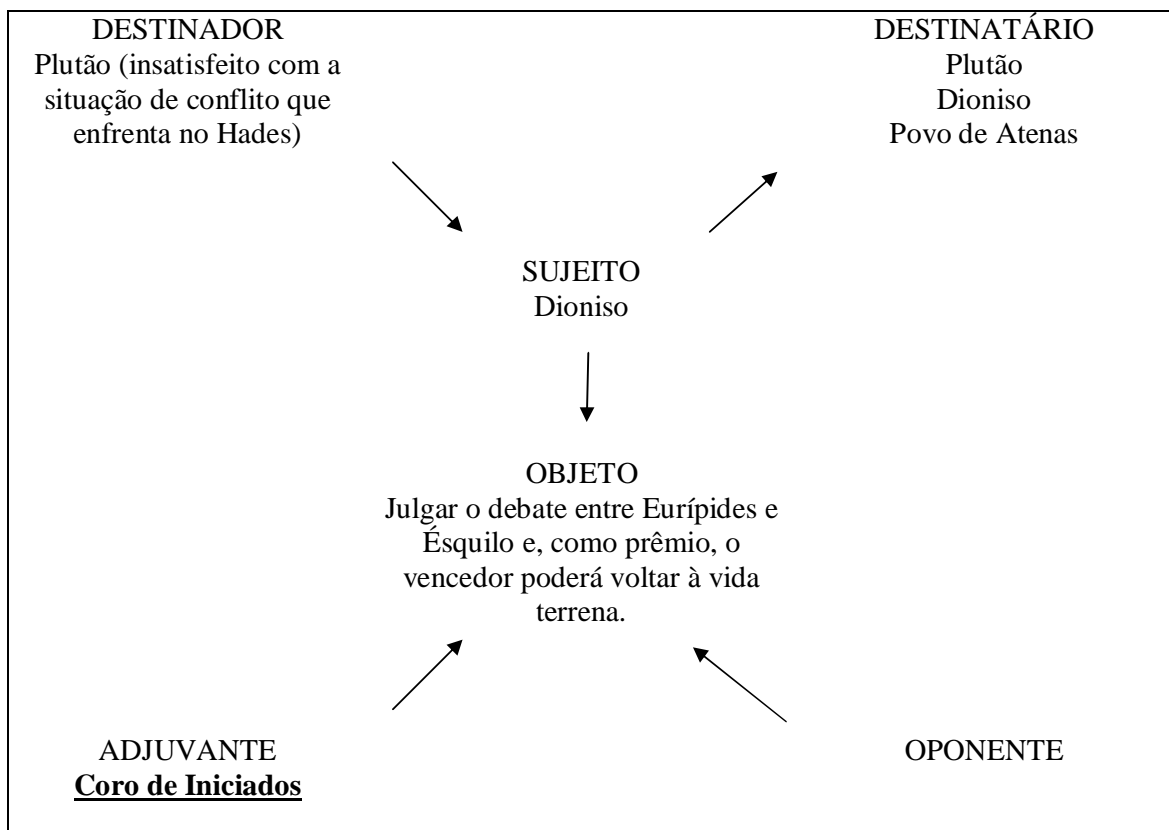
A primeira estrutura actancial da comédia, a que retrata a primeira parte, até a chegada de Dioniso ao Hades, é bem simples:



Na primeira parte da comédia. Dioniso, queixoso da morte dos tragediógrafos competentes, deseja ter novamente Eurípides no quadro teatral de Atenas, tenta salvá-lo do

Hades. Os adjuvantes desta ação são Carião, que acompanha o herói e o protege toda vez que troca de roupas com ele; Hércules, que indica o caminho ao Hades; Caronte e o coro de Rãs, que viabilizam a travessia. Em tal empresa, a única dificuldade de Dioniso é sua própria falta de competência para chegar a seu destino, mas isso não chega a ser uma Oposição efetiva para o herói atingir seu Objeto, por isso, no quadro acima marcamos que Dioniso não encontra Oponentes, mas também não completa totalmente a ação uma vez que, apesar de chegar ao Hades, não realiza seu objetivo primeiro de salvar Eurípides.

Quando Dioniso chega ao mundo subterrâneo, descobre que Plutão enfrenta um problema, pois seu território está servindo de palco para uma disputa entre Ésquilo e Eurípides. Com a chegada de Dioniso, Plutão vê uma possibilidade de solucionar esta contenda. Na segunda parte da peça, Plutão propõe uma nova ação, que pode ser desenhada com o seguinte quadro:

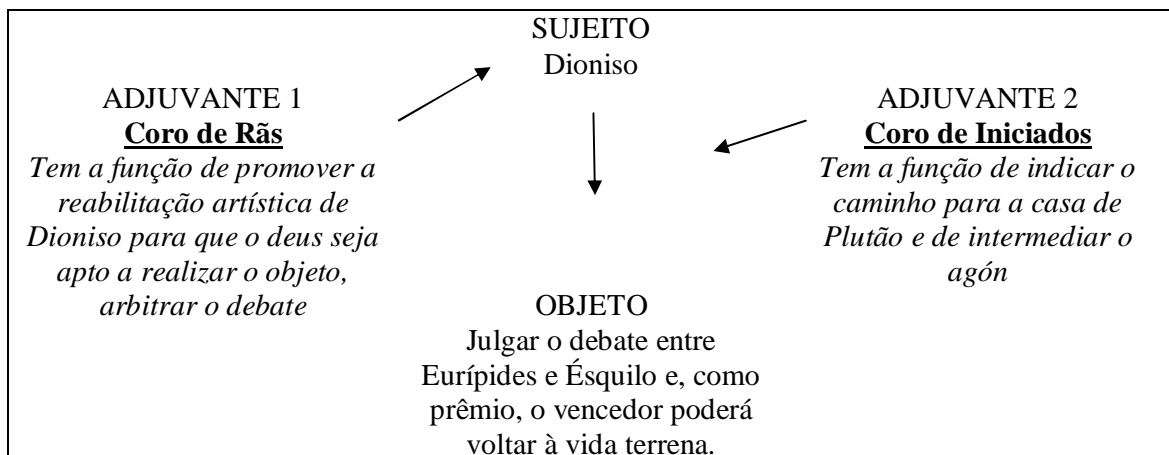


O segundo quadro mostra que Plutão propõe uma nova diretriz para a ação de Dioniso – julgar a qualidade dos tragediógrafos. Essa ação beneficiará tanto o próprio Plutão que terá a ordem restaurada quando um dos tragediógrafos voltar à vida e a disputa entre

Ésquilo e Eurípides for encerrada, quanto Dioniso que terá na terra um tragediógrafo competente, bem como todo o povo de Atenas, que poderá apreciar novamente um bom espetáculo de tragédia. A oposição à busca do objeto valor é nula. Eaco, e as Donas da Estalagem que, a princípio, podem representar uma dificuldade ao herói são opositores falsos, pois não se opõem à conquista do Sujeito Dioniso e, sim, são inimigos de Hércules, deus do qual Dioniso se disfarça. Assim como a cena com o Coro de Rãs-cisnes, o enfrentamento entre Dioniso/Hércules/Xântias e Eaco e as Donas de Estalagem é uma oportunidade para o herói provar sua competência nas questões relacionadas à arte, pois os sucessivos disfarces atestam isso.

Dioniso (Sujeito) realiza uma ação proposta por Plutão (Destinador). Para que Dioniso tivesse competência para cumprir a função de Sujeito foi preciso passar pelas experiências iniciais retratadas na primeira parte de narração da comédia. O Coro de Rãs, nesta primeira parte tem função de Adjuvante por ser o primeiro contato de Dioniso em que suas habilidades artísticas são demonstradas, ou seja, é a primeira vez na peça que Dioniso testa sua competência como patrono do teatro e adquire habilidades para julgar a competição entre os tragediógrafos. Graças a essa retomada de identidade, Dioniso tem legitimidade para dar a sentença da disputa entre Ésquilo e Eurípides.

A função do coro é bem definida: tanto o coro de rãs quanto o coro de iniciados são adjuvantes do herói:



O coro de rãs recupera valores em Dioniso necessários para que o deus seja apto a julgar o debate entre os dois tragediógrafos, valores estes que haviam sido subtraídos pela sucessão de não-reconhecimentos do deus. Dioniso teve alijado de sua personalidade o *status*

de patrono do teatro quando não foi reconhecido como tal e a disputa lírica entre deus e o coro no primeiro párodo é o primeiro passo para a restituição desse valor.

O coro de Iniciados tem uma participação mais expressiva na peça e figura em mais cenas. Age em prol de Dioniso quando indica o endereço de Plutão e viabiliza a entrada de Dioniso na casa do deus subterrâneo, além de ser um importante auxiliar de Dioniso no momento do agon.

A configuração do espaço é muito importante para a construção do significado da peça. As duas partes da construção do enredo apresentadas acima coincidem exatamente com esses dois espaços retratados na comédia: a Terra e o Hades.

Quando opomos estes dois espaços da comédia temos um quadro que oferece um interessante contraste:

<b>Terra</b>	<b>Hades</b>
Dioniso	Plutão
Vida	Morte
Presente	Passado
Falta	Excesso
Ausência	Presença

A Terra, espaço da vida, opõe-se ao Hades, lugar da morte. Ao mesmo tempo, a Terra é o espaço do tempo presente, enquanto o Hades, do passado. Este representa a lembrança de um tempo que já foi e a saudade dos que morreram, e aquele representa a dinamicidade e os acontecimentos atuais. Assim, o Hades deveria ser relacionado ao pensamento e não à ação, enquanto a Terra deveria ser relacionada à atividade, à produtividade. Mas é justamente a ausência de bons compositores de tragédias o que incomoda Dioniso e o impele a descer ao mundo subterrâneo. Temos aí um primeiro indício de desestruturação – o tempo atual representa uma nulidade, está vazio e improdutivo no que diz respeito à estética trágica, enquanto o Hades, que deveria retratar a ausência, está com um problema de excesso. O espaço do passado e do vazio está às avessas e, por isso mesmo, assim como a Terra, também está desestruturado.

A busca de Dioniso no Hades é uma tentativa de restaurar a ordem das coisas e garantir a sua própria sobrevivência, já que a ausência da arte dramática no mundo dos vivos e



no tempo presente ameaça diretamente a manutenção dos ritos em sua honra. Por isso, o próprio deus, no início da comédia, teve sua identidade apagada: assim como a arte trágica estava sendo esquecida, o deus que a patrocinava também o estava.

Ausência de tragediógrafos na Terra está diretamente relacionada a dois fenômenos. O primeiro é a morte dos tragediógrafos famosos, o segundo é a esterilidade dos poetas vivos enquanto produtores de tragédias de qualidade. Se os tragediógrafos vivos morrem e não nascem mais tragediógrafos competentes, o gênero está ameaçado e as funções desempenhadas por ele também. Então, a Terra esta em crise pois a função pedagógica do teatro não está mais sendo cumprida e, pior, parece não haver um movimento de reação a morte iminente desta arte, ou seja, a sociedade que produziu e sustentou a tragédia parece não mais reconhecer seu valor .

O Hades, também, estava em crise: Ésquilo ocupava o trono de melhor poeta, mas os habitantes, com a morte de Eurípides, exigiram “que se fizesse um julgamento sobre qual dos dois era o mais sábio na arte” (v. 779-780). A chegada de Dioniso aos infernos foi providencial e representou a possibilidade de solução dos desequilíbrios enfrentados por Plutão. A disputa entre Ésquilo e Eurípides e a divisão dos mortos em partidos que apoiavam um ou outro tirou o sossego e provocou uma crise no ambiente dos mortos. Uma solução para restaurar a paz no Hades foi fazer reviver um dos dois. Mas decidir qual dos dois era difícil, pois não havia homens competentes para julgar a natureza dos poetas (τῶν γνῶναι περὶ / fuseiς ποιητῶν, v. 809). Quando Dioniso chega, atribuem-lhe a tarefa de juiz “por ser experiente desta arte” (τῆς τεχνῆς ἐμπεῖρος, v. 811).

Dioniso, então, é a personagem que pode dissolver esta dúvida e trazer de volta à vida o tragediógrafo que julgar ser o melhor. O ressuscitamento de um dos compositores solucionará, a um só tempo, o problema no Hades e na Terra e restaurará a ordem das coisas nos dois mundos.

A escolha de Dioniso por um dos dois tragediógrafos é guiada por princípios morais, como foi dito anteriormente. No último *round* da disputa entre os dois poetas, Dioniso questiona: “Mas diga ainda cada um de vós seu pensamento a respeito da cidade: qual a salvação que propõe.” (vv. 1435-6). A decisão por trazer de volta à vida Ésquilo pauta-se nesse princípio de salvação da *pólis*.

Ésquilo, neste sentido, representa uma tentativa de volta ao passado mais distante, um passado que recupera um período saudoso de Atenas, em que os valores morais eram outros. A ressurreição de Ésquilo indica o desejo de Dioniso de fazer reviver uma Atenas já

perdida no tempo. Quando Ésquilo parte do Hades, Plutão aconselha: “Boa viagem, pois, ó Ésquilo, vai e salva a nossa cidade, com bons conselhos e educa os ignorantes, porque eles são muitos...” (vv. 1500-1), indicando que com o renascimento de Ésquilo estão as esperanças de restauração de Atenas.

Ligar a ressurreição de um compositor de tragédias à possibilidade de salvação da cidade é o mesmo que depositar as esperanças de construir e manter uma sociedade educada na arte.

### 3.10 *Assembleia de mulheres*

A peça, provavelmente apresentada nas Leneias de 392, tem uma estrutura muito diferente das anteriores, a começar pela antecipação da entrada do coro, logo nos primeiros versos da comédia, atuando desde o início de forma integrada com a heroína Praxágora. A inovação não se limita a isso. *Assembleia de Mulheres* bem como *Pluto* são as duas últimas comédias supérstites da carreira de Aristófanes que, pelas divergências apresentadas quanto às características estruturais e temáticas em relação às peças anteriores, são consideradas obras de transição do gênero.

O experimentalismo nunca deixou de existir na obra de Aristófanes, mas nestas duas comédias o resultado estrutural da composição não é fruto apenas de ensaios do comediógrafo, mas de alterações significativas e consolidadas pela história do gênero. A parábase, sessão tradicional da comédia não acontece e aparecem as *personnages semblables* (THIERCY, 1986, p. 284). Em *Assembleia de Mulheres*, por exemplo, o anonimato das personagens é percebido não apenas por não fazerem referências a personalidades públicas, mas também pela falta de nomes atribuídos. Ao lado de Cremes e Blépiro aparece um terceiro homem, bem como, com Praxágora, contracenam duas mulheres sem nome. O mesmo acontece nas cenas finais da comédia em que três Velhas e uma Jovem competem pelos favores sexuais de um Rapaz. O que interessa neste modelo de comédia em desenvolvimento não é o nome da personagem e sim a contribuição que ela dá à construção do humor e do enredo<sup>155</sup>.

---

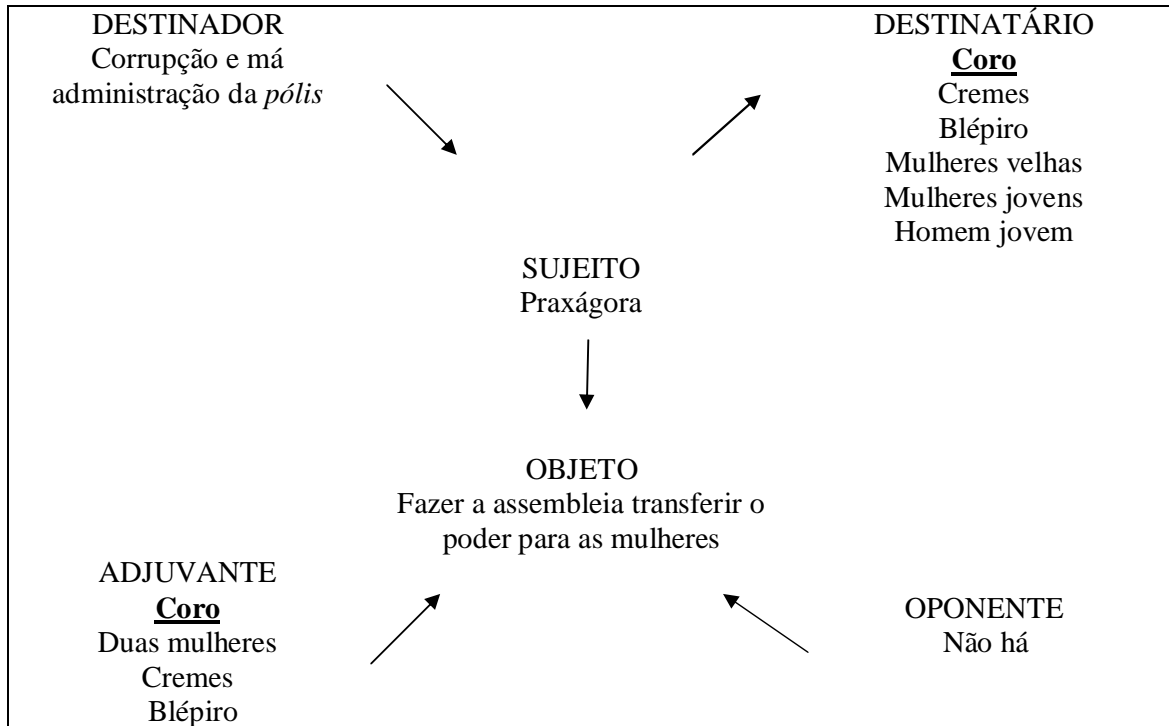
<sup>155</sup> É por isso que Thiery (1986, p. 281) diz que as personagens em *Assembleia de Mulheres* agem como se numa comédia de caracteres.

A sátira nesta comédia é voltada ao regime democrático como um todo e não a um acontecimento específico da democracia. Critica-se a forma de poder vigente ao propor-se uma ginococracia comunista. A semelhança entre *Assembleia de Mulheres*, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* é marcada pelo protagonismo feminino. Nas três peças, as mulheres, insatisfeitas com uma situação posta, agem em prol da mudança. O propósito político aproxima ainda mais *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, na primeira, o projeto feminino prevê mudanças na política de guerra que ultrapassam os limites da pólis. Na segunda, as mulheres disfarçadas de homens, infiltram-se na assembleia para votar uma nova constituição que garanta às mulheres o poder político e econômico. Elas fazem uma reforma na distribuição dos bens e, de acordo com as novas normas, o Estado é proprietário de todas as riquezas da cidade e as concede aos cidadãos de acordo com a necessidade de cada um.

Quanto ao coro, Parker (1997, p. 525) diz que “em *Pluto*, a mudança no papel dramático do coro é clara e completa, mas *Assembleia de Mulheres* apresenta um enigma.” Este ponto de vista é compartilhado por outros autores, pois, no início da peça, o coro tem um comportamento muito parecido com o coro das demais peças agindo como um auxiliar da ação do herói, mas do meio da obra em diante ele perde bastante de sua função e não tem fala nem canto vinculado à ação, apenas há marcas de sua participação com a indicação *COROU*, “do coro”, em momentos que, provavelmente, o coro performava dança e/ou canto.

O papel actancial do coro é bem definido, como pode ser visto no quadro abaixo. Do início ao fim da apresentação, coro e Praxágora agem em prol do objetivo de garantir, primeiro, que o governo da pólis seja passado às mulheres e, segundo, que as normas do novo governo sejam seguidas. Mesmo na segunda parte da peça quando a participação do coro é reduzidíssima, o coro continua sendo adjuvante, mesmo sem falas, uma vez que, depois da conquista do poder na assembleia, a peça apenas faz desfilar cenas em que as consequências da conquista são exibidas. O mesmo vale para a ausência de Praxágora nas cenas finais da comédia, fato que incomoda alguns estudiosos de *Assembleia de Mulheres*, mas a falta da heroína na cena em nada muda seu papel actancial na obra – ela realiza a ação de fazer passar a nova constituição na assembleia.

As mulheres não encontram adversários, por isso não há oponentes à ação. Todas as personagens beneficiam-se da comunhão entre sujeito e objeto, o que ressalta ainda mais o caráter comunitário do novo sistema de governo, oposto à democracia.



A cena abre com Praxágora perto da própria casa esperando as colegas. Em fala que lembra muito Lisístrata na peça homônima, ela estranha o fato de nenhuma ter chegado e revela que a preocupação em não ver ninguém vem do fato de a assembleia estar prestes a começar. Ela se pergunta se não chegaram porque não conseguiram pegar as roupas dos maridos. É então que entra o coro de mulheres, um coro sem párodo.

Uma mulher incentiva a marcha das mulheres que entram. Enquanto estas se aproximam, Praxágora vai bater à porta de uma vizinha, que sai rapidamente. Ao mesmo tempo, vê chegando outro grupo de mulheres.

Todas estão em cena e, no verso 54, Praxágora pergunta se cada uma tomou as providências combinadas na última reunião secreta – tomar sol para dissimular a pele clara de mulher e deixar crescerem os pelos, como fazem os homens. Depois de verificar se todas trouxeram seus disfarces, inicia-se um ensaio. O diálogo entre as três mulheres, Praxágora, Primeira e Segunda, revela o plano das mulheres – elas, disfarçadas com as roupas de seus maridos, vão simular o comportamento dos homens na assembleia.

Praxágora incentiva-as a falar como se estivessem no meio dos outros homens e frequentes deslizes acontecem. A Primeira ao subir na tribuna invoca as Duas Deusas (v. 155), enquanto os homens, segundo Praxágora, diriam “Por Apolo!” (v. 160).

Na segunda tentativa a mulher ao iniciar o discurso refere-se às mulheres como suas interlocutoras v. 165, e Praxágora a corrige imediatamente: “ ‘Mulheres!’ infeliz, assim tu chamas os homens?’”(v. 166).

Então, Praxágora simula seu discurso e sua fala antecipa o que será dito na assembleia. As diretrizes de seu governo são postas: para evitar a corrupção e a desigualdade instalada em Atenas, o governo deve ser entregue às mulheres (vv. 209-10), pois elas são econômicas e conservadoras e, por isso o governo deve ser confiado a elas (v. 229). Elas governarão bem, pois impedirão a guerra, uma vez que não querem seus filhos nas batalhas (v. 234), conseguirão dinheiro, pois as mulheres são mais engenhosas que os homens nesse quesito, pois vivem tirando dinheiro deles, além de saberem pechinchar (vv. 236-7).

Convencidas da viabilidade do plano de tomar o poder por um logro durante a assembleia, as mulheres apenas estão preocupadas com a possibilidade de serem descobertas, mas, logo são tranquilizadas.

Admiradas com a competência da Praxágora em falar em público, as outras a elegem líder, por ela ser uma estrategista. Elas dizem: “as mulheres agora tomam você como líder.” (se strathgoh).

A líder do grupo é idealizadora e organizadora da ação. Na cena descrita temos um ensaio no qual Praxágora age como um dramaturgo preparando um ator para viver um papel. O nível discursivo da cena remete a sua organização actancial na qual Praxágora é Sujeito da ação, ou seja, age para que o objeto seja conquistado.

Praxágora, a Primeira e a Segunda mulheres saem. As outras mulheres avançam na orquestra, formam o coro da peça, cantam dos versos 285 a 310 e depois saem de cena.

Neste canto, o coro de mulheres refere-se a si mesmo como *homens*, mostrando que o ensaio foi eficiente e que na assembleia o disfarce será assegurado. O corifeu incentiva a marcha rumo à assembleia e o coro canta duas estrofes nas quais reforça a importância de todos irem à assembleia e não parecerem prestes a dar um golpe (mhdeh paracordieiç / wñ dei` s' ajodeixai, vv. 295-6).

O coro sai de cena e a orquestra fica vazia<sup>156</sup>.

Blépiro, no verso 311, sai de casa vestido de mulher, pois Praxágora sua esposa está com as suas vestes. O mesmo acontece com o vizinho com quem contracena. No verso 372 Cremes, vindo da ágora, traz as notícias da assembleia que estava lotada de homens de peles lavas (vv. 384-388). Diz que os assuntos foram os de sempre: a saúde do Estado (vv. 395-

<sup>156</sup> Aqui temos um grande inovação no que diz respeito à performance do coro. É a única ocorrência nas comédias supérstites de Aristófanes em que o coro, depois de ter entrado, sai de cena.

404). E, finalmente, relata que durante a reunião, um homem branco saltou da tribuna e disse que “é preciso confiar o governo do estado às mulheres” (v. 430). Depois da defesa da proposta, a maioria dos presentes, principalmente os homens de pele branca, aprova a transferência do poder às mulheres.

Blépiro considera falta de bom senso a decisão da assembleia, mas Cremes, ainda imerso na discussão, defende tal decisão justificando (vv. 440-444): “mas as mulheres, como afirma-se, é um ser cheio de bom senso, que procura a boa sorte, elas não divulgam o que acontece na Tesmofórias; ao passo que eu e você, quando compomos o conselho, o fazemos sempre.”

Apesar de considerar a resolução insensata, Blépiro vê nela alguma vantagem, uma vez que não precisará mais ir ao tribunal e poderá ficar em casa. Os dois saem de cena e o coro entra novamente.

Essa construção da peça em quadros bem definidos chama bastante a atenção e representa uma grande novidade na comédia da antiguidade.

Segundo definição de dicionário especializado

A estruturação em quadros não se integra ao sistema ato / cena, o qual funciona mais no plano da ação e da entrada e saída de personagens. A referência à pintura que o termo quadro implica indica bem toda a diferença em relação ao ato: quadro é uma unidade espacial de ambiência; ele caracteriza um meio ou uma época; é uma unidade temática e não-actancial. Ao contrário, o ato é função de uma decupagem narratológica estrita, e não passa de um elo na cadeia actancial, ao passo que o quadro é uma superfície muito mais vasta e de contornos imprecisos que recobre um universo épico de personagens cujas relações bastante estáveis dão a ilusão de formar um afresco, um corpo de baile ou um quadro vivo. (PAVIS, 1999, p. 313).

A nosso ver é exatamente tal organização que acontece em *Assembleia de Mulheres*. Os quadros são ao todo seis: (1) do início até a saída das mulheres para irem à assembleia; (2) o diálogo entre os dois vizinhos e, na sequência, entre Blépiro e Cremes em que os homens ficam sabendo que na assembleia foi decidido que o poder fosse transferido para as mulheres; (3) a cena em que as mulheres e o coro voltam da assembleia, despem-se das roupas de homens e encontram com Blépiro e Cremes; (4) a cena entre Cremes, que dispõe-se a doar seus bens ao fundo comum do Estado e o um Homem que desconfia da validade do decreto; (5) cena de disputa entre as Três mulheres velhas para manter relação sexual com o jovem

rapaz; e (6) o cena final em que coro, Blépiro e uma escrava dançam e saem de cena indo para o banquete.

A sucessão desses quadros na peça, todos intermediados por uma intervenção do coro, compõe a comédia e sua estrutura narrativa.

Depois dos dois primeiros quadros já expostos acima, o coro entra novamente em cena e, ainda vestido de homem, preocupa-se em não ser descoberto. As mulheres estão nas proximidades da casa de Praxágora, lugar onde ocorreu a primeira cena. Praxágora vem do outro lado da cena já sem a máscara, mas com o manto do marido.

A líder orienta o coro a tirar as roupas masculinas, agindo novamente como no início da peça – antes orientou na construção do disfarce, agora orienta a remoção do mesmo. (vv. 504-513).

Blépiro aparece e Praxágora diz ter saído de casa com as roupas do marido porque foi chamada com urgência na madrugada para auxiliar uma amiga a dar à luz. Quando o assunto passa a ser as decisões da assembleia, Praxágora dissimula e finge ignorá-las.

Quando o marido (v. 555) diz que o governo foi confiado às mulheres, Praxágora logo começa a expor as regras do novo governo ao marido: não será permitido aos homens denunciar (561), nem ter raiva do vizinho (566), depois, dirige-se aos espectadores (vv. 588-594) e continua: os bens serão comuns, depositados em um fundo público formado pela riqueza de todos; não será necessário que uns sejam ricos e outros pobres; o cultivo da terra será trabalho dos escravos e haverá uma maneira comum de se viver.

Depois de responder as várias perguntas do marido sobre as decorrências do novo regime (595-710), Praxágora dirige-se à ágora para organizar o fundo comunitário e preparar a primeira refeição coletiva. Blépiro acompanha mulher, Cremes vai organizar os seus bens pra entregar ao fundo comum. Em cena resta o coro que faz uma performance (depois do verso 729), tudo indica, não vinculada ao enredo da comédia.

Aqui mais um quadro termina.

É importante frisar que a participação do coro depois de as mulheres terem assumido o poder reduz-se apenas a intervenções corais marcadas pela palavra *COROU*.

Depois desta intervenção coral, vê-se Cremes com os objetos preparados para entregar ao governo. Ele divide a cena com outro homem nos versos de 730 a 833. Com uma atitude oposta a do Cremes, o homem duvida da validade do decreto e acredita que, assim como na maioria das decisões tomadas, o governo voltará atrás. O homem descrente na competência do governo quer esperar até que a lei se consolide antes de correr o risco de perder seus bens. Mas, nos versos de 834 a 851, quando uma mensageira vem convidar todos

a participar do jantar público, o homem, que não queria aderir ao decreto do novo governo e entregar os bens, prontamente aceita a regra da refeição pública. Cremes o questiona e o proíbe de ficar perto de seus bens para evitar que alguém o considere dono do que pertence a outrem (871).

Novamente temos o fim de outro quadro e novamente há indicação da participação do coro (depois do verso 876). As próximas falas, do verso 877 ao 1111, desenham a divertidíssima cena em que as três velhas disputam a companhia do jovem.

Mas no final da cena de disputa entre as três velhas há uma divergência entre as considerações dos estudiosos e as indicações nos manuscritos da peça. Entre a cena das velhas e a próxima cena, em que uma mensageira vem chamar Blépiro e o coro para o banquete comunitário, o texto estabelecido por Victor Coulon (1982) na edição da *Les Belles Lettres*, não apresenta a indicação *COROU* mas na tradução, apresentada na mesma edição, Van Daele (1982) indica que no verso 1111 o coro se apresenta com uma performance desvinculada da ação. O mesmo acontece nas edições e traduções propostas por Hall e Geldart, na edição disponível no projeto Perseus, e por Sommerstein (1998).

A indicação feita pelos de tradutores de que o coro performa na altura do verso 1111, mesmo que não haja marcas no manuscrito de tal participação, não provém de uma necessidade do enredo e sim de uma necessidade de o coro ocupar a cena para viabilizar a performance da peça<sup>157</sup>. O encenador precisa que o coro aja neste momento para que possa organizar a distribuição de personagens entre os três atores que realizam a peça.

Ao tratar deste passo, Thiery (1986, p. 49) atribui a Bergk a reconstituição da dança do coro neste trecho de *Assembleia de Mulheres*. E nos parece forçoso que uma tentativa de reconstituir a performance da peça conte com este *COROU*.

Considerando que haja esta intervenção do coro, o sexto quadro da peça, apresenta uma escrava que entra em cena, fala bem do governo e, em seguida, pergunta ao coro sobre Blépiro. Ela veio chamá-lo para o jantar em nome de sua patroa Praxágora. O coro também é convidado para o jantar e pede que ele a acompanhe no canto e na dança. Blépiro também dança, todos saem e a peça termina.

A função actancial do coro é claramente a de Adjuvante, mas sua participação como personagem ativa na peça ocorre somente no início da comédia, quando ele vai à assembleia e sua ação definitivamente garante o sucesso do empreendimento das mulheres lideradas por Praxágora; e no final, quando ele é convidado para o jantar.

---

<sup>157</sup> Esta questão será tratada mais detalhadamente em capítulo posterior.



Depois de as mulheres terem garantido na assembleia a votação da nova constituição, o coro age mais como uma decoração cênica, preparado para realizar cantos ou danças que dividem os quadros. O papel de Adjuvante que o coro, no início divide com duas mulheres que se destacam do grupo coral, é transferido para outras personagens. As duas mulheres assumem esse papel e na última cena a ausência da própria heroína é compensada pelo papel ativo delas na implementação e fiscalização das novas diretrizes sociais e econômicas.

Apesar da reduzida quantidade de falas do coro, seu papel actancial pode ser facilmente identificável, pois as cenas posteriores a assembleia (apenas ensaiada e narrada) são decorrência da participação do coro e de seu papel na garantia da aprovação do novo regime de governo.

O coro composto por mulheres interessadas em uma revolução é acrescido pelas outras mulheres personagens da comédia. A semelhança visual e ideológica entre coro, Praxágora, Mulher Um e Mulher Dois cria uma eloquente identidade entre este grupo de personagens. É provável que o espectador percebesse o grupo de mulheres composto pelos vinte e quatro coreutas e pelos atores que interpretam as mulheres como um só. Este grupo de mulheres deseja mudanças e, por isso, a ausência dos coreutas na maior parte da peça é minorado, pois, mesmo que este não participe frequentemente dos diálogos, um fragmento dele age continuamente na peça, já que ele é representado pelas mulheres interpretadas pelos atores. Desta forma, o processo metonímico diminui a falta que a ausência do coro causa.

Muitas são as diferenças em relação às peças anteriores. O recurso de eleger o público como interlocutor é diminuído quase que totalmente, não há chacotas pessoais, as partes líricas são subtraídas e fica evidente o declínio do coro como personagem de teatro. Essa tendência repetir-se-á em *Pluto*.

### 3.11 *Pluto*

*Pluto* foi apresentada em 388 a.C. e é a última das peças que conhecemos de Aristófanes. A comédia apresenta semelhanças temáticas com *Assembleia de Mulheres* no que diz respeito à identificação e tentativa de solução de injustiças sociais. Em *Assembleia*, as mulheres propõem um regime comunitário de distribuição da riqueza. Em *Pluto*, a solução é uma distribuição meritocrática em que a honestidade do cidadão é levada em consideração.

A divisão da peça em duas partes é muito visível<sup>158</sup>. Na primeira, que vai até o verso 801, toda a estrutura da ação está completada. A segunda parte é uma sucessão de cenas em que as consequências da realização da ação são mostradas em quatro esferas, ou seja, relativas a quatro tipos definidos de destinatários da ação. O efeito da nova distribuição nos primeiros dois tipos, um justo ex-pobre e um injusto ex-rico, são contemplados na primeira sequência após a conquista do objeto, do verso 802 ao 958. A segunda sequência mostra uma velha justa e rica que sofreu consequências indesejadas e o quarto tipo de destinatário aparece na terceira sequência de cena e retrata as consequências que os deuses olímpicos sofreram com a instalação da nova configuração econômica.

Logo no prólogo percebemos uma diferença fundamental em relação às peças anteriores de Aristófanes no que diz respeito à manutenção da ilusão teatral. Carião, escravo de Crêmilo, abre a peça queixando-se de que seu patrão age como louco seguindo um cego. Mas esta queixa, em vez de ser direcionada ao público como acontecia com frequência nas peças anteriores, é direcionada a Zeus e aos deuses, como comumente vemos nos prólogos das tragédias.

Carião, então, dirige-se a Crêmilo e quer saber quem é o cego e por que o estão seguindo. O patrão esclarece dizendo que procurou o oráculo de Apolo, pois “...apesar de homem temente aos deuses e justos, corria-me a vida mal e era pobre (v. 29)”<sup>159</sup>, enquanto os sacrílegos, oradores e sicofantas enriqueciam (εἰπὸν ττον). E ele queria “saber se seu filho, que por acaso é único, deve mudar o seu caráter e ser velhaco, injusto, ser nada de bom” (v. 36) para ser rico. A esta questão, o deus respondeu o seguinte (v. 40): “que nunca deixasse escapar aquele que eu primeiro encontrasse, logo na saída, e eu o persuadissem a acompanhar-me à minha casa. (v. 43)”.

Depois de muita insistência e algumas ameaças, o homem que patrão e escravo seguiram ao saírem do oráculo de Apolo se identifica como Pluto, o deus da riqueza, e revela que está cego por um castigo de Zeus: “Foi Zeus quem me fez isto, por má vontade aos homens. Quando eu era rapaz, ameacei que só me dirigiria aos justos e sábios e honestos. E

<sup>158</sup> Essa evidente divisão leva Thiery (1986, p. 180) a afirmar que a instalação da nova sociedade utópica é dividida em dois atos. Para o autor, a progressão dramática de *Pluto* aproxima-se da de *Acarnenses* e *Paz*. O primeiro ato retrata a instalação da nova ordem e o segundo o fruto do novo estado de coisas. Ainda segundo o autor, não há na peça unidade de ação, pois existem cenas acessórias. Preferimos tratar a composição da ação de forma diferente dizendo apenas que a ação é consolidada na primeira parte da peça e que as cenas que acontecem na segunda parte não comprometem a integridade da ação. Ainda sobre a divisão da peça em duas partes, Russo (1994, p. 230) mostra que o agon, em vez da parábase – inexistente em *Pluto* –, divide a obra.

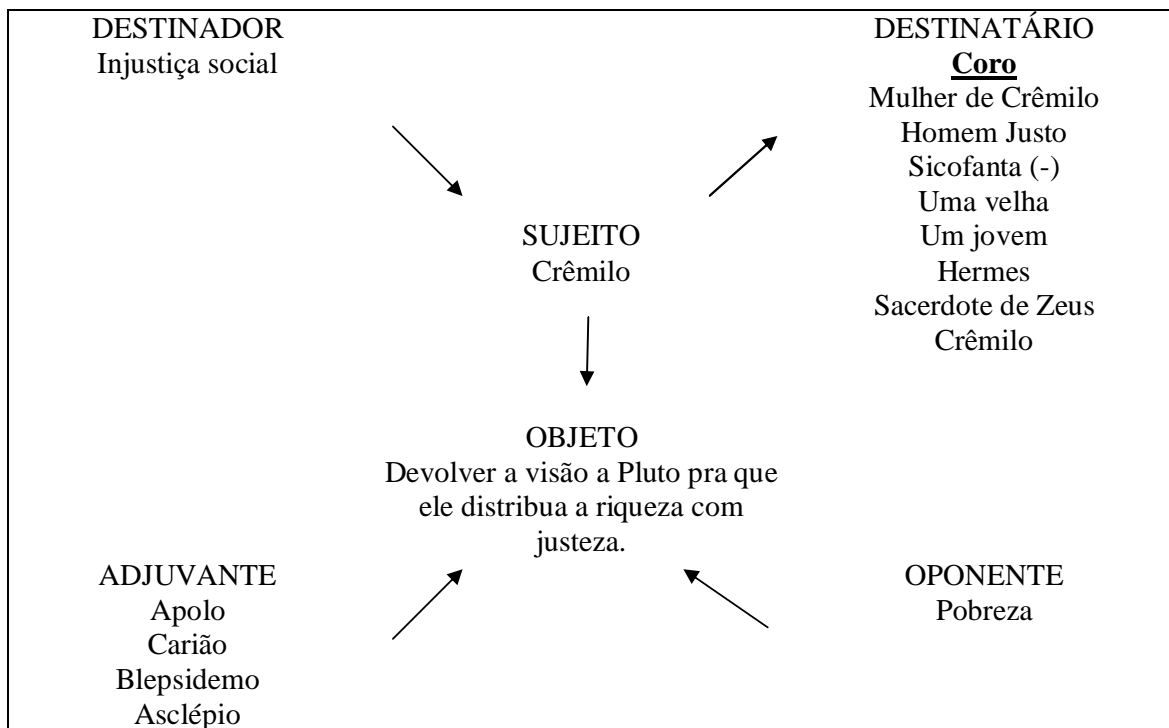
<sup>159</sup> Tradução de Américo da Costa Ramalho (1999), como as demais partes da comédia citadas.

ele fez-me cego. Para que não distinguisse nenhum deles. É assim que ele inveja os bons. (vv. 87 - 93)”.<sup>160</sup>

É então que Crêmilo revela o motor da ação: o Objeto é devolver a visão a Pluto, para que ele possa distribuir a riqueza de forma justa. Nos versos de 112 até 116 Crêmilo diz:

Tu, para que saibas quantos bens te acontecerão se ficares conosco, presta atenção, para eu fiques informado. É que creio, sim, creio – com a ajuda do deus, direi eu – que vou livrar-te dessa cegueira, fazendo que vejas.

Diante destas considerações, apresentamos o quadro actancial da comédia a partir da revelação desta relação entre Sujeito e Objeto que é o motor da ação, pois toda estrutura narrativa da comédia gira em torno da cura de Pluto. A Injustiça social foi o sentimento que motivou Crêmilo a procurar uma solução e Apolo foi o primeiro Adjuvante, pois o auxiliou na identificação daquele que poderia ajudá-lo:



<sup>160</sup> Em *Pluto*, diferente de *Assembleia*, há uma justificativa para desigualdade econômica – a inveja de Zeus aos bons. Thiery (1986, p. 323-324) mostra que a representação dos deuses na comédia segue uma tendência iniciada em *Aves*. Zeus tanto nesta quanto naquela comédia é destronado de seu poder. Segundo Thiery essa representação de deuses decadentes em várias comédias é reflexo de uma sequência de revezes enfrentados por Atenas. Ainda o autor diz que, simbolicamente, “a gloire des Olympiens correspondait à sa propre acme, et sa chute, qui commençait à être pressentie dès les *Oiseaux*, est bien consommée avec le *Ploutos*”. (THIERCY, 1986, p. 324)

A princípio, Pluto mostra-se resistente à ideia por temer a ira de Zeus, mas, depois de alguma insistência, e de argumentos que o convencem de que o sumo deus olímpico reina por intermédio de favores que o próprio Pluto concede aos humanos, o deus da riqueza aceita entregar-se aos cuidados de Crêmilo. Este promete fazer tudo o que puder e dar até a vida se for necessário. Além disso, diz que terão outros aliados, homens pobres e famintos que não tinham o que comer por serem honestos.” (v. 219)

Os aliados referidos nesse verso são os camponeses que formam o coro, mas apesar de Crêmilo considerá-los aliados, *xummaçoi* em grego, o coro de “camponeses consumidos pelos trabalhos nos campos” não auxilia em nada a conquista de Crêmilo, apenas recebe as benesses do deus, como Carião deixa claro no verso 285 do párodo quando diz que o patrão encontrou Pluto que fará a todos ricos. O coro entra em cena, de acordo com a ficção do enredo, apenas pra receber a riqueza já conquistada por outra personagem. Mas mesmo nesta função de Destinatário o coro é secundário uma vez que as cenas finais da comédia apresentam outros destinatários mais essenciais ao desenrolar da peça.

A falta de autonomia do coro é marcante desde o primeiro momento. A começar por ser Carião quem conduz a entrada do coro, agindo como um corifeu. O escravo precisa sair de cena para buscar o coro e essa saída é bem direcionada pelo patrão nos versos de 223 a 225: “Chama os camponeses – encontrá-los-ás, talvez, consumidos de trabalhos nos campos – para que cada um deles, apresentando-se aqui, participe em condições de igualdade conosco da sua parte de Pluto.”

O párodo apresenta duas partes, uma passagem recitativa em tetrâmetro iâmbico (vv. 253- 289), uma cantada também em iambo (vv. 290-321). Tanto Webster (1970, p. 192) quanto Parker (1997, p.554) concordam que o canto final do párodo retoma parodicamente a musicalidade de uma obra desconhecida de Filoxeno chamada *Ciclope*.

No final destes versos, Carião, já tendo inserido o coro na orquestra, pede que o grupo de camponeses “ensaie já uma nova moda” (v. 317), enquanto ele vai comer escondido do patrão.

Crêmilo vem à cena e cumprimenta:

“Eu vos saúdo”, caros concidadãos, é cumprimento antigo e já ultrapassado. “Eu vos abraço”, porque vieste de boa vontade, esforçadamente e sem negligência. Fazei por, no resto, colaborar comigo e me ajudardes a salvar realmente o deus. (vv. 322-327)

Nesta saudação Crêmilo reforça verbalmente a posição de adjuvante do coro, mas essa função não suplanta o discurso, pois o coro nada faz para livrar o deus Pluto de sua cegueira. Por isso, no quadro actancial, a função do coro é definida apenas como Destinatário.

Além disso, depois da resposta que dá a este cumprimento, o coro fica mudo e suas intervenções ficam limitadas a dois momentos: no verso 486 o coro incentiva a discussão, introduzindo o *katakeleusmos*, mas essa participação do coro é totalmente artificial já que, antes disso ele é totalmente ignorado pelas personagens que entram em cena; nos últimos dois versos da peça quando o coro se retira da orquestra.

A insignificância do coro fica bem marcada nesta cena quando ele está justamente incentivando a ação de Crêmilo e entra em cena Blepsidemo intrigado com os comentários de que o seu amigo enriqueceu. A personagem entra, fala com Crêmilo e simplesmente ignora a presença dos camponeses.<sup>161</sup>

Os dois amigos conversam um pouco e esclarecimentos quanto à vinda de Pluto são dados. Decidem, então, levar o cego ao templo de Asclépio para ser curado. Neste momento entra em cena a deusa Pobreza dizendo que querem acabar com ela, e que Crêmilo está prestes a cometer um grande erro. Ela intima-o a um debate. Depois de uma cena de preparação em que a adversária Pobreza precisa ser reconhecida<sup>162</sup>, fica acertado que o vencido pagará da forma que o outro decidir.

Ela começa dizendo que os homens estão equivocados em julgar a Pobreza negativamente. Diz que é responsável pelos homens honestos e trabalhadores e, se todos forem ricos, não haveria o que comer nem onde dormir, já que não haveria mais ninguém que quisesse trabalhar. Diz também que forma homens melhores no pensamento e no físico e que os homens de Pluto são reumáticos e barrigudos. Crêmilo contesta dizendo que Pluto só trará felicidade aos homens e que Pobreza não poderá proporcionar bens maiores do que queimaduras e tumulto de crianças esfomeadas.

---

<sup>161</sup> Ao falarmos que o coro é insignificante não pretendemos associar-nos a um grupo de autores que consideram *Pluto* uma comédia menor. Apenas chamamos atenção para uma mudança de função do coro que, nesta comédia tem um papel apagado na definição de pontos-chaves do enredo, mas ganha outras funções como dividir as cenas com a interferência indicada pela palavra *COFOU* nos manuscritos. A comédia *Pluto* (388 a.C.) foi designado um lugar marginal dentro da produção de Aristófanes, pois a crítica moderna sempre apontou inconsistências e incoerências na estrutura narrativa de tal comédia. Apenas recentemente alguns trabalhos têm desfeito essa ideia e começado a valorizar a qualidade da peça. Cláudia Fernández vem na esteira dessa corrente e em 2002 lançou um trabalho que aponta aspectos que favorecem a reavaliação estética dessa comédia de Aristófanes ao ressaltar a riqueza dos signos latentes e da construção de personagens na obra. Apesar de o coro ter perdido o brilhantismo de outrora, não consideramos que o gênero empobreceu e, sim, transformou-se.

<sup>162</sup> O reconhecimento nesta cena dá-se, segundo Duarte (2005), por meio de uma declaração de identidade.

Como mostra Feral (2009, p. 165), a redução do papel do coro na fabulação explica a ausência da ode, o canto coral que introduz o agon. O coro perde também sua função de árbitro, mas, como observador, reconhece que Pobreza é uma ameaça ao herói quando no verso 487 diz a Crêmilo:

Mas é necessário que digais imediatamente alguma coisa de sábio (τι λεγέιν σοφόν) com que vencê-la, opondo-se vós na discussão, não lhe concedendo nada que seja fácil. (vv. 487-8)

Muito se debateu sobre a qualidade dos argumentos de um e de outro adversário. Alguns acreditam que os argumentos de Pobreza são mais fortes que o de Crêmilo<sup>163</sup> e que a autodeclaração deste como vencedor é totalmente arbitrária. Feral (2009, p. 173) assume tal postura ao classificar como *ad absurdum* os argumentos que permeiam o agon da comédia. Já Sommerstein (1996) não classifica os argumentos como melhores ou piores, mas considera a cena uma oportunidade para evidenciar os problemas sociais pelos quais passava Atenas na época.

Na sua tradução de *Pluto*, Sommerstein (2001) ressalva que mesmo que Crêmilo não identifique nenhuma falha na organização lógica do discurso de Pobreza, não concorda com ele e, por isso diz: “...Mas tu, vai-te matar e não grunhas, seja o que for! Não me persuadirás, mesmo que queiras. (οὐ γὰρ πεῖσεις, οὐδ’ ἠὲ πείσῃς.)” (vv. 599- 600). Esse final abrupto e inesperado do agon em nada interfere nas cenas posteriores.

Crêmilo volta para casa e ordena que Carião leve o deus para o templo de Asclépio.

No outro dia<sup>164</sup> volta Carião contando as trapalhadas que aconteceram no templo e anuncia à mulher de Crêmilo e ao coro que Pluto voltou a ver e está a caminho com uma multidão. A mulher e o escravo entram para preparar uma festa em honra ao deus.

Durante a festa chega um homem, Justo, com um menino, e traz um manto velho e sapatos para oferecer ao deus da riqueza e ter os benefícios que ele proporciona. Em seguida chega um sicofanta reclamando que depois que Pluto voltou a enxergar ele ficou arruinado. Carião o manda embora e diz que não é merecedor de riqueza.

Em seguida entra uma velha reclamando que seu amante jovem a deixou depois que o deus deu posses a ele e que está sendo desfavorecida pela cura de Pluto. Crêmilo repreende o jovem dizendo que ele bebeu o vinho e que, então, agora coma as borras.

<sup>163</sup> Para um resumo da questão confira Feral (2009, p. 163-173)

<sup>164</sup> A passagem do tempo é marcada pela atuação do coro. A palavra *corou* no texto grego indica que o coro canta ou dança.

Depois vem à porta o deus Hermes e Carião o atende. Primeiramente Hermes diz que veio em nome de Zeus para expressar sua fúria. Depois confessa que sua preocupação é com ele mesmo que está passando fome já que não há mais oferendas dos fiéis. Carião diz que ele terá comida se trabalhar e depois de se tentar algumas ocupações decide-se que Hermes poderá ser útil organizando jogos.

Por último chega um sacerdote se queixando que não recebe mais ofertas dos fiéis e que está sem comer. Conclui que o melhor é deixar Zeus e se juntar aos homens que bendizem Pluto.

Crêmilo sugere que a velha faça papel de canéfora iniciando a procissão e o coro diz: “Não é conveniente, então, que nós também demoremos, mas sim que caminhemos à retaguarda. Devemos, por isso, seguir atrás deles, cantando” e assim termina a peça.

A diminuição das falas e a participação inconstante do coro saltam aos olhos nesta comédia. Em alguns momentos ele está dialogando com uma personagem e em seguida passa muitos versos sem nada dizer. Por exemplo, por volta do verso 328, o coro está conversando com Crêmilo a respeito de seu interesse em ter Pluto como companheiro e do apoio que está disposto a dar, quando chega Blepsidemo, um amigo de Crêmilo. Ignorando a presença do coro, Blepsidemo fala com o amigo longamente (do verso 335 até 415) até a entrada de Pobreza no verso 415, permanecendo o coro, por todo esse tempo, calado. Inicia-se o *agon* da comédia, o qual se encerra em uma discussão entre Crêmilo e Pobreza a respeito das vantagens e desvantagens da riqueza. O coro, que geralmente é o mediador do debate do *agon*, limita-se a uma única fala no verso 486 e, depois, permanece calado até o final do debate.

Por outro lado, assim como em *Assembleia de Mulheres*, há participações do coro indicadas, mas sem o texto a ser proferido por ele. Essas falas, além de entreter o público, contribuem bastante para a construção narrativa do enredo, pois sinalizam a passagem de atos em que a passagem de tempo fica marcada: as personagens voltam à cena depois de tais falas considerando o tempo transcorrido.

O coro, apesar de intitular-se aliado do protagonista, limita-se a ser um observador interessado, que torce pelo sucesso da personagem principal, não age incisivamente e dele não depende o desenrolar da intriga da peça.

### 3.12 Conclusões parciais: A dança dos papéis actanciais

A personagem coro desenha-se na obra de Aristófanes com as mais variadas cores: são carvoeiros ex-combatentes de Maratona de *Acarnenses*, cavaleiros partidários da aristocracia de *Cavaleiros*, divindades etéreas, como em *Nuvens*, velhos juízes, em *Vespas*, camponeses, como em *Paz* e *Pluto*, animais de *Aves e de Rãs*, velhos e velhas, como os apresentados em *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*, iniciados nos mistérios, de *Rãs* – esta multiplicidade de caracterização das personagens-coro na obra do poeta é correlata à pluralidade de organização do elemento-coro em cena. As peças com coro duplo e com coros bipartidos nas onze peças conhecidas atestam isso. O mesmo vale para a organização da estrutura narrativa das obras nas quais as posições actanciais ocupadas pelo coro indicam muito da importância que ele tem no enredo.

Os quadros actanciais das obras confirmam o que é sentido de forma empírica quando lemos as peças:

Das 11 comédias, em 10 o coro ocupa a função Adjuvante<sup>165</sup>. A frequência do coro nesta casa actancial mostra (i) como Coro e Sujeito agem de forma integrada no gênero Comédia Antiga e (ii) como o coro legitima o pleito do herói na peça. A relação entre Sujeito e Objeto indica qual a trajetória da ação e qual a busca do herói. Para garantir essa busca do protagonista na função de Sujeito necessita-se de recursos do campo de saber ou do campo do poder que viabilizem a ação. Esses elementos são, justamente, facultados ou sonogados pelos atores que ocupam as casas de Adjuvante ou de Oponente, que configuram o eixo do poder viabilizando ou opondo-se ao pleito do Sujeito. As funções de Destinador e Destinatário da ação compõem o eixo de saber e definem a origem e a finalidade da ação realizada pelo Sujeito. A reincidência do coro na função de Adjuvante indica o quanto o comediógrafo valorizava essa personagem coletiva e como o coro era importante para a construção da narrativa da peça, sempre agindo de maneira a viabilizar, auxiliar ou completar a atividade do Sujeito, interagindo efetivamente na trajetória da ação.

A frequência do coro na casa Oponente não é nada desprezível e acontece em cinco peças – *Acarnenses*, *Vespas*, *Paz*, *Aves* e *Lisístrata*, dentre as quais, o coro de *Paz* representa

---

<sup>165</sup> Ainda assim o coro de *Pluto*, único que não figura nesta casa actancial, é referido por Crêmilo e por Carião como ajudantes na ação de curar o deus. Só não o consideramos nesta casa por ele não agir como auxiliar no desenvolvimento da ação.



uma oposição tão pequena e insignificante que não gera nenhuma força *agonística* na obra. Poderíamos mesmo considerar que, em vez de uma oposição, aconteceu um retardamento da ação de salvar a deusa Paz, por causa da falta de empenho de alguns integrantes do coro. Na peça a transposição desta oposição é fácil e imediatamente superada depois de identificado que um grupo do coro não trabalha satisfatoriamente no salvamento de Paz.

As demais oposições são importantes e provocam efeitos bastante necessários para a comédia. Em *Acarnenses* e *Vespas* a oposição do coro vem acompanhada de um forte valor antagonista, pois tanto os acarnenses quanto os juízes representam um obstáculo de difícil transposição para os Sujeitos Diceópolis e Bdelicleão. Nestas duas comédias a rivalidade entre o herói e o coro é tão marcada que, tanto em uma quanto em outra, o coro figura praticamente como único elemento de oposição<sup>166</sup>. A convivência de dois fortes rivais contribui para a valorização do vencedor que, depois da disputa, adquire mais notoriedade e mais legitimidade de herói da comédia.

*Aves* também apresenta um coro agressivo que, necessariamente, precisa ser vencido para que o sujeito conquiste seu objeto, mas já não figura sozinho na casa Oponente. Ele divide essa função com os deuses olímpicos, contrários à construção da cidade dos pássaros.

Nestas três peças, *Acarnenses*, *Vespas* e *Aves*, a oposição do coro (total ou parcial) dura até o agôn da comédia, momento em que são convencidos e aderem ao projeto do herói, passando a trabalhar em prol da linha da ação desenhada pelo Sujeito em busca do Objeto. O agôn nesta organização narrativa é o momento de desenlace da comédia – depois dele os antagonismos são vencidos.

Já em *Lisistrata*, a divisão do coro em dois semicoros antagonistas dura até quase o final da peça.

Apenas como Adjuvante o coro aparece em *Cavaleiros* e *Rãs* mas em cada uma das peças a posição nesta casa actancial provoca resultados diferentes dada a relação com os atores das demais casas.

Em *Cavaleiros*, o coro vem à cena em apoio ao Salsicheiro e age de forma integrada com ele. Os dois juntos enfrentam um forte oponente – Paflagônio. Os dois vetores da força *agonística* da peça são Coro de Cavaleiros e Salsicheiro, de um lado, e Paflagônio, de outro. Assim a posição de adjuvante em relação ao Sujeito implica assumir outra posição, a de

---

<sup>166</sup> No quadro actancial de *Acarnenses*, Prítanes e coro dividem esta casa, mas os Prítanes saem de cena ainda no início prólogo, deixando o coro como o único oponente. Em *Vespas* Filocleão aparece como opositor ao seu filho Bdelicleão, mas a semelhança de caracteres existente entre o pai e o coro nos avaliza a considerar o coro como único oponente.

Opositor ao Opositor do Sujeito. Ao mesmo tempo o coro apoia Salsicheiro e é contrário a Paflagônio. Como Paflagônio é um rival hostil, a força antagonista assumida pelo coro é marcante desde o momento de sua entrada em cena, sempre atacando abertamente o inimigo.

Já em *Rãs*, não há um opositor à ação central, portanto, o papel adjuvante do coro não ganha tanto destaque na trama do enredo. O Coro de Iniciados apenas facilita o acesso de Dioniso ao Hades, sem ter de enfrentar qualquer obstáculo.

Nas peças *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres* os coros sobressaem nas estruturas narrativas e ocupam várias casas actanciais.

Em *Lisístrata* a divisão do coro em dois grupos rivais cria na estrutura narrativa da comédia a permanência de dois pólos axiais marcados pelos elementos feminino e masculino. Os dois grupos enfrentam-se e a disputa entre o coro de Mulheres Velhas e o coro de Homens Velhos ocupa aproximadamente dois terços da comédia. A quantidade dos versos destinados ao coro<sup>167</sup>, além dos variados papéis actanciais ocupados por estes dois semicoros indicam como a configuração espacial da peça remete à disputa de dois grupos, Coro de Velhos e Coro de Velhas, e não dois indivíduos, Lisístrata e Delegado. O coro feminino é Sujeito, Adjuvante e Destinatário da ação, e o coro masculino é Oponente e Destinatário da ação – depois de convencido, o coro de Velhos passa a receber os benefícios da conquista de Lisístrata juntamente com o coro de mulheres. As três casas (Adjuvante / Sujeito / Destinatário) ocupadas pelas Velhas são casas constitutivas dos eixos conhecidos como o eixo do saber (Destinador / Destinatário) e como eixo da trajetória da ação (Sujeito / Objeto). A presença de Mulheres Velhas nestas casas indica como a ação delas foi planejada e executada com maestria pelas mulheres.

O coro de *As Tesmoforiantes*, composto por mulheres que celebram as Tesmofórias, também ocupa várias casas actanciais (Destinatário / Sujeito / Adjuvante). Novamente aqui a posição do coro nessas casas mostra como as mulheres do coro estão no controle da situação e induzem a ação da peça.

*Assembleia de Mulheres*, tal qual as duas peças apresentadas logo acima, é uma peça performada e marcada pelo elemento coral. O coro figurado como Adjuvante e Destinatário mostra como as Assembleístas sabem guiar as ações em benefício próprio, pois apoiam uma conquista que as beneficiará.

---

<sup>167</sup> O coro de Velhos entra em cena no verso 254 e deste verso até o final da comédia as cenas de debate entre os dois coros são intensivas apenas suavizadas pela chegada e saída de alguma personagem ou por cenas curtas que se interpunham ao diálogo dos dois semicoros.

*Lisístrata e Assembleia de Mulheres* são peças que têm muito mais do que o coro feminino ou um golpe de estado em comum. Nas duas peças, o amálgama entre Coro e Protagonista é tão marcante que nos induz a perceber a heroína da peça como integrante do coro. Lisístrata e Praxágora têm características físicas e sociais que as aproximam do grupo coral, além de agirem como líderes do coro.

Em *As Tesmoforiantes* também é possível notar a familiaridade entre o coro de tesmoforiantes e a Mulher (personagem sem nome) que coordena a assembléia das Tesmoforiantes. Apesar de esta Mulher não ser a protagonista da comédia, é personagem fundamental para o desenrolar da ação e também assemelha-se ao coro pelas características sociais e físicas.

*Pluto* tem a força do seu coro muito apagada e a posição de Destinatário ocupada por ele reforça a impotência da personagem em agir em prol de um bem maior, mesmo que seja ele o beneficiário da ação. Os camponeses apenas recebem os benefícios da ação realizada por outra personagem, sem contribuir para a conquista do herói.

#### **4 FUNÇÕES DO CORO NA REALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO CÊNICO**

Nos estudos teatrais a discussão a respeito da dupla natureza do evento teatral é recorrente – o teatro é composto de texto e de performance. Ubersfeld (2005), Ryngaert (1995), entre outros, apontam e problematizam a existência de um ponto de intersecção entre estes dois eixos que permitiria aos estudiosos buscar marcas textuais da enunciação teatral. Uma ressalva é feita quanto a esse eixo de duas vias – há uma impossibilidade de recriar a performance apenas por meio texto, já que ela pode sofrer variações imprevisíveis de acordo com a inserção histórico-social concreta em que foi realizada e a efemeridade própria do evento, já que a performance cênica dura apenas os minutos destinados ao espetáculo.

Existe, nesse discurso teórico, uma diferença entre dois termos: enunciação teatral e performance teatral<sup>168</sup>. A enunciação seria recuperável pelo texto já que áreas dos estudos linguísticos, como a pragmática, legitimam a possibilidade de o leitor visualizar (ou imaginar) o acontecimento por meio das marcas discursivas presentes no texto escrito. Já a performance não ficaria marcada no texto, pois as matrizes de enunciação não permitem ao leitor superar esse liame, e a representação seria definida pelo encenador ou diretor de teatro, bem como pela experiência estética partilhada entre espectadores e encenadores. Neste sentido, os teóricos apontam para uma impossibilidade de se fazer uma análise do espetáculo, a menos que se assista ao mesmo.

Mas, no teatro grego, a integração entre som, dança, texto, e linguagens diversas cria uma forma de arte total e esta profusão de linguagens em comunhão cria um evento ímpar que deve ser visto à luz das condições materiais e estéticas da época. As características próprias do evento teatral grego deve, certamente, marcar os textos dramáticos que chegaram até nossa época e, buscando estas marca, é possível encontrar traços caracterizadores da realização concreta do espetáculo.

Nesta proposta de arte total, vinculada a um tipo de interação muito diferente da nossa, percebemos que o texto muitas vezes se torna referência e metáfora do espetáculo propriamente dito e não apenas da enunciação. O texto dramático da antiguidade possui uma fusão entre a discursividade, a musicalidade, a movimentação, a dança que remete ao espetáculo. Ou seja, o processo de confecção do texto parece já prever elementos do espetáculo que seriam recuperáveis após a representação.

---

<sup>168</sup> Cf. Ubersfeld (2005) e Pavis (1999).

O texto das comédias, neste panorama do teatro antigo, permite ao leitor acessar a intriga da peça e a performance ao mesmo tempo.

Vários estudos sobre o teatro grego, baseados nas teorias teatrais modernas e antigas e nas evidências encontradas nos textos clássicos legitimam a ideia de que é possível acessar a performance por meio do texto.

(1) As descobertas arqueológicas apontam que os textos poderiam ser escritas depois da apresentação nos festivais e, além da proposta inicial do dramaturgo, contariam com contribuições dos ensaios e da representação<sup>169</sup>. Por isso, os textos das comédias de Aristófanes preservam marcas, não apenas da enunciação teatral, mas também da performance.

(2) A natureza da experiência teatral dos gregos antigos, muito performática e competitiva, cria demandas para o acontecimento performativo que podem ser recuperáveis nas comédias.

(3) Os estudos atuais sobre o drama grego mostram a existência de uma comunicação entre o espaço dramático e o espaço acústico (materializado no texto)<sup>170</sup> que torna possível explorarmos o impacto e a exatidão da performance, uma vez que a parte sonora define a parte visual.

Estudar o coro tentando ver além do véu da ficção é tentar desvendar a estrutura da Comédia Antiga e demonstrar como os elementos teatrais eram utilizados em prol da ficção e em prol da construção deste gênero. É isso que buscamos quando observamos as comédias.

A natureza do teatro grego, então, imprime nos textos marcas não só de uma encenação virtual, mas também da performance da peça. Sendo assim, o enredo da peça conhecido pelo texto traz ao leitor tanto as linhas gerais da intriga, os signos semânticos do texto, as linhas gerais do tema, quanto os elementos construtores da performance cênica e índices do trabalho de organização do espetáculo intentado pelo autor.

Para estudar as funções do coro na comédia aristofânica esta possibilidade de abordagem tanto da narrativa quanto da performance multiplica as possibilidades de incursão no tema e torna-se vital para a sobrevivência de nossa hipótese. Ver no coro um dos elementos construtores do espetáculo e da ficção teatral depende desta possibilidade de encontrarmos no texto os dois eixos do teatro.

---

<sup>169</sup> Cf. Revermann (2006)

<sup>170</sup> Cf. Taplin (1985) e Mota (2005)

Nesta parte da tese discorreremos sobre o funcionamento do coro na organização do espetáculo cênico.

#### 4.1 O coro e a configuração do cronotopo

A configuração de tempo e espaço na performance teatral é um dos pontos mais profícuos da criação do signo e, também, da análise do mesmo. “Não há teatro sem espaço” é a frase de Revermann (2006, p. 107) para mostrar que o espaço é elemento essencial para a construção do sentido teatral, pois garante a experiência física da copresença. Copresença, esta, que só se realiza em um tempo marcado, simultaneamente, pelo enredo e pela realização em cena do mesmo.

A natureza sintética deste primeiro parágrafo mostra a importância das categorias de tempo e espaço para o estudo de qualquer gênero teatral, mas a complexidade já conhecida dos dois conceitos revela-se intrigantemente no estudo da comédia grega antiga, pois a mobilidade e a volatilidade dessas duas categorias nesse gênero chamam a atenção de grande parte dos estudiosos de Aristófanes já que o comediógrafo grego trabalhava com essas duas categorias de forma a moldá-las como o enredo da peça exigisse, sem se preocupar com uma lógica recorrente que as regesse ou regulasse.<sup>171</sup> Os deslocamentos espacio-temporais fazem parte da organização interna do gênero.

As definições de tempo e espaço no teatro, em comparação com as definições da narrativa, são desdobradas, pois é necessário levar em consideração a essência múltipla do teatro que é, ao mesmo tempo, texto abstrato e ação concreta. O conceito dicionarizado de tempo teatral parece ser um pouco mais simples que o conceito de espaço. Tempo no teatro caracteriza-se por sua dupla natureza – tempo cênico e tempo dramático (ou extra cênico). O tempo cênico é o tempo vivido pelo espectador, é o tempo real da representação. Já o tempo dramático é aquele previsto pela ficção. A relação entre estas duas categorias de tempo gera várias possibilidades de construção: o tempo dramático pode ser maior ou menor do que o tempo cênico gerando um ou outro efeito de sentido.

---

<sup>171</sup> Essa variação de espaços e tempos na comédia de Aristófanes é característica na organização das comédias. O comportamento *sui generis* de tempo, espaço e personagem na obra do poeta, motiva estudos tais quais *Aristophanes and his theatre of the absurd*, de Paul Cartledge (1997).

No caso das comédias gregas o tempo dramático é sempre mais extenso do que o tempo cênico, ou seja, as personagens das peças realizam ações que durariam muito mais tempo do que o tempo da performance da peça. O exemplo de *Vespas* deixa essa característica bem evidente. O enredo da peça prevê o início dos eventos ficcionais ainda antes de o dia amanhecer, e o seu final, ao anoitecer. Também em *Pluto* os eventos encenados pelas personagens superam as poucas horas necessárias para a realização da peça no festival: as personagens simulam a passagem de uma noite no templo de Asclépio para curar da cegueira o deus da riqueza.

Mas, assim como na categoria espacial, “o relacionamento dessas duas temporalidades – cênica e dramática – desemboca rapidamente numa confusão entre os dois níveis.” (PAVIS, 1999, p. 401). O prazer estético do teatro reside justamente na possibilidade de o espectador confundi-las e, ao entrar no teatro, não mais sentir o tempo de forma automatizada. O espectador vive a ilusão de poder contribuir com o desenrolar do enredo antecipando ou completando os sentidos propostos pelo autor ou encenador. Durante o processo de encenação, o espectador (mesmo no teatro moderno em que o espectador é menos ativo e interage menos do que no teatro antigo) completa as lacunas deixadas pela peça e, assim, participa ativamente no processo de construção dos sentidos.

O tempo realiza-se em um espaço que, segundo Ubersfeld (2005), é a imagem e a contraprova de um espaço real.

Indispensável à análise de uma obra de teatro é, também, fazer a distinção entre dois tipos de espaços: o dramático e o cênico. Os dois confundem-se e fundem-se durante a representação, mas o espaço dramático é “o espaço do qual o texto fala, espaço abstrato que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (ficcionalizando)” (PAVIS, 1999, p. 132). Já o espaço cênico “é o espaço do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 1999, p. 132).

O espaço dramático é aquele da ficção e, por isso mesmo, é idêntico ao espaço dramático de um poema ou de um romance. Assim, “... para que esta projeção do espaço dramático se realize, não é necessária nenhuma encenação: a leitura do texto basta para dar ao leitor uma imagem espacial do universo dramático.” (PAVIS, 1999, p. 135). O espaço dramático é, portanto, o espaço da narrativa e tem seu sentido completado na relação que estabelece com os demais elementos narrativos, como a personagem.

Quando o encenador, tendo abstraído o espaço dramático, realiza a representação da ficção em um espaço concreto, o lugar cênico<sup>172</sup>, surge o espaço cênico, aquele onde a ficção textual ganha corpo e forma concreta por meio da encenação. Este espaço cênico é ligado ao campo da performance.

Espaço da narrativa (dramático) e espaço performático (cênico) são espaços ligados exatamente às duas dimensões teatrais que queremos investigar nesta tese e, apesar de a divisão destes dois espaços ser totalmente artificial, pois no momento da encenação eles se fundem, é necessária para nosso estudo.

Ubersfeld (2005, p. 97-8) explica que o espaço cênico, fusão derivada do espaço dramático e do espaço concreto, é um conjunto de signos de natureza icônica, ou seja, tem uma ligação de semelhança com o que é representado. Assim, o objeto teatral é um objeto do mundo, em princípio, idêntico ou semelhante ao objeto real, por isso, ele é ícone situado em um espaço concreto, a cena. Além disso, o teatro é a representação de um modo de atividade que o espectador reconhece e, por isso, o espaço cênico é ícone do espaço social ou sócio-cultural do espectador (Ubersfeld, 2005, p. 99).

Mas esses signos criados iconicamente não são estáticos. O espaço cênico torna-se criador e transformador de seus próprios significados (UBERSFELD, 2005). Devido a essa mobilidade precisamos sempre nos perguntar qual é o ícone que o espaço representa. Ubersfeld (2005) diz que ele pode ser representação icônica do universo histórico no qual se insere, de realidades psíquicas e do próprio texto literário, pois o espaço cênico sustenta a ligação com o texto-suporte. Ela fala ainda sobre as estruturas sintáticas que compõem o signo textual. Segundo ela toda sintaxe narrativa pode ser incluída como um investimento ou um desinvestimento de um certo espaço pela ou pelas personagens (UBERSFELD, 2005), o que, podemos dizer, mostra a importância das personagens na composição ou reconfiguração do espaço.

O tempo dramático desenvolve-se em um espaço dramático, mas os elementos cênicos influenciam a construção dessas categorias dramáticas de tempo e espaço. Assim, a combinação dessas categorias é tão harmônica no momento da encenação que é impossível dissociá-las e por mais que os teóricos tentem tratar de cada uma delas de maneira isolada, a realização espetacular sempre põe por terra os esforços teóricos ao apresentar uma liga tão fundida.

---

<sup>172</sup> *Lieu scénique* é o termo francês usado por Ubersfeld para nomear o palco ou a área de atuação. Esse conceito é estabelecido em contraposição ao lugar onde está o público, o lugar cênico é o espaço teatral subtraído de qualquer contato com a ficção da peça, ao passo que espaço teatral – tradução de *espace scénique* – é o espaço concreto onde o espaço Dramático é realizado.



Essa intrincada relação entre as categorias de tempo e espaço foi bem resolvida por Bakhtin (1993) na cunhagem o termo cronotopo para tratar de questões ligadas ao gênero romance. O autor classifica o cronotopo como contínuo ou descontínuo, fechado ou aberto, fixo ou fluido. Há, para Bakhtin, tendências de fixação de cronotopos no gênero romance antigo, mas esses gêneros antigos sofrem sempre renovação por meio da paródia e do riso e nisso consiste a verdadeira natureza do romance: sempre mutável e sempre em contato com seu tempo. O termo detém a ideia de que tempo e espaço caracterizam os gêneros históricos.

Nos gêneros dramáticos da Antiguidade clássica, especificamente na comédia e na tragédia, a construção do cronotopo manifesta claramente essa diferença caracterizadora do gênero. Na tragédia temos um cronotopo passado, tradicional e fechado que, quando modificado por uma situação presente, desequilibra-se e resulta em transtornos para o herói, frequentemente irremediáveis. A comédia, inversamente, constrói um cronotopo do momento atual em que as ações presentes definem o curso dos acontecimentos. É, pois, a comédia o gênero da energia motora que desencadeia a mudança. O cronotopo da Comédia Antiga implica um herói sempre versátil e dinâmico pronto a pôr em prática uma ideia.

A especificidade do gênero cômico é seu poder manifesto de alterar, distorcer, combinar e apropriar-se de diferentes práticas espaciais.

Um exemplo claro disso é *Acarnenses*. Os múltiplos lugares apresentados na peça ligam-se à diversidade de papéis interpretados por Diceópolis (FISHER, 1993, p. 33). Segundo Fisher, a peça representa e parodia o quadro político na assembleia, o dia no mercado e o próprio festival das Leneias em que a comédia é apresentada. Em cada um destes lugares, Diceópolis interpreta um papel. Ele assume o papel de um espectador dos festivais; de um lavrador na assembleia; de um hoplita comum, farto das privações da guerra e contrário à corrupção.

A frequente mudança do espaço recobre todas as esferas da vida dos gregos. Temos na peça uma assembleia que remete à esfera política, em seguida a celebração das Dionísias Rurais e a casa de Eurípides que remetem à arte teatral, o mercado de Diceópolis que mostra o cotidiano econômico, e as Antestérias. As referências recobrem tanto os espaços rurais quanto os urbanos.

Essa multiplicidade de espaços identificáveis em cena pelos espectadores indicia que a recepção do público torna-se eficiente graças à possibilidade plástica de se estabelecer relações entre o mundo representado e o mundo real<sup>173</sup>. Sendo assim, a construção *in progress*

---

<sup>173</sup> Esse processo é possível na experiência teatral porque a convergência e sobreposição entre os espaços arquitetural (ou ambiental, ou cênico) e dramático fazem com que a tensão entre área de atuação e o que

de um cronotopo teatral tão aberto e mutável, que varia de acordo com a ação da personagem diante de uma dada situação, poderia sugerir que os espectadores deveriam reagir à situação atual na qual a população de Atenas estava inserida e tomar atitudes dinâmicas para minimizar os malefícios da Guerra do Peloponeso<sup>174</sup>.

Para Revermann (2006, p. 123), as comédias gravitam entre um atenocentrismo e uma utopia de deslocamento. A descontinuidade temporal e a variação espacial nas peças de Aristófanes tendem a ser vastas e utópicas e em todos os casos o deslocamento espaciotemporal em larga escala enfatiza a urgência da crise, mostra que Atenas é um local destituído de salvação e que a esperança pode vir apenas de outro mundo.<sup>175</sup>

Uma característica do cronotopo do teatro grego é o aproveitamento do espaço arquitetural<sup>176</sup> para a criação do espaço dramático (REVERMANN, 2006). Assim o verbo ὑπερφρονεῖς usado por Sócrates, no verso 226 de *Nuvens*, quando ele diz ver o Sol, já indicaria uma sobreposição dos espaços arquitetural e dramático, pois remeteria, concomitantemente, ao guindaste que manteria o ator elevado, acima do nível dos outros performers (ὑπερ) e à ação realizada pela personagem Sócrates. Há uma fusão entre os espaços e tempos reais e dramáticos, uma vez que o ator tem como interlocutor a plateia que assiste à encenação e se dirige a ela transfigurando-a.

Sobre a relação estabelecida entre o espaço concreto e o texto a ser representado, Russo (1994) teoriza que os compositores, já prevendo as condições espaciais do teatro, organizariam um enredo que se adequasse a ele<sup>177</sup>.

Mas a grande questão enfrentada pela crítica é: Como era o espaço arquitetural do teatro grego?

A imagem de pêndulo usada por Wiles (2000, p. 101) mostra bem a variação entre os estudiosos sobre o tema e ilustra como este importante detalhe para o estudo do teatro antigo

---

é atuado (de maneira mimética ou diegética) remeta frequentemente a eventos que podem ser reconhecidos pela plateia.

<sup>174</sup> O relacionamento entre os espaços arquitetural e dramático proposto pelo escritor ou diretor, como afirma Revermann (2006, p. 110), revela muito da sociedade que produziu a peça, pois revela conceitos semânticos, estéticos, históricos, sociológicos e ideológicos próprios.

<sup>175</sup> Revermann (2006, p. 123) aponta essa posição pessimista nas peças de Aristófanes: Em *Vespas* a transferência do julgamento para um espaço privado; em *Aves* a fundação de uma nova Atenas.

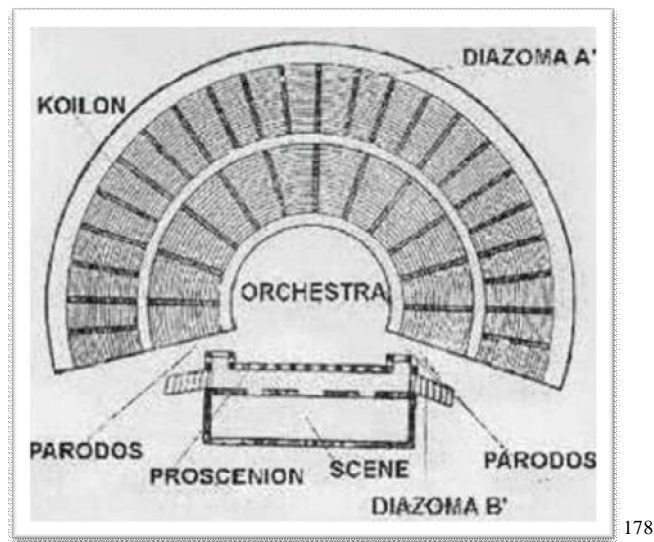
<sup>176</sup> No caso do teatro grego, espaço arquitetural engloba tanto orquestra, *theatron*, *skéne* quanto os elementos naturais com os quais os espectadores interagiam quando assistiam a uma peça.

<sup>177</sup> Ele defende a tese de que as Grandes Dionísias aconteceriam no Teatro de Dioniso, enquanto às Leneias seria destinado um teatro improvisado próximo à ágora. Essa suposição sustenta-se nas diferenças compositivas das comédias apresentadas em um ou outro festival. Para ele, nas Leneias a ação dramática expande-se a uma localidade extrateatral e as personagens desenvolvem ações dentro e fora do cenário enquanto as comédias apresentadas nas Dionísias têm um funcionamento espacial mais contido. Mas, apesar de engenhosa, essa suposição dificilmente será comprovada.

sofreu mudanças ao longo do desenvolvimento das mais diferentes áreas do saber relacionadas ao estudo do drama clássico grego.

As construções de edifícios teatrais que resistiram ao tempo não datam do século V a.C. e não há registros gráficos que atestem qual era engenharia do teatro daquela época. Somado a isso, a nossa moderna experiência teatral fechada na experiência realista limitou o acesso à possibilidade de vislumbrar a realização teatral dos gregos antigos por muitos anos.

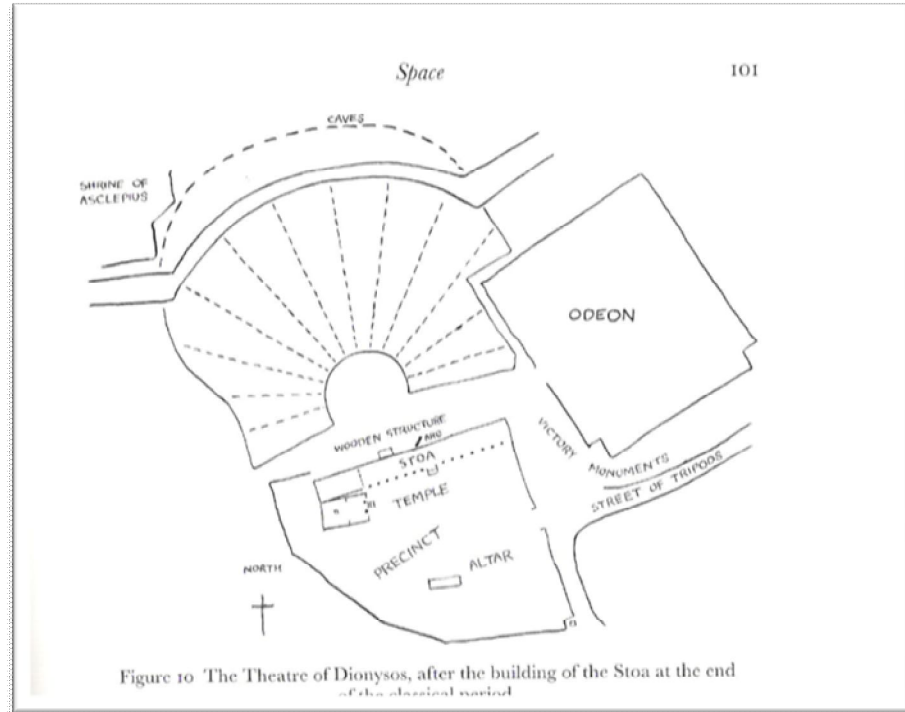
Antes da publicação dos resultados das escavações do arqueólogo alemão Dorpfeld, em 1886, acreditava-se, com base nos escritos de Pollux, que o teatro antigo onde foram apresentadas as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e as comédias de Aristófanes contava com um palco elevado separado da orquestra por uma escada.



178

Esta construção física do espaço implica uma separação entre atores e coro - os atores encenariam sobre a cena e o coro na orquestra. Com Dorpfeld, considerou-se que o intercâmbio entre coro e atores era mais frequente e que ambos podem dividir a orquestra.

<sup>178</sup> Imagem retirada do site [www.lunaeamigos.com.br](http://www.lunaeamigos.com.br)



179

Essas duas linhas de raciocínio foram retomadas, defendidas ou atacadas durante a história e a discussão ganhou outras nuances como a existência ou não de uma parede elevada que serviria de cenário<sup>180</sup>. Atualmente reconhece-se que a separação de coro e atores inviabiliza a realização de várias peças, pois, nelas, o contato imediato entre coro e ator é exigido na cena. Basta lermos *Cavaleiros* ou *Aves* para notarmos que o ataque físico interpretado nos párodos exige um contato físico intenso que seria dificultado se houvesse uma diferença de nível e o ator ficasse em um palco elevado.

Mesmo assim, como nota Wiles (2000, p. 99-109), o teatro grego passou por intensa modificação arquitetural na antiguidade e os gêneros foram adaptando-se a tais alterações.

Podemos afirmar, concordando com Fernández (2002, p. 247), que a construção do teatro grego determinava o desenvolvimento da intriga. E que no teatro grego a espacialidade é fundada, principalmente, pelo diálogo: através das palavras constroem-se as imagens.

O fato de a comédia ter de adaptar-se a um espaço que era destinado primeiramente para a apresentação de tragédia é significativo (FERNÁNDEZ 2002, p. 248). A capacidade de ressemantização do espaço trágico é uma mostra da habilidade da comédia de adaptar-se a um

<sup>179</sup> Imagem copiada de Wiles (2000, p. 101)

<sup>180</sup> Para acompanhar mais detalhadamente a progressão deste debate teórico e seus resultados sugerimos dois livros, o de Navarre, *Le théâtre Grec* (1925), e o de Wiles (2000), *Greek theatre performance*.

espaço alheio. Para a autora, tanto na comédia quanto na tragédia, o contraste espacial (dentro / fora, aberto / fechado, etc.) define o papel da personagem.

A cenografia não é importante para a criação deste espaço dramático. Não há necessidade de que o espectador veja a representação pictórica do espaço que está em cena, como acontece com o teatro realista. A mobilidade do signo teatral permite que o espaço seja construído por meio de palavras e ações dos atores em cena. Mas no caso da Comédia Antiga as frequentes mudanças só são possíveis graças à proficiência em teatro exigida do público ateniense do século V a.C. que era capaz de perceber, devido ao pacto preestabelecido, que os saltos temporais e as mudanças espaciais eram elementos recorrentes no gênero Comédia Antiga<sup>181</sup>.

O termo cronotopo liga-se às duas esferas que nos propusemos a tratar nesta tese, pois, ao mesmo tempo que é uma categoria de construção do enredo ligada à ficção, no momento do espetáculo, necessita de algumas indicações performáticas para se fazer perceber pelos espectadores.

No caso específico da obra de Aristófanes a variedade de tempos e espaços propostos pelo enredo e performados na orquestra implica a necessidade de estratégias para que os espectadores acompanhem tais saltos.

No cinema, esses efeitos de passagem de tempo ou de mudança de espaço são bem perceptíveis ao espectador moderno. As mudanças de cenas com indicações (narrativas) do texto “*enquanto isso...*” no cinema mudo servem a este propósito, bem como, no cinema mais tecnológico, recursos de sobreposição de cenas que criam, por meio do embaralhamento da imagem, a ilusão de passagem mágica de tempo ou mudança de lugar, conhecidos como *trick effects*. Além destes a divisão da tela em duas partes mostrando a concomitância das ações, ou, mesmo, a mudança brusca de cena ou a sucessão de cortes e sobreposição de imagens indicam uma mudança de cronotopo, estes são apenas alguns recursos entre os vários utilizados pelo cinema.

Na novela brasileira, premiada e vista em várias partes do mundo, cenas fixas e recorrentes, como nascer ou pôr do sol, imagem da orla carioca, ou trânsito de carros, repetem-se toda vez que é necessário indicar ao telespectador a mudança de cronotopo.

---

<sup>181</sup> Ubersfeld (2005) diz que todo salto temporal conduz o espectador à reconstrução da ligação temporal e leva o público a refletir sobre a natureza autônoma do tempo teatral.

Na Comédia Antiga há recursos similares aos citados acima. Expedientes próprios do gênero Comédia Antiga são usados para denotar a mudança ou mesmo a instauração de cronotopo.

Apesar de não haver uma regra fixa para a construção de tempo e espaço, podemos notar que Aristófanes se preocupa em justificar as mudanças através de expedientes que convencionam tais saltos de cronotopo. Como bem lembrou Slater (2002, p. 42), o espaço teatral é definido (e podemos dizer que constantemente redefinido) pela ação dos atores.

O coro é um dos elementos que contribuem para convencionar a instauração ou mudança do espaço bem como de tempo. Isto não apenas na comédia. Os três exemplos de estudo que seguem mostram que autores dedicados ao estudo da tragédia também notaram que o coro trágico cumpre a função de marcar cronotopo.

Arnott (1989, p. 26) percebe que o coro da peça *Eumênides*, de Ésquilo, marca mudança espacial; Wiles (1977, p. 114) diz que “em tragédia grega a principal função do coro é produzir transformações espacio-temporais.”; e Mota (2005, p. 112-113) conclui que o centro da orquestra é o lugar onde convergem e divergem os movimentos da contracenação entre os agentes dramáticos. A centralidade espacial do coro de tragédia na orquestra faz dele um ponto focal do espetáculo e “a continuidade da representação é marcada pela transformação do espaço de representação, transformação esta que encontra na atividade coral sua mais explícita e audiovisual execução” (MOTA, 2005, p. 113)

O coro participa efetivamente nesse processo de pluralização e otimização do espaço cênico (ou arquitetural), e em sua transformação em espaço dramático. Parece que a permanência do coro em cena é um fator decisivo para que ele cumpra esta função. O caráter central deste elemento tão característico do drama grego faz dele um ponto de equilíbrio do espetáculo já que sua presença contínua faz com que ele represente uma conexão entre os diferentes elementos cênicos e dramáticos e o torna capaz de captar e reagir aos elementos flutuantes do espetáculo. A oscilação e frequente mudança de espaço, personagens e tempo precisam de um ponto de fixidez para que o espetáculo tenha coerência. Acreditamos que, na comédia, este elemento seja o coro.

Dentre as funções do coro relacionadas ao cronotopo, seja a construção, ampliação, redução, reiteração, fica nítido que ele pode funcionar tanto numa esfera dramático-narrativa quanto na esfera técnica. No primeiro caso, o coro pode direcionar o olhar do público para um elemento mais importante da cena, pode ser signo de cronotopo e contribuir para a caracterização de tempo e espaço específico, etc. No segundo caso o coro age como um

elemento técnico que apenas indica uma alteração do cronotopo já ocorrida, mas não participa, como personagem, da alteração.

#### 4.1.1 Fechamento e ampliação da cena

O evento teatral na Grécia antiga é frequentemente comparado com os mega shows de cantores pop ou com as grandes competições de esportes muito populares como o futebol. A similaridade é justificada graças à grandiosidade dos festivais teatrais de Atenas no século V a.C. As imagens do teatro de Epidauro, o mais conservado da antiguidade, dão-nos uma ideia da dimensão do edifício e evidencia como a percepção do público poderia variar conforme o lugar que ele ocupa no *theatron*<sup>182</sup>.



Com a observação desta foto, vê-se claramente que os elementos apresentados na orquestra não são percebidos em detalhes pelo espectador. Um único ator em cena fica minúsculo devido à perspectiva de um cidadão que vê a peça à distância. Além disso, a visão

---

<sup>182</sup> As duas imagens foram recortadas da internet. A primeira do site [greciantiga.org](http://greciantiga.org) e a segunda do [almadeviajante.com](http://almadeviajante.com).

panorâmica, não só da orquestra, mas de toda paisagem que circula o teatro é muito dispersiva, pois há vários elementos visuais concorrentes. Nesta imensidão espacial e profusão de elementos que competem visualmente com a cena apresentada pela comédia ou pela tragédia, recursos como o uso de grandes máscaras e de indumentárias chamativas são muito importantes. O coro, em um gênero que apresenta tais condições espaciais tem um valor incontestável, pois a quantidade de pessoas integradas em um coro é, também, um dos elementos de importância capital para chamar e prender a atenção dos espectadores, pois o corpo coral, composto por 15 (no caso da tragédia) ou por 24 (no caso da comédia) pessoas, dificilmente passa despercebido, independente do lugar no *theatron* do qual o cidadão assista à performance.

No caso do coro das comédias de Aristófanes, além do número de coreutas, a caracterização visual é fator marcante que atrai a atenção do público. As descrições dos coros de *Nuvens*, *Aves*, ou *Vespas* sinalizam como essas vestes cênicas eram ostensivas.



Nesta segunda imagem, tomemos como referência a pessoa localizada na parte esquerda inferior da foto. Pela perspectiva da mulher sentada, a distância entre ela e as pessoas que estão no centro da orquestra impossibilita a visualização de pequenos detalhes, além disso, só é possível ver um dos dois êxodos; isto indica que cada espectador tinha uma visão parcial da orquestra.



As afirmações não mudam diante da imagem do teatro de Dioniso, em Atenas, apesar de este edifício estar menos conservado que o anterior, as grandes dimensões podem ser facilmente notadas, conforme pode ser observado na foto (copiada do site greciclassica.org):



Além disso, a despeito de qualquer perfeição no que diz respeito à acústica, a distância entre o espectador e a orquestra, as 15000 ou mais pessoas reunidas no mesmo local e os sons naturais atrapalham a decodificação dos sons vindos da orquestra. Por isso, concordamos com Wiles (2000, p. 109) quando ele, ao tratar dos problemas da escala do teatro de Dioniso, diz que era necessário um formidável treinamento da voz dos atores e do coro tanto para falar quanto para cantar.

Ainda segundo Wiles (2000, p. 119-113), considerações sobre a distância são fundamentais para analisar a imagem e uso do corpo. Para que fosse percebido, todo movimento deveria ser simples, claro e rigoroso. Sendo assim, podemos concluir que a relação entre o espaço extenso da orquestra com *theatron* implica especificidades da construção da peça.

O coro neste contexto tem sua importância reafirmada, pois, diante do espaço gigantesco no qual tragédia e comédia foram desempenhadas, ele funciona como um elemento que direciona a visão do espectador para um ou outro lado da orquestra. Como afirma Wiles (2000, p. 110-112), “o grupo do coro é engenhoso instrumento para direcionar a atenção para

diferentes partes de um espaço vazio, e tinha uma função similar à moderna iluminação cênica.”<sup>183</sup>

O formato espacial do Teatro de Dioniso, diz Revermann (2006, p. 136), implica que a entrada de determinada personagem pode ser vista em momentos diferentes pelos integrantes do público. Revermann (2006) explica que as cenas de entrada e saída eram um processo e que, quando um ator terminava seu papel e dirigia-se para o êxodo, poderia acontecer de, mesmo antes de ele sair, um outro entrar.

É necessário, pois, que o espectador tenha um elemento que direcione seu olhar e minimize os possíveis problemas de dispersão naturais em um grande espaço.

No párodo de *Nuvens* há uma exploração cômica desta característica do teatro físico da antiguidade. O coro de nuvens vem em direção a Estrepsíades mas, apesar das falas, ele não as vê e reclama “eu quero vê-las claramente” (v. 325). E Sócrates indica os lugares para os quais Estrepsíades deve olhar. Quando finalmente o herói percebe a presença do coro, o filósofo diz que se ele não as estivesse vendo teria remelas do tamanho de abóboras (v. 327) indicando que a presença do coro era evidente.

No agon, sessão da comédia em que acontecera discussão entre duas personagens, o coro funciona como um mecanismo capaz de fazer sobressair um ou outro debatedor mantendo o público atento aos argumentos expostos. Nas partes do agon conhecidas como ode e como *katakeleusmos*, o coro participa introduzindo o agon e distribuindo as falas entre os debatedores. Lembramos aqui, como um exemplo bem acabado desta condução da atenção para um ou outro elemento na orquestra, o agon de *Nuvens* em que o coro de Nuvens diz:

Agora ambos vão demonstrar, confiados em raciocínios habilíssimos, pensamentos e reflexões sentenciosas, qual dos dois parece melhor orador... Aqui se arrisca toda sorte de sabedoria, pela qual os meus dois amigos travam o combate supremo. (vv. 949-956)

e, com essas palavras, chama atenção dos espectadores que possivelmente estavam dispersos para o debate que ocorrerá na sequência e direciona o olhar do público para a disputa entre os dois raciocínios. Além deste primeiro chamamento, o coro ainda dá a palavra ao Justo dizendo “mas você que corou os antigos com tantos costumes honrados, diga palavras que lhe agradam e fale sobre a sua natureza” (vv. 959-960) e, assim, focaliza ainda mais o olhar do

---

<sup>183</sup> The blocking of the chorus is subtle instrument for directing attention to different sections of an empty space, and has a similar function to modern stage lighting.

público na fala do primeiro debatedor. Depois, muda o foco de atenção para segundo debatedor ao dizer: “Em reposta, você que possui uma arte de fina elegância, algo de novo deve dizer pois o homem se saiu muito bem.” (vv. 1029-1031).

Mesmo em *Pluto*, comédia cuja atividade coral tem seu papel manifestamente diminuído, essa função-foco é cumprida no agon quando o coro diz: “mas é necessário que digais imediatamente alguma coisa de sábio com que vencê-la, opondo-se vós na discussão, não lhe cedendo nada que seja fácil.” (vv. 487-488). Com essas palavras o coro ressalta a importância do debate e direciona o olhar do público para a fala que acontece na sequência.

O párodo de *Acamenses* é também exemplo claro de como o coro pode direcionar a atenção do público para a ação de outra personagem.

Depois de entrar em cena à procura de Diceópolis, personagem considerado traidor do povo ateniense, o coro deixa de lado a violência da caça e o corifeu diz:

Calem-se todos. Estão a ouvir, meus senhores, este convite ao silêncio? Aí está o fulano que nós procuramos, é aquele mesmo. Vamos, afastem-se todos daqui. É para fazer um sacrifício, ao que parece, que ele vem a sair de casa. (vv. 239-241)

Seguindo o enredo da peça, o grupo de acarnenses entra em cena à procura de alguém que considera fugitivo. A pessoa foi encontrada. Não seria de se esperar que a abordagem fosse imediata? A nosso ver, sim. Mas o coro transfere todo o foco da ação, centrado em si dada a movimentação de sua entrada em cena e dado o grande corpo coletivo formado pelo coro, para Diceópolis e sua família que volta à cena em procissão.

Não só no agon ou no párodo há essa necessidade de direcionamento do olhar do espectador. Em outras sessões da comédia o coro também cumpre essa função espetacular. O balé de olhares que o coro promove ao chamar a atenção do público para um canto ou outro da cena é essencial para o equilíbrio e a construção do sentido geral da obra, pois impede que os passos chave da ação da peça escapem à apreciação da plateia.

Nos versos 566 e 567 de *Acamenses*, o coro convoca uma personagem para entrar em cena: “Ei! Lâmaco, que tem olhar de relâmpago, / aparece, ó do penacho de Górgona, socorra.” Mas ao convocar Lâmaco previne o público que um elemento importante ocupará um lugar na orquestra.

Estas falas do coro evidenciam que o espectador do teatro antigo necessitava, devido à extensão da orquestra (100 metros, segundo Wiles, 2000, p. 109), de um elemento

direcionador de seu olhar para os fatos importantes para a compreensão da peça. O coro cumpre com frequência este papel.

No cinema, esse direcionamento do foco é conhecido como *frame*, termo inglês para indicar fotograma ou quadro, uma estratégia para que o telespectador veja apenas o que o editor do filme deseja. No teatro o isolamento total não é possível e, por mais que o coro direcione o olhar do público e tente focá-lo num ponto específico, o espectador tem toda a orquestra, mais a paisagem externa a sua volta, por isso a dispersão da atenção é normal.

Uma cena de *Rãs* parece explorar essa variação de ponto de vista dos espectadores. Trata-se do momento da travessia de Dioniso no barco de Caronte, quando o foco da cena é o barco rodeado pelo coro de Rãs-cisne. A maioria dos espectadores, portanto, tinha seus olhares voltados para este bloco de *performers*. Um único ator, o que interpretava Xântias, circula a orquestra, separado deste grupo. Em cena temos um elemento marcado que deveria prender a atenção da grande massa e um elemento não-marcado, mais difícil de se perceber. Quando a travessia termina e Xântias se junta a Dioniso, o contraste entre o grupo e o indivíduo tem efeito humorístico porque o público dá conta de que não havia percebido a presença deste Xântias em cena.

O exemplo de *Rãs* demonstra como a comédia explora seus próprios recursos de construção do espetáculo para causar riso.

O movimento contrário também acontece e há a ampliação da cena. A ruptura da ilusão teatral e a inclusão do público no enredo da comédia é característica marcante e definidora do gênero Comédia Antiga. Vemos em todas as peças de Aristófanes a ampliação do quadro cênico e a construção de um superespaço no qual a plateia está contida.

Além das referências às pessoas públicas, como políticos, atores ou coregos, e possíveis tipos físicos presentes na orquestra, como careca, jovem, velho, o público coletivo é sempre previsto na composição do enredo e os exemplos disto ocorrem em várias peças.

Em *Acarnenses* o coro quando entra em cena pede informações ao público: “vá lá, deem-me uma pista. Alguém sabe para que lugar da terra se sumiu o fulano com as tréguas?” (vv. 206-7). Com esta fala o coro considera que o público, não o real mas o previsto na ficção, esteja informado e possa auxiliá-lo em sua busca.

Em *Aves*, o coro negocia com os espectadores o tratamento que eles vão receber das aves:

Com juízes queremos conversar sobre a vitória.

Quantos bens daremos a todos eles, se votarem por nós!  
 Presentes muito melhores que os de Alexandre!  
 Primeiro aquilo que todo juiz mais quer:  
 as corujas do Laureion jamais farão falta a vocês  
 e estarão em suas casas, nas suas bolsas  
 vão se aninhar e chocar moedinhas.  
 Além disso, vocês morarão como que em templos,  
 pois revestiremos suas casas com telhados de água.  
 E se quiserem rapinar um novo emprego,  
 um gaviãozinho esperto lhes emprestaremos.  
 Se janta aqui e acolá, um papo lhes daremos.  
 Mas se não nos favorecerem, forjem sombrinhas de bronze  
 como as que usam as estátuas! Porque quem não tiver uma,  
 quando estiver usando um fino manto branco, então será punido  
 por nós: cagado por todos os pássaros. (vv. 1101-1117)

E com essas palavras inclui o público no enredo da peça ao torná-lo possível Destinatário da ação das aves.

No final de *Paz*, o coro convida o público para a festa do casamento de Trigueu: “Se vierem comigo, há bolos para você também” (v. 1357). E repete uma ocorrência comum nas peças de Aristófanes: chamar o público a partilhar das conquistas do herói.

Um exame das onze comédias de Aristófanes deixa evidente que o público sempre figura no enredo ou como auxiliar ou como beneficiário da ação do coro ou do herói. A interação com o público da comédia não é apenas verbal, temos pelo menos duas ocorrências em que o contato físico é evidenciado – *Pluto*, quando alimentos são lançados para a plateia, e *Paz*, quando as deusas Opora e Theoria são levadas aos primeiros lugares do *theatron*.

Essa interação entre os *performers* e a plateia registrada no texto da peça foi visto por Slater (1999) como um processo dialético no qual o poeta molda a reação do público ao mesmo tempo que dosa as novidades propostas. Neste processo dialético o gênero vai moldando-se. Segundo ele, o gosto do público pela inovação é o que Aristófanes tenta controlar, mas, em algumas tentativas, como em *Nuvens*, não tem sucesso e peca pelo excesso. “O poder da estratégia aristofânica em fazer isso está em prover uma personagem ou personagens dentro da performance que modelam a reação do público como ele busca.” (SLATER, 1999, p. 363). O coro em várias peças é este *performer* e, por este fato, Arnott (1989, p. 35) chega a afirmar que estabelecer uma relação com a plateia é a mais característica das funções do coro. Preferimos considerar que esta é mais uma das muitas funções do coro.

Quando um dos *performers* dirige-se à plateia, promove uma ruptura de ilusão, mas essa ruptura não deve ser considerada uma traição ao pacto convencional pré-estabelecido, já que a Comédia Antiga grega tem características peculiares quanto à construção da ilusão. Por

mais que haja oscilação entre os níveis de ilusão e por mais repentinas que sejam as mudanças, é preferível dizer que houve uma renegociação da convenção. Slater (2002) aborda satisfatoriamente o tema em *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes*. Neste livro, o autor diz que a instabilidade de identidade ou a re-elaboração de identidade é frequente e que Aristófanes constantemente renegocia o tipo de relacionamento entre os atores e a plateia.

Entre plateia e *performers* há uma relação de reciprocidade que determina a dinâmica da performance. Por um lado há uma tentativa de manipular a resposta da plateia, mas, por outro lado, escritor e ator nunca têm todo controle na geração ou dinâmica da recepção. (REVERMANN, 2006, p. 35-6).

O coro comumente atua neste processo de ampliação do quadro cênico e assimilação do público como um elemento da ficção. Algumas sessões estruturais da comédia servem bem a esse princípio de extrapolação. A parábase é a parte mais exemplar, pois nas nove comédias em que ela acontece, o coro ou retira-se do fio condutor da ficção e dirige-se ao público falando sobre questões de interesse da cidade em seu nome ou em nome do poeta ou mantém-se no fio condutor da ficção, elege o público como seu interlocutor e insere-o no enredo.

Mas, independente do papel coral ligado à parábase, o elemento coletivo no palco é capaz, por si só, de despertar o sentimento de identificação com os espectadores. Um processo metonímico acontece em cena, pois parte da população está encenando o coro da peça.

Neste sentido, Thiery (2001, p. 205) contribui ao dizer que a forma de organização do teatro – processo de seleção do coro, espaço físico circular etc. – convida o público ao engajamento, pois há uma imbricação entre a peça e os cidadãos, graças ao vínculo existente entre as duas entidades coletivas participantes do evento teatral: o público e o coro.

O coro não é um espectador ideal dentro da comédia, mas ele é um paradigma de comportamento para a plateia. No momento da representação, as emoções particulares de cada espectador tem no coro da comédia um condutor das expectativas no que tange ao desenvolvimento da peça.

Assim, além de o coro estabelecer a relação com a plateia na parábase, devido à ruptura de ilusão; no processo de seleção dos coreutas, graças à participação dos cidadãos na composição do coro; poeta, em algumas comédias, constrói linguisticamente a relação de identidade entre coro e espectador.

Esse processo foi visto quando apresentamos o estudo de *Acamenses*. Na parábase da peça, Aristófanes propõe uma confusão entre o eu do coro e o nós dos coreutas ao mesmo

tempo que confunde coro e povo. Depois de já terminado o discurso de defesa de Diceópolis, o coro declara “esse homem vence e faz o povo mudar de ideia”, quando quem mudou de ideia foi o próprio coro. Por meio deste embaralhamento proposital de sua identidade com a do povo, o coro propõe uma assimilação dos espectadores que estariam em cena representados pelos acarnenses.

Na maioria das peças, a própria construção da personagem do coro já remete a uma ligação com a plateia. Cavaleiros, juízes, camponeses, iniciados nos mistérios são personagens alegóricas que reportam a atividades desempenhadas pelos cidadãos na sociedade e, naturalmente, o processo de identificação era facilitado pelo simples fato de a ficção prever uma personagem que realiza uma atividade que certamente era realizada por grande parte do público.

Mas em várias peças, como mostramos na primeira parte deste estudo, o poeta cria um processo de convencimento que, primeiro, vincula o olhar do público ao olhar do coro e, segundo, posiciona o público de acordo com o posicionamento do coro.

Em *Acarnenses*, o coro muda de posicionamento e passa de perseguidor a apoiador de Diceópolis e, durante a mudança, viabiliza que o público o acompanhe. Em *Vespas* e *Aves* o processo é semelhante e, nas três o coro é totalmente convencido no agon.

Em *Cavaleiros*, *Paz* e *Pluto* o coro, desde o início da peça é favorável ao projeto do herói e entra em cena para apoiá-lo. Nestas três peças a identificação entre público e coro é imediata<sup>184</sup>.

A ambiguidade do coro de *Nuvens*, além da natureza divina de sua caracterização, torna o processo de identificação entre coro e público um pouco mais complexo e apenas depois da parábase este processo está completo<sup>185</sup>. A natureza moldável das nuvens pode ser comparável ao poder de adaptação do público.

Mesmo em *Lisístrata* com o coro bipartido até o final da comédia podemos estabelecer uma relação de espelhamento entre coro e público que reflete uma impossibilidade de consenso. “Essas experiências não obedecem unicamente a razões estéticas, mas se originam do questionamento social da autoridade do poeta enquanto sábio. Talvez também sejam indício de uma fratura social que, como em *Lisístrata*, inviabiliza o discurso consensual.” (DUARTE, 2000, p. 187).

---

<sup>184</sup> Revermann (2006) diz que Aristófanes, ao inserir um grupo de camponeses em cena explora a vocação agrária dos atenienses.

<sup>185</sup> Cf. Duarte (2000)

Em *Assembleia de Mulheres* e *As tesmoforiantes* o processo de identificação entre coro e plateia parece ser minimizado.

#### 4.1.2 Construções de cronotopos

A construção de tempo e espaço dramáticos varia bastante na Comédia Antiga. Há peças em que toda a ação se passa em um só lugar; há peças em que o espaço cênico precisa ser reconfigurado, pois a ficção prevê a mimese em vários lugares diferentes; e há peças em que dois ou mais lugares diferentes fazem parte da ficção mas um é mimético, acontece em cena, e outro é diegético, é narrado em cena mas não se materializa diante dos espectadores.

O mesmo é verdadeiro para a construção do tempo na Comédia Antiga. Apesar de todas as peças apresentarem oscilação temporal, apenas algumas indicam qual é o delta de tempo de maneira precisa. A escolha de uma ou outra construção dramática, obviamente, marca a necessidade que o autor tem de prever estratégias cênicas de mudança de cronotopo ou não.

Dentre as peças que preveem a realização de mudança cênica de lugares diferentes temos:

1- *Acarnenses*: esta é a peça que prevê em seu enredo o maior número de transfiguração espacial. Diceópolis abre a peça na Pnix, vai para o para uma propriedade rural, depois, para a casa de Eurípides e, depois, para a ágora.

2- *Paz*: a oscilação espacial é de dois lugares. Trigeu abre a peça em terra, vai para o Olimpo e volta para a terra.

3- *Lisístrata*: A peça inicia-se com Lisístrata num lugar qualquer da cidade esperando as outras mulheres e depois a cena muda para a Acrópole.

4- *Tesmoforiantes*: A peça inicia-se com Eurípides e Parente indo para a casa de Agatão, e depois muda para o Tesmofórion.

5- *Rãs*: A peça inicia-se com Dioniso e Xântias chegando à casa de Héracles e depois a cena é transferida para o Hades.

6- *Assembleia de Mulheres*: As primeiras cenas representam um espaço indefinido nas proximidades da casa de Praxágora, e a última, as proximidades das casas das Velhas.



Destas seis peças, apenas *Tesmoforiantes* não tem cronotopo trazido à cena por meio da diegese. As outras cinco peças apresentam narrações de eventos ocorridos fora de cena.

As outras cinco comédias de Aristófanes não preveem transfiguração cênica e criação de mais de um espaço durante a representação, mas todas apresentam outro cronotopo criado com o recurso da diegese.

1- *Cavaleiros*: Toda a peça transcorre diante da casa de Povo. Mas a ida de Paflagônio ao conselho e a cena de rejuvenescimento de Povo são apenas narradas.

2- *Nuvens*: O cenário da peça prevê dois lugares, a casa de Estrepsíades e o pensatório, mas a passagem de um lugar para o outro é feito em cena sem a necessidade de transfiguração do espaço cênico. As cenas de interior – tentativa de aprendizado de Estrepsíades, aprendizado de Fidípides e o Jantar – são cronotopos apresentados por meio da narração.

3- *Vespas*: Toda a peça transcorre em frente à casa de Bdelicleão. Apenas a cena do Banquete é narrada.

4- *Aves*<sup>186</sup>: A peça transcorre no meio de uma floresta, e a construção da muralha é apresentada diegeticamente.

5- *Pluto*: A cena representa a casa de Crêmilo. Os cronotopos instaurados pela diegese são o templo de Asclépio e o interior da casa de Crêmilo.

A oscilação temporal acontece em todas as comédias, já que a mudança de um espaço para outro denuncia uma variação de tempo. É evidente que o tempo cênico, que é diferente do tempo real, tem outros recursos para marcar a variação que não o cronológico, e apenas a declaração de mudança de transcorrer de tempo já é suficiente para o evento teatral.

Em algumas comédias essa variação é bem precisa como em *Pluto* em que o deus da riqueza passa uma noite no templo de Asclépio; em outras, como *Acarnenses*, a variação temporal é marcada por datas comemorativas do ano. Diceópolis vive em cena dois festivais: as Dionísias Rurais e as Antestérias. Mas na maioria das comédias de Aristófanes, a transposição temporal existe, é percebida, mas não é marcada em medidas cronológicas. É o caso da estada de Estrepsíades no pensatório. Não é possível marcar quanto tempo dramático representou o curto tempo cênico que o Estrepsíades esteve matriculado na escola de

---

<sup>186</sup> Em *Aves* e *Pluto* a cena inicial das peças é indefinida, pois as personagens estão em trânsito, mas, quase que imediatamente, define-se o espaço dramático, por isso consideramos que estas duas comédias apresentam apenas um espaço mimético.

Sócrates, nem mesmo quanto tempo dramático há entre a declaração da greve de sexo das mulheres em *Lisístrata* até o desfile de falos eretos em decorrência da falta de relações sexuais.

Diante desta pluralidade apresentaremos nossas observações sob o critério de semelhança na atuação do coro no que se refere à construção ou mudança de cronotopo nas comédias.

#### 4.1.2.1 Manutenção de cronotopo – os párodos de *Acarnenses*, *Vespas* e *Rãs*

Os párodos das comédias *Acarnenses*, *Vespas* e *Rãs* têm a nítida função de localizar o espectador em um dado cronotopo. Em *Acarnenses* e *Rãs*, essa localização coincide com uma mudança, em *Vespas*, o cronotopo continua o mesmo.

Como sabemos, *Acarnenses* começa com uma assembleia interrompida por Diceópolis no momento em que ele nota o descaso dos Prítanes e a impossibilidade da paz para todos ser votada pelos cidadãos reunidos na Pnix. O primeiro grande salto espacial acontece neste momento: da assembleia, realizada na Pnix, para as Dionísias rurais, festival agrário realizado no campo. Esta mudança acontece não sem ser intermediada pelo párodo, a primeira entrada do coro e seu canto, pois, enquanto ele fala, acontece uma mudança espacial. O coro entra em cena e cumpre a função de sinalizar a mudança de espaço logo na sua primeira participação (versos de 204 a 236). Antes do párodo a cena representava a Pnix onde acontecia uma assembleia e, depois, a casa de Diceópolis, onde se realizava o cortejo das Dionísias Rurais.

Slater (2002, p. 47) ainda aponta um momento imediatamente anterior ao párodo em que o espaço dramático parece ser indefinido, quando Anfíteo volta à cena com três ofertas de tratados de paz. Para o autor essa indefinição dura até o momento em que Diceópolis faz sua escolha: escolhe a terceira porção de vinho, aquela que lembra o campo.

Além disso, o último verso antes do canto coral parece estabelecer com o público uma convenção de mudança espacial, pois Diceópolis diz no verso 202: “conduzirei as Dionísias Rurais, entrando.” (ἄξω τὰ κατ’ ἀγρούς εἰσιὼν Διονύσια)

Diceópolis, ainda no palco, recategoriza previamente o espaço cênico para sua volta, depois do canto do coro. Ao usar o verbo εἰσιῶν, entrando, no participípio, parece combinar com os espectadores que ao entrar novamente em cena, aquele será o espaço das Dionísias.

Sendo assim temos uma soma de indícios que sinalizam ao público a mudança espacial, mas ela só se efetiva com a participação do coro como personagem que persegue Diceópolis. A escolha feita por Diceópolis pela porção de vinho que remete ao campo e a referência às Dionísias Rurais são elementos teatrais que significam, que remetem a outro espaço que não o da assembleia. Essa remissão concretiza-se e torna-se efetiva no párodo. A entrada do coro em cena torna um espaço ainda instável em estável ao ressemantizá-lo. A cena passa a ser o local onde os acarnenses procuram Diceópolis e como Diceópolis tinha se dirigido ao campo, a cena passa a representar o campo.

Em *Rãs*, o coro de rãs-cisnes, na travessia no barco de Caronte, instala em cena um espaço bem definido, apesar de transitório: o pântano. A primeira remada de Dioniso coincide com o canto das rãs, conforme antecipa Caronte: “... da maneira mais fácil, porque ouvirás cantos belíssimos, logo que, pela primeira vez, deres uma remada.” (v. 205). O público já estava prevenido de que Dioniso atravessaria o pântano antes de chegar ao Hades, pois Hércules, ainda no prólogo da peça, ao indicar a rota diz:

**Hércules:** Mas há uma grande navegação. Imediatamente chegarás a um pântano muito grande e profundo.

**Dioniso:** E depois como é que atravessarei?

**Hércules:** Nem barquito como isto, um velho marinheiro atravessar-te-á, a troco do pagamento de dois óbulos. (vv. 137-140)

Este diálogo cria uma expectativa no público que, no decorrer da peça, pode ser atendida ou não<sup>187</sup>. A expectativa criada no prólogo reforça-se quando Dioniso e Xântias se encontram com Caronte e concretiza-se com o canto das rãs. Assim, o coro marca este cronotopo, já criado verbalmente, pois participa da cena como personagem que habita o pântano.

O cronotopo do Hades é marcado quando Dioniso termina a travessia, reencontra Xântias e o segundo coro da comédia, o de Iniciados nos mistérios, canta. Ao ouvir um sopro

<sup>187</sup> Assim como em *Rãs* Dioniso diz que vai buscar Eurípides e devolve a vida a Ésquilo, ou como em *Lisístrata* em que Dissolvetrota combina que Lampito fará greve de sexo e a cena não se materializa em cena, ou ainda como em *Paz* em que Trigeu dispensa o coro logo depois do salvamento da deusa e ele permanecesse em cena, é possível que expectativas sejam criadas e não cumpridas.

de flauta Xântias diz: “São os mistas que brincam, os de que ele nos falava...” (v. 230). A descrição do Hades e a presença dos iniciados nos mistérios são previstas já no prólogo, quando Dioniso e Xântias vão à casa de Hércules para informarem-se sobre o caminho da viagem. Por isso há remissão ao que foi dito por outrem na fala de Xântias. Nos versos 154-156 Hércules descreve: “Em seguida, rodear-te-á um sopro de flautas e tu verás uma luz muito bela como aqui e canteiros de mirto e tíasos felizes de homens e mulheres e um bater de palmas abundante”

Com a entrada do coro de iniciados, o espaço já criado verbalmente torna-se material. O coro ajuda a caracterizar aquele lugar como Hades, pois a sua natureza ficcional de ser um grupo de iniciados nos mistérios já é justificativa para que o grupo tenha acesso ao mundo dos mortos.

Quando o coro de *Vespas* vem à casa de Bdelicleão, um cronotopo já instaurado pelos escravos é marcado pelo coro. Quando a peça começa, os dois escravos ainda sonolentos contam os sonhos que tiveram durante a noite. Esse diálogo já é indício para o espectador de que é noite. A entrada do coro com um para-coro de meninos que levam tochas (vv. 249 e 254-258) reafirma o cronotopo noturno, pois a necessidade de tochas só se justifica se o dia ainda não tiver nascido. No verso 409, o corifeu autoriza a saída das crianças e, conseqüentemente, a retirada das tochas, sinalizando que o dia raiou.

#### 4.1.2.2 Criação de cronotopo: Recursos verbais e rítmicos

Em algumas ocorrências a simples ação do coro, desvinculada da ação das demais personagens, inventa um novo cronotopo. É evidente que esse cronotopo inventado estará coadunado ao contexto da peça e será apresentado numa sequência que tenha significado.

O cronotopo pode ser criado quando o coro entra na orquestra e verbalmente atribui ao espaço e/ou ao tempo características que alimentam sua estabilidade. Ou pode ser criado ritmicamente nos casos de paródia quando o coro adota um verso específico, diferente do usado anteriormente e recupera a experiência trágica ou épica.

Os párodo de *Lisístrata* e de *As tesmoforiantes* são exemplos de como o coro cria cronotopos por meio do significado das palavras.

Quando *Lisístrata* começa, Dissolvetrota, a líder do grupo de mulheres, espera as convocadas chegarem. Ela está em um local não definido pelo texto, mas tudo indica que represente um ponto da cidade próximo à Acrópole. Depois de pouco tempo, chegam as mulheres representantes de diferentes regiões da Grécia e Dissolvetrota revela seu plano para acabar com a Guerra do Peloponeso: fazer uma greve de sexo e tomar o tesouro da cidade. Depois de esclarecidos os detalhes do plano e feita uma distribuição das tarefas, o prólogo termina quando as mulheres ouvem um barulho que vem de outro lugar, de fora da cena. Dissolvetrota comunica que tal barulho deve ser das mulheres mais velhas (um dos semicoros da peça) que invadiram a Acrópole e tomaram o tesouro público. Todas saem e a orquestra fica vazia.

Essa ausência de personagens torna o espaço, ainda não definido no prólogo, instável (SLATER, 2002). A próxima cena é o párodo, que, em *Lisístrata*, conta com a participação de dois grupos corais, um representando os velhos, e outro, as velhas. O processo de criação do cronotopo aqui é um processo que se completa apenas quando os dois semicoros, o de Velhos e o de Velhas, se encontram.

O primeiro semicoro a aparecer para a plateia é o de velhos. Quando o canto começa os espectadores percebem que o cronotopo trazido à cena é o cronotopo do caminho que eles percorrem para chegar à Acrópole. Os dizeres “vamos, rápido, apressemo-nos para a cidadela” (v. 266), “mas a parte do caminho / que me resta é o trecho / em subida até a cidadela, aonde tenho pressa de chegar” (vv. 286-8), “apresse-se até a cidadela / e socorra a deusa” (vv. 302-3) indicam que a Acrópole é o lugar figurado na cena. Quando, no verso 319, o semicoro de velhas entra em cena para impedir que os velhos invadam o Partenão, o cronotopo já está instaurado – eles estão diante do templo.

Desta forma os dois semicoros de *Lisístrata* contribuem para a criação de um novo cronotopo que surge em cena, apenas quando os semicoros encontram-se.

Em *As Tesmoforiantes*, este processo de instauração de cronotopo é ainda mais evidente. Pois a discreta entrada do coro cria o Tesmofórion. A simples ocupação pelo coro do espaço da orquestra já transmuta o espaço anterior – indefinido – no festival em honra às duas deusas, Deméter e Perséfone.

No início da peça o cronotopo é indefinido e Eurípides e Parente caminham em direção à casa de Agatão. O espaço se define por alguns versos enquanto os três conversam e, novamente, volta a indefinir-se quando acontece a cena de transformação de Parente em mulher. A ida de Parente ao Tesmofórion é concomitante à entrada do coro na orquestra.

Quando Parente transita do lugar indefinido do disfarce de homem em mulher para o Tesmofórion, de um lado da orquestra, e o coro, por estar no outro lado, indica que o espaço que ocupa é aquele das Tesmofórias, a orquestra divide-se em dois cronotopos – um definido: o Tesmofórion, outro instável: o da transformação de Parente. Quando ele encontra-se com o coro, o espaço já instaurado pela presença das tesmoforiantes ganha toda a orquestra e todo o espaço cênico passa a representar o interior do templo onde ocorria o festival.

Não há antes da presença do coro nenhum mecanismo que garanta ao espectador a marcação daquele espaço como Tesmofórion. O coro, portanto, inaugura, com sua presença física, um novo cronotopo.

Nestas duas comédias, *Lisístrata* e *As tesmoforiantes*, o índice de simultaneidade é marcado no párodo, diferente das demais comédias. Temos que: (i) enquanto Dissolvetropa reúne-se com as jovens mulheres de várias regiões da Grécia, o semicoro de mulheres velhas toma a Acrópole; (ii) enquanto Parente é disfarçado de mulher, o coro de tesmoforiantes realiza as Tesmofórias.

Essa independência do coro em agir em tarefa diferente, simultaneamente ao herói, indica a importância que ele tem como personagem. Como pode ser notado no Capítulo 3 desta tese, os coros destas comédias são responsáveis por desempenhar papéis importantíssimos para o desenrolar da intriga. Em *As tesmoforiantes*, por exemplo, a heroína Praxágora nem participa das cenas finais deixando a cargo do coro o papel de protagonista. Em *Lisístrata* a participação ativa dos dois semicoros como personagens é a maior dentre as onze comédias.

Como pode ser notado na leitura do Terceiro Capítulo desta tese, em diversos momentos as personagens adotam um ritmo métrico diferente do usado anteriormente. Esta mudança rítmica provoca, a princípio, um estranhamento e, quase que imediatamente, um mergulho em outra configuração cronotópica. Isso acontece, por exemplo, quando o coro inicia parábase e, além de muitas vezes referir-se verbalmente a esta ação<sup>188</sup>, adota o metro

---

<sup>188</sup> Segundo levantamento feito por Duarte (2000, p. 32), o verbo *parabainw* usado no sentido de o coro avançar em direção aos espectadores foi usado por Aristófanes em quatro comédias, sendo elas *Acarnenses* (v. 629), *Cavaleiros* (v. 508), *Paz* (v. 751) e *As tesmoforiantes* (v. 785).

anapesto<sup>189</sup> produzindo, assim, uma quebra na sequência rítmica anterior, indicando ao público que se seguirá a parábase.

Acreditamos que o uso de um ritmo diferente é percebido imediatamente pelos espectadores que, alertados por esta mudança, preparam-se para a sequência da peça.

Sobre a preocupação do autor da peça em fazer o público perceber a mudança métrica, um interessante artigo de Irigoín (1994) pode esclarecer alguma coisa. Para estudar o prólogo e o párodo de algumas comédias, ele usa as ideias de Heliodoro (século I) registradas num manuscrito das obras de Aristófanes do século XI, o Venetus Marcianus. Segundo Irigoín (1994, p. 20), há no manuscrito uma subscrição que diz: ‘kekwlístai ek twñ Hliodwrou’, ou seja, repartido em partes (ou cola), a partir dos critérios de Heliodoro. O estudioso do século primeiro se propôs a descrever côlon por côlon, dito de outra forma, linha por linha, as passagens da comédia de Aristófanes cantadas pelo coro ou pelos atores. Ao mesmo tempo, ele aponta a presença de sinais, chamados *dipla* ou *corônis* que indicam as partes em que a composição métrica muda. Esses sinais estariam localizados em pontos específicos da composição que garantem uma divisão simétrica entre as estrofes.

Um exemplo dessa ocorrência é a cena de *Paz* que antecede a parábase (vv. 657-728). No verso inicial da cena há a seguinte notação feita por Heliodoro: “sinal da dipla; levantamento em relação aos tetrâmetros que precedem – 72 trímetros iâmbicos; depois do 36º há um *proanafonema* w% w%”. Este duplo grito w% w% separa em duas partes iguais de 36 versos os 72 trímetros da cena. Ou seja, segundo Irigoín (1994) trata-se de um aviso para os espectadores de que a cena muda e os tipos de versos também. Além disso, o sinal indica que exatamente metade da estrofe foi cantada. Na mesma peça, verso 1191, o signo da *corônis*, e o *iou, iou*, qualificado por Heliodoro como *proanafonesis*, marcam a mudança de verso e o retorno dos atores depois da segunda parábase.

As duas palavras, *proanafonema* e *proanafonesis*, são usadas como sinônimas e podem ser traduzidas como “aviso”, “advertência”. Na peça, nos dois exemplos, o grito de advertência marca a mudança de metro entre duas partes exteriores e a mudança de verso dentro de uma parte homogênea da comédia. (Irigoín, 1994, p. 22).

Ainda segundo Irigoín (1994, p. 25), essas falas curtas são uma forma de o poeta assinalar aos espectadores uma beleza que ele vai expor à apreciação, uma correspondência ou uma reprise que poderia escapar ao público.

---

<sup>189</sup> O pé anapéstico é composto por duas breves e uma longa, o oposto do dátilo. Mas, conforme Parker (1997, p. 55-60), o anapéstico é predominantemente um metro recitativo que aparece, geralmente, em um sistema anapéstico e, por isso, outras medidas métricas podem se produzir.

Quando observamos este estudo feito por Heliodoro, que serviu de inspiração para Irigoin (1994), notamos que esta preocupação do poeta em tentar garantir que o espectador fique atento às mudanças de ritmo da comédia é percebida há muito tempo.

Parker (1997) faz um levantamento do uso dos diferentes metros na poesia grega e verifica que nas comédias de Aristófanes o anapesto é usado, não só nas parábases, mas também nas cenas de debate, mas, segundo a autora, Aristófanes sempre emprega o anapesto como foi empregado nas tragédias. (PARKER, 1997, p. 59).

A adoção do verso anapéstico tende a provocar pelo menos duas sensações diretas no espectador: a percepção de que a cena vai mudar, e a recuperação da experiência estética da tragédia vivenciada no passado. Esse uso do ritmo diferente em determinadas passagens da comédia propõe ao público a inserção em outro cronotopo, se não o da tragédia, o da paratragédia.

A obra de Aristófanes foi produzida num contexto que Herington (1985) chamou de *song culture*<sup>190</sup>. Neste ambiente em que o público possui aguçada percepção auditiva, o ecletismo de ritmos usados na comédia era reconhecido, não apenas graças à lembrança dos espectadores, mas graças à reperformance (HERINGTON, 1985, p. 41-57).

Conforme atesta Herington (1985) há evidências de que a reperformance era parte integrante da prática educacional dos gregos. Além disso, era a única forma que o poeta dispunha para atingir a fama e fazer o público conhecer seus poemas<sup>191</sup>. Nessa prática da reperformance, a reapresentação dos poemas coincidia com o surgimento de novos, e a poesia de outras épocas coexistia com a poesia atual. Por isso, o público do drama ático do século V, tanto da tragédia quanto da comédia, é proficiente o suficiente para reconhecer na estrutura do drama referências a ocorrências anteriores de poesia.

Graças à situação contextual, sobre a comédia de Aristófanes, Parker (1997) afirma:

O canto, é claro, representou uma parte importante em todos os espaços da vida dos contemporâneos de Aristófanes – na vida privada (serenatas e outros tipos de canto popular) e em todo tipo de ocasião pública – e a adaptação daqueles diferentes tipos de cantos tem sido encontrada em toda parte das peças de Aristófanes. Mas o simpósio tanto promove um ambiente adequado ao tipo padrão do humor aristofânico quanto aguça a percepção musical do indivíduo, e, ao mesmo tempo, desenvolve o característico

<sup>190</sup> A ideia de uma cultura sustentada pela transmissão oral é tratada por Herington (1985) em seu livro *Poetry into drama*. O autor elabora que a inserção cultural em um ambiente de musicalidade, dada aos eventos performáticos frequente, caracteriza o povo grego dos séculos VI e V, muito apto aos estímulos auditivos.

<sup>191</sup> Herington (1985, p. 62) escala duas ocasiões em que a reperformance ocorre: nos simpósios particulares e nos festivais públicos.



ecletismo do drama ático em geral, bem como, claramente, o da Comédia Antiga.<sup>192</sup> (PARKER, 1997, p. 4)

Se os espectadores, então, eram capazes de perceber alteração de ritmos graças a esta inserção em um ambiente cultural no qual a reperformance forma um cidadão capaz de conhecer e reconhecer diferentes metros, a reutilização paródica na comédia deveria fazê-los recuperar mnemonicamente tal conhecimento e adaptá-lo à situação teatral vivida como espectador da comédia.

Em diversas cenas há a reutilização de versos próprios de outros gêneros, feita não só pelo coro, mas pelas demais personagens. A paródia da tragédia de Eurípides *Helena* em *As Tesmoforiantes* é o exemplo mais repetido pelos helenistas<sup>193</sup>. Parker (1997, p. 39) considera a cena o mais extremo exemplo de tal tipo de empréstimo.

Em cenas cuja participação do coro é comum também é possível catalogar as retomadas métricas de outros gêneros. O párodo é a parte da comédia desempenhada pelo coro em que isso mais acontece.

Vejamos o exemplo do párodo de *Acarnenses*. Segundo Parker (1997, p. 16) o verso adotado para a entrada do coro é o crético, verso usado para exaltar a coragem tradicionalmente atribuída aos cretenses e adotado por Píndaro nas *Nemeias*. Ao reutilizar tal metro, Aristófanes estaria, segundo a autora, estabelecendo um vínculo entre os acarnenses e a coragem de que eles deveriam ser dotados.

Se concordamos que o público era capaz de reconhecer as diferenças rítmicas dos diferentes versos, podemos afirmar que, ao reconhecer que um dado metro era ouvido frequentemente em uma reperformance ligada ao gênero lírico, o espectador era convidado a transportar-se para um cronotopo diferente. Ele percebia que se tratava de uma paródia.

O mesmo processo é apontado por Parker (1997, p. 63) quanto à escolha métrica do párodo de *Vespas* e de *Rãs*. Nestes dois párodos o metro usado é iônico. Segundo a autora, “O iônico não é o metro cômico padrão. Aristófanes usa-o, também, de maneira alusiva ou em suas mais ornadas e literárias composições”. (PARKER, 1997, p. 61).<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Songs, of course, played an important part elsewhere in the life of Aristophanes' contemporaries – in private life (serenades and other types of folk-song) and on all sorts of public occasions – and version of those different types of song are to be found everywhere in Aristophanes' plays. But the symposium both provides an environment congenial to the standard stuff of Aristophanic humour and sharpened the musical perceptions of the individual, and at the same time developed the eclecticism characteristic of Attic drama in general, and, distinctively, of old comedy.

<sup>193</sup> Souza e Silva (1987), Slater (2002), entre outros.

<sup>194</sup> Ionic is not a standard comic metre. Aristophanes uses it either allusively or in his more ornate and literary compositions.

Por isso pressupomos que, quando o espectador ouvia o registro sonoro no ritmo próprio do metro iônico, percebia que o estranhamento propositalmente provocado pelo poeta era um convite ou um estímulo para que ele se lembrasse de outras composições. *Os Persas*, de Ésquilo, e *As Bacantes*, de Eurípides são tragédias que, segundo Parker (1997, p. 62), apresentam cenas em iônico. A tragédia de Ésquilo, apesar de estar bastante recuada no tempo, poderia ser trazida à contemporaneidade por causa da reperformance. Já a de Eurípides teria sido encenada em 405, no mesmo ano em que *Rãs* foi posta em cena. Acreditamos que, quando o coro de Iniciados canta em honra a Iaco no párodo de *Rãs*, o espectador é capaz de reaver a lembrança da sensação sentida com a experiência trágica.

Com este processo de presentificação de outros gêneros, a comédia de Aristófanes propõe um novo cronotopo, mesmo que transitório e efêmero durante a performance da comédia. Pois, ao alterar o registro, faz o espectador mergulhar em outra estrutura cronotópica, mesmo que momentaneamente, e mesmo que para rir dela.

#### 4.1.2.3 Alteração cronotópica de tempo e/ou espaço

Há ocorrências em que o enredo da peça propõe uma mudança de cronotopo na presença do público, ou seja, dois espaços e/ou tempos diferentes são vividos (e não narrados) na orquestra. Um cronotopo, já encenado, precisa ser mudado em outro cronotopo, a ser encenado. Quando isso acontece, o espaço cênico precisa ser transformado para que a intriga tenha continuidade. No campo dramático, ou ficcional, é pressuposto que o trânsito de um lugar para outro demande um tempo, por isso, consideramos que essas mudanças de cronotopo contemplam tanto uma oscilação espacial quanto temporal. Este tipo de estrutura discursiva escolhida pelo autor e desempenhada pelos *performers* necessita de estratégias técnicas para que a reconfiguração seja viável. Na Comédia Antiga o coro é índice de mudança que ocorre necessariamente toda vez que a tensão narrativa de determinado quadro é esvaziada e outro quadro narrativo precisa ser criado. O coro tem participação bastante técnica nesta estruturação de diferentes cronotopos não age como personagem sinalizando ou caracterizando determinada mudança, mas como um elemento narrativo capaz de indicar ao espectador que houve uma troca de *frame* e que o quadro cronotópico será alterado.

Nas comédias de Aristófanes percebemos que essa mudança acontece em todas as comédias. E dois tipos de registros são possíveis.

- 1- Quando o coro é índice de mudança de cronotopo que prevê alteração de tempo e espaço.
- 2- Quando o coro é índice de mudança de cronotopo que prevê transcurso temporal e manutenção de espaço.

Em cenas de seis peças está registrada a mudança de tempo e espaço: *Acarnenses*, *Paz*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Rãs* e *Assembleia de Mulheres*.

Em *Lisístrata* e *As tesmoforiantes*, isso acontece apenas no párodo quando o espaço é transfigurado, respectivamente, de um lugar indefinido próximo a Acrópole para a frente do Partenão, e de um lugar indefinido para o Tesmofórion. O párodo é a divisa entre estes dois cronotopos. A questão foi tratada no tópico acima e as duas comédias foram abordadas separadamente, pois, nelas, além de o coro marcar a oscilação de tempo e espaço, é responsável por introduzir um novo cronotopo ao participar da cena contribuindo para sua caracterização.

Outra ocorrência, também já abordada anteriormente, está registrada no primeiro párodo de *Rãs*, quando o coro canta com Dioniso. Neste momento acontece a mudança do espaço representado diante dos espectadores de o mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Na transição entre os dois, o coro é representante caracterizador do pântano.

A alteração de tempo e espaço de *Assembleia de mulheres* será discutida posteriormente quando tratarmos da função do coro na construção do cronotopo das duas últimas comédias de Aristófanes.

Resta-nos, então, *Acarnenses* e *Paz*.

Em *Acarnenses*, transfiguração espacial ocorre em dois momentos: no párodo (v 204-236), quando o coro entra em cena marcando a mudança, já anunciada por Diceópolis, para o campo; e na parábase (vv. 626-727), depois da qual a cena passa a representar o mercado.

Antes da parábase o lugar é a frente da casa de Diceópolis onde acontece a cena do agon.

O coro, a princípio contrário ao protagonista, é obrigado a ouvi-lo devido à ameaça que o herói impõe aos acarnenses: ele tem como refém uma pessoa querida ao grupo de carvoeiros. Em monólogo que dura do verso 496 ao 566, Diceópolis convence parte dos acarnenses. A parte ainda contrária, ainda não convencida da justiça das palavras do herói, convoca Lâmaco para representá-la e o debate dá-se entre Diceópolis e Lâmaco. Ao final do

debate, o semicoro que ainda não concordava com os argumentos do herói, é convencido e Diceópolis sai como vencedor. Depois disso a parábase começa.

Após a parábase o espaço dramático é outro: o mercado público fundado por Diceópolis.

Novamente o coro vem servir de divisor entre estes cronotopos. A parábase marca a mudança, anunciada pela fala de Diceópolis que a antecede:

Eu, de meu lado, convoco os peloponésios  
 todos, os megarenses e os beócios  
 a virem ao mercado (πωλεῖν ἀγοράζειν) venderem para mim, mas não  
 para Lâmaco (vv. 623-5)

A parábase é o liame entre estes cronotopos e, logo depois dela, a primeira fala de Diceópolis funda os limites do mercado: “os limites do meu mercado são estes” v. 719 (ὄροι μὲν ἀγορᾶς εἰσιν οἶδε τῆς ἐμῆς).

Desta forma, o coro, na parábase de *Acamenses*, cumpre esta função técnica de sinalizar ao espectador uma mudança de cronotopo.

A parábase de *Paz* (vv. 729-818) marca uma mudança de cronotopo na peça. Depois do resgate das três deusas, Trigeu é informado de que seu meio de transporte para a vigem, o escaravelho, não está mais ali. E questiona:

**Trigeu:** E eu, como é que hei-de voltar lá pra baixo?  
**Hermes:** Coragem! É Fácil! Por aqui, põe-te ao lado da deusa.  
**Trigeu:** Venham, meninas, atrás de mim, depressa! Muitos são os que vos esperam cheios de saudade ... e de tesão. (vv. 725-127)

Hermes, então, lhe indica um outro caminho e sai de cena, Trigeu, acompanhado pelas três deusas também sai de cena.

A descida do Olimpo ocorre enquanto o coro canta a parábase, dos versos 729 ao 818. A fala do coro sinaliza um transcorrer temporal e uma mudança espacial. Novamente aqui o espaço arquitetural (ou cênico) é o mesmo e a mudança ocorre apenas no nível dramático. O espaço dramático ressemantiza-se durante a fala do coro – deixa de ser Olimpo e passa a ser a casa de Trigeu.

O coro da peça, assim, cumpre essa função de transferir o espectador de um cronotopo a outro.

Partindo do pressuposto de que o público do teatro na antiguidade clássica conhecia a estrutura interna da comédia, podemos dizer que partes como o párodo e a parábase eram esperadas pelo público e reconhecidas quando desempenhadas. O espectador experiente, tal qual deveria ser o da Atenas do século V, deveria pressupor que a intervenção do coro na parábase, por exemplo, gera uma possibilidade de modificação na sequência narrativa e alteração de cronotopo, já que essa construção estrutural era recorrente e, por isso mesmo, caracterizava o gênero.

Toda vez que uma intervenção coral desestabiliza o cronotopo, ele precisa ser reconfigurado para que a peça tenha continuidade. Mesmo quando o espaço é o mesmo antes e depois da intervenção coral, ele precisa ser re-estabelecido.

Tomemos por exemplo a peça *Acarnenses*. O párodo (vv. 202-236), a parábase (vv. 626-727) e um outro canto coral (vv. 1143-1172) sinalizam a mudança de cronotopo. Nas duas primeiras ocorrências a mudança é tanto temporal quanto espacial e o cronotopo, desestabilizado precisa ser reconstruído em cena (por meio das falas, das características das personagens etc.). Na terceira ocorrência a participação do coro sinaliza apenas um transcurso temporal, mas, mesmo que o espaço seja o mesmo, o cronotopo precisa ser reconstruído, pois houve a possibilidade de mudança. O canto coral, a exemplo dos anteriores, gera um cronotopo indefinido e esse cronotopo redefine-se logo na sequência, mesmo que nesta redefinição ele volte a ser o mesmo.

Se compararmos essa função do coro com o recurso técnico moderno das cortinas, perceberemos que toda vez que as cortinas se fecham, a possibilidade de mudança de cronotopo é gerada. Mesmo que o cenário represente o mesmo lugar, o cronotopo não é mais o mesmo. Pode ser idêntico ao anterior, mas o espectador, necessariamente, precisou reelaborá-lo, ainda que para semantizá-lo como análogo ao anterior e ainda que essa reelaboração se dê de forma imediata.

Em todas as onze peças de Aristófanes há diversas cenas em que a mudança do cronotopo prevê uma transição temporal em um mesmo espaço dramático e, seguidamente, o coro participa da mudança sinalizando-a. Neste tópico trataremos das nove primeiras comédias. *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* serão abordadas em outro tópico.

A tabela de alterações de cronotopo abaixo nos ajuda a visualizar as ocorrências em que a presença do coro sinaliza um transcorrer temporal ou uma mudança espacial. No quadro estão em destaque o “**T**”, que significa tempo, e o “**E**”, que significa espaço.

	Párodo		Parábase	Parábase 2	Canto coral	
<i>Acarnenses</i> 425 a.C.	(204-236) Pnix – campo - <b>T/E</b>		(626-727) Campo-Mercado - <b>T/E</b>	Não há	(1143-1172) Ido e volta de Lámaco à muralha - <b>T</b>	
<i>Cavaleiros</i> 424 a.C.	-----		(498-610) Ida e volta de Paflagônio ao conselho - <b>T</b>	(1264-1316) Rejuvenescimento do Povo <b>T</b>	-----	
<i>Nuvens</i> 423 a.C.	-----		(510-626) Ida e volta de Estrepsíades ao Pensatório - <b>T</b>	(1115-1130) Ida e volta de Fidípides ao pensatório - <b>T</b>	(1303-1320) Transcorrer do jantar – Discussão entre Pai e Filho- <b>T</b>	
<i>Vespas</i> 422 a.C.	-----		-----	(1265-1291) Ida e volta de Filocleão e Bdelicleão ao banquete - <b>T</b>	-----	
<i>Paz</i> 421 a.C.	-----		(729-818) Olimpo-Terra <b>T/E</b>	-----	(856-868)- coro e Trigueu. Preparativos da noiva - <b>T</b>	
<i>Aves</i> 414 a.C.	-----		(676-800) Transformação de BL e TA em aves - <b>T</b>	(1058-1117) construção da muralha- <b>T</b>	(895-902) Divulgação da fundação da cidade- <b>T</b>	(1553-1564) Entre aviso e chegada dos deuses - <b>T</b>
<i>Lisístrata</i> 411 a.C.	(254-386) Indefinido/Acrópole (ação concomitante) <b>T/E</b>		(614-705) efeitos da greve de sexo - <b>T</b>	Não há	(1014-1042) 2 semicoros Ida de Trepásio e volta dos embaixadores - <b>T</b>	
<i>Tesmoforiantes</i> 411 a.C.	(296-371) Indefinido-Agatão - Tesmofóron (simultâneo) - <b>T/E</b>		(785-845) Pedido de socorro e chegada de Eurípides- <b>T</b>	(947-1000) Prisão de Parente - <b>T</b>	-----	
<i>Rãs</i> 405 a.C.	Rãs - 209-267 Terra-Hades - <b>T/E</b>	Iniciados - 323-459 Casa de Plutão - <b>E</b>	674-737 Tempo para Dioniso ser reconhecido por Plutão - <b>T</b>	Não há	(815-829) Tribunal instaurado - <b>T</b>	

É fácil perceber que a maioria das ocorrências, dentre as descritas na tabela, são de transição temporal em um mesmo ambiente espacial. Em *Nuvens*, por exemplo, as duas parábases são localizadas estrategicamente em momentos do enredo em que o transcorrer de tempo é necessário. A primeira (vv. 510 – 626) está localizada entre a cena em que Estrepsíades decide estudar no pensatório, e a cena em que ele retorna sem nada aprender.

Antes de saírem de cena e de a parábase ser desempenhada, Sócrates diz: “Chega de tagarelices! Mas trate de seguir-me. Vamos, logo, depressa, por aqui.” (v. 505) apressando Estrepsíades que responde: “Então antes dê-me aqui nas mãos ao menos um bolinho de mel...”

Como tenho medo, descendo aí dentro...é como se fosse à caverna de Trofônio” (vv. 506-508). Estrepsíades e Sócrates saem e a parábase acontece.

Depois da parábase a fala das personagens já indicia a mudança de cronotopo. Quando Sócrates reclama da inaptidão do velho, o espectador percebe que houve uma tentativa de aprendizado frustrada:

Não, pelo Respiração! Não, não, pelo Caos e pelo Ar! Nunca vi um homem tão bronco, cheio de embaraços, desajeitado e esquecido! Um indivíduo que, quando estuda algumas bagatelas escolhidas, já se esquece delas ainda antes de aprendê-las. Não importa, vou chamá-lo aqui para a luz do dia, para fora da porta...” (vv. 627-632)

A fala de Sócrates mostra que uma tentativa de aprendizagem ocorreu fora de cena e essa aprendizagem decorreu em um delta de tempo dramático que não podemos precisar. Sabemos que o tempo cênico durou o prazo de o coro dizer os 116 versos da parábase.

Na segunda parábase da peça, que acontece entre os versos 1115 e 1130, o mesmo processo acontece, mas desta vez quem entra no pensatório para assimilar os ensinamentos de Sócrates é Fidípides.

Parte da cena imediatamente anterior à parábase conta com o diálogo:

**Sócrates:** E então, você prefere apanhar o seu filho de volta, ou vou ensiná-lo a falar em seu benefício?

**Estrepsíades:** Ensine-o, castigue-o e lembre-se de que me deve afiá-lo bem; de um lado, para os pequenos processos e de outro lado, afie seus maxilares para as causas importantes...

**Raciocínio Injusto:** Não se preocupe. Você há de achá-lo um hábil sofista.

**Fidípides:** A meu ver ficarei pálido e infeliz...

**Corifeu:** Então saiam. (*A Estrepsíades*) Penso que você há de arrepender-se disso. (vv. 1105-1113)

Todos saem de cena a pedido do corifeu e o coro realiza 15 versos parabáticos.

Na cena seguinte, Estrepsíades vem à orquestra fazendo o cálculo de suas dívidas, mas bem menos preocupado, pois matriculara seu filho no pensatório justamente para ele aprender a driblar os credores: “Pouco me importa!... Se é verdade que Fidípides aprendeu a falar bem... mas vou sabê-lo agora mesmo batendo à porta do pensatório” (1141-1144).

Quando Sócrates atende a porta Estrepsíades logo pergunta: “E o meu filho, o rapaz que há pouco você levou lá dentro, diga-me, ele aprendeu aquele tal raciocínio?” (vv. 1158-9), (grifo nosso).

Sócrates responde que sim.

A referência de Estrepsíades ao pouco tempo de anterioridade da entrada do filho é uma explicitação da convenção. E não anula a sequência da ficção dramática – um tempo hábil foi necessário para que o aprendizado se concretizasse.

A diferença na quantidade de versos entre as duas parábases reforça a ideia de que não importa a natureza ou a quantidade dos versos. A função do coro aqui é meramente técnica e apenas sinaliza uma alteração do cronotopo.

Em *Nuvens* ainda mais uma alteração de cronotopo acontece marcada pelo canto coral dos versos de 1303 e 1320. Na cena anterior ao canto do coro, Estrepsíades livra-se dos credores que bateram à sua porta e sai de cena. Na posterior, Estrepsíades vem reclamar do comportamento de seu filho durante o jantar. O espectador tem a sinalização do coro de que houve tempo hábil para a família se reunir, fazer a refeição, conversar, discordar e brigar.

Nas demais peças o processo é o mesmo e pode ser visualizado na tabela apresentada acima. Cada célula da tabela informa os versos cantados pelo coro, qual mudança de cronotopo ocorre enquanto o coro canta.

#### **4.1.2.4 Comédia de transição e papel ativo do coro na sinalização do cronotopo: Assembléia de Mulheres e Pluto**

*Assembleia de Mulheres e Pluto* são as duas comédias de Aristófanes que a crítica aponta como representantes da comédia intermediária. A distinção entre estas e as demais comédias pauta-se pelo fato de estas não apresentarem a parábase em sua estrutura, além de os manuscritos contarem com marcações *COΓΟΥ*-sem fala atribuída ao coro. A construção temática não diverge muito das anteriores. *Assembleia de Mulheres* apresenta uma solução mirabolante para os problemas da pólis assim como o faz *Lisístrata* ou *Acarnenses*. A novidade é que nas duas comédias mais recentes do poeta a desigualdade social está disseminada e não há um motivo concreto que a justifique. O tema dessas comédias mostra a necessidade de uma solução para isso. Em *Acarnenses*, em contrapartida, Diceópolis passa momentaneamente por dificuldades, mas ali a Guerra do Peloponeso é indicada como causa da pobreza, a desigualdade social é decorrência da corrupção dos embaixadores e a comédia a critica pontualmente. Em *Assembleia de Mulheres e Pluto*, para a pobreza não é apresentada uma causa concreta e específica.



Apesar do papel diminuído do coro no desempenho de partes estruturais tradicionalmente atribuídas a ele, a função técnica de indicar alteração de cronotopo é cumprida ativamente e num número de oportunidades ainda maior que nas peças anteriores. Vejamos os quadros abaixo em que essa intervenção do coro marcando alteração de cronotopo acontece.

	Coro	Coro	Intermédio	Intermédio	Intermédio
<i>Assembleia</i> 392 a.C.	285-310 (coro canta e sai de cena, vai para assembleia – espaço instaurado em cena, mas realizado fora de cena)	478-503 Tempo transcorrido fora de cena, na Assembleia	729 Cremes reúne os pertences que entregará ao Estado - <b>T</b>	876 Tempo para preparo do banquete e mudança de lugar para casa das velhas - <b>T/E</b>	1111 -----

	Párodo	Intermédio	Intermédio	Intermédio	Intermédio	Intermédio	Intermédio
<i>Pluto</i> 388 a.C.	254-321 Tempo para enriquecimento da casa de Crêmilo - <b>T</b>	321 Tempo para enriquecimento da casa de Crêmilo- <b>T</b>	626 Cura de Pluto- <b>T</b>	770 Retorno de Pluto- <b>T</b>	801 Efeitos da distribuição de riqueza - <b>T</b>	958 -----	1096 -----

A tabela registra as intervenções corais – com e sem registro de fala. Na tabela de *Assembleia* a indicação “coro” foi escolhida para marcar os momentos em que o coro fala, e a indicação “intermédio”, para quando há a palavra *COROU-* no manuscrito marcando que naquele momento coro desempenhava alguma atividade, mas não há fala registrada. Em *Pluto*, além de um verso do agôn e de um no êxodo, a única intervenção do coro com fala é o párodo, marcado na tabela acima. As demais intervenções foram indicadas na tabela com a palavra “intermédio”.

#### *Assembleia de mulheres*

A peça apresenta uma interessante construção de cronotopo, pois seus eventos mais importantes são realizados fora de cena. Neste sentido a diegese é em *Assembleia de Mulheres* a estratégia escolhida para mover o enredo.

A participação das mulheres na assembleia é o ponto alto da comédia e o sucesso desta missão é o que define todas as ações decorrentes. Mas ela não é mimetizada e sim narrada. O coro age nesta criação de um cronotopo às avessas nas duas primeiras participações marcadas na tabela acima – dos versos 285 ao 310 e dos versos 478 ao 503.

*Assembleia* é a única comédia em que temos registrada a saída do coro da orquestra. Esta particularidade tem um papel muito marcante na construção deste cronotopo não

representado. Nas duas primeiras intervenções marcadas o coro contribui para o processo de semantização de um cronotopo dramático no anverso do cronotopo cênico. Ao sair de cena ele diz que vai participar da assembleia e ao voltar à cena diz já ter participado da assembleia. Ou seja, a ausência do coro na orquestra marca sua presença em outro lugar e a sua volta presentifica o que foi vivido longe dos olhos do espectador.

Nas duas outras participações corais marcadas na tabela, o coro age tecnicamente sinalizando um transcorrer temporal. O processo é idêntico ao descrito anteriormente. O coro ocupa a cena sinalizando que houve uma transição temporal. O primeiro intermédio, por exemplo, marca o tempo necessário para a ação de Cremes organizar seus bens para entregar ao novo governo. Antes do intermédio, Praxágora sai de cena dizendo que vai organizar o fundo comunitário. A cena posterior já abre com Cremes e seus bens, todos organizados. O intermédio, portanto, sinaliza que houve um tempo entre uma e outra ação.

#### *Pluto*

A participação coral na peça *Pluto* é menos experimental que em *Assembleia de Mulheres*. O coro entra e permanece na orquestra até o final da comédia.

Das sete intervenções corais marcadas na tabela acima, cinco têm o caráter técnico de indicar mudança de cronotopo, sendo que nestas há marcado o transcorrer temporal. Na primeira e na segunda, correspondentes ao párodo da peça e à indicação *COROU*-que vem logo na sequência, as intervenções estão entrepostas entre o momento em que Crêmilo encontra Pluto e o leva para casa consigo e o momento em que a riqueza já está visível em sua casa.

O intermédio que acontece na altura do verso 626 está localizado exatamente entre a ida de Pluto ao templo de Asclépio e a volta de Carião narrando o que aconteceu durante a noite que passaram no templo. O intermédio seguinte localiza-se entre a narração de Pluto e o aviso da aproximação do deus e de Crêmilo e a chegada deles.

No verso 801 o coro realiza um intermédio depois do qual pessoas afetadas positiva ou negativamente pela cura de Pluto chegam à casa de Crêmilo para agradecer ou reclamar. A performance do coro, aqui, sinaliza que um tempo necessário para que a distribuição de riqueza provocasse mudança de comportamento aconteceu. Pois as personagens que aparecem depois da indicação *COROU*-narram os fatos que foram mudados.

A marcação da presença do coro em momentos-chaves do enredo da peça, mesmo que sem o registro de que tipo de performance era desempenhada, indica como a função técnica do coro não foi superada e como os produtores ainda necessitavam da presença do coro, mesmo que o enredo não mais o exigisse.

A ativa participação do coro enquanto sinalizador da mudança de cronotopo nestas duas últimas comédias é análoga ao papel do coro nas comédias anteriores e, apesar de muitos apontarem *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* como indícios da queda do coro, preferimos associarmo-nos a Wilson (2000, p. 265). Ele acredita que o coro nunca desapareceu da cultura grega, sobreviveu a extremas pressões históricas no século V e contou com a preocupação institucional que ofereceu mecanismos alternativos como a sincoregia e o *teoricon*.

O autor ainda diz que a falência do coro parece não responder às evidências deixadas pelo tempo e que:

A idéia fundamental parece ser a diversificação antes que, diretamente, a substituição do coro tradicional. Diferentes combinações de performances, de indivíduo e de grupo cantando (e dançando), fazem sua entrada nos programas do festival ao lado da continuação da tradição da performance estritamente coral. Algumas delas serão genuínas inovações, outras podem ter uma longa existência, em formas menos conhecidas oficialmente, em festivais periféricos, e em outro contexto de simpósio. (WILSON, 2000, p. 309).<sup>195</sup>

#### 4.2 papel do coro na organização cênica

Proxêmica, segundo Pavis (1999, p. 310-311), é uma recente disciplina americana que se dedica ao estudo do modo de estruturação do espaço humano e se propõe a considerar o comportamento proxêmico dos indivíduos. A disciplina analisa a interação do ser humano com o espaço para assim considerar o comportamento dos indivíduos de acordo com algumas categorias e funções variantes (espaço fixo, espaço informal; postura corporal, comportamento corporal etc.).

Essas categorias aplicadas ao teatro permitiriam observar que tipo de espaço (fixo/ móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes, entre os atores e os objetos ou entre palco e plateia. Enquanto mimese da interação social, o teatro reproduz essas leis espaciais e cada mudança dos códigos é significativa. Mais ainda que a observação dos espaços reproduzidos em cena, a proxêmica poderia avaliar que distância (psicológica/ simbólica e não puramente geométrica) separaria plateia e

<sup>195</sup> The key-note seems to be diversification rather than a straightforward replacement of the traditional *choros*. Different combinations of instrumental performance, of individual and group singing (and dancing) made their way into festival programmes alongside the continuing traditions of strictly choral performance. Some of these will have been genuine innovations, others may well have long since existed, in less officially recognized forms, on festival fringes, in symposiastic and other contexts.

palco, e para que fins ideológicos seria feita a escolha. Ver-se-ia como o gesto, a voz, a iluminação são capazes de modular esta distância e criar efeitos de sentido. (PAVIS, 1999, p. 310).

A organização proxêmica, as relações espaciais e rítmicas entre atores influi na leitura do texto (enunciação) e em sua recepção. Segundo Pavis, o autor é reconhecido pela organização proxêmica do seu texto que em várias encenações será reconstituído proxemicamente. Ou seja, o movimento dos atores em cena dentro do espaço performático deixa marcas tanto textuais quanto visuais.

Revermann (2006, p. 129-130) acredita que o estudo da proxêmica é parte fundamental para qualquer análise da performance e diz que, no caso da comédia, ela informa quão variado e polarizado era o gênero cômico no século V. Além disso, a movimentação cênica, principalmente a entrada e saída de personagem, dão indicações de direção cênica e servem como fonte de um *script* de performance.

Na Comédia Antiga temos registrada uma proxêmica muito diferente da registrada na tragédia. Revermann (2006, p. 132) compara a interação dos atores nos dois gêneros e mostra que na comédia o contato físico é comum, na tragédia, não. Essa diferença entre a organização proxêmica dos dois gêneros pode ser fonte de humor nas cenas de paratragédia.

Para conferirmos essa afirmação de Revermann, basta lembrarmos da cena em que Diceópolis, de *Acarnenses*, diz ter um refém, para obrigar o coro de acarnenses a ouvi-lo. A mudança da proxêmica acontece simultaneamente à estratégia adotada por Diceópolis de emprestar uma cena da tragédia *Télefo* para garantir seu direito de falar em público. Antes desta incursão ao mundo da tragédia, o coro agressivo aproxima-se, ataca, joga pedras e, assim, constrói uma proxêmica com muito contato físico, indicando como os acarnenses desejam agredir Diceópolis. Mas quando Diceópolis, imitando uma personagem trágica, diz ter sequestrado alguém, o coro ouve-o passivamente, mostrando como amedrontou-se com tal revelação. É evidente que esta mudança repentina na relação entre coro e Diceópolis dever ter chamado a atenção do público. E o humor dá-se quando é revelado que, em vez de uma criança, um saco de carvão está sob o poder de Diceópolis.

A profusão de elementos que disputa o olhar do espectador (aglomeração, paisagem, sons diversos etc.), além de naturalmente a comédia ser dispersiva pelo simples fato de causar o riso, obriga o gênero a propor recursos para que a atenção do público seja retomada. Slater (1999, p. 351) mostra que o coeficiente de atenção (*attention span*, no original) esperado do espectador da comédia é curto. As frequentes entradas e saídas, a multiplicação de

personagens, principalmente depois da parábase<sup>196</sup>, são estratégias registradas no texto da peça que, por um lado, eram necessárias para cativar o público e, por outro lado, catalogam as características de *attention span* da comédia grega antiga. Essa dinamicidade assinalada no texto deveria ser necessária para o sucesso da comédia no concurso e funcionaria como marca efetiva de diferenciação entre os gêneros dramáticos. Por isso, a maioria dos estudos que compara a comédia e a tragédia aponta para a diferença de configuração entre os dois tipos de drama no que tange à movimentação cênica e à interação entre as personagens<sup>197</sup>.

Dado que a comédia caracteriza-se pela ativa movimentação cênica e pela frequente renovação do quadro de personagens, o número pequeno de atores permitido oficialmente em cada peça parece ser contraproducente em uma ambiente tão competitivo como o desenhado pelos festivais dramáticos da Grécia clássica.

Apesar de personagens mudas, dançarinos, cantores e músicos desempenharem algumas personagens, o número de papéis a ser realizado por cada ator continua alto, segundo a informação corrente de que havia restrição do número de atores - entre 3 e 5 por peça<sup>198</sup>. Assim, o encenador deveria ser hábil o bastante para conseguir distribuir os vários papéis a um número restrito de atores e estes deveriam se desdobrar para troca de indumentária durante a performance.

O coro tem importância primordial em um ambiente dramático com tais características por ser o único elemento que permanece em cena quase todo o tempo e, por isso mesmo, tem condições de “dirigir” a peça de dentro ao cantar ou falar enquanto os atores se preparam para encenar. O coro passa a ser um elemento facilitador da gestão logística do encenador.

Ao lermos as comédias e deprendermos os índices da performatividade presentes no enredo, percebemos que o coro funciona como um verdadeiro bastidor em cena, ou seja, é o anverso dos bastidores pois dá indícios da lógica do comediógrafo na organização da distribuição de papéis, bem como na aquisição de objetos cênicos.

A permanência e a ação do coro em alguns momentos-chave parecem viabilizar o funcionamento e a realização do enredo, pois enquanto algum preparativo é feito nos

<sup>196</sup> Duarte (2000) mostra que depois da parábase a incidência de personagens novos é maior.

<sup>197</sup> Por exemplo, Chapman (1983).

<sup>198</sup> A princípio, por analogia aos estudos voltados para o gênero trágico, os estudiosos da comédia tentaram verificar se 3 atores era o número mínimo necessário para a realização de uma comédia. Concluiu-se que, no caso da comédia, o número médio de atores necessários era maior. Ainda assim, para algumas comédias o número de 4 atores é insuficiente. Então admite-se que 5 deveria ser o número. Thiery (1986) faz uma distribuição dos papéis entre o número de atores, como se fosse o encenador das peças, e estabelece que algumas peças podem ser encenadas com três atores e outras não. Marshall (1997) em artigo publicado na revista *Classical Quarterly*, retoma a questão e faz um histórico das posturas divergentes dos teóricos que trataram do assunto.

bastidores o coro é o responsável por ocupar a cena. Esta função técnica do coro garante que os elementos ficcionais tenham sucesso, pois o coro aqui é um elemento facilitador de troca de roupas e aquisição de objetos necessários para a realização da cena.

Em *Acamenses* várias cenas indiciam que a participação do coro propicia algum tipo de preparação dos demais profissionais de teatro fora da orquestra. As três colunas informam qual era o quadro proxêmico, bem como quais objetos cênicos são usados antes e depois da fala do coro.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 204-236</b>	<b>Cena posterior</b>
Anfíteo volta com as tréguas. Anfíteo e Diceópolis	Importante para que o ator que fez Anfíteo tenha tempo para assumir outra personagem	Cortejo fálico. Diceópolis entra com uma filha, dois escravos. A mulher fala da casa Obj: falo, bolo

A fala do coro no párodo, dos versos 204 a 236, acontece num momento em que o enredo da comédia exige uma mudança espacial e, conseqüentemente, uma mudança dos elementos caracterizadores de tal espaço, como as indumentárias e objetos cênicos.

Na cena anterior ao verso 204 Anfíteo, depois de conseguir fazer um contrato de paz particular para Diceópolis, sai fugindo, pois percebe que está sendo perseguido, já Diceópolis, feliz por ter conseguido selar as tréguas para si e sua família, sai de cena para organizar um cortejo em honra a Dioniso e realizar as Dionísias Rurais, festival cívico-religioso que só acontecia em tempos de paz.

Depois da fala do coro (de 203 a 236), Diceópolis entra acompanhado por sua filha, dois escravos e a sua mulher. Temos em cena exatamente cinco pessoas, número apontado por Thiery (1986) e Marshall (1997) como o máximo de atores que participavam de uma peça na antiguidade clássica. Thiery (1986, p. 65) conclui que *Acamenses* necessitaria de no mínimo cinco atores para ser realizada e, estamos de acordo com ele.

A fala do coro que intermedeia as duas cenas é útil principalmente para que o ator que fez Anfíteo, na cena anterior ao párodos, tenha tempo de se trocar para assumir outra personagem. Além disso, o tempo em que o coro fala é necessário para que os atores possam pegar os objetos necessários para a realização da cena de cortejo, tais quais o bolo sacrificial levado pela filha de Diceópolis e o falo gigante conduzido por Xântias, seu escravo.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 359-365</b>	<b>Cena posterior</b>
Coro ameaça Diceópolis	Importante para que Diceópolis adquira o tronco.	Diceópolis, coro e objeto cênico – cepo.

Quando Diceópolis é ameaçado pelo coro, ele propõe-se a falar com a cabeça num tronco e sai para buscá-lo. Enquanto ele busca o cepo, os Acarnenses falam:

Quando é que trazes (εἰσενεγκῶν) o cepo cá pra fora, malvado, e dizes (λεγεις) essa coisa tão importante que tens pra dizer?

Estou ansioso por saber o que andas aí nessa cabeça. Seguindo as condições que tu próprio estabeleceste, põe aí o cepo e toca a falar. (vv. 359-365)

O uso do verbo εἰσφέρω, trazer, transportar, no aoristo, εἰσενεγκῶν, mostra que a anterioridade da ação de trazer o tronco em relação à ação presente de falar (λεγεις) é necessária. Então, antes de falar, Diceópolis deveria buscar o cepo<sup>199</sup> e trazê-lo para a orquestra. Diceópolis diz na sequência: “Aqui tens o cepo, olha!...”.

Assim, esta fala do coro é propícia para que o ator adquirisse objeto necessário para interpretar a cena seguinte. Esta ocorrência cumpre a mesma função técnica que as anteriores, mas, aqui, a fala do coro coadunada-se à ficção, pois está totalmente integrada à ficção que está sendo desempenhada, diferente dos exemplos mostrados antes, quando a fala do coro nada indicava da ação desempenhada longe dos olhos do público.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 557-571</b>	<b>Cena posterior</b>
Diceópolis vai à casa de Eurípides para pedir emprestadas as roupas de mendigo, e monólogo de defesa de Diceópolis diante do coro.	Fala do coro e o anterior monólogo de Diceópolis são propícios para a troca de indumentária do ator que fez Eurípides e na cena próxima interpretará Lâmaco.	O coro dividido diante dos argumentos do herói convoca Lâmaco para participar do agon.

Entre os versos 557 e 571 há uma cena de discussão entre os dois semicoros. São apenas quatorze versos e alguém pode supor que quatorze versos em cena ocuparia um tempo muito curto para qualquer troca ou obtenção de indumentária. Mas esta cena é antecedida pelo monólogo de Diceópolis que tem a duração de cinquenta e nove versos (do verso 497 ao 556). Os dois trechos, a discussão do coro e o monólogo de Diceópolis, constituem um longo conjunto de versos que podem ser úteis para que o ator que interpretou Eurípides incorpore Lâmaco.

<sup>199</sup> A porta cênica do *proscênio* serve, de acordo com Revermann (2006), como repositório.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 626-727</b>	<b>Cena posterior</b>
Lâmaco e Diceópolis	A parábase é importante para que o ator que fez Lâmaco passe a ser Megarense ou Sicofanta	Mercado público: Megarense, duas filhas disfarçadas de porcos, Sicofanta.

Outro exemplo é a parábase, entre os versos 626 a 727. Esta fala do coro é importante para que o ator que interpretou Lâmaco na cena anterior passe a ser Megarense ou o Sicofanta, que aparecem na cena seguinte.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 836-859</b>	<b>Cena posterior</b>
Mercado público: Megarense, duas filhas disfarçadas de porcos, Sicofanta.	Canto coral importante para que os atores da cena anterior possam voltar como Tebano e Nicargo	Tebano vem vender mercadorias e Nicargo aparece para fiscalizar. Depois entra o mensageiro de Lâmaco

A cena do mercado público fundado por Diceópolis é dividida em duas partes por um canto do coro que acontece dos versos de 836 ao 859. Na primeira parte participam Diceópolis, Megarense, Sicofanta e duas garotas disfarçadas de porquinhos. Na segunda, permanece Diceópolis e entram Tebano, Nicargo e, depois, um mensageiro de Lâmaco. O canto coral que divide a cena é importante para que os atores da primeira cena preparem-se para entrar na próxima cena como Tebano ou como Nicargo. A entrada do mensageiro de Lâmaco acontece no final da cena e o ator que o interpretou teria tempo para se aprontar enquanto os diálogos aconteciam.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 971-999</b>	<b>Cena posterior</b>
Tebano vem vender mercadorias e Nicargo aparece para fiscalizar. Depois entra o mensageiro de Lâmaco, que quer comprar carnes para a festa.	Importante para que um dos atores se transforme em Lavrador e o outro em Padrinho	Preparativo para a festa dos Cângios. Aparecem em cena personagens pedindo porções de paz.

Os versos de 971 a 999 são importantes para que os atores que interpretaram Nicargo e Tebano transformem-se, um, em Lavrador e, outro, em Padrinho, que aparecem para pedir porções de paz na cena seguinte, de preparação para a Festa dos Cângios.



Em *Cavaleiros*<sup>200</sup> temos uma sequência que mostra claramente a importância do coro na organização dos atores no que tange à aquisição de objetos cênicos. A cena, além do coro, conta com a presença de Paflagônio, Salsicheiro e Povo.

Apresentamos a sequência nos quadros seguintes:

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 973-996</b>	<b>Cena posterior</b>
Paflagônio, Salsicheiro e Povo. Os dois inimigos discutem e bajulam o povo disputando sua predileção. Paflagônio é acusado de traição e necessita buscar provas.	O coro canta (sobre Cleão) enquanto Salsicheiro e Paflagônio buscam os oráculos dos deuses.	Leitura e interpretação dos oráculos introduzidos na cena Durante a fala do coro.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 1111-1150</b>	<b>Cena posterior</b>
Interpretação dos oráculos por Paflagônio e pelo Salsicheiro Agorácrito. Indefinição de Povo a respeito de qual é o melhor.	Diálogo lírico entre Coro e Povo preenche a cena enquanto os dois buscam cestas com presentes para o Povo.	Discussão dos dois antagonistas. Povo declara Agorácrito o seu predileto.

<b>Cena anterior</b>	<b>Coro: vv. 1264-1316</b>	<b>Cena posterior</b>
Discussão dos dois antagonistas. Povo declara Agorácrito o vencedor. E todos entram.	O coro canta enquanto Povo e Agorácrito vestem-se, nos bastidores, para uma entrada triunfal	Entrada de um Povo remoçado, com novas indumentárias. Festejo final da peça.

Os dois inimigos, Paflagônio e Salsicheiro, discutem e disputam para ver quem é o predileto do Povo. Em certa altura, Paflagônio é acusado de traição e, para defender-se, diz ter vários oráculos que o beneficiam. O Salsicheiro diz o mesmo e ambos saem para buscar os desígnios do deus.

Enquanto os atores ausentam-se para buscar os objetos cênicos de que eles precisarão – as tabuinhas com os oráculos –, o coro toma a cena entre os versos 973 e 996 com um canto coral.

Na sequência, o debate continua. Na primeira parte do debate a temática gira em torno de interpretação de oráculos até que o Povo declara, diante do impasse em que se encontra, que entregará o comando da Pnix àquele que mais o tratar bem. Paflagônio e Salsicheiro saem novamente, agora para buscar cesta de presentes e, enquanto isso, acontece entre os versos 1111 e 1150 um diálogo lírico entre o coro e o Povo que preenche a cena.

<sup>200</sup> Segundo Thierry (1986, p. 42), para a *mis-en-scène* de *Cavaleiros*, três atores são necessários.

A cena continua e o Salsicheiro vence o debate. Enquanto o coro canta (de 1264 a 1316), o Povo e ele vestem-se, nos bastidores, para uma entrada triunfal, com um Povo remoçado. Na sequência há o festejo final e o encerramento da peça.

Além destes registros em que o coro viabiliza a aquisição de objetos cênicos na comédia, outro registro deste tipo de função coral em *Cavaleiros* é a parábase.

Paflagônio e Salsicheiro discutem em cena antes da parábase e, em certa altura, Paflagônio diz que pretende ir ao conselho da cidade reclamar das acusações sofridas por Salsicheiro. Neste ínterim, acontece a parábase que, como foi visto no tópico anterior, sinaliza o tempo transcorrido entre a ida e a volta das personagens. Depois que Paflagônio e Salsicheiro voltam do Conselho, encontram-se com o coro e com Povo. Agorácrito narra o que aconteceu fora de cena e, na sequência, entra Paflagônio furioso e ambos começam a bajular o Povo para conquistar sua confiança. Na altura do verso 883, Agorácrito dá ao Povo uma camisa e um sapato. Acreditamos que a parábase, ocorrida entre os versos 499 e 614, além de sinalizar a transição temporal, foi o momento necessário, propiciado pelo coro, para que o ator adquirisse tais objetos, pois, depois dela, a personagem permanece em cena o tempo todo e não teria outra oportunidade para buscá-los.

O uso da presença do coro pelo encenador para viabilizar a atividade nos bastidores sem que o público ficasse entediado assegura que haja uma variedade de personagens, o que atende à necessidade de manter o espectador interessado, pois garante que o enredo seja dinâmico. Esse tipo de atividade coral é técnica e, por vezes acontece de ser mascarada pelo enredo, como foi visto na cena de *Acamenses* em que Diceópolis precisa buscar o cepo.

Essa atividade coral mascarada pelo enredo acontece em várias peças de Aristófanes como, por exemplo, quando, em *Nuvens*, depois de Estrepsíades perceber que não consegue memorizar os ensinamentos de Sócrates, é convencido pelo coro a buscar seu filho para aprender em seu lugar. Enquanto ele vai até sua casa para buscar o garoto, o coro fala com Sócrates:

Percebe quantos benefícios vai receber de nós, só de nós dentre os deuses?  
Ele está disposto a fazer tudo que você ordena! E agora que o homem está bobo e visivelmente agitado, sabendo-o, você vai engoli-lo tanto quanto puder! Depressa, essas coisas costumam virar... (vv. 806-811)

A fala do coro, então, preenche a cena enquanto um ator vai providenciar o necessário para a próxima cena. Além da presença de Fidípides, é necessário, no verso 844,

um pássaro com o qual Estrepsíades testa os conhecimentos gramaticais do Filho, perguntado sobre a diferença do gênero das palavras para nomear o animal macho e o animal fêmea. O ator que interpretou Estrepsíades aproveita a saída justificada pelo enredo para buscar este objeto que iria usar na sequência.

No exemplo acima, o poeta garante que o coro realize a atividade técnica disfarçadamente, pois o enredo justifica as ações. Mas não em todas as ocorrências é assim. Por vezes o poeta prevê que providências para garantir a continuidade do desfile da ficção sejam tomadas em momentos estruturais da peça como o párodo ou a parábase.

É evidente que o coro não é a única estratégia de distribuição de papéis. Em vários momentos das peças a troca de indumentária do ator não precisa necessariamente contar com a intervenção coral e pode acontecer durante o diálogo das demais personagens em cena. Assim, se há um diálogo entre dois personagens que dure tempo suficiente para que um terceiro ator se prepare, o coro é dispensável. Mas com as características próprias da Comédia Antiga, em que há uma transitividade bem acentuada de papéis e uma constituição proxêmica movimentada, o coro revela-se um expediente muito viável ao poeta e/ou ao encenador. Por isso, o uso do coro preenchendo a cena enquanto as providências são tomadas nos bastidores é recorrente e acontece em todas as peças de Aristófanes.

Mesmo nas últimas peças quando o coro tinha um papel reduzido como personagem do enredo, o coro era útil em tal função, como pode ser percebido em *Pluto*.

Na sequência apresentamos o quadro da proxêmica de *Pluto*, a comédia mais recente que temos do comediógrafo. Observando o quadro, fica evidente que, mesmo no final da carreira de Aristófanes, o coro desempenhava a função de possibilitar a organização dos demais profissionais durante a representação.

Lembramos que nesta comédia a participação do coro limita-se a alguns versos do párodo, a uma fala no agon e um outro verso no final da peça. As demais participações do coro dão marcas apenas pela indicação *COROU*: Mesmo assim, estes sinais de participação do coro coincidem com momentos em que os atores precisam mudar de indumentária.

Na tabela, foram anotados os momentos em que o coro fala, sendo que, apenas na primeira tabela, o párodo está na mesma célula que a indicação de que o coro tinha uma performance, *COROU*: Lembramos aqui que, conforme o estudo de Thiery (1986, p. 50), *Pluto* necessita do número mínimo de três atores para ser realizada. Este número, de acordo com nossas notações apresentadas nas tabelas abaixo, é suficiente graças aos intermédios do coro em momentos estratégicos da peça, como pode ser observado e apenas:

<b>Cena anterior</b>	<b>párodo e corou-v. 321</b>	<b>Cena posterior</b>
Carião Crêmilo Pluto		Crêmilo Blepsidemo Pobreza

<b>Cena anterior</b>	<b>corou-v. 626</b>	<b>Cena posterior</b>
Crêmilo Blepsidemo Pobreza		Carião Mulher

<b>Cena anterior</b>	<b>corou v.770</b>	<b>Cena posterior</b>
Carião Mulher		Pluto Crêmilo Mulher

<b>Cena anterior</b>	<b>corou-v. 801</b>	<b>Cena posterior</b>
Pluto Crêmilo Mulher		Carião Justo Sicofanta

<b>Cena anterior</b>	<b>corou-v. 958</b>	<b>Cena posterior</b>
Carião Justo Sicofanta		Velha Crêmilo Jovem

<b>Cena anterior</b>	<b>corou-v. 1096</b>	<b>Cena posterior</b>
Velha Crêmilo Jovem		Carião e Hermes (até v. 1170) - saem Sacerdote e Crêmilo Até 1197 (sacerdote) Entra Velha e Pluto (mudo)

Estes seis quadros catalogam todas as trocas de personagens da peça *Pluto* e, como fica evidente quando os observamos, as performances do coro são previstas em momentos estratégicos e viabilizam a proxêmica da peça. Nos cinco primeiros quadros fica explícito que toda vez que o coro realiza um intermédio acontece a troca de personagens. Como nestes quadros o número de personagens em cena nunca supera três, podemos concluir que o número de três atores só consegue viabilizar a realização da comédia graças às intervenções corais.

O último quadro demonstra que há uma dificuldade maior na cena final da peça, um pouco mais movimentada que as anteriores. Mas o diálogo entre os atores parece documentar que tal dificuldade foi tomada pela comédia para causar humor.

Depois do verso 1096, quando o coro faz sua última intervenção coral, Carião e Hermes permanecem em cena por um longo período – do verso 1097 ao 1170. Depois disso ambos saem de cena, um para voltar na cena imediatamente seguinte vestido de Crêmilo e outro para voltar depois do verso 1197 vestido de Velha. O ator que interpreta o Sacerdote já estava pronto, pois a cena anterior exigia apenas a presença de dois atores.

No final do diálogo entre Hermes e Carião, depois de conversarem sobre os festivais que poderiam ser instituídos em honra a Pluto, no verso 1168, Hermes diz: “Portanto, depois desses considerandos, posso entrar?”

Essa fala revela não a pressa da personagem em sair de cena, mas a urgência do ator que depois de apenas cinco versos deverá estar de volta interpretando Crêmilo. Cinco versos é pouco tempo para um ator trocar de indumentária, mesmo levando em consideração que os atores presentes na orquestra podem prolongar o tempo de falar cinco versos andando ou gesticulando de alguma forma. Em todo caso, o certo atraso do ator é também previsto e documentado no texto, e o Sacerdote, já em cena à espera de um interlocutor, evidencia a demora do outro ator quando diz o verso 1176: “Quem me poderá dizer com certeza onde está Crêmilo?”

Crêmilo e Sacerdote ficam em cena até o verso 1197 quando entram uma Velha e Pluto, para assumir o papel da Velha o ator que interpretou Carião no início desta sequência, teve um tempo maior para se caracterizar e Pluto é uma personagem muda e podia ser interpretada por outro que não os três atores responsáveis pelos papéis da peça.

### 4.3 Coreografia falada do coro

A grandiosidade do espetáculo teatral grego deveria exigir um tempo duradouro de ensaio, principalmente do coro, composto, se não totalmente, em sua grande maioria, por cidadãos comuns e não por atores-cantores-dançarinos profissionais. Um papiro descoberto no Egito é apontado por Revermann (2006, p. 91-92) como indício da existência de ensaios modulares. A descoberta arqueológica traz as falas da personagem Admeto, da tragédia *Alceste*, de Eurípides e, pelo fato de conter apenas falas desta personagem, parece que teria funcionado como um ponto<sup>201</sup>.

<sup>201</sup> Revermann (2006, p. 83), na continuação de sua exposição, quando compara o drama shakespeariano com o teatro grego, verifica que a prática de ensaios individuais parecia ocorrer nos dois casos. A

A modularidade pode ser eficiente dado o caráter amador do coro. Além disso, segundo Wilson (2000), os ensaios eram estendidos por longo tempo e é de se supor que nem sempre todas as pessoas envolvidas pudessem participar de todos eles, uma vez que havia amadores engajados na realização das peças. Por isso inferimos que os ensaios coletivos não eram a única modalidade de ensaio<sup>202</sup>.

A complexidade do evento teatral que reunia atividades tais quais atuar, dançar e cantar, somada ao refinado sistema corégico que articula uma distinção conceitual entre as esferas de ator e coro exigia tanto a dedicação e diligência dos componentes quanto a preocupação do autor da obra. Sendo assim, porque não prever, no momento da composição, falas-lembrete para os participantes do coro?

Pelo menos esta parece ser a intenção do poeta em algumas falas quando o coro parece orientar suas próprias ações ao indicar o movimento a ser realizado pelos coreutas. Este tipo de fala acontece com maior frequência no párodo ou no êxodo, quando, por vezes, o coro parece descrever ou organizar a coreografia desempenhada durante a performance<sup>203</sup>.

As falas do coro com esta característica, por um lado, deveriam ter, no momento da performance, a função mnemônica de orientar o coro em sua atuação. É claro que o coro ia para a sua exibição com as sequências de ações, cantos, falas e danças todas ensaiadas, mas tais falas poderiam evitar possíveis deslizos de um indivíduo do coro ou mesmo marcar a sequência do texto já decorado dando mais segurança aos coregos. Por outro lado, o registro no texto destes momentos em que o coro diz sua coreografia, representa para nós a possibilidade de recuperação da performance da movimentação do coro.

Em interessante artigo, Delavaud-Roux (1994, p. 295-307) cataloga as ocorrências nos textos das comédias de Aristófanes das palavras e das expressões que indicam o movimento de dança das personagens. O estudo da autora indica que, diferente do que se

---

partir disso ele acredita, assim como Stern e Palfrey, estudiosos do teatro de Shakespeare, que, se a preparação da peça se estende por um longo período em que o ensaio é modular, individual e cada ator tem apenas noção de seu papel, a conceitualização da peça pode ser afetada por isso, pois cada ator vem apenas com domínio do seu papel e não tem uma ideia geral da peça. Mas nós consideramos que a dinâmica do drama grego é bem diferente. Cada ator poderia ser responsável por mais de uma personagem. Consentimos com ideia de um ensaio individual. Isso parece ser bastante plausível, mas não acreditamos que os atores percam a ideia geral da peça já que precisam disso para garantir o bom desempenho em uma realidade tão competitiva. A polivalência do ator já foi defendida por Thiery (1986) e concordamos com ele quanto à multiplicação de personagem atribuída a cada ator.

<sup>202</sup> Outra descoberta apontada por Revermann (2006, p. 92) que indica a existência de ensaios separados do coro é o papiro Sorb. 2252 (c. 250 bce) que contém versos de 1 a 106 de *Hipólito*, de Eurípides. O papiro omite o canto coral de 61 a 71, bem como o canto de introdução de Hipólito, de 58 a 60, o que pode indicar que tais falas estão ausentes desse script parcial, pois o ensaio seria separado.

<sup>203</sup> Thiery (2001, p. 204) suspeita que, dada a importância que o coro tem no desenrolar da ação, o corifeu, diferente dos demais coreutas, fosse um profissional e não um amador, quem sabe o próprio *didáscalos*. Por outro lado, o autor faz a ressalva de que seria um exagero considerar que o líder do grupo fosse o único a falar com os outros autores e com os coreutas.

imagina, o *córdax*, dança geralmente relacionada à comédia, tem apenas um registro em toda a obra de Aristófanes, em *Nuvens*. Curiosamente, dentre as vinte e uma ocorrências apontadas por Delavaud-Roux (1994, p. 297)<sup>204</sup>, poucas são falas do coro.

Geralmente o coro registra em sua fala, não um passo de dança, mas uma coreografia mais estendida, com peculiaridades de movimentos, como pode ser visto na sequência.

O párodo e o êxodo, entrada e saída de cena do coro, como é de se esperar, são dois momentos da peça que merecem muita atenção dos coreutas. É previsível que haja expectativa por parte do coro antes de aparecer diante de pelo menos quinze mil pessoas, por isso a entrada em cena deveria merecer certo investimento por parte do poeta e ensaiador. A saída, com o coro mais acostumado aos olhares do público não era menos importante. Não apenas nestas duas sessões, as comédias de Aristófanes preveem momentos de intensa movimentação que deveriam demandar bastante cuidado do coro.

Acreditamos que diante de todos esses meandros dos festivais dramáticos o autor da comédia previsse falas para orientar o coro no momento de sua performance, principalmente nos versos de cenas importantes da comédia em que algum tipo de coreografia era exigida. Essa fala registrada pelo coro produz um efeito narrativo, pois, quando falada em cena, indica a ação que está sendo desempenhada.<sup>205</sup>

Ao estudar a dramaturgia de Ésquilo, diz Mota (2005, p. 129): “A efetivação do espaço dramático como espaço acústico fundamentou a exploração das possibilidades e o impacto e exatidão das performances. Essa é uma operação basilar da dramaturgia musical de Ésquilo: o reconhecimento de que a banda sonora define a banda visual.” A mesma afirmação pode ser atribuída à comédia aristofânica e versos do coro que remetem à ação estabelecem um vínculo entre os domínios acústico e visual.

A busca no texto por elementos linguísticos que remetam à realização concreta da performance, no último século, passou a ser um desafio para os estudiosos do teatro antigo. Dentre os diversos livros publicados com a intenção de tratar do assunto, no *The Greek Chorus*, de Webster, publicado em 1970, o autor deixa claro qual é sua intenção logo na introdução – procurar no ritmo dos versos os possíveis movimentos dos pés.

<sup>204</sup> A maioria dos exemplos selecionados pela autora estão em *Aves*.

<sup>205</sup> Sabemos que, de acordo com as experiências modernas de representações teatrais, a peça pode optar por apresentar uma polifonia em que fala e ação se contraponham. Mas na experiência teatral da época antiga, dado todas as características espaciais e competitivas do evento teatral, deduzimos que fala e ação não divergem, antes, uma reforça a outra.

Irigoin (1994), baseado na colometria de *Paz* proposta por Heliodoro, no século I, e registrada em um manuscrito do século XI, verifica os metros usados no párodo de *Acarnenses* e de *As Tesmoforiantes* em buscas de marcas sonoras que poderiam dividir o sistema estrófico e chamar a atenção do público para a mudança de ritmo. Segundo o autor, em *As Tesmoforiantes*, a estrutura é complexa, pois diferentes tipos de metro são utilizados. Irigoin propõe a divisão do párodo em quatro partes iguais e percebe que cada uma dessas partes tem um total de 78 tempos marcados, não de 78 sílabas, mas de 78 tempos:

Assim, utilizando versos de tipos diferentes, iambos, dátilos e anapestos, de um lado, iambos, iônicos e glicônicos, de outro lado, Aristófanes consegue construir duas estrofes ritmicamente iguais, quer dizer, com o mesmo número de pés, o que lhe permite assegurar uma equivalência perfeita aos passos do coro.<sup>206</sup> (IRIGOIN, 1994, p. 31).

Essa divisão equivalente de pés métricos, especula Irigoin, é importante para que o coro possa realizar movimentos de dança e tenha o mesmo tempo para iniciar a dança, desempenhá-la e retomar sua posição inicial.

O autor ainda retoma os estudos de Heliodoro quanto à colometria da peça *Paz* e mostra que os 36 tetrâmetros trocaicos do coro no párodo da peça podem ser divididos em dois grupos de 18<sup>207</sup>. A divisão da cena em duas dá toda a importância para o tema da dança e da orquestra, pois 18 tetrâmetros trocaicos comportam 144 tempos, ou seja, o coro teria 144 tempos para desempenhar os passos de dança. (IRIGOIN, 1994, p. 30).

Neste capítulo, buscamos nas comédias de Aristófanes registros verbais do coro que indicam a ação desempenhada. Apresentamos à seguir alguns exemplos desta ocorrência, nas comédias em que a função do coro de falar sua própria coreografia está mais visível, *Acarnenses*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata* e *Rãs*.

No párodo de *Acarnenses* temos vários momentos de fala em que o coro parece descrever os movimentos desempenhados. No verso 204: “Vamos, todos por aqui (ἔπρου). Persigam-me (δίωκε) esse fulano, perguntem (πυυθάνου) a todos os passantes.”, os verbos

<sup>206</sup> Ainsi, en utilisant des vers de type différent, iambes, dactyles et anapestes d’une part, iambes, ioniques et glyconiens d’autre part, Aristophane réussit à construire deux strophes rythmiquement égales, c’est-à-dire comportant le même nombre de pieds, ce qui lui permet d’assurer aux pas du chœur une équivalence parfaite.

<sup>207</sup> Segundo Irigoin (1994, p. 30), os múltiplos de 9 são comumente propostos pelos sinais sonoros presentes nas estruturas estróficas dos cantos das comédias.



ἔπομαι, διώκω e πυνθάνομαι todos no imperativo presente indicam uma fala de orientação do coro para o próprio coro. Os sentidos dos dois primeiros verbos reforçam a ideia de Webster (1970, p. 182) de que o coro entraria na cena correndo.

Quando o párodo termina, o coro percebe a presença de Diceópolis e diz: “Calem-se todos (σιγα πας). Estão a ouvir, meus senhores, este convite ao silêncio? Aí está o fulano que nós procuramos, é aquele mesmo. Vamos afastem-se todos daqui... (ἀ] λὰ] δευρο πας ἐκποδων)” (vv. 239-240). Novamente vemos que a fala do coro indica a ação a ser realizada em cena - afastar-se e, assim, abrir espaço para a pompa de Diceópolis. O coro depois de cantar e agir em prol de uma perseguição, em um canto que pressupõe uma cena movimentada, afasta-se para um lado da orquestra para observar a atitude daquele homem que sai para fazer um sacrifício. Esta postura do coro assemelha-se à postura de uma plateia. O coro agora vai assistir à realização de um ritual das Dionísias Rurais. Nesta fala o coro orienta seu próprio afastamento e o silêncio. A cena seguinte será tomada pela procissão das Dionísias Rurais e a função do coro é transferir o foco de atenção para outros elementos cênicos.

Mas, logo depois de ouvir o canto de Diceópolis em louvor a Fales, o coro parte novamente para a ação. Nos versos de 280 a 283 há a indicação de uma ação a ser desempenhada: “É este! é este mesmo! Atira! Atira! Atira! Atira! (βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε) (*Arremessam pedras*) Dá-lhe! (παῖε παῖε) Dá nesse malvado! Atira mais! Atira mais!”

O animado ataque do coro é coreografado e pela fala conseguimos acessar os principais movimentos dos acarnenses - atirar e bater em Diceópolis.

No êxodo da peça, depois que Diceópolis aproveita os benefícios de uma trégua particular, juntamente com o herói, o coro canta de alegria associando-se à felicidade de Diceópolis. No último verso da peça quando o coro vai sair de cena avisa: “Cá vamos (ε]γ]ομεσqa) para te fazer a vontade. Eferriá! Hurra! Vivam, tu e teu odre!” (vv. 1233-4). E, assim, indica a ação que irá realizar.

Em *Paz*, quando o coro entra em cena para desempenhar o párodo, os verbos cantados indicam a coreografia a ser desempenhada: “Para aqui, todos, venham cá (χώρει) – ânimo! – direitos à salvação. Gregos, unidos libertemo-la, agora ou nunca”. (vv. 301-2)

O coro dirige seu próprio movimento de entrada. O uso de χώρει no imperativo presente indica o tom orientador da movimentação cênica.

No final da peça, depois do casamento entre Trigeu e Opora, no movimento de saída, o coro fala: “...Nós, os da frente, vamos pegar no noivo e levá-lo em ombros, meus senhores...” (1340 a 1345) e indica uma ação que realizada. O texto grego apresenta inclusive uma onomatopeia, ὕψυ, indicando a força que o coro fez pra levantar Trigeu como pode ser visto na segunda linha do texto grego apresentado abaixo:

αἰ! ἰ! ἀπαμενοὶ γερῶν  
 ὕψυ οἰ! προτῆταγμενοὶ  
 τοῦ νυμφίου ῥηδρεῖ.

*Aves* parece ser o exemplo mais bem acabado de falas do coro indicando sua própria coreografia. Os versos do ataque do coro aos dois atenienses, Bom de Lábia e Tudo Azul, traz detalhes da movimentação cênica, como pode ser visto nos versos abaixo cantados pelo coro:

Coro:  
 Ió! Ió!  
 Vem! Avança, assalta, ataca o inimigo  
 com ímpeto assassino e, com tuas asas,  
 por todos os lados, abraça-o, envolve-o!  
 Que ambos venham a lamentar,  
 que nosso bico alimentem!  
 Nem monte sombrio, nem nuvem etérea,  
 nem grisalho mar, não há o que acolha  
 estes fugitivos.  
 Corifeu:  
 Vamos deparar e bicar estes dois! Já!  
 Onde está o comandante? Que ele conduza a ala da direita! (vv. 344-351)

Este canto traz uma descrição da postura do coro e indica como os movimentos de ataque deveriam ser desempenhados. Na terceira linha é indicado que o coro deveria explorar a indumentária nesta dança exibindo as asas postiças. Na quarta linha percebemos que o ataque deveria promover um círculo em volta dos dois homens. E na última linha fica evidente que o coro estava dividido na orquestra em dois semicoros.

No final da comédia, quando Bom de Lábia casa-se com Soberania, o coro canta o *himeneu* e, dos versos 1720 ao final da peça, no verso 1765, temos algumas indicações da coreografia desempenhada na orquestra. Depois que o arauto anuncia a entrada dos noivos o coro começa:

Recua, abre passagem, afasta-te, fica de lado!  
 Voai em volta do afortunado de sorte afortunada.  
 Oh! Oh! Que juventude! Que beleza!

Que casamento afortunado para esta cidade o teu! (vv. 1720-4)

Os dois primeiros versos citados indicam que o coro abre caminho para a passagem dos noivos que desfilam pela orquestra enquanto o coro, dividido cada parte de um lado, dança. Ainda no verso 1760 o coro dança com a noiva como pode ser percebido no trecho:

Ó afortunada, estenda a sua mão,  
segure minhas asas  
e dance comigo.  
Erguendo-a, eu a tornarei leve!

mostrando que um elemento do coro dança com a noiva e executa movimentos aéreos.

Quando o coro de Velhos de *Lisístrata* realiza o párodo sua fala revela os objetos que eles trazem à cena, como o tronco para fazer a fogueira. Os versos iniciais do párodo, 254 e 255, “Avance, Draces, guie-nos passo a passo, mesmo que doa seu ombro / por suportar tamanho peso do galho da verde oliveira” indicam que os passos do grupo eram vagarosos.

Já o final da peça conta com uma agitada cena de dança que satiriza a dipodia, uma dança lacedemônia. O Embaixador Lacedemônio, acompanhado do Embaixador Ateniense e do coro, dançam. Neste final, apesar de tudo indicar que o coro dança junto com os embaixadores, apenas poucos versos são cantados por ele e, nestes versos, o canto do coro faz referência aos passos desempenhados: “Upa, iê, peã, / pulem para o alto, ah! / como em uma vitória, ah! / evoé, evoé, viva, viva!” (vv. 1291-1294).

O coro de iniciados de *Rãs*, também emite falas que indicam a ação realizada na orquestra ao dizer:

Marchem, pois, todos decididamente  
para os recantos floridos dos prados,  
batendo com o pé a terra e lançando dichotes  
e brincando e trocando.  
Almoçamos bastante.  
Toca a andar e exalta nobremente  
a deusa salvadora,  
cantando com a tua voz,  
porque ela promete salvar o país para sempre,  
ainda que Torício o não queira. (vv. 372-383)

Ao cantar, o coro narra a ação que realiza em cena. Além desta indicação de movimento, o párodo de *Rãs* prevê falas que anunciam o que será cantada na sequência. O corifeu diz: “Ora vá, faizei ressoar uma outra forma de hinos, cantai a rainha que traz os frutos, a deusa Deméter, celebrando-a com cânticos divinos” (vv. 382-384) e, assim antecipa o canto do coro sobre a deusa. Novamente no verso 395 o corifeu indica quais são os versos que devem ser cantado na sequência: “Vá, eia! Agora chamaí aqui o deus florido, com vossos cantos, o deus que é nosso companheiro nestas Dança” e, depois desta fala o coro canta a Iaco.

No final do párodo, quando precisa abrir espaço para a performance dos demais atores, o coro, orientado pelo corifeu, faz mais um movimento anunciado ao colocar-se de um lado da orquestra:

**Corifeu:** Avançai agora para o recinto divino da deusa, o bosque florido, vós que participais da festa grata aos deuses. E eu irei com as raparigas e mulheres para onde festejam, a noite inteira, a deusa, e levarei a tocha divina.

**Coro:** Avancemos para os prados cheios de rosa,  
os prados floridos,  
ensaiando à nossa maneira a dança tão bela  
que conduz as Moiras bem-aventuradas,  
porque só para nós o sol e a luz são alegres,  
nós quantos sonos iniciados  
e vivemos de maneira piedosa  
com os estrangeiros e patriotas (vv. 440-459)

Por meio da leitura estes versos fazem-nos imaginar qual foi o movimento do coro. Mas no momento da performance, quando o público apreende a peça pelos registros visual e auditivo, a fala serve a dois propósitos, o de indicar ao coro as próprias ações e a de indicar ao público as ações desempenhadas na orquestra.

A importância destes tipos de falas no momento da ação, na relação entre o público e os *performers*, reside no fato de um público tão extenso precisar de indicações narrativas para acompanhar os movimentos da orquestra. Quando o corifeu de *Rãs* anuncia, por exemplo, que o coro fará um canto em homenagem à Deméter, dá a chance para aquele espectador displicente prestar atenção ao que será cantando e aproveitar a experiência estética ofertada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da atividade coral na Grécia Antiga é explícita e os estudos de cultura apontam para o fato de que o fenômeno coral, ligado ou não ao evento teatral, deteve copioso prestígio tanto por parte da população em geral, que se engajava em grupos corais contribuindo para a sua manutenção, quanto por parte dos representantes públicos, que incentivavam ideologicamente e financeiramente sua realização. O governo da época criava mecanismos estatais de incentivo, fornecendo, assim, as condições necessárias para que a performance coral fosse realizada. A instituição da coregia, importante para a conservação dos coros de tragédia, comédia, drama satírico e ditirambo estava inserida num sistema de liturgia que valorizava não apenas o político, mas também o cidadão rico, que participava efetivamente na preparação da representação coral, e o coreuta, que dispunha de seu tempo para ensaios e apresentações. Todo este empenho é demonstração da importância do coro na cultura grega da Antiguidade Clássica, a ponto de mobilizar iniciativas públicas e privadas para garantir a sua existência.

Tal prestígio justifica-se por características culturais bem marcadas historicamente e alguns elementos podem ser citados: (i) a formação do ateniense passava obrigatoriamente pelo estágio de preparação artística, no qual o cidadão aprendia técnicas de canto, dança, entre outras habilidades. Essa formação preparava o homem para que ele sempre reconhecesse o valor da arte, soubesse prestigiá-la e fosse capaz de desempenhar alguma atividade artística; e (ii) o grande negócio que o festival teatral representava para os atenienses fazia com que as atenções fossem voltadas para a preparação e execução dos espetáculos, e a representação coral era uma forma de demonstrar o quão valorosos eram os cidadãos nela envolvidos.

Ou seja, o intrincado sistema, que envolvia a coregia, os festivais, a competitividade própria do evento e a cultura da performance impregnada na civilização ateniense da Antiguidade Clássica, valorizava a realização da performance coral e fazia questão de desenvolver e aperfeiçoar as estratégias econômico-político-sociais que garantiam a existência e manutenção das atividades corais.

A performance coral é, então, atividade extremamente valorizada na cultura grega do século V. Quando observamos particularmente o funcionamento da performance coral em um gênero específico do drama – a Comédia Antiga – o valor do coro continua a saltar aos olhos e evidenciar-se.

O acontecimento teatral na Antiguidade Clássica era uma celebração infinitamente mais coletiva que nos tempos modernos, pois o engajamento da população era ativo uma vez

que significativa parcela dos cidadãos participava ou da produção ou do financiamento ou da encenação das peças.

Esse inextricável relacionamento entre o público de teatro e a própria produção teatral produz um contexto único na história da performance cênica dado que a platéia detinha grande competência teatral. Essa formação teatral do público provinha, em parte, da sua efetiva participação da realização da peça compondo o coro. Num processo dialético de interação entre a obra e seu público, a comédia construiu sua estrutura que apresenta elementos críticos caracterizadores, como a paródia de outras obras e mesmo a discussão teórica de um ou outro aspecto das manifestações artísticas da época. No gênero cômico a autorreferenciação crítica, as frequentes paródias, as citações e os intertextos em geral, a interlocução com o espectador previsto no texto só era possível graças à proficiência do público.

A atividade coral, além de representar estágio importante na formação do cidadão, movimentar a economia local e ostentar a potência de Atenas, foi elemento de extrema importância na constituição do gênero cômico, pois preparava o espectador e permitia que a comédia ousasse e sempre experimentasse novas configurações do enredo ou da representação. A ousadia do gênero em propor desafios à sua platéia contava com a sagacidade e o preparo dos cidadãos que formavam a assistência do espetáculo.

Na comédia de Aristófanes, o coro realizava funções importantes na estruturação e realização das peças, tendo sido responsável por desempenhar o párodo, a parábase e participar das cenas, do agón e do êxodo, além de, nas últimas comédias, realizar os *intermezzos*. Por tudo isso, a permanência do coro na orquestra era proporcionalmente maior do que a dos atores, o que apenas confirma o apreço que o público tinha por ele, uma vez que, em ambiente competitivo, o poeta não arriscaria submeter o público a uma personagem que desagrade por muito tempo. O tempo maior de permanência do coro na orquestra em relação aos demais atores implica, conseqüentemente, que a personagem representada pelo grupo coral ficava por mais tempo em contato com os espectadores. Além disso, justamente pelo fato de a estada em cena do coro ser prolongada, o poeta empregava este elemento para viabilizar a realização do espetáculo usando-o para direcionar o olhar da plateia quando outra personagem entrasse em cena, ou para ocupar o espaço preenchendo os possíveis (e necessários) buracos na ação ou mesmo para desempenhar funções técnicas.

Por muito tempo, os estudos sobre o drama grego do século V reduziram-se a abordagens antropológicas, sociológicas, narrativas, deixando-se de lado o tratamento do texto de teatro grego como teatro, com as necessidades próprias do gênero tais quais a

realização em um espaço concreto, a presença e a reação de um público, o número de atores restrito, o ambiente competitivo e a importância da realização teatral para o governo ateniense, entre outras coisas. As abordagens mais recentes, apoiadas em pesquisas linguísticas e em descobertas arqueológicas, propuseram a abordagem dos textos antigos pensando-os de acordo com a possível realização do gênero na época. Assim os textos da tragédia e comédia passaram a ser estudados como textos de teatro que, um dia, foram postos em cena, em um ambiente extremamente competitivo, por um grupo que tinha forte compromisso com uma ideologia vigente e intencionava fazer ver, aos cidadãos e aos estrangeiros, o valor e poder de Atenas.

Quando pensamos a função do coro na comédia aristofânica considerando estes aspectos históricos que interferem concretamente na realização performática da comédia grega antiga, percebemos a pluralidade de utilidades que tem o coro. Nesta tese, foram desenvolvidas questões relativas a quais são as funções do coro na constituição da narrativa e na exequibilidade do espetáculo cênico.

Quanto à função do coro na constituição narrativa da comédia, podemos afirmar que o coro sempre se liga intimamente ao Sujeito da ação auxiliando, completando ou viabilizando a busca do Objeto. Das onze peças, a construção narrativa prevê que haja a conjugação entre coro e herói em dez, sendo que apenas em *Nuvens* o coro tem uma atitude disciplinar e age de forma a punir Estrepsíades.

Nas comédias em que o coro, a princípio, é oponente, existe o esforço por parte do herói em convencê-lo a aderir à sua causa, como acontece em *Acarnenses*, *Vespas*, *Aves* e *Lisístrata*. A principal barreira a ser vencida pelo Sujeito nestas comédias é convencer o coro a aderir ao seu projeto. Só depois disso, o Objeto de desejo é alcançado. Quando o coro não se harmoniza com o herói, este não tem sucesso em sua empreita, como acontece com Estrepsíades em *Nuvens*.

Dessa profunda ligação entre coro e herói podemos inferir:

- 1) O lugar de destaque do coro na trama revela a grande importância que ele tem na estruturação narrativa do drama. Podemos supor que esta posição de destaque sinaliza o quanto o coro era estimado pelo público e, por isso, recebia tanto prestígio por parte do poeta. Se não fosse assim, o poeta não ousaria compor tantas cenas que preveem a presença do coro e com um papel tão importante na narrativa arriscando-se a desagradar o público e, conseqüentemente, ser desprestigiado em um festival.

- 2) A frequência em o poeta propor uma estrutura narrativa que faz coro e herói comungarem do mesmo objetivo relaciona-se diretamente com um fim maior ao qual a comédia se propõe: mostrar a viabilidade das soluções do conflito no âmbito da comunidade. A imposição de que haja uma identidade entre herói e coro, gerando assim uma comunidade de interesses, para que o herói tenha sucesso remete diretamente à estrutura democrática da pólis, na qual a comunhão entre os cidadãos é importante para que as decisões tomadas pelos governantes tenham sucesso.

Apesar da reincidência do coro na posição de Adjuvante, outras importantes e definidoras casas actanciais são ocupadas por ele com frequência, o que mostra a pluralidade de opções que o poeta tinha ao construir a narrativa, ou seja, a existência do coro em nada limitava a criatividade do comediógrafo. Muito pelo contrário, a experimentação é marcante em Aristófanes que, a cada comédia, inovava ou na estrutura do enredo ou na escolha do tema ou nas estratégias cênicas adotadas.

A divisão do coro em duas personagens diferentes, como acontece em *Lisístrata*, é exemplo de como o coro não engessava a criatividade do poeta – o mesmo grupo coral divide-se e desempenha papéis diferentes no enredo da comédia, mostrando como o poeta propôs funcionamentos para o coro de acordo com a necessidade do enredo.

O mesmo pode ser dito sobre a construção do coro no que tange à mudança de posicionamento durante o desenrolar da peça: *Acamenses*, *Vespas*, *Paz*, *Aves* são peças nas quais o coro começa marcando oposição ao Sujeito, mas muda de posicionamento e o apóia.

Dentre as diferentes organizações do coro propostas por Aristófanes, há peças nas quais o coro parece ser o elemento principal da obra, como é o caso de *Lisístrata* e de *As Tesmoforiantes*. Nestas comédias o coro ocupa várias posições actanciais e é responsável pelo desenvolvimento de grande parte do enredo, ocupando, inclusive a casa actancial Sujeito.

Em *Assembléia de Mulheres* o coro também ocupa papel importante, pois é o responsável por votar a favor da nova constituição que atribui o poder local às mulheres, mas essa importante ação efetiva-se já no início da comédia restando todo o desenrolar da obra em que o coro tem papel reduzido.

As obras supérstites de Aristófanes recobrem toda a carreira do poeta. De *Acamenses*, a obra mais recuada no tempo, datada de 421, até *Pluto*, a mais recente, de 388, são 33 anos de produção, nos quais percebemos a diversidade de organização de enredo, os variados temas, e as diferentes utilizações do coro tanto na construção da narrativa quanto nos



efeitos cênicos. Isso dá a entender que o poeta experimentava novas estratégias ao mesmo tempo que reaproveitava o que tinha tido sucesso no passado.

Quando observamos as onze comédias de Aristófanes, percebemos como o comediógrafo foi um mestre em reaproveitar os expedientes ou cômicos, ou cênicos, ou temáticos já testados. Essa reciclagem teatral mostra como o gênero, ao longo de sua constituição poética e diante de tais repetições, construiu um repertório de situações e temas percebido hoje pelos leitores modernos e, supostamente, pelos espectadores antigos como *topoi* cômicos.

A entrada agressiva do coro, com palavras de ameaça e gestos de ataque é experimentada em *Acarnenses*, repetida em *Cavaleiros* e em *Lisístrata*. A agitação do párodo é reformulada em *Paz*. A divisão do coro em dois semicoros é outro recurso que se repete com frequência nas comédias de Aristófanes até ganhar uma característica mais desenvolvida em *Lisístrata*, em que cada semicoro tem uma configuração de personagem diferente. A caracterização do coro como mulher deve ter rendido muita visibilidade ao poeta, pois ele a utilizou três vezes na parte mais recente de sua carreira, nas peças *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*. Os coros animais aparecem em duas comédias das que conhecemos integralmente.

Essas repetições são plenamente justificáveis em um contexto tão competitivo como eram os festivais teatrais na Atenas do século V. É presumível que os poetas lançassem mão dos recursos humorísticos já testados para garantir a satisfação do público. Essa reciclagem teatral revela muito da versatilidade do comediógrafo que deveria reaproveitar, mas sempre repaginar os recursos utilizados para que o espectador não sentisse o fastio da mesmice.

A inovação na Comédia Antiga, podemos inferir, dava-se paulatinamente com passos de ousadia e recuo. *Nuvens*, peça marcante na carreira do Aristófanes, é exemplo de como o atrevimento artístico pode ser punido em um ambiente tão concorrido.

Neste ambiente de criatividade posta em ação nas comédias de Aristófanes, a variação na utilização do coro na construção da intriga diversificava-se ano a ano e repetia-se quando necessária, mas percebemos que o coro, apesar de poder ocupar qualquer uma das seis casas actanciais da estrutura narrativa, mantém-se com maior frequência como Adjuvante.

A presença constante do coro nesta casa actancial indica que ele coopera com a busca do herói, mas esta posição de apoiador não garante o destaque da personagem coro no desenrolar da ação. Isso é notado mais nitidamente nas últimas comédias de Aristófanes – *Rãs*, *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* testemunham que o coro, pouco a pouco, foi sendo subtraído das cenas e passou a ser cada vez menos importante na viabilização da busca do

Objeto pelo Sujeito – o apoio continuou a existir, mas não era mais decisivo. Em *Rãs*, por exemplo, o coro de iniciados é adjuvante de Dioniso, mas não tem a necessidade de enfrentar oponente algum. O mesmo acontece em *Assembléia de Mulheres*, em que, além de não fazer frente a outra personagem, o coro participa mais efetivamente da ação apenas na primeira terça parte da comédia e depois permanece em silêncio. O coro de *Pluto* também apresenta a característica de não contribuir ativamente para que o herói Crêmilo devolva a visão ao deus Pluto. Nas últimas peças, então, o coro perde na construção da narrativa o destaque que teve nas primeiras comédias. As personagens desempenhadas por ele, antes tão ativas e importantes na defesa do sujeito, no ataque ao oponente e na conquista do objeto valor, tem papéis pouco decisivos para o desenrolar da intriga.

Mas, por outro lado, apesar de o coro perder sua importância narrativa com o passar dos anos, a sua presença em cena ainda era essencial para a realização da obra, pois, além de compor o enredo da comédia como uma personagem de ficção, o coro tinha papel fundamental na realização cênica da comédia e desempenhava tanto funções técnicas quanto marcavam o transcorrer temporal do enredo.

As características do espaço teatral, as particularidades do processo de produção e recepção das peças, bem como as peculiaridades da civilização da época tinham implicações importantes na efetiva produção do espetáculo cênico no qual o texto ficcional faz-se concreto.

A começar pelo amplo espaço do *theatron* que abrigava milhares de pessoas e da orquestra, que poderia ter até 100 metros de diâmetro<sup>208</sup>, podemos afirmar que o poeta deveria prever mecanismos para que os espectadores pudessem acompanhar o espetáculo sem perder os momentos-chaves da trama, já que a extensão do local, bem como a profusão de falas e de movimentos, comuns nas grandes aglomerações, têm um efeito naturalmente dispersivo. Esta necessidade parece ter se internalizado no gênero e as comédias de Aristófanes previram elementos para tentar anular os aspectos dispersivos.

O coro foi um desses elementos e mostrou-se essencial para a performance da comédia, pois foi um promotor da interação entre o público e o espetáculo.

O coro, por sua natureza coletiva e por seu figurino exuberante, poderia ser visto mais facilmente do *theatron*. Ele foi, assim, um elemento cênico facilmente percebido na imensidão da orquestra e o olhar dos espectadores deveria voltar-se de imediato para o grupo e com mais facilidade do que para o ator individual. As circunstâncias da performance cômica

---

<sup>208</sup> Cf. Wilson (2000)

exigiam que a atenção naturalmente depositada no coro fosse direcionada ora a um, ora a outro elemento da ação que transcorria na orquestra, cabendo ao coro essa tarefa de redirecionar os olhares do público. Desta forma, o coro promovia o direcionamento da atenção para as cenas importantes para o enredo da comédia, direcionando o foco de olhar do espectador. Assim, quando uma personagem entrava ou saía de cena era comum que o coro explicitasse a ação desempenhada. As falas do coro que repetiam o que acontecia na orquestra evidenciavam sua característica narrativa; mas essa narração, quando inserida no contexto da produção teatral da época, mostrava-se muito necessária para que o espectador pudesse acompanhar a ação mostrada na orquestra. O coro funcionava como um direcionador da atenção do público ao indicar verbalmente ou ao performar uma dança ou movimento cênico no centro da ação. Ele, ao falar, cantar ou dançar, conduzia a atenção do público para onde fosse necessário, afastando-se ou aproximando-se das demais personagens.

Além do direcionamento do olhar do público para o espaço concreto da orquestra, o coro promovia outro tipo de indicação cronotópica. A pluralidade de espaços e tempos na ficção da Comédia Antiga é reconhecida como característica do gênero e, nesta configuração plural de espaço, o coro foi um importante fator de criação, manutenção, alteração e sinalização de tempos ou espaços inseridos e utilizados na configuração espácio-temporal do enredo das comédias.

O coro foi importante na conformação do cronotopo das comédias de Aristófanes quando, por meio de falas ou por meio do ritmo dos versos, remetia ao espaço ou ao tempo proposto pelo enredo. Ao observarmos a sequência das cenas nas comédias de Aristófanes, percebemos que os momentos em que o coro realizava o párodo, a parábase ou um canto entre uma cena e outra eram momentos de alteração cronotópica previstos pelo enredo. Os espaços diferentes da comédia não eram resolvidos por meio de cenários visuais, mas havia uma espécie de cenário falado criado por meio do discurso das personagens. Essas mudanças de espaço dramático não implicavam necessariamente uma mudança de espaço cênico e o coro, nas onze comédias supérstites do comediógrafo, sempre tinha parte garantida na performance nos momentos chaves de mudança de espaço. Ou seja, ao compor o enredo da comédia o poeta já fazia coincidir a mudança de cronotopo com o canto do coro, pois, assim, o coro era em cena um índice de mudança, o que facilitava a recepção do espectador, já que era um elemento convencional em cena que sinalizava a mudança.

A transição temporal, também comum na obra de Aristófanes, foi marcada, da mesma forma, pela presença do coro. Assim, era frequente que, quando o enredo da comédia

previa um transcorrer temporal fora de cena, o coro desempenhasse alguma performance na cena.

Outra função do coro na comédia é bem prática e necessária para que a ficção possa ser contada na orquestra. Trata-se dos momentos em que são necessárias inserções de novas personagens. Acontece que o número reduzido de atores envolvidos na representação da comédia demandava que trocas de indumentárias fossem feitas durante a encenação. Então, o comediógrafo deveria propor estratégias que garantissem o tempo necessário para mudança de roupas ou máscaras e mesmo para aquisição de objetos cênicos. Quando observamos a organização cênica das peças constatamos que o coro funcionava bem nesta função e, com frequência, o poeta o elegia para ocupar a cena e distrair o espectador com sua ação viabilizando, assim, que nos bastidores, os procedimentos necessários acontecessem e o ator voltasse à cena trajado como outra personagem ou portando os objetos necessários para a realização da cena subsequente.

O coro na comédia grega antiga, como pode ser percebido, era essencial não apenas por ser um personagem recorrente no gênero, mas, mais que isso, por viabilizar o espetáculo cênico. Ele concentrava valores estéticos e práticos, além de espelhar elementos culturais, econômicos e políticos que permeavam a civilização ateniense na Antiguidade Clássica.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

### Traduções das obras de Aristófanes citadas na tese

DUARTE, A. S. **ARISTÓFANES. As Aves.** São Paulo: Hucitec, 2000.

DUARTE, A. S. **Aristófanes: Duas comédias Lisístrata e As tesmoforiantes.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DOVER, K. J. **Clouds.** Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press, 1988.

HALL; GELDART. **Aristophanes comoediae.** Oxford: Clarendon Press, 1907.

KURY, M. G. **Aristófanes. Greve do Sexo. Revolução das mulheres.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

RAMALHO, A. **Aristófanes: As Rãs.** Coimbra: Edições 70, 1996.

SOMMERSTEIN, A. H. **Acharnians.** Warminster: Aris & Philips, 1998.

SOMMERSTEIN, Alan. **Aristophane. Knights.** Aris & Philips. Warminster, 1981.

SOMMERSTEIN, A. H. **Peace.** 2<sup>nd</sup> corrected impression. Warminster: Aris & Philips, 1990.

SOUSA E SILVA, M. F. **Aristófanes. A Paz.** Coimbra: INIC, 1984.

SOUSA E SILVA, M. F. **Aristófanes. As Aves.** Lisboa: Edições 70, 1989

SOUSA E SILVA, M. F. **Aristófanes. Os Acarnenses.** 2<sup>a</sup> ed. Coimbra: INIC, 1988.

SOUSA E SILVA, M. F. **Aristófanes. Os Cavaleiros.** Coimbra: INIC, 1985.

STARZINSKI. **Aristófanes. As Nuvens.** Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1967.

VAN DAELE, H; COULON, V. **Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées.** 11e. tirage revu et corrigé. Paris: Les Belles Lettres, 1980. (Aristophane. Oeuvres, tome I)

### Demais obras

ADRADOS, F. R. **Fiesta, comédia y tragédia.** Madrid: Alianza Editorial, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética.** Traduzido por Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES. **La Poétique.** Tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris, 1980.

ARNOTT, P. **Public and Performance in the Greek Theatre.** New York: Routledge 1989.

BAILLY, A. **Le grand Bailly.** dictionnaire Grec-Français. Paris: Hachette, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética - a Teoria do romance*. São Paulo: Unesp., 1993. p. 211-362.

BIEBER, M. **The history of the Greek and Roman theater**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971

BOGATYREV, P. “O signo do teatro” in: INGARDEN e outros. **O signo teatral**. Trad e org Luiz Arthur Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 15-32.

BOWIE, A.M. **Aristophanes**. myth, ritual, and comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BRANDÃO, J. **Teatro Grego: Origem e evolução**. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico-etimológico**. Vol. 1. Petrópolis (RJ): Vozes, 1991. p. 583-584.

CARTLEDGE, P. **Aristophanes and his theatre of the absurd**. London: Bristol Classical Press, 1997.

CEIA, C. "Modelo Actancial", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, 2005. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (consultado em 31 de agosto de 2009)

CHAMBRY, E. **Ésope. Fables**. 3e. tirage. Paris: Belles Lettres, 1967.

CHAPMAN, G.A.H. Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes. **American Journal of Philology**, 104 (1): Baltimore: Johns Jophikins Press, p. 1-23, 1983.

CORNFORD. **The origin of Attic comedy**, Gloucester, Mass: P. Smith, 1934

COUAT. Notes sur la parodos dans les comédies d’Aristophane. **Revue des universités du midi**, n. 1, p. 363 –385, 1895;

DELAUVAUD-ROUX, M. H. Danser chez Aristophane In: THIERCY; MENU. **Aristophane: la langue, la scène, la cite**. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994. Bari: Levante Editori, 1993. p. 295-307.

DEZOTTI, M. C. C. **Pandora cômica: as mulheres de Aristófanes**. 1997. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

DEZOTTI, M. C. C. Mito e comédia em Aristófanes. In: FACHIN; DEZOTTI. **Em cena o teatro**. Araraquara, Cultura Acadêmica e Laboratório Editorial Unesp, 2005, p.177-208 (Estudos Literários)

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

DOVER, K. J. **Aristophanic comedy**. Berkeley: University of California Press, 1972.

DOVER, K. J. The contest in Aristophanes' *Frogs*: the points at issue. In: 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: Levante Editori, 1993. p. 445-460.

DRUMOND, G. F. **A realidade ficcional de A Paz de Aristófanes**. Dissertação. 115f. (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, 2002.

DUARTE, A. S. **O Dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas, 2000

DUARTE, A. S. Cenas de reconhecimento na comédia aristofânica. In: FACHIN; DEZOTTI. **Em cena o teatro**. Araraquara, Cultura Acadêmica e Laboratório Editorial Unesp, 2005a, p.157-175 (Estudos Literários)

DUCHEMIN, J. **L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

FERÁL, C. M. R. **O Agon na poética aristofânica: Diversidade da forma e do conteúdo**. 2009. 305f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

FERNÁNDEZ, C. **Plutos de Aristófanes: la riqueza de los sentidos**. Buenos Aires: Edulp, 2002.

FISHER, N. R. E. Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*. **Greece and Rome**, Oxford, v. 40, n. 1, p. 31-47, 1993.

GELZER, T. **Der epirrhematische agón dei Aristophanes**. Untersuchungen zur struktur der Attischen Alten Komödie. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. Munchen, 1960.

GOLDHILL, S. **The Poet's Voice: Essays on Poetic and Greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GOLDHILL, S. Genre and transgression. In: **Reading Greek Tragedy**. Cambridge: C.U.P., 1992.

GREIMAS. **Semântica estrutural: pesquisa do método**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cutrix, 1973.

- GRIMAL, P. **O teatro antigo**. Tradução de Antonio M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1978.
- HENDERSON, J. The *demos* and comic competition. In: SEGAL, E. **Oxford readings in Aristophanes**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- HERINGTON. **Poetry into drama**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985.
- IRIGOIN, Jean. Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane (Acharniens, Paix, Thesmophories) In: THIERCY, P; MENU, M. **Aristophane: la langue, la scène, la cité**. Actes du colloque de Toulouse. Levante Editori: Bari, 1994, p. 17-41.
- JONES, P. **O mundo de Atenas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JOUAN François, «La paratragédie dans les Acharniens», **Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du théâtre antique**. Montpellier V, décembre 1989, Thalie, p.17-38
- KNOX, B. M. W. **The Heroic Temper**. Studies in Sophoclean Tragedy. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1983.
- KONSTAN, D. **Greek Comedy and Ideology**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- KOWZAN, T. O Signo no Teatro. In: INGARDEN e outros. **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Organização e tradução de Luiz A. Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 57-83.
- LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- LIDELL; SCOTT. **A Greek-English lexicon**. Oxford: Clarendon, 1940.
- MARSHALL, C. W. Comic Technique and the Fourth Actor. **The Classical Quarterly**. New Series, Vol. 47, No. 1 (1997), pp. 77-84. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/639599>. Acesso em: 26/08/2008 13:23
- MALHADAS, D. As dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. **Ensaio de Literatura e Filologia**. Belo Horizonte. 1983-1984.
- MASSOUD-MOISÉS. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MASTROMARCO, G. Guerra peloponnesiaca e agoni comici in Atene, **Belfagor** 4, Fiorense. 1975, p. 469-.
- MASTROMARCO, G. Una norma agonística del teatro di Atene, **Rheinisches Museum**. 121. Frankfurt. 1978, p. 19-34.



- MAZON. **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane**. Thèse présentée a la faculté des lettres de L'Université de Paris. Paris: Librairie Hachette, 1904.
- MELERO, A. Comédia. In: LÓPES FÉRES, J.A. (Ed.) **História de la literatura Griega**. Madrid: Catedra, 1988. p. 431-502.
- MOTA, M. Teatro e audiovisualidade: A dramaturgia Musical de Ésquilo. **Ouvirouver**, número 1, 2005. p. 105-136
- MOTA, M. Comicidade em *As Vespas* de Aristófanes. 2007. Disponível em [www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br). Acesso em 16 out. 2007, 0: 24.
- MUECKE, F. Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes. **Antichthon**, 11, 1977. p. 52-67.
- MURNAGHAN, S. **Disguise and recognition in the *Odyssey***. Princeton: PUP, 1984.
- NAVARRÉ, O. Les origins et la structure technique de la comédie ancienne, **Revue des Études Anciennes**, Annales de la Faculte des Lettres de Bordeaux et dès Université du Midi, tome XIII, p. 245-295, 1911.
- NAVARRÉ, O. **Le théâtre Grec: l'édifice, l'organisation, lês eprésentations**. Paris: Payot, 1925.
- OLIVEIRA, J. K. **A ilusão dramática em *Acaruenses*, de Aristófanes**. Dissertação (Mestrado). 2005. 133 f. Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2005.
- PALLOTTINI, R. **Construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989. (Dramaturgia)
- PARKER, L. P. E. **The songs of Aristophanes**. Oxford: Clanderon Press, 1997.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PICKARD-CAMBRIDGE. **The dramatic festival of Athens**. Oxford : Clarendon Press, 1966
- PRADO, D. A. A Personagem no teatro. in: CANDIDO, Antonio et alii. **A Personagem de Ficção**. 10a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- REVERMANN, M. **Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de história da cultura clássica**.I. 5. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979. (Cultura Grega)
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo editora SA, 1965.
- RUSSO. C. **Aristophanes an author for the stage**. Tradução de Kevin Wren. Routledge: London and New York, 1994
- RYNGAERT, J. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTOS, F. B. **Canto e espetáculo em Eurípides: *Alceste*, *Hipólito* e *Ifigênia em Aulis***. 1998. 273f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas)- Faculdade de Filosofia, Ciências e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SEGAL, Charles. Aristophanes' Cloud-Chorus. In SEGAL, Erich. **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. p. 162-181.
- SIFAKIS, G. M. **Parabasis and animal choruses**. London. The Athone Press, 1971.
- SLATER, N. W. Making the aristophanic audience. **American Journal of Philology**, Baltimor, vol 120, n. 3, p. 351-367, 1999.
- SLATER, N. W. **Spectator politics: Metatheatre and performance in Aristophanes**. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 2002.
- SLATER, N. W. The fabrication of comic illusion. In DOBROV, G. **Beyond Aristophanes**. Transition and diversity in greek comedy. Atlanta: Scholars Press, 1995., p. 29-45.
- SOURIAU, E. **As duzentas mil situações dramáticas**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.
- SOUSA E SILVA, M. F: **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: INIC, 1987.
- SOUSA E SILVA, M. F. La comédie, l'art le plus difficile entre tous. In: DECLOS, M. **Le rire des Grecs**. Grenoble. Editions Jérôme Millon, 2000.
- SOUZA, M. G. G. **O coro e suas ficções: máscaras na orquestra**. 1997. 216f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- STANDFORD, W. B. **Greek tragedy and emotions. An introductory study**. London; Boston; Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1983
- TAPLIN, O. **Greek tragedy in action**. London, Methuen & Co, 1978.
- TAPLIN, O. **The Stagecraft of Aeschylus**. Oxford: Oxford University Press, 1977
- THIERCY, P. **Aristophane: Fiction et dramaturgie**. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

THIERCY, P. Coreutes et spectateurs dans les comédies d'Aristophane. In: TOBIA, A. M. G. **Los griegos otros y nosotros**. La Plata: Editora Al/Margen, 2001, 201-217.

UBERSFELD, A. **Lire le théâtre**. Paris: Éditions Sociales, 1978.

\_\_\_\_\_. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAN DAELE, H; COULON, V. **Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées**. 11e. tirage revu et corrigé. Paris: Les Belles Lettres, 1980. (Aristophane. Oeuvres, tome I)

WEBSTER, T. L. B. **The Greek Chorus**. London: Methuen, 1970.

WHITMAN, C. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

WILES, D. **Greek Theatre Performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

WILES, D. **Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WILSON, P. Os músicos entre os atores. In: EASTERLING; HALL. **Atores gregos e romanos**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008. p. 45-78.

WILSON, P. **The Athenian institution of the khoregia**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WINKLER, J.; ZEITLIN, F. **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. New Jersey: Princeton University Press, 1992

ZIMERMANN. **The Parodoi of the Aristophanic Comedies**. Studi Italiani di Filologia Classica, 3/2, 1984.