

A DEFINIÇÃO DE ESPETÁCULO
EM SÓFOCLES: A CORRELAÇÃO
ENTRE DRAMATURGIA MUSICAL E A
REPRESENTAÇÃO DE FIGURAS ISOLADAS¹.

Marcus Mota*

*Universidade de
Brasília Laboratório de
Dramaturgia

RESUMO: Na recepção moderna de suas obras, Sófocles é associado ao primado da personagem sobre o coro. Tal pressuposto de inspiração aristotélica é discutido e revisado a partir da forma como se dá a interação entre as partes faladas e as partes cantadas nos textos restantes de Sófocles.

PALAVRAS-CHAVE: Sófocles, Coro, Personagem.

ABSTRACT: In the modern reception of his works, Sophocles is associated with the primacy of the character over the chorus. This aristotelic-based assumption is discussed and reviewed from the interaction between spoken and sung section that we find in the remaining texts of Sophocles.

KEYWORDS: Sophocles, Chorus, Character.

1. Agradecimentos a
FINATEC e DPP-UnB
pelo financiamento das
despesas com passagens
e hospedagem. Trabalho
apresentado no Congresso
Internacional Sofocles el
Hombre/Sófocles el Poeta.
Málaga, 2003.

A contribuição de Sófocles para o teatro ocidental tradicionalmente é sintetizada na rubrica *personagem* (Webster, 1936 e Easterling 1973). Tal primeiro plano personativo estaria relacionado a uma modificação da dramaturgia anterior, a de Ésquilo. Assim, segundo J. Herington (1982, p.12), “Sófocles e a maioria dos dramatas que o sucederam por séculos após exibem a tendência de focar suas peças em indivíduos claramente delineados (*outlined*) e definidos, visíveis em cena”.

Entretanto, este destaque à personagem, a uma figura não coral, apresenta-se muitas vezes como evidência não discutida na recepção crítica, o que acarreta uma compreensão reduzida da modificação operada por Sófocles na tradição dramaturgicamente ateniense (Lesky 1983, Joansen 1962). Tal estratégia muito comum de se ampliar o escopo do conceito de personagem, atribuindo-lhe uma plenitude vivencial e não representacional, pode ser denominada de *naturalização* (Mota 2003). “Naturalizar a personagem” significa interpretá-la como se fosse uma pessoa, e não uma figura, uma construção. Ao se atribuir a uma personagem traços e expectativas relacionados a um indivíduo concebido em sua universalidade, há um deslocamento de foco da realidade do contexto da cena ou da trama imagética que especifica a construção da personagem para uma generalidade não associada a tal contexto. Mais claro: aquilo que está em cena não é uma pessoa no sentido de uma identidade civil: ela não fala como as outras pessoas falam fora de cena, ela não age como as pessoas agem fora do teatro, e ela se vê cercada de figuras que apenas existem, como ela, dentro do espetáculo.

A *naturalização da personagem* aplica à dramaturgia de Sófocles pressupostos do teatro literário do século XIX, teatro este baseado na palavra e em agentes dramáticos unificadores da cena, verdadeiras cabeças falantes. Tanto que Tycho Wilamowitz em seu livro sobre a técnica dramática de Sófocles procurou forjar uma solução para as chamadas inconsistências de enredo e de personagem (Wilamowitz 1917). Como resultado da aplicação de uma concepção mentalista do agente cênico ao teatro de arena grego, Wilamowitz, resolveu acomodar as flutuações e sacrificar a definição de dramaturgia de Sófocles. Para Wilamowitz, Sófocles não trabalha com coerência global do espetáculo e nem com a consistência ideacional da personagem. Ao invés de modificar suas estratégias interpretativas, Wilamowitz ratifica esta aplicação anacrônica ao explicar que

a inconsistência personativa e a incoerência da totalidade da representação são o melhor de Sófocles. As sutilezas de pensamento advindas dessas inconsistências garantiriam o prazer intelectual da audiência. Em suma, a dramaturgia de Sófocles teria a seguinte definição:” a consistência de personagem seria inteiramente dispensável e a efetividade da cena individual seria considerada mais importante que a consistência lógica da peça como um todo²”

Esta conclusão alinha-se à reação de Wilamowitz às discussões psicológicas das peças de Sófocles. Procurando reverter a desconsideração do contexto dramático destas discussões, Wilamowitz acaba por inverter a argumentação naturalizante da personagem ao propor a cena individual como horizonte da experiência da audiência e da composição. Em fim, por meio da proposição de um centro subjetivo ou da cena isolada, há sempre uma atomização daquilo que se analisa, a busca de um primeiro plano explicativo de obras dramáticas.

Contudo, durante a própria dramaturgia ateniense a questão do insulamento de algum elemento cênico foi utilizada como *anticritério*. Em *As nuvens* 1366-1367, Strepsíades apresenta os comentários de seu filho Fidípides após a aprendizagem da discursividade argumentativa sofista: “pois eu considero que Ésquilo é entre os poetas trágicos o primeiro, mas tem uma linguagem ruidosa, incoerente (sem estrutura), bombástica, um criador de palavras pomposas.”

Tal julgamento de *As Nuvens* ecoa e amplia-se em *As rãs* a partir do ataque de Eurípides à dramaturgia de Ésquilo³.

Mas Aristófanes, para superar as parcialidades dos litigantes, propõe nessa obra um plano de análise das obras dos dramaturgos⁴, que após as acusações iniciais será seguido: os estudo das partes faladas e das partes cantadas, os nervos, as cordas que movem a tragédia.

É para uma dramaturgia musical, para a complexa integração entre partes cantadas e partes faladas que o embate entre os dramaturgos é contextualizado. O foco não reside na identificação de uma cena unificada seja por um centro subjetivo, seja por qualquer outro elemento em destaque. Para uma dramaturgia em ação, como aquela julgada em *As rãs*, não há a pressuposição de horizonte explicativo de tudo que é mostrado em cena. Tal atitude que transforma fatos repre-

2. Dawe 1963,p.22. Dawe procura reabilitar o método de Wilamowitz e aplicá-lo a Ésquilo, procedimento este seguido também por Court 1994. Note-se a correlação entre a dramaturgia de Ésquilo e de Sófocles através da utilização dos mesmos pressupostos de análise.

3. *As rãs* 836-839.

4. Russo 1994,p.209 comenta a expressão como pertencente ao espetáculo das marionetes, “as cordas pelas quais a tragédia é movida, que fazem com que ela atue.”

sentacionais em feitos ideacionais carece de apoio a partir da apreensão global da composição, realização e recepção de ficções audiovisuais da tradição ateniense.

Assim, todos os elementos que destacamos em nossas análises - personagem, cena - estão na verdade subordinados a uma dinâmica representacional que se baseia em diferenças articulatórias, na relação entre partes cantadas e partes não cantadas. A diferença de tratamento desses elementos refere-se a mudança dessa dinâmica representacional. O diverso modo de se apresentar um personagem em Sófocles em relação a Ésquilo explicita não o estatuto do personagem, mas uma nova correlação entre as partes cantadas e não cantadas. É a alteração dessa correlação que gera os efeitos a escolha e disposição dos elementos.

Assim, a diminuição das partes corais e aumento do número de versos das peças a partir de Sófocles não se explica pela emergência de uma dramaturgia da personagem. O extranumerário aponta para uma definição de espetáculo que modifica definição anterior. Ou seja, o fato de haver mais versos falados a partir de Sófocles nos textos restantes das tragédia grega não nos autoriza a apontar nesta informação um aumento da importância das figuras individuais em cena e suas partes faladas em inversa relação ao status do coro e seus versos cantados/dançados. O que está em jogo é esta conexão entre os dados textuais e a defesa da importância maior de uma figura isolada.

A unificação da cena através de centro subjetivo, essa identidade entre articulador da cena e o espetáculo mesmo, apaga toda a amplitude de uma dramaturgia musical e inibe a contextualização de uma tradição dramaturgical que se efetivou através da apropriação e alteração de processos criativos específicos. Pois ainda assim, com as mudanças nas estatísticas da relação entre versos não cantados e versos cantados a partir de Sófocles, a tragédia grega continua com situações e agentes coletivizados. Um caminho é reinterpretar os dados para além de um mote evolucionista que caracterizaria a história da dramaturgia ateniense como um processo contínuo de superação de seu núcleo primitivo baseado em atividades corais.

Inicialmente, para melhor nos aproximarmos da definição de espetáculo em Sófocles, torna-se preciso notar as implicações de uma dramaturgia que não trabalha mais com

trilogias conectadas. Com peças conectadas, Ésquilo preocupava-se em atualizar em cena o encaixe, a pertença, o vínculo do que se mostra a um horizonte amplo de referências. A interação entre cena e audiência se impunha através da assincronia entre eventos em cena e fora de cena. Evitando a identidade entre o conhecimento dos agentes dramáticos e o conhecimento que a audiência teria do espetáculo, Ésquilo promovia o alheamento da personagem quanto ao seu contexto de cena mais imediato. A partir disso, a teatralidade do espetáculo era exibida, a predominância da função representacional de seus agentes dramáticos sobre sua função de caracterização. A perspectiva ampla da cena exibia os suportes teatrais do espetáculo, os meios mesmos de expressão. Este excesso metareferencial, essa performance sobre a performance concretizava a amplitude trilogica para a qual os atos em cena se dirigiam (Mota, 2008).

Já com Sófocles a composição e realização de espetáculos não conectados vai exigir diversos procedimentos, e, disto, uma outra definição. A partir da mesma base de correlação entre partes cantadas e não cantadas é que a dramaturgia de Sófocles vai se definir.

Sendo já a performance autoreferente e desvinculada de uma amplitude trilogica, não há a necessidade de se prover e exibir os nexos metareferenciais. A cena deixa de ser predominantemente um lugar de emergência de eventos extracena. Uma maior sincronização entre os atos em cena é realizada, acarretando um maior número de contracenagens entre os agentes dramáticos.

Entretanto, esse incremento da sincronização do tempo de exibição com o tempo dos eventos e das contracenagens radicaliza um movimento impresso em dramaturgias trilogicas: o esvaziamento de uma perspectiva hegemônica em cena. Tanto em dramaturgias trilogicas quanto não trilogicas há uma pluralidade de níveis referenciais que impedem a magnetização cênica - a total identidade entre representação e platéia - e atuam diretamente sobre a duração e extensão do que se mostra.

Assim, mais próximos e mais diretamente vinculados, os agentes manifestam mais e mais seus desacordos e sua não interação. Dessa forma, o espetáculo prolonga e alcança sua duração em uma continuidade que dissocia irreversivelmente os partícipes dos encontros personativos. A sucessão de con-

tracenações de reduzida interação em meio a tantas ocasiões de aproximação e confronto, ao mesmo tempo que foca os eventos representados nos agentes que os desempenham, demonstra a incompletude mesma desse universo representado. O excesso da não concordância e conseqüente insulamento das figuras em cena desloca a compreensão do que se representa dessas figuras. As individualidades em cena, as figuras isoladas antes que o destaque para si próprias nos remetem para um *paramovimento* que as integra. Líquidos imiscíveis apontam para a totalidade da mistura.

E onde se torna mais inteligível esta outra perspectiva que o excesso de contracenações dissociativas produz? Ora se o insulamento da personagem é um efeito desse excesso, não é no resultado que encontramos a compreensão global do processo.

Creio que é na macroestrutura do espetáculo, nas relações entre partes cantadas e não cantadas, que temos um esclarecimento efetivo dessa ‘outra perspectiva’ basilar para a compreensão da definição do espetáculo de Sófocles.

Em Sófocles a alternância entre as partes cantadas e não cantadas está em um diverso contexto daquele de Ésquilo. Não só há uma maior número de versos falados como também um maior número de encontros verbo-musicais entre personagens e o coro por peça ou encontros musicais com maior número de partícipes.

Dessa forma, as fronteiras entre funções dos agentes e partes do espetáculo são remodeladas. O coro-corifeu participa das cenas dialogadas tanto marcando as mudanças de interlocução, entradas de personagens e, disto o *design* das contracenações, quanto intensificando as divergências e o particularismo dos agentes, ao se referir a cada agente em cena. Já as personagens não corais cantam mais que em Ésquilo, pois cantam com o coro, cantam mesmo no párodo, cantam com outros personagens ou se insulam em seu canto mesmo dentro de encontros verbo-musicais. Nas partes faladas mesmas, os agentes dramáticos se justapõem por meio da maior presença do verso compartilhado (*antilabê*).

Exemplificando⁵:

1. em *Antígona* temos no párodo (vv. 100-161) uma performance coral na qual os pares estróficos são intercalados com estrofes anapésticas, exibindo uma atividade musical desdo-

5. Aponto as passagens abaixo como pontos de partida para detalhamento e expansão dos argumentos apresentados neste artigo.

brada e divisão da perspectiva coral. Tal desdobramento por meio de estrofe anapéstica intercalada é depois retomado no *Kommos* com Antígona (vv.801-805) e na abertura do *Kommos* com Creonte (vv.1257-1260) e em vários momentos não musicais da peça (coro, vv.376-385 e vv.526-530, Antígona vv. 929-943) para figurar auralmente o insulamento, dentro de uma continuidade articulatória, de perspectiva personativa. Assim, as estrofes anapésticas deixam de ser uma abertura da performance coral para atravessar todo espetáculo e marcar insulamentos personativos.

2. Em *Édipo Rei*, a regularidade da música, construída sem estrofes intercaladas ou interrupção dos pares estrofes, entrecasca-se com a vertiginosa e crescente revelação da história de Édipo, até que em um *Kommos* perto do fim da peça Édipo canta e se apropria da música do coro - que apenas fala -, demonstrando ser ele mesmo a total presença audível e visível de sua desgraça, (como Hércules em *As Traquinias* vv.1004-1273). O contraponto entre a ordenação e regularidade estrófica e a série de revelações aponta para continuidade de um padrão que subage em meio aos eventos.
3. Em *Ajax* o párodo vincula-se logo a uma epirrema entre Tecmessa e o coro, com intercaladas estrofes anapésticas, o que promove uma sobreposição de formas que procura efetivar uma maior cotidianeidade mesmo em ambiente sonoro musical. As interrupções integram o canto à cena, tanto que no *Kommos* entre Ajax, coro e Tecmessa (vv. 348-429), Ajax desponta com maior número de versos e no *Kommos* entre Coro e Tecmessa (vv. 879-960), após novo párodo (epipárodo), o coro desintegra sua performance durante a ação de encontrar o corpo de Ajax.
4. Em *Filoctetes*, o párodo é articulado com estrofes intercaladas de Neoptólemo. Neoptólemo interfere diretamente na performance coral como depois o fará na Ode ao sono (vv. 827-864), quando intercala ao canto do coro dáctilos hexâmetros e ao fim interrompe a ode mesmo com fala (v. 865). A atividade exercida sobre a performance coral interrompendo-a, sobrepõe performances com orientações aurais diversas.
5. Em *Electra* temos também o párodo compartilhado de Electra com o coro (vv. 86-250), e quando da revelação da presença de Orestes, os irmãos vingadores promovem

um encontro verbo-musical truncado, um canto de triunfo suspenso, frente à possibilidade de entrada dos senhores do palácio (vv. 1232-1287). Mais complexa e espetacular é a cena da morte de Clitemnestra, uma ação cênica cantada entre o coro em cena, os gritos de Clitemnestra e a interação entre Orestes e Electra (vv. 1398-1441). A continuidade da ação é garantida pela integração de atos verbo-musicais.

6. *Édipo em Colono* também possui um párodo compartilhado com estrofes intercaladas onde o coro vem a conhecer os viajantes Édipo e Antígona. Entre os versos 833-886 temos um debate verbo-musical que apresenta a cena da captura das filhas de Édipo por parte de Creonte a máxima sobreposição de canto e fala marca os atos e as reações do litigantes. No epirrema (vv. 1447-1499) o canto do corpo é intercalado com diálogo falado entre Édipo e Antígona. Sons de trovão demarcam e aproximam as partes sobrepostas. Note-se como a sobreposição das articulações desenvolve uma flexibilidade das performances mais sonoramente marcadas.

Ou seja, enquanto em *Ésquilo* há a tendência de *justaposição* das partes através de blocos que apresentam bem distintos seus extremos iniciais e finais, em *Sófocles* temos a tendência à *sobreposição* das partes cantadas e não cantadas, de modo a se trabalhar com uma maior continuidade entre as partes distintas. Ao invés de exibir marcadas diferenças dominantes em cada bloco, *Sófocles* reúne os diferidos dispondo-os em sucessão e confronto⁶.

6. Justaposição diz respeito à uma sucessão de unidades discretas, enquanto que sobreposição se identifica com uma sucessão na qual as unidades perdem suas marcas iniciais e finais. A primeira tática estruturante tende a colocar em primeiro plano a horizontalidade; a segunda, a verticalidade. V. apêndice.

Dessa maneira, o efeito de limitação de conhecimento dos agentes dramáticos é enfatizado. Ao se sobrepor as performances, é a partir dessa aproximação que se torna relevante a diferente perspectiva que os agentes têm dos eventos dos quais participam. Quanto mais inseridos em uma homogeneidade articulatória (canto, fala), mas é marcada a distinção entre os que contracenam. A contracenação delinea o horizonte não interativo dos agentes dramáticos.

É em função desse contexto expressivo que a representação das figuras isoladas destaca-se tanto de uma anacrônica caracterização realista quanto de um essencialismo humanizante. Dentro dos limites de um espetáculo individual, composto através da aproximação e sobreposição de partes cantadas e

não cantadas, o efeito de não concordância e diferenciação entre os agentes dramáticos, tanto entre agentes corais e não corais, encontra no isolacionismo de alguns personagens sua mais explícita realização. No extremo de extremos, até onde a sobreposição possibilita, as figuras isoladas trazem consigo a totalidade do movimento de sua delimitação. Dentro de uma dramaturgia musical, as figuras isoladas revertem para as especificidades dessa dramaturgia. Não se pode esconder o som. A redução das partes musicais revela a musicalidade mesma.

W.C. Scott denomina *hiperformas* o procedimento de Sófocles de, dentro da sobreposição de formas cantadas e não cantadas, manter efetiva a atuação modeladora da configuração sonora sobre a ação em cena (Scott 1986, 204-209). Ao invés da explícita e extensa performance musical, temos interrupções das performances cantadas gerando performances incompletas que exibem, inicialmente, o colapso imediato da organização das atividade aural do espetáculo. Contudo, com o prosseguir da performance podemos notar *a posteriori* a presença da configuração sonora que singulariza os desempenhos em cena.

Com a sobreposição das partes faladas e cantadas e a mútua apropriação de funções e formas por estas partes, temos uma produzida continuidade do espetáculo que aparentemente apaga as marcas de sua descontinuidade. Contudo, mesmo na sobreposição as marcas ainda estão visíveis e fornecem expectativas que serão completadas pela audiência. Contra a identidade entre articulador da representação e a própria representação, a não integridade imediata das partes cantadas e as figuras isoladas em cena complementam-se, ocasionando um espetáculo no qual a contracenação sem interação entre os agentes desencadeia uma atividade cognoscente da audiência mais envolvente que atravessa os séculos e nos traz aqui.

BIBLIOGRAFIA

- Burton, R.B.W. *The Chorus in Sophocles* Oxford University Press, 1980.
- Court, B. *Die Dramatische Technik des Aischylos* Teubner, 1994.
- Dawe, R.D. "Inconsistency of plot and character in Aeschylus" in PCPhS, 189, 1963, 21-62.
- Easterling, P.E. "Character in Sophocles" in G&R 20 (1973) 3-18.

- Gardiner, C.P. *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function* Iowa city, 1986.
- Herington, J. *Aeschylus*. Yale University, 1986
- Joansen, H. FRIIS “Sophocles 1939-1959” *Lustrum* 7,1962,94-288.
- Lesky, A. *Greek Tragic Poetry*. Yale University Press 1983.
- Lloyd-Jones, H. e Wilson, N.G *Sophoclis Fabulae* Oxford University Press, 1990.
- Mota, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- Mota, M. *Rumo ao drama: o teatro como ficção audiovisual* Inédito, 2003. v. www.marcusmota.com.br.
- Russo, C.F. *Aristophanes. An Author for the Stage*. Routledge, 1994.
- Scott, W. C. *Musical Design in Sophoclean Theater* University Press of New England, 1996.
- Sommerstein, A. H. Edição, tradução e notas *As rãs* Aris&Phillips,1999.
- Webster, T.B.L. *An introduction to Sophocles*. Clarendon Press, 1936.
- Wilamowitz, T. *Die dramatische Technik des Sofocles* Berlin, 1917.

Apêndice

Para representar visualmente táticas de justaposição e sobreposição, apresento imagens abaixo. No primeiro exemplo, temos blocos em sequência, nos quais identificamos seus contornos iniciais e finais. No segundo exemplo, os blocos se encontram sobrepostos, tendo seus contornos finais e iniciais fundidos entre si. Veja-se também que as táticas manipulam tanto espaço quanto tempo, pois a sobreposição intensifica a distribuição e duração dos blocos.

Ex. 1.



Ex. 2.



Recebido em março de 2013
Aprovado em agosto de 2013.