

O ESPETÁCULO: PONTO DE ENCONTRO DE DIFERENTES TENSÕES

Marisa Giannecchini Gonçalves de SOUZA¹

- RESUMO: As recentes contribuições da Semiótica francesa fundamentam, neste trabalho, a análise do Coro grego em quatro tragédias clássicas. Desdobrado em Sujeito passionalmente envolvido com o objeto de visão à sua frente – a cena em que atores vivem seus conflitos – o Coro grego, além de sustentar o ritmo da peça, tem a função de moralizar o comportamento observado. Os estudos sobre sensibilização e moralização encontram neste Ator coletivo condições para interpretar os dispositivos modais, numa dada cultura, como manifestações somáticas da paixão, e regular a comunicação passional nessa comunidade.
- PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; coro grego; sensibilização; moralização.

O que procuro, efetivamente, é um movimento imóvel, algo que seja equivalente ao que se chama a eloquência do silêncio.

Miró

Percursos figurativos da sensibilização/moralização

1 - O estudo de um *corpus* da tragédia grega – *Os Sete Contra Tebas* de Ésquilo, *Antígona* de Sófocles, *Medéia* e *As Bacantes* de Eurípides – pretendeu reconhecer o Coro grego como um Sujeito Observador, actorialmente instalado no discurso, que não se limita a interpretar cognitivamente o **mundo** posto à sua frente e, na maioria das vezes, a certa distância dele. Enquanto simulacro da enunciação no papel de Sujeito metadiscursivo, diante de um enunciado enunciado, acabou revelando que, a despeito da visão categorial, a relação **Sujeito do Ver/Objeto da Visão**, movida por uma força atrativa, resulta, muitas vezes, por fazer esses termos mais próximos, rompendo o espaço da cena e o da orquestra, mesmo se se considerarem esses apenas imaginariamente criados para dar conta do descontínuo que se faz necessário para que o Sujeito se instaure como tal diante de um Objeto, até em outros níveis de análise.

¹ Departamento de Linguística – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

2 - A reflexão sobre a instalação das pessoas no discurso da tragédia e sobre as variáveis e combinatórias possíveis do jogo enunciativo foi revelando que o Coro, posto para ver, estava envolvido não só cognitivamente, mas timicamente com o objeto oferecido à sua visão. À primeira vista, mostrou-se um Sujeito patemizado, pois, até quando tentou despir-se da paixão, esteve comprometido com um programa narrativo passional.

Parecendo estar mais implicado com a **Moralização**, tem ficado, entre os estudiosos, com menor peso a análise do Coro, investido no espetáculo, do ponto de vista da **Sensibilização**. Embora sua origem venha de Dioniso, deus representativo da afloração do mundo interno humano, o Coro tem sido visto mais como um ponto de vista voltado para a medida, um avaliador/sancionador da desmedida, num universo em que o equilíbrio tem a ver com a visão de mundo que ele representa.

Ainda que o Coro não seja, em princípio, um Sujeito operador, responsável por um fazer, o que é da competência dos Atores instalados à sua frente, construtores de um discurso que deve dar conta da história em cena (embora às vezes o Coro **creia poder fazer** e até possa precipitar a ação), ele se envolve passionalmente com o espetáculo que observa.

Sendo a tragédia, segundo Aristóteles,

a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão, num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (1964, 1449b, 24ss),

é evidente que a paixão está no centro de sua construção. O Coro, mais próximo da cena, integrado nela, ou mais próximo do público como Observador, vivendo essa ambigüidade, não deixa de se apaixonar, até quando o olhar que vê lê em voz alta a **dor**, a que assiste, para outro espectador que colhe sua leitura, narratário/destinatário que vive o privilégio de ter à mão ou aos olhos, ou de forma sinestésica, o texto e o metatexto à sua captação.

Nossa disposição de conduzir a reflexão a respeito das paixões em dois níveis – o da cena e o da orquestra – deve-se à certeza de que o Coro não é um Sujeito Observador explícito, em grau zero de paixão. A fundamentar essa orientação, convocam-se as reflexões da Semiótica sobre as paixões e os estudos mais recentes sobre o Coro que preferem vê-lo como um elemento fortemente marcado por tensivizar o ritmo do drama, responsável por um tom que, ao intervir na peça, revela que a fratura é necessária para criar a descontinuidade no discurso, a passagem a um novo estado de coisas, reconhecido como estesia, se esse novo transforma a visão de quem a vê, sem que se perca a concepção do *mythos* como concatenação dos atos para a qual o Coro contribui fortemente. Ana Cláudia de Oliveira (1995, p.229) lembra que

um sujeito bem posicionado, frente a um objeto bem postado, são condições básicas para que o objeto, quebrando a continuidade do mundo que o tornava imperceptível, apareça com o que ele tem de mais característico: um certo som, uma certa fragrância, uma certa luz, um certo paladar, uma certa forma, uma certa textura...

Essa fratura, capaz de quebrar a an-estesia do cotidiano, é responsável pelo encontro estésico do Sujeito com o Objeto, ato possível de “estremecer o sujeito, causar-lhe convulsão que (re)acorda os seus sentidos para o escondido” (GREIMAS, 1987, p.40, apud OLIVEIRA, 1995, p.234).

Em se tratando da tragédia clássica, a análise **das paixões em cena** poderá valer-se das reflexões da Semiótica e dos avanços de seus estudos no campo da construção do Sujeito apaixonado. Mas o centro de interesse nesta análise é a orquestra: pretende-se pensar de que forma o Sujeito Observador-Coro se envolve com a cena à sua frente, investido de um ou mais papéis patêmicos, em suma, como se constrói sua participação no discurso, sob a forma de uma dimensão patêmica, compreendendo o conjunto das propriedades manifestáveis de seu universo passional. Sem perder de vista que a observação não se reduz somente ao Coro², interessa ver como o Sujeito Observador, no nível discursivo, se manifesta timicamente em relação ao Objeto à sua frente.

Quando Landowski (1992, p.87) fala das condições de visibilidade, põe o Sujeito que vê diante do Sujeito que oferece o objeto à visão (a vida encenada), podendo este ser o próprio objeto posto à captação do outro; começa aí uma fratura, uma ruptura que é comum ao Sujeito instaurado em face do Objeto que lhe permite ser sujeito. Essa fratura está na base de qualquer história; no caso em análise está na base da tragédia, uma história que, na cena, simula S-O, que se oferece à orquestra como Objeto a um Sujeito de outro patamar.

No que diz respeito às precondições da significação, quando se dá a separação entre o **quase-sujeito** e a **sombra do valor**, que se interpreta como a emergência da fúria e da protensividade, já aí existem tendências coesivas e tendências dispersivas que podem ser consideradas favoráveis ou desfavoráveis ao advento da significação³. No nível das estruturas semionarrativas, o princípio polêmico poderá assumir mais de uma face: ou dois ou mais sujeitos visam ao mesmo objeto-valor e, vivendo o mesmo sistema de valores, estão em concorrência; ou então, por terem sistemas de valores

² Os patamares de observação são fundamentais para se estudar a gradação das paixões e a forma como elas devem ser lidas.

³ Para Greimas & Fontanille (1993, p.33) entre o “ ‘quase sujeito’ e as ‘sombras de valor’”, não se trata de junção, nem de estados e de transformações, mas de tensão fiduciária, dinamizada pelas oscilações da atração e da repulsão, e desequilibrada em favor da cisão. Se a protensividade é compreendida como o efeito modal arcaico da cisão no espaço da foria, o devir seria a versão ‘positiva’, favorável à aparição da significação”.

diferentes, encontram-se em conflito, o que ainda pode variar nas relações entre sujeitos, bem como entre sujeitos e objeto(s). Se, de um lado, o espaço fiduciário fornece um ponto de partida para o contrato, de outro, uma modulação do devir, afetando a fideduciação, explicaria a aparição das relações polêmicas.

A coabitação das estruturas contratuais e das estruturas polêmicas é constante e, às vezes, determinante no universo passional. A tensão entre o polêmico e o contratual, que permite uma “vida suportável, entre uma paz sem peripécias e um dilaceramento incontrolável” (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p.47), poderia ser descrita como resultante de uma aspectualização garantida pela colocação em discurso. Levando-se em conta tais considerações, o sistema categorial do polêmico-contratual poderia ser repensado como série de desigualdades em que cada posição seria entendida como novo equilíbrio nas relações de dominação: “o percurso sobre o quadrado seria, então, concebido como sucessão de inversões de dominância entre as formas polêmicas e as formas contratuais” (p.48). A tragédia grega é um campo fértil para essas reflexões.

Quanto aos modos de existência do Sujeito, a Semiótica postula que, no momento da aquisição de competência, o **querer** e o **dever** determinam um sujeito narrativo **virtualizado**, enquanto o **saber** e o **poder** determinam um sujeito **atualizado**, sendo necessária a performance para vê-lo **realizado**. O sujeito de busca, antes de ser virtualizado segundo o **querer** e o **dever**, talvez seja instaurado quando descobre a existência de um sistema de valores, o que faria dele um Sujeito **potencializado**, sendo “o modo **potencial** como uma precondição, uma pré-disposição do sujeito para o fazer, para a busca de condição e de sentido” (BARROS, 1995, p.86). A **potencialização** seria então uma suspensão do programa narrativo entre a aquisição de competência e a performance, sendo definida como uma operação pela qual o sujeito, qualificado para ação, é suscetível de **representar**-se fazendo, isto é, “projetando em um **simulacro** (grifo meu) toda a cena actancial e modal que caracteriza a paixão; uma vez colocadas todas as modalizações no lugar, o caminho imaginário que elas abrem desenha-se sob a forma de trajetória existencial”. (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p.133) Enquanto sujeito potencializado, o sujeito apaixonado (manipulado, persuadido ou tornado apto) refugia-se em seu imaginário ou é arrastado para aí, antes de renunciar à ação ou precipitar-se nela.

Entendendo **simulacro** como a projeção imaginária, pelo sujeito, de determinado PN, interessa-nos não só o que o sujeito faz, mas aquilo que ele imagina fazer. Nesse sentido, semioticamente pensada, a **potencialização** pode ser entendida como o **intervalo** entre a competência modal e o fazer, criando caminhos que podem ou não se concretizar, o que permite refletir sobre os simulacros da cena e os da orquestra, na tragédia grega, pois aqui cabe o Sujeito Coletivo que não chega à performance, pelo menos como a entendemos no programa narrativo da cena.

Quanto às paixões, elas dizem respeito ao **ser** do sujeito, o que não significa que as paixões não tenham a ver com o fazer e o sujeito do fazer. O sujeito afetado pela paixão será sempre um sujeito modalizado segundo o **ser**, **sujeito de estado**, ainda que, por outro lado, ele seja responsável por um fazer. É evidente que a paixão do sujeito pode resultar de um fazer, seja de um mesmo sujeito, seja de outro e que ela também pode desembocar num fazer. Nesse nível, a sintaxe passional não se comporta diferentemente da sintaxe pragmática ou cognitiva; ela assume a forma de programas narrativos em que um operador patêmico transforma estados **de coisas** em **estados de alma**. A Semiótica entende que o sujeito do estado e o sujeito do fazer, numa primeira categoria, admitem um sujeito de segunda categoria, o sujeito modal que deles decorre.

Aspecto fundamental da teoria semiótica é que, como não há paixão solitária, a intersubjetividade dá conta da construção de simulacros modais e passionais, pois que interactantes bem como as culturas às quais pertencem constroem seu imaginário passional, dirigindo cada um seu simulacro ao simulacro de outrem, constituindo-se como projeções imaginárias dos sujeitos modais sensibilizados.

No tocante à intersubjetividade, estarmos falando em sujei-tos passionalmente envolvidos na cena e na orquestra significa pensarmos que, embora o **fazer** diga respeito à cena e à orquestra caiba, em princípio, ver o que se faz à sua frente, essa **assistência** está envolvida patemicamente com o espetáculo. A Sensibilização de quem olha, de quem assiste revela um sujeito agente, também construtor de sentidos.

A Semiótica entende a **Sensibilização** como a operação pela qual uma certa cultura interpreta parte dos dispositivos modais concebíveis, dedutivamente, como efeitos de sentido passionais; é a transformação tímica por excelência: o sujeito discursivo transforma-se em sujeito que sofre, que sente, que reage, que se emociona.⁴ Ela própria pressupõe a **disposição** que resulta da convocação dos dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso, acionando uma aspectualização da cadeia modal e um estado semiótico característico do fazer patêmico; o comportamento passional, pertencente à classe das manifestações somáticas da paixão, reconhecidas como **emoções**, é o terceiro elemento (junto com a disposição e a Sensibilização) a compor o simulacro passional. Quanto à **constituição**, que determina o ser do sujeito, porque ela supõe uma espécie de necessidade externa sobre a qual o sujeito apaixonado não tem controle, e a **Moralização**, porque aciona uma avaliação externa, são etapas transitivas da seqüência e não pertencem ao **simulacro passional** propriamente dito. (GREIMAS & FONTANILLE, 1993)

⁴ Somente a sintaxe intermodal e a aspectualização não bastam para produzir um efeito de sentido passional. É preciso que intervenham a Sensibilização e a Moralização, cabendo à primeira interpretar os dispositivos modais, numa dada cultura, como efeito de sentido passional e à segunda associar um dispositivo modal a uma norma, concebida para regular a comunicação passional numa dada comunidade. (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p.140 apud SILVA, 1995, p.128)

Neste artigo, optou-se por apresentar algumas reflexões a esse respeito, centradas no metatexto onde figura o Ator Coletivo, observador de cena na tragédia clássica:

Em *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo, o Coro, composto de jovens tebanas, esteve, ao longo da peça, atento à leitura dos sinais – à semelhança dos adivinhos e do Mensageiro – mas, lendo-os de modo diferente de Etéocle, ofereceu à sua coragem, o poder ser modalizado pelo medo, pela angústia, pelo pânico, pelo pasmo, pela tristeza que o revelam envolvido pateticamente com o espetáculo. Explicita a dor de se envolver com um fazer de cena que, por ter como herói Etéocle, garantiu a vitória do povo tebano e, por ser filho de Édipo, não escapou ao *daímon*, investido do grau mais tenso em sua manifestação, que se fez sob a forma de Erinia. Por ser Etéocle o mais amado dos homens, o Coro não pôde alegrar-se com a liberdade de sua própria condição, fora do jugo escravo, pois que, acima de uma questão pública, o Coro se envolveu com o indivíduo, seu duplo e sua máscara.

Se entendemos os **sujeitos enunciativos** como simulacros discursivos pelos quais a enunciação dá a ilusão de sua presença no discurso-enunciado, podemos considerar o Coro, Sujeito Observador de cena, actorialmente instalado, como simulacro do enunciatário o qual, convocado pela enunciação enunciada, sai do seu mundo e entra no do enunciado, assumindo aí o papel de Ator. Desse modo, o enunciatário participa do desenrolar das ações, reage às tensões, julga-as e, apaixonadamente, responde aos efeitos discursivos, mesmo que seu fazer nada possa transformar, pois seu destino, como o dos outros actantes da obra (e do mundo também) está determinado pelo **universo deôntico comandado pelo dever-fazer e pela necessidade**. (GREIMAS & FONTANILLE, 1987, p.64). O Coro grego em *Os Sete contra Tebas* pressupõe a existência de um Destinador inexorável que organiza a ordem do mundo segundo sua própria lógica; o Sujeito Observador, integrado neste mundo, não pode mais dele escapar.

Na segunda peça estudada, *Antígona* de Sófocles, o Coro, formado por quinze velhos tebanos, é mais contido, do ponto de vista de suas emoções, em relação ao Coro de jovens tebanas. Ao longo da peça vai oscilar entre a explicitação de suas emoções e a contenção delas, mas, mesmo quando se revela contido (não dever querer ser apaixonado), portanto, não poder-querer ser, revela-se através da máscara que veste: desde o início da peça vela, por medo, a sua paixão, por isso duplo, uma voz que manifesta o parecer, outra, o ser.

O estudo do Coro nas duas peças, de Ésquilo e Sófocles respectivamente, não gostaria de perder de vista que os efeitos de sentido manifestados por aquilo que se chamou o envolvimento passional do Sujeito Observador são relevantes para a construção **estética**. Ao dizer que o Coro se apaixona, o que se pretende entender é por que ele faz um discurso modalizado pela paixão, à medida que lê o espetáculo. Se levarmos em conta que ele é um interpretante, sua interpretação tem que chegar ao

ânimo do público leitor/espectador com uma carga emotiva que não deixe perder a tensão vivida na cena. A tragédia é o lugar dos conflitos, das grandes emoções vividas em tensividade que, considerando o testemunho de Aristóteles, quer produzir a *catharsis* no espectador. Ora, um Coro que interpretasse os fatos somente do ponto de vista cognitivo talvez contribuísse para enfraquecer a densidade dramática que, colocada na cena, deve chegar ao público não só como uma narrativa para se apreender o fio que a tece, mas, principalmente para que, atravessando a mediação da orquestra, chegue “viva” ao leitor/espectador. Torna-se evidente que o Coro não vive a mesma paixão da cena (nem poderia vivê-la) e sua fala carregada de tons emotivos é efeito de sentido para garantir a atmosfera do drama. Como recurso de que se vale o enunciador para criá-lo, o Coro é peça fundamental para a teatralidade, fortemente marcado para sustentar a tensão que se deve manter, com maior ou menor intensidade, ao longo da peça. A **estética**, neste caso, pode dar conta de definir este papel que lhe apontamos; embora não seja o único, é fundamental.

Em *Medéia* de Eurípedes o centro da tensão está na cena. Nela passam-se grandes encontros e/ou confrontos: ama e preceptor / Creonte e Medéia / Jasão e Medéia / Egeu e Medéia / Jasão e Medéia / Medéia e Pedagogo / Medéia e filhos / Medéia e Mensageiro / Jasão e Medéia. Pode-se dizer que a orquestra também faz parte da cena quando o Coro ou o Corifeu intervém nos diálogos ou então, em algumas situações em que os cantos líricos dividem seu momento com atores da cena.

Para voltar a um momento da peça, interessa-nos o **quinto estásimo**, canto do coro entremeado pelos gritos dos filhos sendo mortos. De um lado a orquestra, de outro a cena, desdobrada em exterior e interior do palácio. Fora estão as mulheres coríntias; dentro Medéia e os filhos: separa-os o exterior da cena. Há uma “zona intermédia”, que pede a intervenção dos que estão fora para socorrer as crianças ameaçadas pelo poder de Medéia lá dentro. As portas do palácio estão fechadas, o que poderia ter impossibilitado a ação, mas esteticamente o Coro não poderia realizá-la. Ele não pode perder sua função de Sujeito Observador: ao “ler” o espetáculo, sustenta, com os gritos que chegam ao espectador, a tensividade do momento, mas não pode salvar as crianças. É leitor apaixonado, mas a história é da cena; cabe-lhe apenas envolver-se com ela, oferecendo ao público um olhar sensibilizado.

Nesta peça estamos, em suma, diante de um Eurípedes que, criando um Coro para uma peça, deu à cena o centro do espetáculo. Paixões complexas, mais atores, longas batalhas fazem da cena um duplo do homem comum, num universo em que os deuses parecem ceder à decisão dos homens. Se o Coro está ligado à multidão, ao indefinido, como diz Leopardi (apud GANDOLFO, 1975, p.86), ao mundo do mito e do sagrado, em *Medéia* o Coro, assistindo ao conflito da protagonista, desdobrada em duas máscaras que se enfrentam, já não está mais a cumprir estritamente a função

que lhe cabia. Tempos novos, subversão também do gênero e do Sujeito Observador actorialmente instalado na orquestra.

A peça *As Bacantes* de Eurípides dá-nos o privilégio de ver na cena o que até então tinha sido, na tradição do gênero, uma das marcas da orquestra. Considerando, como Nietzsche, que o Coro dionisíaco assiste ao apolíneo em cena, plasticamente colocado para ser visto (embora essa visão categorial possa ser frequentemente rompida, a partir dos jogos enunciativos apontados pela actorialização), estamos agora com um novo arranjo dessas possibilidades: em cena estão representados Apolo e Dioniso, na orquestra as bacantes; pelos campos outros coros báquicos. O mundo dionisíaco não deixará de estar espalhado por todo o espetáculo.

Outra particularidade que se tem nessa peça é o que chamaríamos de **ensaio sobre a paixão, ou a paixão da paixão**. Nas peças anteriormente analisadas, embora haja a tensão trágica permeando toda a narrativa e várias configurações passionais se manifestem⁵, pode-se eleger uma paixão dominante que sirva como fulcro, implicando outras que vivem em torno do núcleo: em *Os Sete contra Tebas* a coragem/o pânico; em *Antígona*⁶ o amor e suas implicações; em *Medéia* a vingança. As *Bacantes* não elegem uma paixão, ou melhor, o que está em discussão é sua manifestação, isto é, como ela entra (ou já está?) no domínio do humano, não necessariamente para perdê-lo, mas para dar-lhe “perfumes” diferentes.

Sujeito metadiscursivo que tem o privilégio de observar o discurso à sua frente, o Coro de *As Bacantes* de Eurípides mantém com a cena diferença de graus: **ser bacante no discurso não é ser bacante no metadiscorso**. Ilusões enunciativas desdobradas, a diferença parece estar no fato de que o Coro dionisíaco das mulheres lídias **contém-se** num espaço próprio que lhe garante o estatuto de Sujeito Observador, fora da ação cênica, em princípio, o que pode sustentar a reflexão de como se deve viver a paixão: à maneira da cena ou à maneira do Coro? Em outros termos, se na orquestra onde euforicamente vivem as bacantes, a paixão se manifesta, onde está esse espaço consagrado a Dioniso em que se vive passionalmente isento de dor, sem os excessos de Afrodite? Leituras que se abrem a partir de *As Bacantes*. Se às mulheres do Coro não é permitido intervir diretamente, por exemplo, na morte de Penteu, elas tensivizam o ritmo do drama, explicitam a alegria pelo triunfo de Baco, sem deixar de

⁵ Podemos dizer que não há paixão solitária, não só porque a intersubjetividade a faz florir e definir-se, mas porque num “estado de alma” convivem paixões do mesmo campo; por exemplo, a decepção, o ódio, a indignação, a revolta, a vingança se encontram, como no caso de *Medéia* e, aspectualmente, vão marcando a dominação de uma sobre a outra, ou a simultaneidade, muitas vezes, num estado difuso, ou a condensação, rarefação no jogo entre elas...

⁶ Em *Antígona*, em segunda instância, esse amor aos deuses, ou a um Destinador que paira sobre eles sobremodalizado por um dever amá-los, poderia ser entendido como um dever amar o que os deuses determinam que se ame e como se ama, isto é, um dever amar, no plano humano, que o Destinador mítico impõe ao Sujeito operador, compatibilizando-o com o sagrado. Como é o Coro grego o centro da discussão, a questão anterior foi apenas suscitada para reflexão.

sensibilizar-se pela catástrofe final diante de seus olhos. É um Coro patemizado, multiplicado por outros coros, tendo sua especificidade nesta tragédia euripídiana. Não é feito para a ação, mas para a reflexão.

Estando voltados para a questão do Sujeito Observador actorialmente instalado na orquestra, não podemos perder de vista que o objeto da visão é a cena. Se o Sujeito Observador vê o que lhe informam (muitas vezes ele é também informante), tecendo considerações sobre o que lhe chega, sua voz, delegada, pretende ser uma leitura que define um olhar. Na verdade, o enunciador, responsável pela delegação de vozes, põs no palco informantes e observadores, o que já indica um recorte no que o sujeito do fazer/ver quer que seja visto e a forma como ele quer que isto seja apreendido pelo sujeito do ver. Informantes e observadores não precisam estar actorialmente instalados na cena englobante, podendo ser resultado das seleções, explicitação, ocultação no enunciado que revelam o olho da câmera.

Se a observação pode estar posta de diferentes formas no enunciado, e em diferentes graus, indo da implicação à explicitação, pode-se ver que o Coro grego é um Sujeito explícito, resultado de uma debreagem completa: actancial, espaciotemporal, actorial, temática. É um Ator no enunciado. Como vimos, ao mostrar-se um Sujeito sensibilizado, contribui para sustentar o tom da peça como em *Ésquilo* e *Sófocles* e, a exemplo das tragédias de Eurípides analisadas, dividindo seu papel com outros atores da cena, multiplicando-se, não é mais o observador privilegiado como fora, uma vez que partilha com outros uma função que até então lhe era específica.

Falamos até aqui de uma **leitura sensibilizada** da cena onde as paixões se manifestam, o que confirma a idéia de que, em princípio, o simulacro passional se constrói na cena, onde estão instaurados Sujeitos operadores, vivendo tensivamente seus papéis; do outro lado estão sujeitos que lêem o mundo (no caso, o Coro), interpretantes patemizados do fazer de outrem. Além de ser um leitor envolvido timicamente com o espetáculo, vivendo em seus simulacros uma condição que não o obriga a um fazer pragmático, como o entende a cena, há outra função que cabe ao Coro: **o de Moralizador do comportamento observável**. Aliás, seu distanciamento dá-lhe o privilégio de estar **fora** da cena, julgando o que se passa nela.

Segundo a Semiótica, para que se faça um julgamento ético, é preciso que o Ator tenha realizado suas provas e que tenha mostrado do que é capaz (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p.156), o que significa que ele comporta o traço **terminativo** e o traço **acabado**, como se fosse possível imaginar que o Ator tivesse parado seu desenvolvimento quando intervém o julgamento ético, fixando-se na última imagem que o observador seleciona. Acontece que o responsável pelo julgamento não é um sancionador que está apenas julgando o sucesso e a conformidade do fazer, mas um avaliador que pode ser qualquer um dos parceiros potenciais do sujeito apaixonado. No caso do Coro grego a adesão ao herói da cena revela-o numa relação intersubjetiva,

muito próximo da cena, cabendo-lhe regular, através da Moralização, a comunicação passional em dada comunidade, o que é específico dele, mas não se faz só por ele.

Greimas & Fontanille (1993, p.150-1) dizem, a respeito da Moralização, que “qualquer que seja a categoria modal em nome da qual o julgamento é enunciado, o motivo que parece suscitar o próprio julgamento é sempre da ordem do ‘demais’ ou do ‘pouco demais’ “. O discurso moral “recai sobre a medida e o excesso, sobre a lucidez e a ilusão, sobre a discricção e a indiscricção das manifestações passionais e, mais geralmente, sobre o respeito das regras e dos códigos implícitos em vigor numa dada cultura” (p.152). Para essa avaliação é preciso que o percurso discursivo do sujeito apaixonado esteja acabado, que as conseqüências estejam explícitas e observáveis, sob a forma de figuras de comportamento.

A questão básica ligada à Moralização, portanto, é que o observador social, responsável pelo julgamento, tem acesso direto a papéis éticos que recobrem, de acordo com o caso, papéis epistêmicos, veridictórios, deônticos, re-formulados muitas vezes como papéis patêmicos, mas o que está na base dessa Moralização da paixão é o sentido da medida. Ao se refletir sobre o julgamento ético que cabe ao Coro, parte-se do fato de que ele avalia também a maneira de ser apaixonado, não apenas a maneira de ser ou fazer dos Atores na cena. Como a paixão está sendo manifestada na construção do objeto de visão que é a cena, o Coro, ao longo da peça, não precisa ser estável: a instabilidade do Sujeito Observador também é funcional pois que, podendo entrar em sincretismo com os actantes de uma dada configuração passional e não sendo o único ponto de vista da peça, na verdade é objeto de construção do sujeito da enunciação que

faz variar a luz de uma paixão à outra, explora a combinatória e a taxionomia, de maneira a fazer surgir os arranjos modais reconhecidos em dada cultura e a poder acrescentar-lhes, em vista da moralização, as axiologias próprias deste ou daquele parceiro do sujeito apaixonado. (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p.151)

Ainda nessa linha de reflexão, se o Coro é um moralizador do comportamento observável, respondendo por uma Ética, pode aí mascarar, como Sujeito apaixonado, sua adesão aos Atores de cena. Mas longe deles, ora sancionando-os eufórica ora disforicamente, permite-se sonhar, muitas vezes, com um mundo próprio em que se poderia refugiar. Avaliando a cena com os critérios que lhe cabem como Observador, reserva-se, em muitas passagens, o privilégio de **representar-se** fazendo, encenando-se, na orquestra, como **Sujeito potencial**, sem o compromisso de chegar à realização; o PN que executa não é, enquanto sonha, efetivo e sim imaginário. Como Sujeito, pára aí seu percurso, oscilando entre o potencial e o realizado, construindo e perseguindo simulacros.

É, a princípio, semelhante à história de Perrette, a carregadora de leite de La Fontaine, que foge da **cena** para uma trajetória de **especulação apaixonada**. Se ela

chega ao **fracasso da performance** é porque se submeteu a provas veridictórias que a avaliaram como sujeito realizado, em contraponto com os sonhos que a sustentaram na sua travessia, enquanto sujeito potencial. Diferentemente dela, o Coro grego não chega à realização; por não ser um sujeito de cena, é-lhe permitido, na orquestra, desenhar sua trajetória existencial, sem chegar à performance. Como Sujeito Coletivo pode encenar a vida num mundo próprio, comum ao transcendente, ao mito, à Arte que lhe dá voz.

3 – Caminhando com o Coro nas quatro peças analisadas, após ter feito considerações gerais sobre o papel ético do Sujeito Observador da orquestra e ter assentado que a Moralização lhe diz respeito, como porta-voz de uma **Ordem** que ele representa na peça, interessou-nos acompanhá-lo em suas avaliações sobre o comportamento da cena, mas principalmente pensar sobre o código que ele traduz em máximas como modelo a ser seguido.

Moralizando a paixão, não há dúvida de que o Coro contribuiu, ao lado de outras instâncias de observação, para interpretar e regular a comunicação passional na comunidade grega do V século. Com certeza o caráter heróico de Etéocle e Antígona faziam parte da Grécia de Ésquilo e Sófocles; quanto a Eurípides as manifestações passionais de Medéia e das bacantes passam a ter outro peso e outra medida.

Se o discurso trágico é um lugar privilegiado para o estudo das paixões e se a evolução do gênero trouxe mudanças, é de se pensar que os discursos modernos e contemporâneos, ao tratar o universo passional, se fazem com a marca de seu tempo, construindo axiologias a partir dos efeitos de sentido passionais interpretados e regulados num novo universo de valores, ora diferenciando-se em graus dos programas patêmicos clássicos, ora permitindo novas configurações.

SOUZA, M. G. G. de. The spectacle: the meeting place between different tensions. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 151-162, 2003.

■ **ABSTRACT:** *Recent contributions from French Semiotics are the foundation in this work to analyze the Greek Chorus in four classic tragedies. The Greek Chorus unfolded as a passionately involved subject with its viewing object ahead – the scene where actors live their conflicts – not only supports the rhythm of the play but it also aims at moralizing the observed behavior. Studies on sensitization and moralization may, through a such collective actor, find conditions to interpret modal devices as somatic manifestation of passion in a certain culture as well as regulate passionate communication in a certain community.*

■ **KEYWORDS:** *Tragedy; chorus; sensitization; moralization.*

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- BARROS, D. L. P. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Org.). **Do inteligível ao sensível**. São Paulo: EDUC, 1995. p.81-97.
- ESCHYLE. **Les sept contre Thèbes**. Tradução Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1965. v.1.
- EURIPIDE. **Les Bacchantes**. Tradução Henri Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 1965. v.1.
- GANDOLFO, A. Il significato del coro nel drama greco. **Orpheus**, n.22, 1975.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- _____. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Pontes, 1992.
- OLIVEIRA, A. C. A estesia como condição do estético. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI E. (Org.). **Do inteligível ao sensível**. São Paulo: EDUC, 1995. p.227-36.
- SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.
- SOPHOCLE. **Tragédies**: Antigone. Tradução Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967. v.1.

