



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Juntos somos mais fortes: o tratado “Sobre o coro”, de Sófocles

Marcus Mota

Para citar este artigo:

MOTA, Marcus. Juntos somos mais fortes: o tratado “Sobre o coro”, de Sófocles. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0114

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Juntos somos mais fortes¹: o tratado² “Sobre o coro”, de Sófocles

Marcus Mota³

Resumen

Neste artigo propõe-se o estudo detido das implicações de um tratado sobre coros atribuído a Sófocles. Nessa obra perdida o foco era a atividade coral, compreendida por meio do confronto entre a tradição e sua renovação. A partir das referências indiretas à carreira e dramaturgia de Sófocles presentes em autores e obras da Antiguidade, buscou-se tornar compreensível os contextos performativos que melhor esclarecem as possíveis ideias e argumentos de Sófocles.

Palabras chave: Coralidades. Sófocles. Dramaturgia.

Together we are stronger: Sophocles' treatise "On the Chorus"

Abstract

This paper proposes a detailed study of the implications of a treatise on choirs attributed to Sophocles. In this lost work, the focus was on choral activity, understood through the confrontation between tradition and its renewal. Based on the indirect references to Sophocles' career and dramaturgy found in authors and works from antiquity, the aim was to make understandable the performative contexts that best clarify Sophocles' possible ideas and arguments.

Keywords: Coralities. Sophocles. Dramaturgy

Juntos somos más fuertes: el tratado de Sófocles "Sobre el coro"

Resumo

Este artículo propone un estudio detallado de las implicaciones de un tratado sobre coros atribuido a Sófocles. En esta obra perdida, la atención se centraba en la actividad coral, entendida a través de la confrontación entre la tradición y su renovación. A partir de las referencias indirectas a la trayectoria y la dramaturgia de Sófocles halladas en autores y obras antiguos, se pretende hacer comprensibles los contextos performativos que mejor aclaran las posibles ideas y argumentos de Sófocles.

Palabras clave Coralidades. Sófocles. Dramaturgia.

¹ A revisão ortográfica e gramatical do artigo foi realizada por Marcus Mota, Bacharel em Letras pela Universidade de Brasília (UnB).

² Este artigo foi elaborado durante pesquisa em andamento: “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada com os recursos do edital CNPq/MCTI/FNDCT N° 18/2021.

³ Pós-doutorado na Universidade de Lisboa – Portugal. Doutorado em História na Universidade de Brasília (UnB). Mestrado em Literatura na UnB. Vínculo profissional com a Universidade de Lisboa – Portugal. Prof. Dr. Universidade de Brasília (UnB). [✉ marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)
[🌐 http://lattes.cnpq.br/5312349289996473](http://lattes.cnpq.br/5312349289996473) [🆔 https://orcid.org/0000-0003-4745-8927](https://orcid.org/0000-0003-4745-8927)



Felizardo Sófocles, que longa vida viveu
e morreu como homem bem afortunado e habilidoso.
Tendo composto muitas belas tragédias,
de bela morte morreu, e sem dor alguma⁴.

Preliminares

A utopia de se retomar o que seria o coro grego apresenta suas ressonâncias em diversas tentativas de se pensar e realizar grupos multidimensionais em cena, ou seja, “coralidades”⁵. Muitas das dificuldades dessa utopia residem na própria transmissão dos materiais em torno da produção de espetáculos trágicos na Antiguidade: a partir dos esparsos e fragmentários documentos restantes, forjou-se um conjunto de avaliações, referências e procedimentos analíticos de gabinete, distanciados do cotidiano de processos criativos de obras multitarefa e pluriartísticas⁶.

Neste artigo, nos propomos a (re)interrogar os testemunhos indiretos, textos em diversos autores e fontes da Antiguidade dispersos em um arco temporal que se estende do período arcaico até os últimos suspiros do helenismo, os quais nos informam sobre diversos aspectos em torno da coralidade, tomando por base a inusitada obra perdida de Sófocles: um tratado sobre o coro⁷.

É com este propósito que o esforço de interpretação aqui disposto foi exercido: procurar esclarecer, inicialmente, a construção de uma reflexão detida sobre o coro em suas diversas implicações. Ou melhor, já adiantando a conclusão, em que medida uma “teoria sobre o coro”, desde si, já não seria uma “teoria coralizada”, a qual leva em conta modos coletivos de produção e sociabilidade?

⁴ Versos do comediógrafo Frínico, em sua obra *As musas*, encenada em 405 a.C. Fonte: Soph. T 105 Radt. Quando não indicado, todas as traduções são de minha responsabilidade.

⁵ Sobre o senso utópico de projetos de recepção e reencenação do teatro grego antigo, v. Vasseur-Legangneux, 2014. Bauer (2019), após revisar alguns padrões da coralidade antiga, discute usos de coros na prática teatral do século XX. Sobre “Coralidades”, v. Mota, 2024.

⁶ V. Dupont, 2017; Hannik, 2014; Lamari, 2017.

⁷ As fontes indiretas são citadas em sua tradução e original em colchetes. Para as fontes, nos valem de: Radt, 1999 [29-85]; Sousa, 2022. Diversos dos testemunhos sobre Sófocles estão disponíveis online no link <https://livingpoets.dur.ac.uk/w/index.php/Sophocles: A Guide to Selected Sources>. Acesso em: 20 abr. 2024. Sobre a recepção de Sófocles a partir dessas referências indiretas, v. ainda Wright, 2012; Tyrrel, 2012; Kinkade, 2021.

O tratado de Sófocles sobre os coros

Como as coisas seriam diferentes se tratado sobre o coro atribuído a Sófocles tivesse sobrevivido!!! A informação sobre a obra nos chegou a partir do léxico enciclopédico bizantino chamado “Suda”, do século X de nossa era, que, no verbete sobre o dramaturgo grego, assim registra: “e também escreveu elegias e peãs e um tratado em prosa detalhado a respeito do coro, em antagonismo a Téspis e Quérilo⁸”.

No texto, vemos que Sófocles se envolvia em outras práticas composicionais performativas além da dramaturgia: elaborou, respectivamente, canções-solo de lamento estruturadas em séries de versos duplos (dícticos) e métrica contínua (dátilos), acompanhadas de um *aulos*, instrumento musical semelhante ao oboé; e performances cantadas e dançadas a Apolo.

Ou seja: inicialmente temos um dramaturgo musical e coreógrafo destacado associando-se a formas artísticas não teatrais. Tal fato, pois, entra em conflito com a divisão entre práticas performativas, como se vê em *A República* (*Rep*, 395 a,b), de Platão, na qual dramaturgos e intérpretes de Tragédia não são os mesmos dos da Comédia: “uma vez que nem sequer as mesmas pessoas imitam bem ao mesmo tempo duas artes miméticas que parecem próximas uma da outra, a comédia e a tragédia. [...] Nem sequer os atores são os mesmos nas comédias e nas tragédias (Platão, 2017, p. 119-120)”.

Contudo, tal presumida especialização de tradições compositivas em dramaturgia musical é uma visão tardia e parcial sobre o sistema de produção ateniense de espetáculos, e não leva em consideração sua heterogeneidade performativa: a dramaturgia ateniense antiga negociava com “gêneros líricos” pré-existentes, como performances corais relacionadas a lamentos fúnebres (Trenodias), festividades nupciais (Himeneus), celebrações de vitórias em jogos olímpicos e em batalhas (Epinícios) e ritos de passagem feminina (Partenions), entre outros⁹.

Tais gêneros líricos ou tradições performativas pré-existentes eram organizados em manifestações corais, com danças, cantos e música, integrando

⁸ Suda Σ,815.

⁹ Sobre o tema, v. Swift, 2010. V. ainda Rodighiero, 2012; Bagordo, 2015.



uma Cultura Performativa (*Mousiké*) na qual a dramaturgia ateniense se insere¹⁰. Assim, mais que incorporar “gêneros pré-trágicos”, a realização de obras dramático-musicais para o Teatro de Dioniso pode ser vista como uma reelaboração da diversidade performativa das tradições corais pré-existente, como bem demonstram as seções métricas corais das tragédias restantes¹¹. Para nós hoje, tais seções corais são fósseis dessa cultura.

Logo, a familiaridade de Sófocles com peãs e elegias indicada no verbete do Suda não é ocasional nem sua versatilidade é fortuita: os “gêneros líricos” eram atividades formadores da identidade coletiva e se manifestavam como eventos multissensoriais. A própria dramaturgia ateniense seria um espaço de experimentação com essas práticas corais.

Continuando o texto do Suda, vemos que, além de compor obras para manifestações culturais coletivizadas, Sófocles desdobra-se em autor de um “tratado em prosa a respeito do coro¹².” Esta notícia parece estranha, pois, na recepção da Antiguidade, radicalizou-se uma separação entre quem realiza arte e quem a comenta, ecoando diagnóstico platônico (*Rep*,607b) do “antigo diferendo entre a filosofia e a poesia (Platão, 2017, p. 473).”

Mas o dramaturgo Sófocles não é um caso isolado: chegaram para nós informações de diversos artistas contemporâneos que haviam escrito sobre suas práticas criativas, como comediógrafo Crates, o pintor e cenógrafo Agatarco de Samos, o escultor Policreto, o tragediógrafo Pratinas e o polígrafo Íon de Quios, os quais foram precedidos por ‘artistas tratadistas’ do século VI a.C. como o rapsodo Laso de Hermíone¹³.

Ou seja, embora não tenhamos os textos dessas obras, podemos identificar

¹⁰ V. ensaios em Murray & Wilson, 2004.

¹¹ V. Herington, 1985, p. 75.

¹² No original “em linguagem de conversação, em prosa”, para se opor à organização métrica das obras performativas. V. Platão, *Leis*, 7.81b “Quanto às aulas sobre escritos de poetas/autores que não são acompanhados de instrumento de corda [Lira], algumas das quais metrificadas, outras sem divisões rítmicas, escritos que seguem apenas a fala e são desprovidas de ritmo e padrões melódicos.”

¹³ Conf. De Martino, 2003, p. 441-442 e Naerebout, 1987. Paralelamente, segundo Rossetti, 2006, p.118-119, temos o incremento nas décadas centrais do século V a. C. de publicação de tratados de “ciência natural”, [*Sobre a Natureza*, *Περὶ φύσεως*], o que demonstra a formação de uma audiência interessada em participar de e compartilhar saberes e experiências a partir de diversos campos de conhecimento.



referências a desdobramentos escriturais entre arte e reflexão sobre arte, uma mesma pessoa produzido eventos/objetos estéticos e discorrendo sobre essa produção, especialmente no âmbito das artes performativas.

Na parte final da notícia do Suda, somos informados do conteúdo da obra escrita por Sófocles: seria uma reação polêmica às obras de dramaturgos de outra geração. A cronologia dos concursos trágicos em honra a Dioniso em Atenas é extremamente fragmentária. Os nomes indicados por Sófocles nos remetem ao período inicial desses concursos, na figura quase mítica de Téspis e seu contemporâneo Quérilo. Téspis vence o primeiro festival em 534 a.C., mas a primeira peça que temos o texto completo é *Os Persas* de Ésquilo, performada em 472 a.C. O tratado perdido de Sófocles se refere a um período obscuro do desenvolvimento da dramaturgia ateniense: temos apenas referências indiretas títulos obras e nomes de autores cujas realizações não podemos avaliar totalmente¹⁴. Em todo caso, Sófocles antagoniza com estes autores de uma fase inicial da dramaturgia ateniense antiga, ou seja, estabelece uma relação contrastiva entre sua arte e a arte desses dramaturgos antigos.

Ora, se o título da obra de Sófocles diz respeito ao trabalho com os coros em uma dramaturgia musical, e foi escrita em uma oposição aos primeiros dramaturgos musicais atenienses, temos que Sófocles defende seu trabalho com os coros diferindo-se daquilo que se fazia no início dos concursos trágicos.

Assim, mais que um manual prático de como se ensaiar coros, o tratado em prosa escrito por Sófocles busca um diálogo com a tradição criativa da dramaturgia ateniense antiga para que a atual forma de se propor e produzir eventos corais seja compreendida. Ao recrutar predecessores, pioneiros em uma tradição performativa, Sófocles amplia o escopo de sua interferência atual na dramaturgia: aqui ele não está imediatamente se dirigindo a artistas contemporâneos, não está em rivalidade ou competição com realizações e propostas de seu tempo, mas posiciona-se em antagonismo, em disputa com algo, com um alvo crítico. E esse alvo crítico é o passado que não passou, é a tradição mesma. Sófocles não precisaria ter de escrever um livro sobre aspectos de sua

¹⁴ V. Mota, 2011, p. 45-54; Else, 1965, p. 9-77.

dramaturgia se não fosse necessário. E, para isso, interrogou essa tradição mais que centenária à sua época. Se a interroga, é porque, em parte, as propostas de Sófocles alteravam essa tradição, ao ponto de haver o questionamento de sua pertinência, de Sófocles se integrar ao cânone. Como não há registro dessa polêmica, percebe-se que o questionamento viria do próprio Sófocles e de sua dramaturgia. E, novamente pelo título do tratado, a provocação para o pensamento viria a partir da relação entre o coro e a tragédia. Téspis e Quérilo de um lado e Sófocles de outro são dramaturgos, coreógrafos profissionais que elaboraram eventos performativos coralizados para o Teatro de Dioniso. Essa é a própria condição para se participar dos concursos trágicos: “solicitar um coro”¹⁵. Só concorre quem saiba compor com e para coros. Ou seja, tragédia e coro eram termos intercambiantes, o espetáculo trágico era o coro.

Ampliando a disputa

Sófocles discorrendo a partir de sua atividade não seria algo excêntrico: em outra notícia, agora em Plutarco (42-120 d.C.), indica-se a interação entre os comentários de autointerpretação de Sófocles e sua pertinência à tradição cênica ateniense¹⁶:

Pois, como Sófocles disse que, depois de ter primeiro brincado jogando com as dimensões extravagantes [do estilo] de Ésquilo e, em seguida, com a agudeza e artificialidade de seu próprio engenho, em terceiro então mudou para uma forma de expressão verbal que fosse mais caracterizante e excelente¹⁷.

Sófocles, neste trecho citado, distingue três fases de sua carreira: a primeira, em que o jovem dramaturgo se vale do modelo do dramaturgo mais bem sucedido de seu tempo – Ésquilo¹⁸; segunda, quando ele busca sua identidade por meio de

¹⁵ Conf. Platão Rep 282C 2, Leis 817d 7; Aristóteles, Poética 1449b1-2.

¹⁶ Em sua edição de tratados antigos sobre o drama, Bagordo, 1998,p.2 associa essa citação de Plutarco ao tratado perdido de Sófocles sobre os coros: “ Seria ainda mais interessante se pudéssemos combinar com este tratado de Sófocles [Fr.1] uma observação de Plutarco que distingue três fases no desenvolvimento do estilo de Sófocles[Fr.2]. A primeira que foi influenciada pela solenidade (ὄγκον) de Ésquilo; um segundo, caracterizado por um estilo frágil e pouco natural (πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον); e um terceiro, em que a apresentação dos personagens estava em primeiro plano (ἠθικώτατον)”.

¹⁷ Plutarco, Moralia 79 B. Sobre este trecho de Plutarco, v. Bowra, 1940; Pinnoy,1984; Pelling,2007.

¹⁸ Segundo biografia anônima, Sófocles “Aprendeu a arte da tragédia com Ésquilo (Vita,4)”.



liberdade inventiva, afastando-se de suas referências iniciais e vigentes; e enfim, sua derradeira e madura fase, em que busca aproximar as figuras em cena de altos padrões de tanto personificação quanto de relevância coletiva.

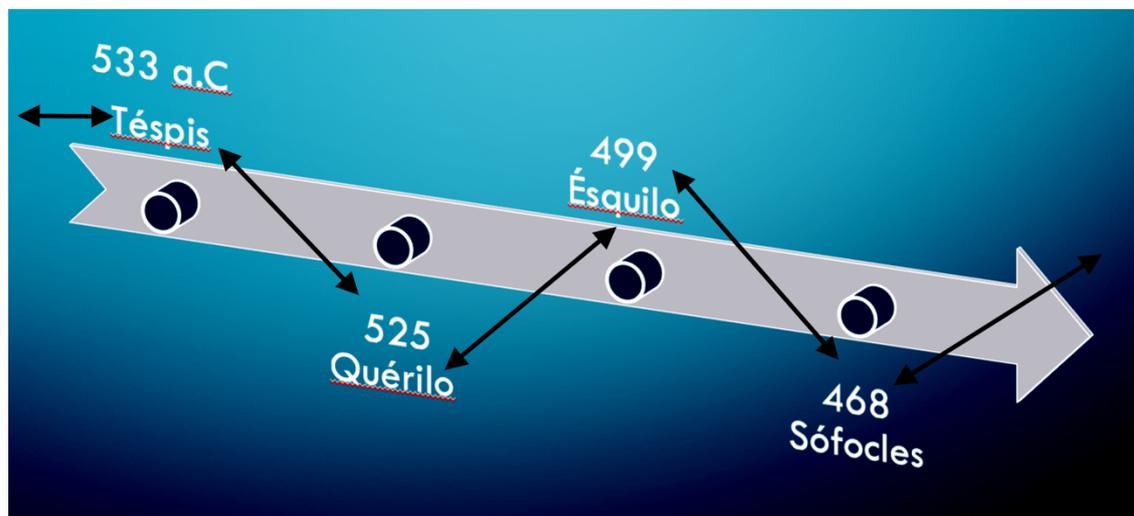
Comparando com a referência ao livro sobre coros no Suda, vemos como há uma reiteração de atos de autointerpretação que se desdobram em atos correlativos: falar de si mesmo é também estabelecer relações com Outros. Se no caso de seu livro sobre coros Sófocles vinculou-se a Téspis e Quérilo, aqui no trecho citado por Plutarco Sófocles dirige-se a Ésquilo, com quem concorreu mais diretamente¹⁹. Assim vai se formado uma tradição: as identificáveis figuras individuais irrompem como redirecionadoras de práticas expressivas a partir do relacionamento com outras figuras. A sucessão dos dramaturgos em competição efetiva a continuidade dos concursos trágicos. Os concursos mesmo se tornam o espaço de emergência cíclica destes nexos interindividuais: os dramaturgos estão conjugados em função da disputa. E é o retorno da disputa que confere a singularidade aos competidores. Sófocles só é Sófocles pois está inserido nessa recorrência de exposições contrastantes de habilidades. Os concursos não são plataformas para individualidades ensimesmadas. Sófocles se habilita como dramaturgo a partir de sua relação de apropriação e transformação de Ésquilo, assim como Ésquilo o fora em relação ao legado de Quérilo e Téspis.

Sófocles, pois, encontra-se duplamente definido em relação a Ésquilo e aos antigos dramaturgos do Século VI a.C., a seu imediato antecessor e ao passado dentro do passado. Visualmente, tal duplo vínculo assim se estabelece²⁰:

¹⁹ V. Davinson, 2012.

²⁰ As setas de duas pontas procuram registrar as interações em diversas vias: Téspis parte da tradição coral e a transforma. Quérilo dialoga com Téspis e com a tradição coral. E assim por diante. Todos são englobados pela coralidade.

Tabela 1 - Sucessão histórica de dramaturgos atenienses antigos
Fonte: Laboratório de Dramaturgia – LADI-UnB.



Como vimos, Téspis teria sua primeira participação nos concursos em 533 a.C, o que o aproxima de Quérilo, formando a primeira geração, de criadores cênicos na dramaturgia ateniense antiga. Ésquilo já pertence a um outro momento, a uma outra geração. Embora mais próximo a Sófocles, Ésquilo posiciona-se entre os antigos e a época do autor de *Antígona*. Em uma anônima biografia de Ésquilo, esta distribuição de linhagem é proposta:

Quanto à simplicidade de sua composição dramática, se alguém o [Ésquilo] avalia em relação aos que vieram depois dele, poderia ser considerada como algo fraco e sem elaboração, mas, se é relacionada com os que o precederam, é de se admirar sua perspicácia e inventividade. Quem quer que pense que Sófocles foi o poeta trágico mais completo está correto, mas deve levar em conta que, vindo depois de Téspis, Frínico e Quérilo, foi muito mais difícil elevar o nível da tragédia, que, depois de Ésquilo, atingir a perfeição de Sófocles (Mota, 2018, p.56)²¹.

Neste texto, retomam-se as estratégias utilizadas no Suda e em Plutarco para *especializar* a tradição dramatúrgica em torno dos concursos trágicos em Atenas: cada autor é posicionado em relação a um outro autor, constituindo um encadeamento de nexos e vínculos que não apenas marca pontos em uma cronologia: há uma comparação entre eles quanto ao que realizaram a partir da

²¹ Frínico o tragediógrafo (540 a.C. a 470 a.C.), “foi discípulo de Téspis, quem primeiro introduziu a tragédia”, segundo a Suda (φ 762). Envolvido em disputas com diversos dramaturgos, entre eles Ésquilo, Frínico teria afirmado de si mesmo em uma elegia recolhida também por Plutarco (Plut. Quaes. Conv. 8.9.3): “tantas coreografias a arte da dança me proveu,/ quantas as ondas do mar /tempestuoso agitadas em uma noite mortal.

recepção da dinâmica histórica dos concursos dramáticos. Ésquilo se comparado a Sófocles, seu mais imediato sucessor, é uma coisa; outra, se comparado a Téspis, Frínico e Quérilo. O alvo da comparação é a “composição dramática”, o arranjo das cenas, a correlação entre partes corais e partes não corais, visto que o ponto de partida da dramaturgia ateniense antiga é o enfrentamento da heterogeneidade de tradições performativas corais.

Ora, se Sófocles explicita seu senso de pertencimento a uma prática complexa de lidar com tradições performativas corais ao se distinguir de Ésquilo e depois ao se distinguir de si mesmo, Sófocles também explicita a própria redefinição dessa prática complexa, da dramaturgia ateniense antiga em sua constante mudança. Sófocles teria modificado, pois, o modo como as performances corais foram integradas no espetáculo trágico. Tal procedimento torna patente como a heterogeneidade performativa veicula a plasticidade do dispositivo coral, o qual pode ser materializado de diversas formas.

No caso de Sófocles, elevado à “perfeição”, sua ação, após debater-se com a dramaturgia de Ésquilo e com a sua própria, foi a de “forma de expressão verbal que fosse mais caracterizante e excelente”, como lemos no texto de Plutarco. Agora, como conciliar essa opção por excelência e caracterização com a atividade com os coros?

Sófocles e os coros: Intermezzo aristotélico

Nessa recolha do que Sófocles teria expresso sobre sua dramaturgia, da qual o tratado sobre os coros seria uma elaboração mais efetiva, temos a seguinte referência na *Poética*, de Aristóteles (1460 B32): “tal como **Sófocles disse** que ele colocava em cena os homens como eles deveriam ser, enquanto que Eurípides os encenava como eles são (Grifos nossos)²².”

Aristóteles escreve suas notas (ou seus alunos registra as aulas do mestre) mais para o fim do século IV a. C, em um outro contexto dos concursos trágicos, quando a redução de fundo para a manutenção dos coros/festival e a ascensão

²² Essa oscilação entre o que Sófocles escreveu e o que Sófocles disse demonstra o modo de produção de conhecimento na Antiguidade que não privilegia a escrita frente à oralidade. V. Thomas, 1989.

do profissionalismo nas artes performativas leva a novas formas de se propor obra dramático-musicais para a audiência²³.

Esta fala de Sófocles reproduzida por Aristóteles, retoma o padrão de relacionar um dramaturgo a outro, como em uma situação de contraste e competição. Ainda, atribuída à Sófocles, como a fala registrada por Plutarco, demonstra que a distinção entre dramaturgos se faz quanto a técnicas que envolvem dramaturgia e encenação: o que fazer com o que se mostra em cena e qual seu efeito. No caso, diferentemente das citações no Suda e em Plutarco, a relação temporal aqui é inversa: no Suda e em Plutarco, Sófocles transita de um momento mais recuado, na formação mesma dos concursos trágicos do século VI a.C., passando para um segundo momento que desliza entre a fase mais antiga da tragédia em Atenas, até o seu contexto atual de produção. Sófocles, pois, encara, nesse recuo, a historicidade da tradição. Agora, em Aristóteles, que escreve quase um século após Sófocles e seus grandes embates com Eurípides, temos o autor de *Antígona* em confronto com o autor de *Medeia*. Na totalidade das citações, Sófocles ocupa aqui função que era designada a Ésquilo - ser uma figura inovadora frente ao que vem antes dele e que depois é contraposta a um sucessor. Como vimos, Ésquilo estava entre Téspis e outros e Sófocles; agora, Sófocles está entre Ésquilo e Eurípides. O que os aproxima é que todos estão situados em alterações na encenação/composição de tragédias, alterações essas que se compreendem a partir de novos modos de se lidar com o coro.

Além disso, forma-se um circuito genealógico no qual a sucessão de nomes projeta a imagem geral de momentos de mudança na dramaturgia musical ateniense antiga. Tal dinâmica histórica e artística é a continuidade dessa dramaturgia, em uma tradição de transformações. Modificam-se as condições de performance, o horizonte recepional e a própria dramaturgia. Daí cada nome ser o registro de uma redefinição da tradição em sua criatividade, e não apenas um centro individual, uma gigantesca força centrípeta e autônoma.

A contraposição entre Sófocles e Eurípides melhor se esclarece no seguinte comentário ou indicação crítica de Aristóteles (*Poética*, 1456a): “o coro também

²³ Csapo & Slater, 2001, p. 156-157, 349-352; Kirby, 2012.

deve ser tomado como uma das personagens, ser parte do todo e participante das disputas, não ao jeito de Eurípides, mas sim ao de Sófocles”.

Aristóteles, que se valeu dos textos escritos dos dramaturgos e, entre outros, do próprio tratado sobre os coros de Sófocles, dispõe neste trecho duas modalidades performativas diferentes que bem demonstram a heterogeneidade de tradições expressivas daquilo que foi chamado de tragédia: temos lado a lado o coro e as personagens. No registro dos documentos textuais essa divisão entre os atos de agentes que atuam de forma não coral e agentes corais é bem marcada linguisticamente: exemplificando com *Os Persas*, de Ésquilo, vemos que há versos com palavras escolhidas e distribuídas ritmicamente em metros específicos seja para seções faladas/dialogais e para seções cantadas/danças. Quanto às suas seções, *Os Persas* pode assim ser dividido²⁴:

Seções	Versos	Porcentagem	Agentes	Ações
1-Párodo	1-139 (139)	13% {12.906}	Coro	Contexto da peça: espera por notícia das tropas persas que, lideradas por Xerxes, partiu para invadir a Hélade
2- Episódio 1	140-531 (393)	36% {36.490 }	Coro, Atossa, Mensageiro	A rainha, mãe de Xerxes, narra seus sonhos e receios. O mensageiro traz novas do front: os persas foram derrotados.
3- Estásimo1	532-597 (66)	6% {6.1281}	Coro	Lamento sobre a destruição
4- Episódio 2	598-622 (25)	2% {2.321}	Rainha, Coro	Rainha retorna sem carruagem trazendo os materiais para ritual de invocação de Dario.
5- Estásimo 2	623-680 (58)	5% {5.385}	Coro	Ritual de invocação de Dario
6- Episódio 3	681-851 (171)	15.8% {15.877}	Dario, Rainha, Coro	Dario apresenta sua teodiceia, conselhos à Rainha e Xerxes e relata o massacre na Batalha de Plateias.
7- Estásimo 3	852-906 (55)	5% {5.106}	Coro	Celebra como o Império persa fora melhor governado por Dario.
8-Éxodo	907-1077 (171)	15.8% {15.877}	Xerxes, Coro	Lamento. Entram o coro e Xerxes para dentro do palácio.

²⁴ Tabela em Mota, 2020, p.44-45. Os números se referem à totalidade dos versos da peça, 1077, tomados como 100%, e a quantidade de versos de cada seção, apresentados na coluna anterior.

As seções chamadas “episódio” são o lugar da dominância de um tipo de atuação centrada na palavra falada por um intérprete que busca personificar uma figura do mito²⁵. Ali acontecem os atos das personagens que, literalmente, são “os que respondem”, palavra que depois serviu de base para palavra “hipócrita”²⁶. Esses ‘respondentes’, pois, articulam sua presença em cena predominantemente por atos verbais, ao contar histórias, anunciar pessoas e conversar. Por isso estão alocados em “episódios”, em espaços/seções entre as seções corais.

Tomando como exemplo os números supracitados na tabela 1, percebemos que, embora essa organização pendular entre seções corais e seções não corais estruture o espetáculo da tragédia, as grandezas são diferentes, possibilitando diversos arranjos, combinações. Assim, mesmo partes de mesmo nome (episódios, estásimos) distribuídas nesse ritmo alternante e justapositivo possuem dimensões diversas: podem durar mais ou menos, em função das decisões da dramaturgia, da ênfase ou não em determinada cena.

Novamente: na tabela 1, percebemos um ritmo alternante entre partes centradas nas contracenações verbais (episódios) e partes cantadas/dançadas (estásimos). O dramaturgo ateniense antigo, pois, partia de uma forma geral que atrelava a presença de tradições performativas diversas (coral e não coral), mas lhe cabia mover-se criativamente dentro desse *preset*, encontrando possibilidades do que evidenciar. Da “fôrma” era gerada a forma.

Como indicado na crítica aristotélica, defende-se que é melhor fazer como Sófocles, que aproxima essas tradições performativas, ocasionando uma mixagem entre o que coro faz e se mostra e o que os falantes fazem e exibem. A defesa da prática de Sófocles é uma contraposição à prática de Eurípides, reiterando-se o expediente de contraste utilizado nas abordagens genealógicas até aqui vistas.

Ora, se Sófocles de fato aproximou aquilo que encontrava distinto e justaposto, se Sófocles lançou o que seria dos agentes não corais para os corais e vice-versa, temos aqui um indicativo de algo que estaria presente em seu tratado

²⁵ Na própria Poética (1452b), essas partes chamadas de quantitativas, são descritas.

²⁶ Mais detidamente: os que se vinculam a uma interação verbal dentro de um contexto performativo de personificação, mimético.

sobre os coros. A partir da crítica aristotélica o problema da tragédia é a questão do coro, o que fazer com ele. Sófocles atribui ao coro aquilo que era atribuído aos agentes verbais. Com isso, o coro é integrado ao espetáculo, ou evidencia a amplitude do espetáculo em função de sua integração. A dramaturgia com as seções corais manifesta uma outra trama, a trama multissensorial, a construção das percepções diversas, de algo mais amplo para qual tudo se direciona e é compreendido. A partir desse modo holístico de interpretação, o espetáculo do coro é o metaespetáculo, é a exibição mesma do espetáculo em sua configuração.

Mas a avaliação de Aristóteles é ambivalente: ao mesmo tempo que se alinha com a tradição performativa da tragédia, com seus feitos realizacionais, a partir dela se impõe como uma outra racionalidade, desconectada dessa tradição. Temos, pelo menos, duas histórias da tragédia aqui: aquela presente nas indicações que Aristóteles e sua escola retomam das obras dos dramaturgos e de outros documentos, e aquela que foi concebida para interesses do estagirita e seu grupo.

Na história conforme Aristóteles e seu grupo, propõe-se uma “teoria do desenvolvimento linear da tragédia”: como um organismo, a tragédia teria evoluído do mais simples ao mais complexo, do coro à plenitude do discurso verbal racional²⁷:

E após passar por muitas mudanças a tragédia estancou ao atingir sua própria natureza. Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois, reduziu a parte do coro e tornou a palavra falada protagonista. Sófocles elevou o número de atores para três e criou a cenografia.²⁸

Assim, o “desenvolvimento” da tragédia para sua plenitude seria o caminho do mais coral ao menos coral, do menos falado ao mais falado²⁹. Nesse modelo teleológico, Sófocles, ao introduzir mais um agente não coral, teria um papel de destaque ao retomar a revolução de Ésquilo e ampliá-la, ao ratificar o movimento

²⁷ Sobre a expressão, v. Garvie, 1969.

²⁸ Trecho em Arist. Poética, 1449a.

²⁹ Esse teoria linear-desenvolvimentista de Aristóteles é assim apresentada por Gerald Else: “Cada estágio é distinto e não deve ser confundido com os outros. E, no entanto, de outro ponto de vista, há um elo que une todos eles. Cada um é um passo no surgimento progressivo do indivíduo mimético contra o pano de fundo comparativamente não mimético do coro (Else,1957, p.160. Grifos nossos.)”.



ascendente de presença de mais espaço/versos atribuído(s) a performances sem canto, dança e música.

Aristóteles e seu grupo, pois, estão reinterprelando os dados que chegaram até sua geração: “as mudanças pelas quais a tragédia passou e os autores dessas mudanças não ficaram ocultos”³⁰. Nisso, há uma releitura do que Sófocles teria apresentado em seu tratado dos coros: enquanto Sófocles parte da plasticidade do coro, do coro como horizonte histórico expressivo para as práticas tanto de quando da formação dos concursos trágicos, quanto em sua época posterior, Aristóteles enfatiza a pretensa hegemonização do discurso, a dominância dos agentes não corais.

As duas histórias seguem pressupostos diversos: Sófocles não articula uma dicotomia entre partes faladas e partes corais. A rivalidade apontada é em relação ao uso dos coros. O hibridismo e heterofonia da tragédia é realçado pela coralização do espetáculo, sendo que agora o coro deixa de se confinar em sua autonomia formal de “números” diante da audiência e incorpora traços dos agentes não corais em situação de diálogo.

Misturando as duas narrativas, a de Sófocles e a de Aristóteles, Diógenes Laércio afirma:

Assim como no passado na tragédia primeiro só o coro sustentava a ação dramática, depois Téspis inventou o ator para que o coro tivesse uma pausa, Ésquilo o segundo ator e Sófocles o terceiro, com o que a tragédia alcançou seu acabamento³¹.

Em Sófocles, pois, segundo Aristóteles e seu eco em Diógenes Laércio se encontram tanto o movimento de coralização da tragédia quanto de hegemonização do discurso. Há, aqui, a referência à fase 1 da tragédia, alvo do tratado sobre os coros de Sófocles, e a sequência ascendente de se povoar a cena com agentes não corais.

Na versão aristotélica há outra maneira de ver aquilo que parece coordenado – a dicotomia entre agentes que personificam figuras do mito e agentes que

³⁰ V. Arist. Poética, 1449a.

³¹ DL 3.56. Na Antiguidade, ser o “inventor” de algo relaciona-se mais à ação de aprimorar, ampliar uma técnica ou procedimento já existente. V. D’Angour, 2011.

trazem para a cena os atos coletivos a partir das tradições corais: as mudanças, as transformações na formação e desenvolvimento do espetáculo trágico residem no fortalecimento de recursos/meios deslocados da atualidade performativa, aqueles que reforçam a trama dos acontecimentos e que podem ser usufruídos sem a encenação: “além disso, a tragédia, assim como a épica, mesmo sem performance, realiza o que lhe cabe – por meio da leitura mostra suas qualidades”³².

Dentro dessa concepção, entende-se por que há a complementariedade entre emancipar-se do coro e estancar, parar no auge quando da ocupação da cena por agentes falantes: Aristóteles expõe um construto abstrato baseado em hierarquia e valoração que opõe os agentes veículos da discursividade e da trama e os agentes que escapam dessa veiculação.

Já Sófocles age de outra maneira: move-se dentro da coralidade generalizada, efetivando uma historiografia coralizada, que se constitui por meio de um fluxo de retomadas. Se é verdade que ele traz para cena mais atores, também o é que aumenta o número de integrantes do coro: na biografia anônima lê-se que ele “aumentou o número de coreutas de 12 para 15, e inventou o terceiro ator”³³.

Uma nova história ou a história mesma?!

Nessa historiografia coralizada, detectável em seu tratado sobre o coro, não há uma linha de desenvolvimento única e sim o movimento de dança da tradição. Nessa circulatura, não há o ápice, um ponto convergente de tudo que antes foi realizado. Estão juntas a expansão do número de agentes não corais e a dos agentes corais. Não há contradição, oposição excludente, e sim co-presença entre tais diversos modos de presença e recursos audiovisuais.

Nesse sentido, vinculam-se a historiografia coralizada de Sófocles e a sua coralização do espetáculo, incluindo o tratamento do coro como um agente personificador – ambos os procedimentos esclarecem o âmbito do tratado sobre

³² Arist. Poet. 1462a .

³³ Vita, 4.



os coros. Sófocles escreve as práticas corais do momento inicial da tragédia. Segundo um testemunho tardio, observamos que:

mas a sublime tragédia juntamente com todo seu aparato cênico e o coro e os atores não se mudou para o teatro? Não prestamos atenção a Aristóteles que [afirmou que] no início o coro entrou cantando aos deuses, e depois Téspis inventou o prólogo e as partes faladas e que Ésquilo o terceiro ator e o palco? E que nós nos beneficiamos de mais coisas assim de Sófocles e Eurípidés?³⁴.

Temos, pois, uma história em patamares, acumulativa, na qual uma posterior contribuição não anula a precedente; antes, a complexidade e amplitude de agora se faz em função da complexidade e amplitude de outrora. Para além de uma tautologia, está o fato de a prática coral poder se concretizar em diversas escalas e formas – assim como o coro plural se encontra na individualidade de um corifeu, as formas corais tradicionais, como a sucessão de estrofes responsivas, podem dar lugar a estrofes não responsivas e outras interações coro/agentes não corais.

Talvez o que tenha escapado a Aristóteles é o fato de Sófocles estar dialogando com a globalidade da tradição em suas transformações. Por exemplo: afastando-se do modelo de Ésquilo, mais conhecido por propor tetralogias conectadas, Sófocles ainda se vale de tetralogias, mas de outra maneira: “ele próprio começou a competir peça contra peça, mas não...³⁵”. Apesar das dificuldades da transmissão textual, temos uma contraposição entre duas abordagens de se apresentar as obras nos concursos trágicos: uma, desenvolvida por Ésquilo, que consistia de conectar as três tragédias e o drama satírico para trazer para o teatro o horizonte amplo de sagas heroicas centradas em ações que se estendem por gerações; outra, de desvincular as obras de uma tetralogia, centrando-se mais na atualidade de cada mito a ser dramatizado³⁶.

No âmbito de uma peça isolada, as relações entre seções não corais e seções corais se apresentam alteradas em Sófocles. No lugar do longo tempo para se encenar os antecedentes de um material mítico e seus efeitos sobre diversos

³⁴ Citação do filósofo e retórico romano Temístio (317-388 d.C), em Oratio 26.316 D (T 96).

³⁵ Suda, Σ 815, 6-7. Final do trecho é truncado.

³⁶ V. Sommerstein, 2023, p. 207-208.

momentos e situações dramáticos, opta-se por duas soluções: uma,

dramatizar apenas a parte final e culminante da história, trazendo o resto por meio de retrospectiva: esta técnica é preferida por Sófocles, como em *As Traquínias*, *Ájax* e *Édipo Rei*. Outra é concentrar-se nos eventos de um curto período (normalmente um único dia) e tornar esses eventos altamente complexos, com muitas personagens envolvidas e muitas mudanças de rumo; esta é a prática de Eurípides em várias das suas últimas peças (*As Fenícias*, *Orestes*, *Ifigênia em Áulis*) e pode ter-se tornado padrão no século IV (quando também a comédia se desenvolvia na mesma direção (Sommerstein, 2023, p. 208).

Uma maior presença de versos atribuídos a agentes não corais a partir da passagem de tetralogias conectadas para tetralogias não conectadas não significa nem uma redução do papel de coro em prol de uma maior centralidade dos atores falantes, nem a comprovação da escalada vitoriosa do discurso sobre o canto e dança. Em contínua transformação, a atividade coral, dentro dos limites de obras não encadeadas em sucessão temporal e dramática, explora diversos meios de integração no espetáculo.

Sófocles ficou conhecido por suas inovações, por modificar a tradição performativa nas competições entre os dramaturgos: “ele introduziu muitas inovações nos concursos”³⁷ E muitas dessas inovações estavam vinculadas tanto às partes corais quanto às não corais: “... para atores e coristas, e ele escreveu suas peças segundo a natureza deles”. Assim, Sófocles bem entende que, se para modificar a tradição é preciso alterar o coro, explorar suas possibilidades agora em contexto de obras independentes, não conectadas, é também necessário modificar a forma com que os agentes não corais são construídos. Sófocles se dirige tanto a transformações nas seções corais, quanto nas partes dos atores³⁸.

A linha de desenvolvimento aristotélica é hierárquica, exclusivista: apenas a palavra falada interessa, canto e dança estão nas margens de uma centralidade verbal que traz para a cena o mundo representado pelos agentes não corais, a trama do mito. E é em Aristóteles mesmo, como não poderia deixar de ser, que se enuncia então o “declínio do coro” e, disto, sua exclusão: das grandes odes corais em suas simetrias sonoras e coreográficas de estrofes conjugadas, passamos a

³⁷ Vita, 4.

³⁸ Vita, 21.

canções independentes, desligadas da trama dos acontecimentos, chegando a interlúdios corais³⁹. Essa desagregação da ordem do espetáculo atribui às partes corais o fator de desestabilização da dramaturgia. Comportando-se como algo dissociado do todo, as seções corais separam-se das partes dos agentes não corais e comprometem a coesão do todo do espetáculo. Novamente a metáfora biológica aplicada ao drama impera: o que não reforça o todo, é negativo.

Em diferente perspectiva o tratado e as práticas de Sófocles agem: não há um ponto de auge e outro de declínio, pois, por meio de retomadas e revisões, as produções antigas e suas contribuições, mesmo com o desaparecimento de seus autores, são incorporadas e subsistem em seus efeitos. Cada novo dramaturgo dentro de uma tradição em contínua transformação busca se diferenciar em relação ao que já foi feito. Assim, é o trabalho coletivo de gerações que fornece o impulso e o horizonte para as novas decisões individuais. Como vimos no trecho da biografia anônima de Ésquilo supracitada, havia uma definição do espetáculo no tempo dos primeiros dramaturgos do século VI a.C; depois Ésquilo realizou sua intervenção, sua reorientação na cultura e nas práticas teatrais a partir do que havia⁴⁰.

Assim, se Ésquilo renovou as dimensões estéticas da tragédia por meio do escopo tetralógico, Sófocles reage a Ésquilo, dialoga com os composição dramaturgical anterior e pioneira, mais ligada à lírica coral e monódica anterior, e impõe sua mediação histórico-expressiva. Ambos, Ésquilo e Sófocles vinculam-se ao momento inicial dos concursos trágicos. A história da dramaturgia ateniense antiga, pois, não é uma linha: vai-se adiante, mas retorna-se. E retorna-se para quê?

Juntos somos mais fortes

Além de se envolver em processos criativos que gerenciam a presença de coletivos em cena, Sófocles mesmo organizou e integrou um grupo de cidadãos esclarecidos, que se tornou seu ambiente de reverberação de ideias. A informação

³⁹ V. Aristóteles Poética, 1456a25-32. A continuidade dos coros e de sua criativa reinvenção a partir do século IV a. C. , contrariamente ao que está nessa passagem da Poética, é estudada em profundidade em Jackson, 2020.

⁴⁰ V. Mota, 2008.

nos vem de sua biografia anônima: Sófocles “organizou uma sociedade/*tíaso* para as musas composta de homens de muita formação cultural⁴¹”

Tíaso era, imediatamente, o nome para uma associação de pessoas que cultuam uma divindade, como a bem documentada em torno de Dioniso⁴². Distinguia-se e compartilhava traços com outras associações, como as “*hetairias*”, que passaram de rede de relacionamentos aristocráticos no século VI a.C. para grupos com orientação antidemocrática no século seguinte em Atenas⁴³. Uma variação disso são as “*fratrias*” ou irmandades, agrupamentos por parentesco⁴⁴. Ou seja, toda a vida social era fundamentada na inserção do indivíduo em diversas agremiações, clubes, sociedades, grupos, etc.

No caso de Sófocles, destaca-se essa reunião em torno das múltiplas artes, como o eram as performances trágicas, contanto com pessoas com largo contato com tais empreendimentos estéticos. Os encontros não eram apenas nas procissões às divindades, no caso Dioniso, associado às artes da cena: davam-se também no ambiente de simpósios, de banquetes, nos quais temas que seriam registrados no tratado “Sobre o coro” podem ter sido discutidos e estudados⁴⁵.

Assim, junto da longa carreira de se propor, compor e dirigir espetáculos dramático-musicais, Sófocles desdobra-se em pesquisador-educador das artes performativas dentro de relações de trocas de saberes e apreciações em contextos informais. Como nos banquetes, além da comida e da bebida, havia espaço para recitações e atuações e o grupo reunido era constituído majoritariamente por gente experimentada na cena, havia as condições para o exercício de uma racionalidade conectada com as diversas atividades de se elaborar, encenar, produzir e avaliar uma tragédia. Dentro do grupo teríamos tanto diversas observações e comentários quanto a diversidade mesma de aspectos do

⁴¹ Vita, 6.

⁴² V. Schône, 1987.

⁴³ Kierstead, 2013.

⁴⁴ Lambert, 1998.

⁴⁵ De Martino, 1993, p. 446: “Discussões sobre crítica literária, incluindo a reflexão sobre os próprios estágios de desenvolvimento, podem ter surgido nos *tíasos*, ainda mais se entre os esclarecidos houvesse membros da equipe técnica da cena”.



processo criativo cênico musical. Em outras palavras o evento performativo trágico se manifesta multissensorialmente e é realizado por uma equipe multitarefa. Nele, a compreensão e a participação de um integrante do coro são distintas da compreensão e participação de um diretor de coros, por exemplo.

Tal integração entre as múltiplas habilidades dos agentes e a amplitude performativa da cena trágica é, na citação da biografia anônima, indicada pela conjugação entre “Musas” e “pessoas homens de muita formação cultural”. No original, esta última referência se registra textualmente como um grupo de pessoas que tiveram acesso a uma formação em oposição aos que não tiveram. E que tipo de formação é essa? Platão, nas *Leis* (1.653a9-b1), retoricamente responde quando pergunta: “Devemos então considerar que aquele que não tem formação é alguém sem treinamento em coros e quem tem formação aquele com treinamento em coros?”.

Assim, as pessoas que Sófocles reúne em encontros sociais e culturais antes de tudo possuem treinamento em canto e dança e, além disso, são agentes com mais excelência e conhecimento em virtude dessa exposição contínua a treinamentos e, depois, a participações em eventos performativos.

No caso, então, os companheiros de Sófocles não são abstratamente pessoas com “educação”, com instrução, com cultura intelectual desconectada de atos intersubjetivos e interartísticos. De forma que tanto Sófocles quanto seus companheiros se conectam a uma forma de se produzir e transmitir habilidades, saberes e afetos por meio de situações performativas. Educação, instrução aqui é o nexa a tais situações.

Reiterando o que até aqui dissemos, “Os ‘educados’ podem muito bem significar, pelo contexto, os atores e coristas que ele treinou, e pode-se argumentar que eles realizavam simpósios para os quais vasos com cenas de tragédias foram especialmente pintados. Possivelmente as observações atribuídas a Sófocles sobre a tragédia provêm das discussões nesses simpósios. Pelo menos temos aqui uma Associação Ateniense do século V em homenagem às Musas, que antecede a Academia de Platão (Webster, 1973, p.72)”.

Sófocles, segundo vimos, tinha treinamento nas habilidades que a prática

coral integrava. Além da dança, foi exposto a diversas técnicas corporais e artes performativas. Ainda segundo sua biografia anônima,

quando criança, dedicou-se ao esporte da luta e a música, sendo em ambos corado ... e após a batalha naval de Salamina, quando os atenienses se reuniram em volta do monumento da vitória, ele, nu e ungido de óleo, liderou o coro com sua lira nos cantos epinícios.⁴⁶

Sobre conhecer música, além de tocar instrumento musical, Sófocles teve aulas com Lampros, professor e compositor famoso em seu tempo, mestre do musicólogo Aristóxeno que, relata ter sido o dramaturgo “o primeiro dos poetas atenienses a introduzir melodias frígias em suas canções e fundi-las com o estilo ditirâmico ⁴⁷”.

Tal informação amplia o envolvimento de Sófocles em debates artísticos de seu tempo: Sófocles teria dialogado com o movimento chamado de “Nova música”, que radicalizou uma oposição entre os estilos antigo e contemporâneo de se relacionar som e performance⁴⁸. Este movimento atravessou o século V a.C, suscitando reações críticas de filósofos e artistas como Platão e Aristófanes e adesões de dramaturgos como Eurípides. Tendo aulas com Lampros, que era um compositor de ditirambos e estudioso dos modos musicais, Sófocles pode compreender a versatilidade dos sons em performance, valendo-se de experimentos dos coros circulares dos ditirambos ⁴⁹.

Este testemunho da biografia anônima e os demais nesta seção manifestam a opção de Sófocles por transitar entre diversas habilidades e saberes durante sua formação e práticas dramatúrgicas, participando de debates e círculos intelectuais interartísticos e transdisciplinares.

A partir da cosmopolita Atenas, para lá foram atraídas as mais diversas formas de pensamento e expressão. A tragédia apropriou-se dessas formas e as transformou. Sófocles e seu tratado sobre os coros expõem essa rede multilateral

⁴⁶ Vita, 3.

⁴⁷ Vita, 23.

⁴⁸ Segundo D’Angour, 2020, p. 411 a Nova música trouxe: “As mudanças técnicas incluíram acréscimos às capacidades instrumentais, uma ampliação dos efeitos melódicos, uma nova mistura de estilos e estruturas harmônicas, maior emprego de mimetismo verbal e musical e abordagens dramáticas à performance”.

⁴⁹ V. Power, 2012.

de transformações: tudo vem para cena e é redefinido em função de sua coralidade. Ambivalentemente, no caso das melodias frígias, vinda à Atenas por meio de intercâmbios culturais com uma população de escravos vindos da Trácia e Anatólia⁵⁰, situados no imaginado lado asiático, bárbaro do mundo, “é um paradoxo que os gregos estivessem tão prontos a reconhecer as origens não-gregas (orientais, setentrionais) de grande parte da sua cultura musical, mesmo quando aprendiam a desprezar a maioria dos outros aspectos das civilizações dessas mesmas regiões (Griffith, 2020, p. 390)”.

Conclusão

Neste artigo nos detemos naquilo que é considerada a primeira obra teórica de um dramaturgo/encenador/coreógrafo/*performer* no Ocidente, mas da qual não temos muito mais que o título.

No caso de Sófocles, destacamos as implicações do dramaturgo que se desdobra tanto em contextos de produção da dramaturgia ateniense antiga quanto na reflexão sobre esses contextos. De maior importância é o fato de seu “retorno ao coro”, desse expediente de reinterrogar a tradição para discorrer sobre suas opções. Disso, mais que um grupo postado em uma área do Teatro de Dioniso, o coro transforma-se em chave interpretativa para possibilidades de construção de obras multissensoriais, ao se enfrentar a plasticidade da tensão que reside em densidades de presença transitando entre figuras singulares e plurais⁵¹.

Referências

BAGORDO, Andreas. *Die antiken Traktate über das Drama: Mit einer Sammlung der Fragmente*. Stuttgart & Leipzig: Teubner, 1998.

BAGORDO, Andreas. Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy, in *SKENÉ – Journal of Drama and Theatre Studies* 1.1, p. 37–55, 2015.

BAUER, Detlev. *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: De Gruyter, 2019.

⁵⁰ West, 1992, p. 180-181.

⁵¹ Conf. Kaimio, 1970, p. 242-244;



BOWRA, Maurice. Sophocles on His Own Development. *The American Journal of Philology*, 61. 4 , p. 385-401, 1940.

CSAPO, Eric & SLATER, William. *The context of ancient drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

D’ANGOUR, Armand. “Old” and “New” Music: The Ideology of Mousikē. In: Tosca Lynch & Eleonora Rocconi (orgs.). *A companion to ancient Greek and Roman music*. Hoboken: Wiley, p. 409-420, 2020.

D’ANGOUR, Armand. *The Greeks and the New: Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

De MARTINO, Francesco “Sofocle ‘stravagante,’” in Alan Sommerstein (org.). *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*. Bari: Levante Editori, p. 435-464, 2003.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Desterro [Florianópolis]: *Cultura e barbárie*, 2017.

ELSE, Gerald. *Aristotle’s Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

ELSE, Gerald. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

GARVIE, Alex. *Aeschylus’ Supplikes. Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

GRIFFITH, Mark. Between Local and Global: Music and Cultural Identity in Ancient Greece. In: Tosca Lynch & Eleonora Rocconi (orgs.). *A companion to ancient Greek and Roman music*. Hoboken: Wiley, p. 381-396, 2020.

HERINGTON, John. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1985.

JACKSON, Lucy. *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE. Presence and Representation*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

HANINK, Johana. *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy. Cambridge classical studies*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2014.

KAIMIO, Maarit. *The Chorus of Greek Drama with the Light of the Person and Number Used*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1970.

KIERSTEAD, James. *A community of communities: Associations and democracy in classical Athens*. Tese, Department of Classics of the Stanford University, 2013. Disponível em <https://purl.stanford.edu/vs820tt0644> . Acesso 10 04 2024.



KINKADE, Clinton. *Sophocles' Ancient Readers: The Role of Ancient Scholarship in the Reception of Greek Tragedy*. Tese, Department of Classical Studies, Duke University, 2021.

KIRBY, John. Aristotle on Sophocles. In: Kirk Ormand (org.). *A companion to Sophocles*. Malden/ Oxford: Wiley-Blackwell, p. 411-423, 2012.

LAMARI, Anna. *Reperforming Greek Tragedy: Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017.

LAMBERT, Stephen. *The Phratries of Attica*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

LANATA, Giuliana. *Poetica pre-platonica*. Florença: La Nuova Italia, 1974.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus. Teatro grego: Novas perspectivas In: Sandra Rocha (org.). *Cinco Ensaio sobre a Antiguidade*. São Paulo: Annablume, p.45-66,2011.

MOTA, Marcus. *Ésquilo, o dramaturgo guerreiro*. São Paulo: Giostri, 2020.

MOTA, Marcus. Vida de Ésquilo. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 6.2, p. 52–62, 2018.

MOTA, Marcus. Questões sobre corralidades: formas e contextos de grupos performativos multissensoriais In: Bárbara Santos; Gustavo Henrique; Ricardo Malveira (orgs.). *Teatro – Audiovisual – Literatura: diálogos e fronteiras*. Palmas: EDUFT, p. 5-10, 2024.

MURRAY, Penelope & WILSON, Peter. *Music and the Muses. The Culture of 'mousikē' in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press,2004.

NAEREBOUT, Fredrick. *Attractive performances: ancient Greek dance; three preliminary studies*. Amsterdã: J.C. Gieben, 1987.

NAGY, Gregory. Ancient Greek Elegy. In: Karen Weisman (org.). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, p. 13-45, 2010.

PELLING, Christopher. Sophocles' Learning Curve. In: Patrick Finglass; Christopher Collard; Nicholas Richardson (orgs.). *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on His Seventieth Birthday*. Oxford: Oxford University Press, p. 204–227, 2007.

PINNOY, Mauritis. Plutarch's comment on Sophocles' style'. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 45, p. 159-64,1984.

- PLATÃO. *A República*. Introd., trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- POWER, Timothy. Sophocles and Music. In: Kirk Ormand(org.). *A companion to Sophocles*. Malden/ Oxford: Wiley-Blackwell, p. 283-304, 2012.
- POWER, Timothy. New music in Sophocles’ Ichenutae. In: Rosa Andújar, Thomas R. P. Coward and Theodora A. Hadjimichael (orgs.). *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*. Berlin/Boston: De Gruyter, p. 343-362, 2018.
- RADT, Stefan. *Tragicorum Graecorum Fragmenta 4: Sophocles*. Editio correctior et addendis aucta. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.
- RODIGHIERO, Andrea. *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*.Tübingen: Narr Verlag. 2012.
- ROSSETTI, Livio. Caratteristiche tipologiche dei trattati *Περὶ φύσεως* nei ecoli VI-V a. C. *Nova tellus*, 24.2,p.111-146, 2006.
- SCHÖNE, Angelika. *Der thiasos, Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* Gotemburgo: P. Astroms, 1987.
- SOMMERSTEIN, Alan. The Tetralogy. In: Jacques Bromberg & Peter Burian (orgs.). *A companion to Aeschylus*. Hoboken: Wiley Blackwell,2023.
- SOUSA, Eudoro. *A tragédia grega: origens: textos traduzidos e comentados*. Marcus Mota e Luís Lóia (orgs.). Brasília: Universidade de Brasília, 2022.
- SWIFT, Laura A. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Chorus*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- THOMAS, Rosalind. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- TYRREL, Blake. *The Suda’s Live of Sophocles (Sigma 815). Translation and Commentary with Sources*. Electronic Antiquity 9.1, 2006. Link: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V9N1/TyrrellSuda.pdf>
- TYRRELL, William. Biography. In: Andres Markantonatos(org.). *Brill’s Companion to Sophocles*. Leiden/Boston: Brill, p.19-38, 2012.
- VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia. *Les Tragédies grecques sur la scène modern. Une utopie théâtrale*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.



WEBSTER, Thomas. *Athenian Culture and Society*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1973.

WEST, Martin. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

WRIGHT, Mathew. The Reception of Sophocles in Antiquity. In: Andres Markantonatos (org.). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden/Boston: Brill, p. 581-600, 2012.

Recebido em: 02/05/2024

Aprovado em: 16/06/2024