

MARCELO BOURSCHEID

ENCENAÇÃO E PERFORMANCE NO TEATRO GREGO ANTIGO

**CURITIBA
2008**

MARCELO BOURSCHEID

ENCENAÇÃO E PERFORMANCE NO TEATRO GREGO ANTIGO

Monografia apresentada à disciplina
Orientação Monográfica II como
requisito parcial à conclusão do
Curso de Letras Português – Grego,
Bacharelado em Estudos Literários.
Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes. Universidade Federal do
Paraná.

Orientador: Prof^ª Dr. Roosevelt
Araújo Rocha

“Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”.

Aristóteles, *Poética*.

“O teatro é a encenação, muito mais do que a palavra. (...) Um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, louco, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista, isto é, um teatro de ocidental”.

Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	iv
RESUMO.....	v
1. INTRODUÇÃO.....	01
1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	01
1.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	03
2. A ENCENAÇÃO DO MITO: OS FESTIVAIS DRAMÁTICOS ATENIENSES NO SÉCULO V A.C.	06
3. A PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	12
4. O POETA COMO ENCENADOR.....	16
5. MÚSICA, CANTO E ESPETÁCULO.....	19
6. CENÁRIOS E MAQUINARIA TEATRAL.....	24
7. FIGURINOS E MÁSCARAS.....	27
8. O ATOR.....	31
9. PÚBLICO E PERFORMANCE NO TEATRO GREGO ANTIGO.....	35
10. CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Roosevelt Araújo Rocha, pela orientação dedicada, paciente e atenta a este trabalho.

Ao Professor Dr. Pedro Ipiranga Júnior, pelas sugestões e críticas realizadas durante a banca de defesa desta monografia.

Aos professores Jorge Piqué e Théó de Borba Moosburguer, pela paciência com que me alfabetizaram no difícil e belo idioma da Grécia antiga.

Ao Professor Dr. Walter Lima Torres, pelas sugestões bibliográficas e por difundir os Estudos Teatrais na UFPR.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é realizar um estudo da performance e da encenação no Teatro Grego do século V a.C., analisando as questões técnicas relativas à encenação dos textos teatrais neste período. Pretende-se abordar os componentes essenciais do espetáculo teatral, tais como atuação, cenografia, música, dança, coro, público, mostrando como esses elementos eram essenciais para a estética do teatro clássico ateniense, e não meros elementos acessórios subordinados ao texto dramático. Neste estudo, tentarei traçar um panorama das reflexões de teóricos como Bruno Gentili, Oliver Taplin, Peter Arnott e Arthur W. Pickard-Cambridge, apresentando as considerações desses críticos sobre a importância da encenação e da performance na estética teatral da Grécia Antiga, em uma perspectiva teórica que tenta revalorizar o papel da *ópsis* (*espetáculo*), que desde Aristóteles teve sua importância diminuída e subordinada ao texto teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Grego Antigo; Performance; Encenação; Estudos Teatrais.

1. INTRODUÇÃO

1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na sociedade grega antiga, os espetáculos ocupavam uma posição de destaque no cotidiano da sociedade. Os jogos esportivos, as disputas dramáticas e líricas, os rituais, as disputas políticas e praticamente todos os elementos importantes da sociabilidade grega estavam subordinados à esfera espetacular. Dentre esses espetáculos, um dos mais grandiosos era também o mais funesto: a guerra. As cenas de guerra descritas em Homero, Tucídides e Heródoto, por exemplo, são um espetáculo visual grandioso.

O desfile de um grande exército, com as suas armas cintilantes, os animais de tiro, os cães, o cortejo de civis, os abastecimentos e todo o equipamento era um espetáculo excitante, e dava aos cidadãos e uma demonstração sem igual de seu poder e dos seus recursos” (SEGAL, 1994, p. 178)

De todas as manifestações do espetáculo antigo, a mais importante para a cultura ocidental foi o espetáculo teatral. Porém, a discussão sobre a importância do espetáculo, da encenação e da performance no teatro grego foi, durante muito tempo, relegada a um plano secundário. Essa espécie de ostracismo ocorreu em grande parte pelas próprias considerações sobre o espetáculo escritas por Aristóteles em sua *Poética*: “quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (1450b).¹

O lugar atribuído por Aristóteles à ὄψις,² termo que o filósofo se utiliza para referir-se ao espetáculo cênico, foi em grande parte a causa da predominância da análise estritamente literária da tragédia grega, deixando-se de lado os aspectos relativos à encenação. O texto passa a ser visto como a estrutura essencial da arte dramática. Essa postura logocêntrica foi dominante no teatro ocidental até o século XIX, quando a relação

¹ Nas referências à *Poética* de Aristóteles presentes neste trabalho, utilizei a tradução para o português de Eudoro de Souza.

² Na *Poética*, as passagens em que se faz referência à *opsis* são as seguintes: 1449b 30; 1450b 15; 1453b 1; 1459b 8; 1458b 15; 1459a 9. Nas demais referências a termos gregos neste trabalho, utilizarei a forma transliterada, para facilitar a compreensão dos leitores não familiarizados com o idioma grego antigo.

texto-cena passou a ser problematizada e o estatuto da encenação revisto.

A suspeita em relação à palavra como depositária da verdade e a liberação das forças inconscientes da imagem e do sonho provocam uma exclusão da arte teatral do domínio do verbo, considerado como único pertinente; a cena e tudo o que se pode operar nela são promovidas ao escalão de organizador supremo do sentido da representação. (PAVIS, 2005, p. 407)

Apesar da enorme influência de Aristóteles sobre a teoria do teatro, não podemos atribuir exclusivamente ao estagirita a causa do lugar secundário que o espetáculo³ ocupou na reflexão sobre o teatro grego. Devemos nos lembrar que os textos gregos originalmente não continham as didascálias ou rubricas, elemento essencial para a compreensão de aspectos relativos à encenação. Até mesmo a atribuição de falas é objeto de questionamento por parte de alguns estudiosos, que situam algumas imprecisões nas elaborações dos manuscritos. Além disso, poucas informações sobre as práticas de encenação chegaram até nós, dificultando o conhecimento acerca das técnicas de cenografia, da arquitetura cênica, dos figurinos e adereços utilizados por atores e pelo coro, dos dispositivos mecânicos utilizados em cena, do estilo de interpretação dos atores, da música utilizada nos espetáculos, das características do público que comparecia aos espetáculos, enfim, dos elementos constitutivos do binômio encenação – recepção, essência do fenômeno teatral.

A partir das últimas décadas do século XX, o papel da encenação e do espetáculo no teatro antigo passou a ser redimensionado. Conforme nos mostra Simon Goldhill, “nos últimos vinte anos houve um notável movimento no sentido de ver os textos trágicos como roteiros para performances dramáticas no teatro” (in EASTERLING, 1997, p. 336).⁴ A chamada *Stagecraft and Performance Criticism* (Crítica da Encenação e Performance) parte de uma constatação que não era desconhecida pela crítica anterior, mas que não foi, em grande parte, levada em consideração: os grandes autores do teatro grego antigo eram o que hoje chamamos de “homens de teatro”, e não escritores alheios

³ O termo encenação não era utilizado antes do século XIX. Segundo Patrice Pavis, “em dramaturgia clássica, espetáculo equivale à encenação, termo então inexistente” (PAVIS, 2005, p.141). Neste trabalho, utilizarei os dois termos como equivalentes.

⁴ As traduções dos textos em língua estrangeira utilizados neste trabalho foram feitas por mim, exceto quando houver indicação do contrário. Original: “In the last twenty years there has also been a striking move towards viewing the tragic texts as scripts for dramatic performance in the theatre.”

aos problemas práticos da encenação. “Inicialmente, o poeta era o seu próprio corego, diretor do coro e ator principal. Tanto Ésquilo quanto Eurípedes apareceram frequentemente no palco” (BERTHOLD, 2003, p. 113). Conta-se que a presença menor de Sófocles no palco (duas vezes, uma como Nausíca e outra como Tamira) deve-se à sua voz fraca, deficiência que o fez abandonar prematuramente os palcos e introduzir mudanças formais na tragédia, como a inclusão de um terceiro ator e o aumento do número de integrantes no coro (cf. NIETZSCHE, 2006, p. 87).

Assim, partindo do pressuposto de que “o texto, que é inevitavelmente tudo que nós temos, não é mais que um roteiro”,⁵ tentarei apresentar um panorama das questões técnicas da encenação e da performance no teatro grego antigo, procurando mostrar como eram encenados os espetáculos teatrais no período e como os elementos próprios ao espetáculo eram essenciais nesse teatro e não meros acessórios subordinados ao texto dramático.

1.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste trabalho, tentarei traçar um panorama das reflexões de teóricos como Bruno Gentili, Oliver Taplin, Peter Arnott, David Wiles e Arthur W. Pickard-Cambridge, apresentando as considerações destes críticos sobre a importância da encenação e da performance na estética teatral da Grécia Antiga.

Partindo da premissa de que os autores que escreveram para teatro no século V a.C. estavam profundamente preocupados com problemas práticos da encenação de seus textos, farei uma apresentação dessa perspectiva teórica, através de uma apresentação dos elementos constituintes da encenação, como o papel dos atores, a utilização dos figurinos e das máscaras, a dança, a música, a importância do coro, os mecanismos cênicos (como os utilizados para as entradas e saídas do *deus ex machina* em algumas peças de Eurípedes), o cenário, a arquitetura cênica, tentando mostrar como cada um destes elementos é fundamental para a constituição dos efeitos estéticos do teatro grego antigo.

⁵ TAPLIN, 1978, p. 1.

Neste estudo, também tratarei da questão do público e da recepção do espetáculo teatral grego, utilizando-me para isso das reflexões de Bruno Gentili, que abordou este tema baseando-se nos teóricos da Estética da Recepção, tais como Jauss, Ingarden e Iser. Para Gentili, o texto teatral na Grécia antiga era escrito para a “realização cênica e para a comunicação oral” (2006, p. 13), sendo que para a compreensão do trágico é fundamental atentarmos para a questão do *horizonte de expectativas* do público e o prazer estético despertado pela encenação nos espectadores. Assim como a Estética da Recepção tenta incluir o leitor na análise das obras literárias, uma crítica do fenômeno teatral grego não pode prescindir de tentar analisar a recepção dos espetáculos.

Aristóteles (*Poética*, 1455a) nos diz que o poeta deve visualizar a peça ao escrevê-la, e acredito que essa deva ser uma tarefa também do leitor de textos dramáticos. A dimensão verbal da poesia dramática deve nos conduzir à tentativa de compreensão de sua dimensão visual e do efeito estético causado pela encenação dos textos nos espectadores. Neste trabalho, procuro apresentar os elementos constituintes da encenação dos textos dramáticos gregos, tentando captar o que para mim há de essencial nesses textos, assim como em qualquer obra escrita para o teatro: a sua teatralidade. Segundo Roland Barthes, a teatralidade é

(...) o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro esboço escrito de uma obra, *ela é um dado de criação, não de realização*.⁶

O estudo da teatralidade no teatro antigo parece ser a meta dos estudiosos da performance e encenação no teatro antigo. Toda a chamada *Stagecraft and Performance Criticism* tem como horizonte esse conceito, mesmo que muitas vezes os pesquisadores não o mencionem.

⁶ BARTHES, 1971 pp. 41-42, grifo meu. Todas as traduções deste trabalho foram feitas por mim, exceto quando indicado o contrário. Original: (...) c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plenitude de son langage extérieur. Naturellement, la théatralité doit être présent dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation.

Apesar de já ser um campo de estudos consolidado em países com maior tradição nos Estudos Clássicos, como Itália, França e Estados Unidos, a bibliografia sobre encenação e performance é praticamente inexistente em nosso país, apesar da grande quantidade de livros, artigos, teses e dissertações escritas no Brasil a respeito do teatro na antiguidade.

O estudo que ora apresento não tem a pretensão de ser uma análise abrangente sobre a encenação no teatro grego antigo, mas apenas uma introdução ao tema, tendo por finalidade principal chamar a atenção do leitor para a importância do espetáculo para a compreensão desse teatro.

2. A ENCENAÇÃO DO MITO: OS FESTIVAIS DRAMÁTICOS ATENIENSES NO SÉCULO V A.C.

Por muito tempo, Atenas foi a cidade com o maior número de festas do mundo grego. O calendário cívico-religioso ateniense registrava pelo menos cento e vinte dias do ano com celebrações religiosas, ou seja, uma celebração a cada três dias. Variáveis em importância e proporção, essas festas eram um elemento de integração da comunidade grega. O quadro abaixo apresenta o calendário ateniense e suas principais celebrações:⁷

MÊS ATICO	MÊS MODERNO	FESTAS
Hecatombaion	julho-agosto	Festa da Paz; Panatenéias.
Metageitnion	agosto-setembro	
Boedromion	setembro-outubro	
Pyanepsion	outubro-novembro	Epitáfias
Maimacterion	novembro-dezembro	
Posideon	dezembro-janeiro	Dionísias rurais
Gamelion	janeiro-fevereiro	Lenéias
Antesterion	fevereiro-março	Antestérias
Elaphebolion	março-abril	Dionísias urbanas
Mounichion	abril-maio	
Thargelion	maio-junho	Targélias

Durante o século V a.C., as representações dramáticas em Atenas estavam associadas ao culto a Dioniso, o deus do vinho e da vegetação. Anualmente, realizavam-se nesta cidade cinco festas em homenagem a Dioniso: as Lenéias, realizadas em janeiro e fevereiro; as Antestérias, em fevereiro e março; as Osofórias, durante a segunda quinzena de outubro; as Dionísias rurais, em dezembro e janeiro; e as Dionísias urbanas, realizadas em março e abril. Desses festivais, os mais importantes para a história do

⁷ Cf. MORETTI, 2001, p. 70. Foram mencionadas apenas as festas mais importantes e cujas datas de realização são conhecidas.

drama grego foram as Dionísias urbanas e as Lenéias, nos quais se realizavam representações teatrais em concursos.

As Antestérias parecem não ter, em nenhum momento, muita conexão com o drama. As dionísias rurais eram celebrações provincianas (...). As Dionísias Urbanas e as Lenéias eram os festivais realmente significantes na história da encenação antiga.⁸

Nas Lenéias, as competições de comédias foram instituídas oficialmente em 442 a.C., e as de tragédias em 433 a.C. Esse festival ocorria durante o inverno ateniense. Como o tempo não era propício para a presença de visitantes estrangeiros, devido à impossibilidade da navegação, esse evento adquiria um caráter caseiro, com a presença exclusiva dos atenienses. Nos *Arcanenses*, peça produzida para as Lenéias, Aristófanes ironiza o fato de poder, nessa peça, insultar os atenienses da maneira que gostava, por não estar na presença de estrangeiros: “Estamos entre nós e é o concurso das Lenéias. Os estrangeiros ainda não chegaram” (501 ss.).

As comédias eram o principal atrativo das Lenéias. As tragédias representadas nesse festival tinham menor importância, se comparadas com aquelas das Grandes Dionísias. O concurso trágico das Lenéias destinava-se a poetas de menor prestígio ou em começo de carreira, ou então a poetas estrangeiros, sendo que os grandes tragediógrafos raramente se apresentavam nesse festival.

Quanto às comédias, eram representadas indistintamente em ambos os festivais. Apesar da importância que a comédia tinha nas Lenéias, a honra maior para um poeta, tanto cômico quanto trágico, era ser vencedor nas Dionísias. Em uma passagem de *As nuvens* (520), Aristófanes mostra-se desapontado pela derrota dessa peça nas Grandes Dionísias, apesar de duas vitórias nas Lenéias.

Se as comédias eram as atrações principais das Lenéias, nas Grandes Dionísias o carro-chefe era o concurso das tragédias. Esta diferença entre os gêneros dramáticos que predominavam em cada festival pode estar associada a duas manifestações diferentes da divindade dionisíaca:

⁸ HAIGH, 1907, p. 6. Original: The Anthesteria seems at no time to have had much connexion with the drama. The Rural Dionysia were merely provincial celebrations (...). The City Dionysia and the Lenaea were the really significant festivals in the history of the ancient stage.

Esta diferença entre os dois festivais, quanto ao tipo de drama preferido em cada um, era devida provavelmente a alguma diferença no culto às duas divindades, Dioniso Eleutério e Dioniso Leneu, aos quais os festivais eram consagrados.⁹

As Grandes Dionísias eram, sem dúvida, o festival dramático ateniense mais importante do século V a.C. Realizado em março, quando o inverno já havia terminado e o mar se tornava navegável, o festival era prestigiado por gregos de outras cidades. Além de um encontro cívico, religioso e estético, o teatro era utilizado como um veículo para os atenienses demonstrarem a sua supremacia perante os gregos de outras cidades presentes. “As comédias e tragédias exibidas diante de uma numerosa multidão em um amplo teatro a céu aberto, eram planejadas para impressionar os estrangeiros com a riqueza, o espírito público e a supremacia artística ateniense”.¹⁰

Nas Grandes Dionísias, os concursos de tragédias foram instituídos entre 536 e 533 a.C., e os de comédias entre 488 e 486 a.C. Segundo Haigh, o caráter competitivo das representações dramáticas foi responsável, em grande parte, pela qualidade do drama grego antigo:

No caso do drama o elemento competitivo deveria aumentar abundantemente o interesse pelo entretenimento, e deveria atuar como um poderoso estimulante na mente de poetas, assim como dos *performers*. A fertilidade dos antigos dramaturgos áticos, e a energia que os tornavam aptos para produzir, na antiguidade, obras primas do drama como o *Agamêmnon* de Ésquilo, o *Édipo em Colono* de Sófocles e *As Bacantes* de Eurípedes, pode ser devido em parte à revigorante influência das competições e à rivalidade com as quais elas foram criadas.¹¹

⁹ Idem. Original: This difference between the two festivals, as regards the type of drama preferred by each, was probably due to some original difference in the cult of the two deities, Dionysus Eleuthereus and Dionysus Lenaeus, to whom they were respectively consecrated.

¹⁰ HAIGH, 1907, p. 8. Original: the tragedies and comedies exhibited before countless multitudes in the vast open-air theatre were all calculated to impress strangers with the wealth, public spirit, and artistic supremacy of Athens.

¹¹ Idem, p. 9. Original: In the case of the drama the element of competition must have added largely to the interest of the entertainment, and must have acted as a powerful stimulus upon the minds of poets and performers alike. The fertility of the old Attic dramatists, and the energy which enabled them to produce, in extreme old age, such masterpieces as the *Agamemnon* of Aeschylus, the *Oedipus Coloneus* of Sophocles, and the *Bacchae* of Euripides, may have been partly due to the invigorating influence of the contests, and the rivalry which they engendered.

Para a competição, cada poeta concorria com três tragédias e um drama satírico. Essas peças poderiam ter ou não uma relação temática entre si. O costume de escrever tetralogias com um tema único era comum no início do século V, mas após a morte de Ésquilo essa tendência caiu em desuso. Uma das razões para esse declínio é o aumento na extensão das peças. No concurso de comédias, cada poeta apresentava apenas um trabalho.

O festival durava entre cinco e seis dias. Tinha início com um sacrifício dedicado a Asclépio, o deus da saúde, realizado para pedir a saúde para a cidade. Após o sacrifício, ocorria o *proagon*, em que eram anunciados publicamente os nomes dos poetas, atores, e dos integrantes dos coros que iriam concorrer no festival.¹² Após o anúncio, o próprio poeta, seus atores e o coro compareciam vestidos em roupa de festa e anunciavam o título e o assunto da peça.¹³

O dia seguinte ao *proagon* era destinado a uma procissão religiosa, a *pompé*, destinada a conduzir a estátua de Dioniso Eleutério do seu templo até o teatro, passando antes por um templo próximo à Academia. Nessa procissão, ocorriam sacrifícios destinados ao deus. O cortejo trazia à frente o arconte-epônimo, e era composto por magistrados, sacerdotes, virgens carregando oferendas, integrantes do coro, cidadãos, estrangeiros e metecos (cf. MALHADAS, 2003, p.86).

A competição dos coros ditirâmicos, hinos corais dedicados ao deus Dioníso, era realizada no dia posterior à *pompé*. Os coros representavam as dez tribos atenienses. As tribos seriam representadas por dois coros, um formado por homens entre 18 e 30 anos e outro por meninos. Cada coro era composto por cinquenta coreutas e coordenado por um corego.¹⁴ A vitória do coro representava a vitória da tribo, e o prêmio era exibido como um sinal de superioridade e como uma propriedade da tribo. As vitórias eram comemoradas com o *Komos*, uma procissão festiva, menos formal e religiosa que a *pompé*, acompanhada de música, dança e cantos.

¹² Obviamente, poetas, atores e demais envolvidos na representação eram avisados com bastante antecedência, para poderem participar dos ensaios.

¹³ Cf. Platão, *O Banquete*, 194a.

¹⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, p. 74-75. Alguns autores apontam a possibilidade de que cinco tribos organizassem coros de meninos e as outras cinco organizassem coros de homens (MALHADAS, 2003, p. 87).

Os três últimos dias eram destinados às competições dramáticas. As performances cênicas duravam todo o dia. Pela manhã, ocorriam as apresentações das tragédias de um único poeta e do drama satírico, e no período da tarde a apresentação da comédia. A esse respeito, é famosa a passagem de Aristófanes:

Se um de vocês, espectadores, fosse alado,
E se tivesse fome e os coros trágicos o entediassem,
Decolaria e almoçaria em casa,
Depois, satisfeito, para nós de volta voaria.¹⁵

Como juízes dos concursos, eram escolhidos representantes das dez tribos atenienses, selecionados dentre os cidadãos considerados capazes para os julgamentos. Seus nomes eram colocados em dez urnas, cada uma destinada a uma tribo. No dia dos concursos, o arconte-epônimo retirava um nome de cada urna, e assim eram escolhidos os juízes. Após as apresentações, estes colocavam seus votos em uma urna, e desta eram retirados apenas cinco votos. Esse sistema visava impedir a corrupção dos juízes, pois nunca se sabia quais seriam os veredictos que influiriam realmente no resultado do concurso.

Após o julgamento, o arauto divulgava os vencedores, que eram coroados com uma coroa de hera, a glória máxima atribuída aos poetas no século V a.C. Após o festival, era realizada uma assembléia em que se julgava a atuação do arconte-epônimo no festival daquele ano, além de examinar os crimes ocorridos durante o evento, verificando quais deveriam ser julgados pelo tribunal.¹⁶

Os festivais dramáticos atenienses foram um momento único na história do teatro mundial. Em nenhum outro momento, o espetáculo dramático significou tanto para uma coletividade. Na Atenas do século V a.C., as representações teatrais eram, ao mesmo tempo, um evento estético, religioso e cívico, uma ocasião em que toda uma comunidade se reunia para desfrutar de uma mesma experiência estética. Obviamente, atores, músicos, cenógrafos, técnicos e o coro tinham uma importância central para o sucesso

¹⁵ *As Aves*, (786-789), tradução de Adriane da Silva Duarte, São Paulo: Hucitec, 2000.

¹⁶ A ordem dos eventos que apresentei aqui é muito discutida pelos estudiosos. Sobre este aspecto, baseei-me nas obras de PICKARD-CAMBRIDGE (1953, pp. 55-110) e MALHADAS (2003 pp. 81-93). O primeiro destes autores reconhece que “a ordem dos eventos que compõe o festival não pode ser determinada com exatidão em todos os seus aspectos”. Original: The order of the events composing the festival cannot be determined with certainty in all respects (PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p.62).

dessa experiência estética, conforme tentarei demonstrar nos próximos capítulos, detendo-me em cada um dos elementos constitutivos da *ópsis*, ou seja, o espetáculo ou performance cênica dos textos dramatúrgicos.

3. A PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO

Antes de analisar a encenação e a performance propriamente ditas, creio ser necessário falar sobre a preparação do espetáculo, o que atualmente chamaríamos de produção teatral.

Os festivais dramáticos em Atenas custavam muito caro. Plutarco afirma que os atenienses “(...) gastaram mais dinheiro com As Bacantes, As Fenícias, os Édipos, Antígonas, os sofrimentos de Medéia e Electra, do que para lutar por sua hegemonia e sua liberdade nos seus combates contra os bárbaros”.¹⁷

O teatro em Atenas era mantido, em grande parte, pelo Estado. A escolha das peças concorrentes nas Dionísias era uma tarefa atribuída ao arconte-epônimo.¹⁸ Os poetas que desejavam concorrer nos concursos dramáticos encaminhavam suas peças para o arconte. Após escolher as peças, este magistrado selecionava, dentre os cidadãos indicados pelas tribos, os coregos, que deveriam subvencionar os coros e coordenar os ensaios. Após 449, escolhia também os protagonistas, o que antes era feito pelo poeta. O estado e o corego dividiam as despesas relacionadas à realização dos espetáculos. Eram de competência do estado os gastos com os salários de atores e poetas. Os gastos do corego eram bem mais onerosos, incluindo o salário dos músicos, coreutas e do ensaiador do coro (*chorodidáskalos*), vestimentas dos atores e integrantes do coro, além do banquete após o concurso. Por esta razão, a função de corego estava destinada apenas a cidadãos que possuíssem uma considerável fortuna pessoal.

Perto do fim do século V a.C., quando um trabalhador especializado ganhava aproximadamente 1 dracma por dia, um anônimo defendido por Lisias diz haver gasto com um coro trágico nas Grandes Dionísias três mil dracmas, com um coro de comédia mil e seiscentos dracmas, em um coro de homens cinco mil dracmas (...) e 1500 dracmas com um coro de meninos. (MORETTI, 2001, p. 216)

Ao lado do poeta e do ator principal, o corego recebia as principais honrarias em caso de vitória das peças que promovia. Diferentemente do que ocorre hoje, em que o

¹⁷ PLUTARCO, *A glória dos Atenienses*, 349a, apud MORETTI, 2001, p. 216. Original: (...) avait dépensé plus d’argent pour les Bacchantes, les Phéniciennes, les Oedipe, Antigone, les malheurs de Médée et d’Électre, qu’il n’en a dépensé pour son hégémonie ou sa liberté dans ses combats contre les Barbares”.

¹⁸ Cargo cuja eleição era anual. O nome deve-se ao fato do eleito para esta magistratura poder nomear o ano em que exerceria o arcontado com o seu nome.

produtor permanece anônimo até mesmo nos espetáculos de maior repercussão, ser corego de um espetáculo vitorioso era uma das maiores honras a que poderia aspirar um cidadão ateniense, devido ao prestígio que essa vitória concedia.

O corego vencedor recebia uma coroa e, em alguns casos, uma trípode e um boi. Pode parecer estranho um cidadão rico ficar honrado em receber, como recompensa pela produção de um espetáculo tão caro e grandioso, prêmios tão simples, mas o que mais importava no caso dos concursos dramáticos era a glória de ter seu nome associado a um espetáculo cívico dessa dimensão.

Sem fazer um desvio demasiado grande acerca do debate da natureza da economia grega antiga, é deveras importante enfatizar que o sistema litúrgico é apenas totalmente compreendido como um elemento dentro de uma economia socialmente incrustada, na qual o prestígio é uma meta mais desejável do que a simples acumulação de riqueza, ou no mínimo é um auxiliar crucial. (...) A coregia é bem mais inteligível através de noções de uma economia de prestígio do que numa contabilidade de uma economia de mercado estrita. As referências das noções gregas de prestígio estão todas presentes – uma luta feroz de soma zero sob a contemplação de espectadores perspicazes, uma obsessão com a vitória e sua memorialização com honra, com glória e com tudo que as acompanha. (PETER WILSON apud MOERBECK, 2007, pp. 10-11)

A coregia não deve ser vista como uma filantropia desinteressada, como um altruísmo de um cidadão em favor da *polis* e sua arte. A glória obtida com a vitória no concurso dramático significava a conquista de um capital simbólico a ser revertido posteriormente em benefícios políticos e econômicos. Era fundamental, para isso, deixar registradas as ações dos coregos, o que era feito de duas maneiras: o registro dos nomes dos coregos nos catálogos de vencedores das Grandes Dionísias e os famosos monumentos erigidos para imortalizar a glória dos coregos.

Nos registros de vencedores dos concursos ditirâmicos, o nome do corego aparece sozinho junto ao nome de sua tribo, sendo que o nome de coreutas, poetas e auletas não são mencionados. Nos concursos trágicos e cômicos, o nome do corego aparece ao lado do nome dos poetas e dos atores principais.

Alguns coregos registravam suas vitórias em placas de madeiras. Temístocles, corego vencedor do concurso trágico em 476 a.C., registrou seu feito da seguinte maneira: “Corego, Temístocles; Frínico, poeta; Adeimantos, arconte”. (PLUTARCO, *Temístocles*, 114c, apud HAIGH, 1907, p.45). Outros coregos não se contentaram com

registros tão simples e ergueram monumentos para relembrar as suas glórias, tão comuns em toda a Grécia. Em Atenas, foram encontrados muitos vestígios arqueológicos desses monumentos, situados principalmente nos arredores do Teatro de Dioniso ou na rua que ligava o Pritaneu ao santuário de Dioniso Eleutério. Um dos monumentos mais famosos que conhecemos, pelo bom estado de conservação com que chegou até os dias atuais, é o encomendado por Lisícrates em Atenas, que, apesar de pertencer a um período posterior ao tratado neste trabalho, pode nos dar uma idéia da magnitude dessas obras arquitetônicas.



Figura 1: Monumento de Lisícrates em Atenas, aprox. 334 a.C.

Essa obsessão pelo registro dos feitos dos coregos nos dá uma dimensão da importância que o teatro tinha na sociedade ateniense. “Uma descrição dos vários tipos de memoriais, dos quais foram preservados fragmentos, será uma convincente prova do entusiasmo com

que o drama era visto na antiguidade”.¹⁹

A importância dada aos financiadores dos espetáculos teatrais atenienses é um dos elementos característicos desse teatro, sendo um fator que aumentava ainda mais o seu caráter competitivo. A produção do espetáculo ateniense, além da busca dos recursos financeiros para a sua realização, compreendia muitas outras etapas, como a escolha de atores, músicos e coreutas, a realização dos ensaios, etc., temas que serão objetos de análise nos próximos capítulos.

¹⁹ HAIGH, 1907, p. 44. Original: “A description of the various kinds of memorials, of which fragments have been preserved, will be a convincing proof of the enthusiasm with which the drama was regarded in ancient times”. Para uma análise mais detalhada do tema, consultar MORETTI, 2001, pp. 224-232.

4. O POETA COMO ENCENADOR

Em uma cultura oral como a da Grécia do século V a.C., poesia e performance eram indissociáveis. “A audiência do período clássico não tinha condições para conceber o texto como algo separável da performance”.²⁰ Como não havia uma versão definitiva dos mitos estabelecida em um texto sagrado, como ocorre com a Torá, o Corão ou a Bíblia, os mitos gregos tinham na performance a condição indispensável para a sua perpetuação. Além de elaborar o mito que seria contado em cena, o poeta se encarregava de todas as etapas do espetáculo, passando pela produção, ensaios e a encenação. Mais que um dramaturgo, era um encenador, um “homem de teatro”, pois sabia que o espetáculo era, como nos diz Aristóteles, o elemento mais emocionante do teatro.

Para concorrer nos concursos dramáticos, o poeta submetia seus textos ao Arconte, responsável pela seleção dos espetáculos. Os critérios para esta seleção não são conhecidos e eram comuns as reclamações de injustiças cometidas nestas seleções. As parábases de Aristófanes são célebres em reclamações contra supostas injustiças cometidas na seleção e premiação de espetáculos.

Os grandes poetas dramáticos do período iniciavam a sua carreira relativamente cedo. Ésquilo tinha 25 anos, Sófocles, 28, e Eurípedes, 26, quando competiram pela primeira vez nos concursos atenienses, e Aristófanes fez sua estréia ainda mais precocemente.

Os primeiros dramaturgos, como Téspis e Ésquilo, assumiam várias funções em suas peças. Ésquilo foi considerado um inovador não apenas no aspecto literário, mas também como coreógrafo, encenador e cenógrafo, além de atuar constantemente como ator em seus espetáculos. A participação ativa dos autores nas diversas funções do espetáculo diminuiu com o tempo, até que, durante o período helenístico, a função predominantemente literária do poeta foi se consolidando, e o dramaturgo passou a ser auxiliado nas funções técnicas por profissionais. Isso não significa, no entanto, que os dramaturgos tenham abandonado o caráter de homens de teatro, mas apenas que as diversas funções do teatro tenham se encaminhado para uma maior profissionalização e

²⁰ WILLES, 2000, p. 12. Original: The audience of the classical period had no basis for conceiving the text as something separable from performance.

especialização, o que se acentuou a partir do século III a.C. com a criação das associações de artistas, formadas pelos chamados “artistas dionisíacos” (*hoi peri Dionuson technitai*).

O ofício teatral nesse período era algo transmitido de pai para filho, e os grandes dramaturgos atenienses transmitiram seu legado aos seus descendentes, fato que era muito comum na Grécia antiga, em que os ofícios eram transmitidos de pai para filho:

Os dois filhos de Ésquilo escreveram tragédias, assim como seus sobrinhos, durante quatro gerações. Um filho e um neto de Sófocles escreveram tragédias. Dos três filhos de Eurípides, um foi ator e outro poeta trágico. Os filhos de Aristófanes escreveram comédias. (MORETTI, 2001, p. 238)

A relação intrínseca dos grandes dramaturgos da antiguidade com a prática teatral certamente influenciou na dramaturgia que criaram. Como ressaltou Aristóteles, ao compor sua obra o poeta deve visualizá-la como se fosse um espectador.²¹ A dimensão visual do espetáculo é algo essencial para a elaboração do enredo (*mythos*). Aristóteles cita o poeta Cárcino, que teria cometido contradições em uma de suas peças por não ter visualizado a cena como um espectador.²² Quanto maior a intimidade do poeta com todos os aspectos da encenação, melhor será a sua visualização e, conseqüentemente, o efeito que a sua peça despertará no público.

O texto dramático grego, como “um texto escrito destinado à realização cênica e à comunicação oral” (GENTILI, 2006, p.13), trazia em suas linhas aquilo que Anne Ubersfeld chama de “as matrizes textuais de representatividade”,²³ elemento característico dos textos pertencentes ao gênero dramático. Nos textos modernos e contemporâneos, as didascálias, prefácios e posfácios representam um texto secundário, essencial para a constituição da teatralidade e para a visualização do espetáculo a partir do texto. Como nos textos dramáticos antigos esses elementos eram inexistentes,²⁴ essas matrizes textuais de representatividade encontram-se inscritas nos próprios textos, nas falas dos personagens e nos coros. Muitas das especulações feitas pelos estudiosos da encenação no teatro antigo só foram possíveis porque, além de poetas, os dramaturgos

²¹ *Poética*, 1455a.

²² Idem. Uma olhada no dicionário nos ajuda na compreensão do caráter essencialmente visual do espetáculo grego. *Ópsis* significa: visão, vista, olho; fig. vista da alma, inteligência; aparência exterior, aspecto, ar; espetáculo; aparição, visão, sonho.

²³ UBERSFELD, 1978, p. 20. Original: “Des matrices textuelles de représentativité”.

²⁴ As rubricas que hoje encontramos nos textos dramáticos antigos não existiam originalmente.

gregos eram também encenadores e a poesia que escreviam tinha uma dimensão cênica e visual considerável.²⁵

Segundo Charles Segal, dentre os grandes tragediógrafos da antiguidade, Ésquilo foi aquele que mais explorou as potencialidades do espetáculo para despertar a emoção do público:

A antiga *Vida de Ésquilo* realça o poder de *ekplexis*, de ‘impressionar’ o público com efeitos visuais irresistíveis. Segundo se refere nesta obra, quando as Fúrias apareceram, nas *Eumênides*, houve desmaios de crianças e algumas mulheres abortaram. A veracidade da anedota é dúbia, mas reflete provavelmente o espírito da arte de Ésquilo. Os seus efeitos acústicos são igualmente poderosos: os uivos de terror das Danaides, nas *Suplicantes*, o misterioso *ototototòì pòpoi dà opòllon opòllon* de Cassandra, misto de pavor e profecia (*Agamêmnon*, 1072 seg.); os rosnados e murmúrios das Fúrias quando o fantasma de Clitemnestra as desperta, no início das *Eumênides* (119 segs.), logo seguido pelo seu terrível e envolvente canto contra a sua vítima (307-396); ou o *a a e e* de Io, cujo significado se desconhece, quando entra em cena perseguida por um moscardo (*Prometeu Agrilhado*, 566). (SEGAL, 1994, pp. 189-190)

O espetáculo cênico compreende, além de sua dimensão visual, uma dimensão musical e sonora. No teatro, ruídos, músicas, sons não-semantizados como os emitidos por Cassandra e Io nos exemplos citados, todos esses elementos são signos explorados pelo dramaturgo em sua composição. Ao lado de uma dramaturgia visual, o poeta utiliza-se do que se pode chamar de uma dramaturgia sonora ou musical.²⁶

Além do som, o silêncio também é muito rico cenicamente, e os dramaturgos gregos tinham plena consciência disso. Na peça *As rãs* (911-920), Aristófanes satiriza os longos silêncios das cenas de abertura de Ésquilo. Eurípides e Sófocles também se utilizaram fartamente da exploração cênica do silêncio em seus espetáculos, cientes da importância desse elemento no enriquecimento da dramaturgia musical dos seus espetáculos.

Ésquilo, Eurípides, Sófocles e Aristófanes, além de mestres da escrita, também foram mestres da encenação. Nos próximos capítulos veremos como esses encenadores utilizavam-se dos recursos cênicos disponíveis à época para se comunicarem com o seu público.

²⁵ A este respeito, remeto o leitor ao estudo de Daisi Malhadas, em que a autora aborda estes aspectos em peças como o *Orestes*, de Eurípides.

²⁶ Ver MOTA, 2002.

5. MÚSICA, CANTO E ESPETÁCULO.

Na Grécia Antiga, a música (*mousiké*) era entendida como uma união entre palavra, sons e dança, e nesta junção se encontravam “os meios de comunicação de uma cultura que transmitia oralmente as suas mensagens em execuções públicas” (GENTILI, 2006, p.48). Além de um produto estético, os gregos atribuíam uma função educativa para a arte musical. Comparando a música com as outras artes, como a pintura, a medicina, a ginástica e a dialética, Aristides Quintiliano considerava a *mousiké* superior a todas estas, por ser uma arte que contribuía para formar o *éthos* do ser humano, e por isso considerava-a essencial para a educação. A falta de educação musical (*amousía*) e a educação musical nociva (*kakoumousía*) eram, para este autor, as maiores falhas que poderiam ocorrer na educação humana.²⁷ Além de sua importância na Paidéia do homem grego, a música também era um importante elemento de socialização nesta cultura, estando presente em praticamente todas as esferas do cotidiano da *pólis*: “A música desempenhava um papel em todos os momentos da vida cívica grega – em cerimônias religiosas, competições, simpósios, festivais e até mesmo nas disputas políticas, como as canções de Alceu e Timócreon de Rodes demonstram.”²⁸

A música também foi um elemento importante no espetáculo teatral grego, não só porque muitos consideram a poesia lírica coral como a origem da tragédia, mas também por ser essencial para a obtenção dos efeitos estéticos pretendidos pelo poeta. O poeta era o ‘compositor’ das partes cantadas do coro e dos atores e das melodias executadas pelos músicos, além de ser o coreógrafo.

Os instrumentos musicais mais utilizados na música grega antiga eram o aulo, um aerofone ou instrumento de sopro, e a lira, um cordofone ou instrumento de cordas. O aulo era composto por um tubo (*bombyx*) com quatro ou cinco orifícios (*trypemata*), um dos quais se situava na parte inferior do tubo. Tratava-se de um aerofone com palhetas duplas, que proporcionavam a vibração necessária à emissão do som. Geralmente a

²⁷ *Sobre a música*, Livro II, Cap. 6.

²⁸ COMOTTI, 1989, p. 6. Original: Music played a role in every moment of Greek communal life – in religious ceremonies, competitions, symposia, festivals, even in political contentions, as the songs of Alceus and Timocreon of Rodes demonstrate.

performance do auleta era feita com um aulo de dois tubos. Não se sabe com exatidão qual a relação tonal existente entre o som desses dois tubos. (cf. ROCHA, 2006, pp. 69-70).

Alguns autores associam o aulo a rituais dionisiacos, o que atribuía ao instrumento um *ethos* orgiástico que o afastava do ideal de formação ética proporcionada pela música grega. O aulo era um instrumento para profissionais. “Tocar o aulo exigia uma considerável habilidade profissional. Os melhores auletas eram muito procurados em Atenas para preparar e acompanhar os coros ditirâmbicos, trágicos e cômicos.”²⁹ Apesar desta importância, o fato do aulo ser um instrumento executado por profissionais fez com que o auleta fosse desvalorizado na escala social, devido ao desprezo que os gregos do século V a.C. tinham pelas atividades profissionais em geral (Cf. Aristóteles, *Política*, 1340b 20). Apesar de a música ser considerada importante na educação, o aulo era visto como inadequado para educar um homem livre.



Figura 2: O auleta e seu instrumento.³⁰

²⁹ COMOTTI, 1989, p. 69. Original: Playing the aulos required considerable professional ability. The best auletes were in great demand in Athens for preparing and accompanying dithyrambic, tragic and comic choruses.

³⁰ Louvre, CA 598. Canino Collection, 1850, 22.10 x 7.50 cm.

A lira era o instrumento do homem livre grego, e por esse motivo sua utilização era recomendada para a educação dos jovens (Platão, *As leis*, 812b – 813a). Os gregos tinham grande consideração pela família das liras, na qual se situavam, além da própria lira, a cítara e o bárbito. Embora seja o instrumento mais prestigiado socialmente, especialmente por não ser um instrumento para profissionais, a lira não teve a mesma importância que o aulo nas performances dramáticas do século V a.C..

Um dos elementos mais característicos do drama grego antigo era a utilização do coro. Na tragédia, era composto por doze integrantes nos dramas de Ésquilo, número que foi aumentado para quinze a partir de Sófocles. Na comédia, o coro era composto por vinte e quatro integrantes. Se compararmos as primeiras peças de Ésquilo com as peças de Eurípides, veremos o quanto os cantos corais foram diminuindo em comparação com as falas dos atores.

Havia duas formas de cantos: os cantos corais e a monodia. Os primeiros eram cantados por todo o coro, em dialeto dórico estilizado. As monodias eram cantos-solo de atores. Em Ésquilo, os cantos corais ocupavam grande parte do espetáculo. Em Eurípides, o papel dos cantos corais foi diminuindo e aumentando a importância das monodias. Processo semelhante ocorreu com relação à dança. Em Ésquilo, os movimentos coreográficos tinham uma importância muito maior do que em Eurípides. De Ésquilo a Eurípides o que vemos é uma diminuição da importância do coletivo em prol do individual, o que refletiu na diminuição do papel atribuído ao coro.

É muito difícil imaginar como era a dança desenvolvida pelo coro, e temos poucas referências sobre esse tema. O que se sabe é que a dança nesse período era predominantemente mimética, com os movimentos coreográficos imitando (no sentido aristotélico do termo) as ações descritas pelos cantos corais. Para Aristídes Quintiliano, a música imita o *ethos* através do ritmo e dos movimentos do corpo,³¹ o que nos leva a crer que a dança tivesse como função a exposição corporal das ações e sentimentos do coro. Contemporaneamente, podemos achar estranha essa concepção de dança, mas devemos nos recordar que uma arte não-mimética soaria estranha para concepção estética dos gregos do século V a.C.

³¹ *Sobre a Música*, Livro 2, cap. 4.

Nas *Rãs*, Aristófanes nos apresenta uma comparação entre os estilos musicais de Ésquilo e Eurípides. Ésquilo é acusado de compor melodias que parecem ser sempre as mesmas (verso 1250), alusão às estruturas melódicas monocórdias que parecem ter sido o padrão das composições de Ésquilo, “um tipo de música associada a esquemas de canções tradicionais e que, no fim do século V, pode ser vista como antiquada”.³²

Em Sófocles, encontramos uma maior variedade de metros e ritmos que em Ésquilo, além de outras inovações: o uso de monodias, de passagens corais como o *hyporchema*, de duetos, e de melodias frígias e ditirâmicas, além das melodias Dóricas e Mixolídias freqüentemente utilizadas pelos dramaturgos áticos. Os antigos admiravam a doçura das melodias de Sófocles.³³

A música de Eurípides foi, certamente, a que apresentou o maior número de inovações estéticas. A música de seu tempo passou por enormes transformações e o poeta utilizou muitos dos preceitos dessa nova música em suas composições. Plutarco nos diz que os antigos poetas, apesar de conhecerem o gênero cromático, não o utilizaram,³⁴ preferindo o gênero diatônico, um gênero que, por suas poucas possibilidades de modulação, era considerado mais austero. A nova técnica musical representada pelo gênero cromático “visava à fragmentação, cada vez maior, dos tons da escala harmônica, de modo a obter uma maior diversidade e riqueza de sons” (SILVA, 1987, p. 400).

Em Eurípides, temos não apenas uma mudança no tipo de composição musical posta em cena, mas uma diferença na própria concepção do papel da música. Influenciado por músicos como Timóteo, Ágaton e Filóxeno, Eurípides não concebe “a música como Paidéia, mas busca nela o prazer sensorial” (PEREIRA, 2001, p. 253).

As melodias de Eurípides eram muito conhecidas em sua época, e dos grandes tragediógrafos foi certamente o que mais sucesso obteve em termos musicais. Plutarco relata que os Sicilianos concediam a liberdade para prisioneiros ou a cidadania para estrangeiros que soubessem recitar melodias de Eurípides. Muitos chegavam até a procurar o poeta para agradecer-lo pelos benefícios que o conhecimento de suas melodias lhes havia proporcionado.³⁵

³² COMMOTTI, 1989, p. 33.

³³ Idem.

³⁴ *Sobre a Música*, cap. 20. Cf. ROCHA, 2006, pp. 96-97.

³⁵ Cf. PEREIRA, 2001, p. 201.

Aristófanes não poupou a música de Eurípides, apresentando em peças como *As Rãs* e *As Nuvens* um embate entre os conceitos musicais antigos, como os utilizados por Ésquilo, e os da música nova, encontrados em Eurípides. As críticas às melodias de Eurípides podem ser lidas em um contexto mais amplo, o das críticas às inovações musicais ocorridas no século V a.C., sendo possível encontrar críticas à música nova e às relações entre música e teatro nas obras de Plutarco, Platão e Aristóxeno de Tarento (cf. ROCHA, 2006, p. 107).

O que essas críticas deixam claro é a importância tanto da música quanto do teatro na educação humana, e a ênfase no questionamento das relações entre música e teatro por parte desses pensadores nos mostra como o espetáculo poderia educar ou corromper eticamente o homem.

6. CENÁRIOS E MAQUINARIA TEATRAL

Em sua análise sobre a *ópsis* na tragédia, Aristóteles atribui ao cenógrafo (*skenopoios*) uma importância superior à do poeta: “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta” (*Poética*, 1450b 16). Apesar desta relevância atribuída pelo estagirita à cenografia, a utilização de cenários nas representações dramáticas durante o século V a.C. é muito discutida pelos estudiosos. Poucas referências acerca da *skenographia* chegaram até nós. O romano Vitruvius relata a existência de um tratado sobre a cenografia escrito por Agatarco em 430 a.C., texto do qual não restou nenhum fragmento, e nos diz que o mesmo Agatarco teria sido o primeiro a pintar a *skene* para um espetáculo de Ésquilo (*De architectura*, VII, *praefatio*, 11), enquanto Aristóteles atribui a Sófocles a introdução da cenografia (1450b 15). É curioso que Aristófanes, que teceu tantas críticas sobre a música e os equipamentos cênicos utilizados pelos tragediógrafos de seu tempo, não tenha escrito nada sobre a cenografia.

Controvérsias à parte, Ésquilo parece ter introduzido os primeiros rudimentos de cenografia em suas peças. Na representação d’*Os Persas*, o poeta coloca em cena um túmulo do Rei Dário, recurso que será novamente utilizado nas *Coéforas*, em que havia em cena o túmulo de Agamêmnon. “Os dois elementos móveis utilizados mais frequentemente eram o altar e o túmulo”,³⁶ e em algumas peças o mesmo móvel poderia ser utilizado para as duas funções.

A *skenographia*, além dos móveis utilizados em cena, recorria ao uso de telas pintadas que cobriam a *skene*, que inicialmente era uma construção rústica de madeira e que servia, dentre outras funções, como camarim para os atores. Além do já citado Agatarco, “outros pintores de cenário do teatro grego antigo, cujos nomes sobreviveram até hoje, são o ateniense Apolodoro e seu contemporâneo Temócrito” (BERTHOLD, 2003, p. 114).

³⁶ MORETTI, 2001, p. 137. Original: Les deux éléments mobiles les plus fréquemment utilisés étaient l’autel et le tombeau.

Apesar da carência de informações sobre a cenografia e da dúvida de alguns sobre a sua utilização no teatro ateniense do século V a.C., acredito que, se a cenografia foi mesmo utilizada, deveria ser constituída por elementos que pudessem ser removidos com facilidade, devido ao curto intervalo existente entre as peças. Por isso, a tese da pintura de telas que cobriam a *skene* me parece mais adequada do que a que atribuiu ao cenógrafo a tarefa de pintar diretamente sobre a *skene*.

Quanto à maquinaria teatral utilizada nesse período, as informações são um pouco mais consistentes, sendo que a verve satírica de Aristófanes se voltou para a crítica do uso deste recurso pelos tragediógrafos.³⁷ Duas eram as máquinas teatrais mais utilizadas durante o período clássico: a *mechane* e a *ekuklema*.³⁸ O termo *mechane* deriva da expressão grega *theos apo mechanes*, mais conhecida pela sua tradução latina *deus ex machina*, que designava o recurso da introdução de um deus ao final da peça para resolver algum problema da intriga, artifício muito utilizado por Eurípides e condenado por Aristóteles (*Poética*, 1454 b). Basicamente, era uma espécie de guindaste ou grua da qual descia uma cesta em que apareciam um herói ou um deus, personagens que tinham como função a resolução dos conflitos trágicos. Aristófanes utilizou-se muito deste recurso, sempre com o intuito de ridicularizar o seu rival Eurípides, em peças como *As Aves*, *A Paz* e *As Nuvens*. Nessa última, por exemplo, o filósofo Sócrates aparece suspenso no cesto da *mechane* (fig. 3), o que é uma das mais engraçadas sátiras às convenções teatrais na Antiguidade.

O *ekuklema* era um praticável sobre rodas que saía do interior da *skene*, mostrando ao público as atrocidades cometidas fora da cena. Esse dispositivo era mais utilizado do que a *mechane*, pois se baseava em uma convenção da tragédia grega, segundo a qual os assassinatos e suicídios não eram encenados diante do público. Um dos exemplos mais célebres da utilização desse mecanismo nos é dado por Ésquilo em *Agamêmnon*: o público ouve os gritos provindos do interior da *skene* e, após o assassinato, as portas se abrem e surgem sobre o *ekuklema* os corpos de Agamêmnon e Cassandra ao lado da assassina de ambos, Clitemnestra (1372).

³⁷ A metateatralidade das comédias aristofônicas faz com que essas estejam entre as principais fontes para os estudos da encenação na Grécia Antiga.

³⁸ Durante o período Helenístico, o número de máquinas utilizadas no teatro aumentou consideravelmente. Uma relação completa pode ser encontrada em ALLARDYCE, 1971, pp. 29-33.

Outros mecanismos recorrentes eram a chamada escada de Caronte, com degraus subterrâneos, e a anapiesmata, uma espécie de alçapão móvel. Ambos tinham a mesma função: possibilitar a aparição dos espectros surgidos do subsolo até a superfície.

Segundo ALLARDYCE (1971, p.32), “os estudiosos talvez não tenham dado a devida importância a estas máquinas”, considerando-as como meros acessórios para a representação cênica do mito. No entanto, a utilização dos cenários e desses dispositivos cênicos nos mostra a preocupação do poeta em obter efeitos espetaculares, demonstrando que, na elaboração dos textos dramáticos, a teatralidade representada pelo espetáculo era essencial.



Fig. 3: Sócrates suspenso na *mechane*.



Figura 4: *Ekkuklema*.³⁹

³⁹ Fonte das imagens: <http://www.didaskalia.net/studyarea/greekstagecraft.html>

7. FIGURINOS E MÁSCARAS

O figurino sempre foi um dos mais importantes signos teatrais em toda a história do espetáculo. No teatro grego antigo, sua utilização era ainda mais importante, pois eram os figurinos e as máscaras que permitiam a interpretação de vários personagens em um teatro que as peças eram representadas com no máximo três atores e no qual todos os papéis, mesmo os femininos, eram interpretados por homens.

Na tragédia, as vestimentas básicas eram o *kiton* e o *epiblema*. O *kiton* era uma túnica de origem jônia, que cobria todo corpo do ator. Seu uso era freqüente também fora do teatro, com a diferença de que a vestimenta utilizada em cena tinha uma manga longa. O uso de mangas era evitado em Atenas, porque “eram consideradas indícios de efeminação e degeneração entre as atenienses”.⁴⁰ Já o *epiblema* era um manto que poderia ser de dois tipos: o *klamus*, um manto curto que se prendia sobre o ombro esquerdo, ou o *himation*, um manto longo que se prendia sobre o ombro direito.

Tanto o *kiton* quanto o *epiblema* eram muito coloridos, com as cores freqüentemente apresentando um significado simbólico. “Parece que o preto ou as cores desbotadas significavam infortúnio ou luto (símbolo de estado de espírito), e que as rainhas usavam túnicas em que o púrpura era predominante (símbolo da condição social)”.⁴¹ As vestimentas apresentavam muitas vezes um caráter realista, em que os personagens de classes sociais baixas apareciam em trapos no palco. Aristófanes satiriza Eurípides e seu hábito de vestir seus personagens com farrapos (*Arcanenses*, 412 ss.) O rei utilizava uma coroa, velhos apareciam no palco portando bastões, Apolo era indetectado pela aljava e arco, Hércules apresentava-se em cena com a clava e a pele de leão, enfim, o figurino neste período ainda explorava pouco o potencial da teatralidade, servindo basicamente para que o público pudesse identificar o caráter, a identidade e a posição social dos personagens.

Um dos grandes mal-entendidos sobre a vestimenta do ator do século V a.C. refere-se ao uso do *kothornos*, a bota com solados altos que é considerada erroneamente

⁴⁰ ALLARDYCE, 1971, p. 39. Original: Le maniche erano considerate indice di effeminatezza e degenerazione dagli Ateniesi.

⁴¹ Idem. Original: Sembrerebbe cioè che il nero o le tinte smorzate significassero sventura o lutto (simbolo di stato d'animo), e che le regine indossassero tuniche in cui la porpora era predominante (simbolo della condizione sociale).

como uma das características da indumentária do teatro clássico grego. Na verdade, esse calçado pertence ao teatro helenístico e romano. Os atores do século V utilizavam calçados bem flexíveis feitos de couro, com a sola fina, havendo inclusive alguns vasos que apresentam os atores atuando descalços.

Os coreutas da tragédia geralmente se vestiam conforme a origem étnica ou a sua profissão assumida na peça. Nas comédias de Aristófanes, por exemplo, os integrantes do coro eram caracterizados como vespas, rãs, aves, etc. O auleta vestia-se com um manto longo que cobria seu corpo até os tornozelos, e que era muito parecido para todas as peças. O vaso abaixo mostra um auleta acompanhando um coro de cavaleiros:



Figura 4: Ânfora ática de figuras negras do Pintor de Berlim 1686.
Data: -550/-525. Berlim, Antikensammlung. Foto: Janice Siegel, 2003.

Documentos antigos como a Suda atribuem a Téspis a introdução das máscaras na tragédia, quando esse ator e poeta apareceu em uma de suas peças com o rosto pintado de branco. Frínico teria introduzido as máscaras femininas e Ésquilo máscaras pintadas e aterrorizantes. Elaborada com argamassa recoberta por gesso, a máscara a princípio

cobria apenas o rosto do ator, mas depois passou a cobrir toda a sua cabeça, dotando-o de cabeleiras ou carecas postiças. Havia orifícios para os olhos e a boca, sendo que a cavidade bucal tinha proporções exageradas.⁴² Porém, a crença de que este tamanho incomum destinava-se a melhorar a audição dos espectadores não condiz com a realidade, pois a acústica dos teatros gregos no período clássico era muito boa. Nenhuma das máscaras utilizadas no século V a.C. chegou até nós.

Nas tragédias, as máscaras contribuía para configurar a classe social, a idade e o estado emocional dos personagens. Nas comédias, as máscaras apresentavam traços caricaturais, como nos personagens de Aristófanes, que representavam homens públicos como Eurípides, Ésquilo ou Sócrates, ou apresentavam elementos fantásticos, como as cabeças de pássaros que ornamentavam o coro n' *As Aves*. Na obra *Onomasticon*, de Pólux, encontramos a descrição de quase trinta tipos de máscaras trágicas e um número ainda maior para as máscaras cômicas, elencadas conforme a idade dos personagens (cf. ALLARDYCE, 1971, pp. 40-44).

O termo grego para máscara, *prosopon*, significa também rosto ou personagem. Todos os atores e coreutas utilizavam a máscara, e o único que não aparecia em cena mascarado era o auleta. Devido às grandes dimensões do teatro grego, em que mesmo os espectadores sentados nas primeiras fileiras ficavam distantes dos atores, o recurso à expressão facial, que tem tanto significado dramático no teatro moderno, era impossível, e por isso as máscaras eram um signo teatral importante, pois ajudavam na configuração visual do personagem, além de permitir que o mesmo ator interpretasse mais de um papel, o que era essencial em um teatro em que poucos atores estavam em cena.

“A máscara torna possível a representação mimética dos mitos em forma dramática. O ator mascarado também pode explorar a fusão entre diferentes identidades, essências ou categorias da experiência: macho e fêmea, humano e bestial, estranho e amigo, iniciado e profano. A máscara torna-se assim essencial na experiência teatral com indício da vontade do público em submeter a ilusão ao jogo, à ficção, em esbanjar energias emotivas em algo que está conotado como fictício ou outro (SEGAL, 1994, p.188).

As máscaras contribuem para a atribuição de um caráter não-realístico ao espetáculo. Ao ver em cena atores masculinos com máscaras femininas, utilizando em

⁴² MALHADAS (2003, p.90) questiona essa informação: “Máscaras com uma abertura desmesurada para a boca só vão aparecer na época helenística” .

suas falas tons e timbres de voz masculina, o público ateniense certamente não estava preocupado com a identificação entre o ator e o personagem, mas estava ciente de participar de uma experiência estética em que havia imitação e não transposição do real.

“Quando eles vêem Agamêmnon, Herácles ou Édipo representados pela sua máscara, os espectadores que os olham sabem que esses heróis estão ausentes para sempre, que não podem estar ali onde são vistos, que doravante pertencem ao tempo findo das lendas e dos mitos”. (VERNANT, 1991, p. 44)

A utilização das máscaras nos remete diretamente à esfera da ficcionalidade do espetáculo teatral grego, em uma sociedade em que todas as esferas da produção e da recepção da arte estavam subordinadas à concepção de arte como imitação. A imitação artística do real operada pelo teatro grego antigo encontrou nas máscaras um mecanismo poderoso, e o seu caráter estilizado nos ensina muito sobre as diferenças entre o gosto estético dos espectadores antigos e dos contemporâneos.

8. O ATOR

Costuma-se dizer que o teatro é a arte do ator. De todos os envolvidos na arte teatral, é o ator certamente o mais importante. “Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador” (PAVIS, 2005, p.30). A história do ator no ocidente foi marcada por períodos de extrema valorização e outros de total desprestígio, seja em termos sociais ou artísticos. Na antiguidade, por exemplo, o ator tinha um prestígio social muito grande entre os gregos, enquanto era desvalorizado entre os romanos.

Na Grécia antiga, o ator, assim como o poeta, era especializado em comédias ou tragédias, sendo raros os atores que interpretavam papéis nos dois gêneros.⁴³ Nos primeiros tempos da tragédia, o poeta interpretava o protagonista e escolhia um ator para interpretar os outros papéis, denominados deuteragonista e tritagonista. Posteriormente, o poeta foi abandonando a função de protagonista, cuja escolha passou a ser feita por sorteio. Então, cada protagonista formava uma trupe com outros dois atores de sua escolha e submetia o seu nome para sorteio entre os poetas participantes do concurso. O protagonista era o ator de maior prestígio, sendo o único dentre os atores que tinha seu nome inscrito nos registros de vencedores dos concursos, junto com o corego e o poeta. Porém, o trabalho para a obtenção dessa glória era duro: em um concurso com três tragédias e um drama satírico, um protagonista chegava a ficar de seis a oito horas seguidas no palco.⁴⁴

A instituição desse sorteio dos protagonistas levou ao aumento do prestígio desses atores, que se tornaram mais independentes, e a uma especialização cada vez maior da arte de interpretar, o que resultou em mudanças técnicas no estilo dessa interpretação. Mnisico, ator que se notabilizou interpretando personagens nas peças de seu mestre Ésquilo, ridiculariza o ator Calípides, pertencente à geração posterior a sua, chamando-o de símio por conta de seus movimentos exagerados e muito realistas.⁴⁵ Como o júri concedeu o prêmio para Calípides nas Grandes Dionísias de 419 a.C, podemos supor que essas inovações nas técnicas de interpretação foram apreciadas pelo público do período.

⁴³ Cf. Platão, *A República*, 395 a.

⁴⁴ Cf. MORETTI, 2001, p. 241.

⁴⁵ Aristóteles, *Poética* 1461 b

Como as convenções teatrais do período estabeleciam a presença de no máximo três atores em cena nas tragédias, estes dividiam todos os papéis do espetáculo. Vejamos alguns exemplos de como era realizada essa divisão: No *Agamêmnon*, o primeiro ator (protagonista) interpretava Clitemnestra, o segundo (deuteragonista) fazia os papéis do Arauto e de Cassandra, e ao terceiro (tritagonista) cabiam os papéis de Agamêmnon e do vigia, sendo que Egisto poderia ter sido interpretado tanto pelo segundo como pelo terceiro ator. Na *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, o primeiro ator fazia Agamêmnon e Aquiles, o segundo interpretava Menelau e Clitemnestra e o Ancião, Ifigênia e os mensageiros ficavam a cargo do terceiro ator.⁴⁶

Nas comédias, embora também houvesse três atores principais, existia a possibilidade de se introduzir outros atores para a performance de pequenos papéis. A maioria das peças de Aristófanes exigia a utilização de atores extras. Já n' *Os Arcanenses*, peça de sua fase inicial, encontramos uma cena (56-125) em que cinco personagens com fala estão em cena ao mesmo tempo.

Apesar de ser muito difícil analisar o estilo de interpretação que utilizavam os atores nesse período, é possível fazer algumas considerações sobre o tema. O ator em cena poderia utilizar-se da fala, de movimentos corporais e do canto. “A prática dos atores gregos incluía a fala desacompanhada da música, a fala acompanhada por um instrumento (ou o que convencionou se chamar recitativo) e o canto”.⁴⁷

O estudo da fala e sua pontencialidade neste teatro exigiriam um estudo aprofundado, que levasse em consideração aspectos da prosódia e da métrica grega, o que não farei aqui por extrapolar os limites deste trabalho. Porém, é possível afirmar que os gregos atribuíam grande importância à técnica vocal do ator. Devido às dimensões do teatro ateniense, o ator precisava ter uma boa potência vocal para fazer com que a fala chegasse a todos os espectadores, sem, no entanto, se utilizar dos desprezíveis gritos que, tanto naquele tempo quanto hoje, são um dos atributos dos maus atores. Como já mencionamos anteriormente (pp. 2-3), a limitada potência de Sófocles foi o motivo que o

⁴⁶ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, pp.137-152. Esse autor apresenta um quadro extenso sobre a distribuição dos personagens na tragédia.

⁴⁷ Idem, pp. 153-154. Original: The practice of Greek actors included speech unaccompanied by music, speech accompanied by an instrument (or what is conventinally termed recitativ), and song.

afastou da função de ator, o que certamente deve ter ocorrido com muitos outros aspirantes à função.

Além da potência vocal, outro requisito exigido era a clareza na dicção. Na mesma época em que os juízes atribuíram o prêmio ao “símio” Calípides, outro ator era muito prestigiado por causa de sua excelente dicção: Nicostratos. “Ele era incomparável nas narrativas dos mensageiros e nos tetrâmetros acompanhados pelo aulo”.⁴⁸ Filemon, um ator cômico, era conhecido pela sua capacidade de mudar de tom (*metábole*).⁴⁹ Essa técnica era muito útil em um teatro em que um ator interpretava vários personagens. Como o recurso à expressividade facial do ator não era utilizado, a inflexão da voz deveria transmitir as emoções e estados psicológicos contidos no texto. Essa importância fazia com que o ator dedicasse um cuidado especial a sua voz. Muitos se submetiam a jejuns e dietas para melhorar a sua técnica vocal. Conta-se que Hermon, um ator cômico do final do século V a.C., esqueceu-se do seu momento de entrar em cena enquanto treinava sua voz fora do teatro.⁵⁰

Somada às qualidades vocais como a potência, a dicção clara e possibilidade de mudança de tons, outra habilidade exigida do ator era a expressividade gestual. Cada pequeno gesto pode ter, no teatro, uma grande significação, e os atores gregos utilizavam-se amplamente dos recursos gestuais de que dispunham à época. Devido ao caráter mimético da arte grega do período, em que o “poeta, o pintor, o escultor, o músico, o ator e o dançarino eram todos classificados, pela forma de seu trabalho, na categoria dos imitadores (*mimetai*)”,⁵¹ podemos supor que os gestos deveriam reforçar visualmente as palavras ditas pelo ator, semelhante ao que acontecia com os movimentos do coro.

Assim como na música havia *nomos* utilizados para cada tipo de situação, os movimentos corporais também se inscreviam em uma convenção gestual, o que, entretanto, não diminuía a força expressiva desses gestos. Nas freqüentes cenas de choro da tragédia, em que o texto descreve os personagens com o rosto coberto de lágrimas, o uso das máscaras obviamente criava um contra-senso entre o dito e o representado. O ator

⁴⁸ Cf. MORETTI, 2001, p. 242. Original: Il était incomparable dans les récits de messagers et dans les tétramètres accompagnés de l’aulos.

⁴⁹ Cf. Aristóteles, *Retórica*, III, Cap. 2.

⁵⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 168.

⁵¹ GENTILI, 2006, p. 90. Original: Il poeta, il pittore, lo scultore, il musico, l’attore, il danzatore erano tutti classificati, per le forme del loro operare, nella categoria degli imitatori (*mimetai*).

grego resolvia esta contradição apelando ao costume dos gregos de cobrir a face com as mãos no momento do choro.⁵²

A crítica de Mnisico a Calípides nos mostra um afastamento de uma interpretação mais estilizada dos atores de Ésquilo, próxima em grande medida de tradições teatrais como o Teatro Nô japonês, com movimentos largos, lentos e marcados, para um aumento do realismo na interpretação no tempo de Eurípides. Porém, a estilização da interpretação não foi abandonada, apenas deu espaço a movimentos mais velozes e mais semelhantes aos movimentos cotidianos, sem nunca perder, no entanto, a sua teatralidade.

Depois de mais de um século de cinema e do sucesso com que a escola de interpretação stanislavskiana foi utilizada por essa arte, legando ao imaginário a concepção de que um bom ator é aquele que ‘encarna’ o personagem, parece-nos difícil entender a emoção que esta interpretação estilizada causava no público. Pólo, um ator do século IV, fez chorar de emoção todo o público presente no teatro ao representar o papel de Electra na peça homônima de Sófocles.⁵³ O fato de um ator causar tamanha comoção no público, representando um papel feminino, sem o recurso à expressão facial e munido apenas de sua voz e seus gestos, nos dá algumas pistas sobre os padrões estéticos do público grego e a recepção dos espetáculos teatrais no século V a.C., tema que passo a tratar no próximo e último capítulo deste trabalho.

⁵² PICKARD-CAMBRIDGE, 1953, p. 170.

⁵³ BERTHOLD, 2003, p. 115.

9. PÚBLICO E PERFORMANCE NO TEATRO GREGO ANTIGO

Durante as representações cênicas das Grandes Dionísias, o acesso era livre a todos os interessados. Homens e mulheres, adultos e crianças, homens livres e escravos, metecos e estrangeiros,⁵⁴ todos tinham o acesso ao teatro garantido pelo estado. O ingresso custava dois óbolos, e a partir de Péricles o estado fornecia esse valor àqueles que não tivessem condições de pagar pelos *symbola*, os ingressos para o teatro dos quais muitos foram encontrados pelos arqueólogos. Não se podia, no entanto, sentar em qualquer lugar: a distribuição dos lugares no teatro refletia o estatuto social do espectador, havendo lugares específicos para cada categoria social. O direito a lugares especiais era garantido pela *proedria*, um direito instituído pelo estado e concedido a certos grupos de privilegiados. Havia um bloco de lugares privilegiados destinado à *boulé*, o conselho dos quinhentos cidadãos responsáveis por legislar e deliberar sobre as leis da *pólis*. Os órfãos de atenienses mortos em guerra também tinham um lugar especial garantido, assim como sacerdotes, magistrados e embaixadores estrangeiros de passagem por Atenas. Há indícios que mostram que havia blocos de lugares reservados para os membros de cada uma das dez tribos.

A presença de mulheres entre os espectadores é muito discutida entre os estudiosos, mas há vários textos que atestam a participação feminina na audiência dos espetáculos atenienses. Aristófanes faz algumas menções sobre o público feminino, como em *As nuvens* (537-9), *As rãs* (1050-1) e especialmente em *A paz* (962-7), em que o dramaturgo sugere que as mulheres estejam sentadas nas últimas filas.

Aristófanes também comenta sobre a presença de meninos nos espetáculos. Na parábase da peça *A paz* (v. 766), o poeta recorre ao apoio dos homens e dos meninos para alcançar a vitória. A presença dos meninos pressupõe que estes fossem acompanhados pelos escravos-pedagogos, garantindo a presença também dos escravos nas representações. Os escravos também acompanhavam os seus senhores aos espetáculos.⁵⁵

⁵⁴ Cf. MORETTI, 2001, p. 271.

⁵⁵ Cf. MALHADAS, 2003, p. 91.

Assistindo a representações teatrais que se desenrolavam de manhã até o pôr-do-sol, o espectador ateniense manifestava sua aprovação ou descontentamento com palmas, assobios e batidas de pés, intervenções que não esperavam o término da peça para ocorrer e que obviamente influenciavam na decisão dos juízes. Aristófanes tinha plena consciência disso e, em suas parábases, dirigia diretamente ao público argumentos em defesa da qualidade de suas peças. O público era muito participativo e barulhento, o que era acentuado pelo caráter competitivo do espetáculo ateniense. Essa audiência assemelhava-se muito mais ao público dos estádios de futebol contemporâneos do que aos bem-comportados espectadores dos nossos teatros atuais.

Como não era possível sair do teatro durante todo o dia de apresentações, o público comparecia munido de comidas e bebidas, realizando suas refeições no próprio teatro. Não há vestígios arqueológicos que comprovem a existência de espaços próprios para os espectadores realizarem as suas necessidades fisiológicas.

Apesar da euforia com que o público assistia às representações teatrais, manifestações de violência eram reprimidas com severidade, havendo guardas (os *rabdoukhoi*) cuja função era manter a paz no teatro. Os casos de violência ou desrespeito às leis durante os dias das apresentações eram julgados na assembléia realizada no dia seguinte ao encerramento do festival.

O público ateniense, além de participativo e crítico, era também muito emotivo. São inúmeros os relatos de espetáculos em que essa emotividade atingiu o seu paroxismo. Heródoto (VI, 21) nos relata que a audiência irrompeu em lágrimas quando o poeta Frínico rememorou desgraças nacionais em sua peça *Tomada de Mileto*, o que levou o poeta a ser punido com uma multa de mil draemas. No século IV a.C., Isócrates (*Panegírico*, 168) irá criticar o público que não sente piedade pelos terrores ocasionados pela guerra mas chora copiosamente pelas desgraças imaginadas pelos poetas.⁵⁶

Ao estudar essa emotividade despertada pelo poeta em sua audiência, Gentili pergunta-se sobre o 'horizonte de expectativas' do público dos espetáculos teatrais em Atenas, ou seja, qual era o conjunto de expectativas prévias com que o espectador se dirigia às representações teatrais.⁵⁷ Todo espectador teatral está submetido a uma série de

⁵⁶ Cf. MALHADAS, 2006, p.92.

⁵⁷ Cf. GENTILI, 2006, p. 95.

pressupostos religiosos, sociais e éticos que interferem na sua apreciação estética, e esses elementos não podem estar excluídos da análise da recepção dos espetáculos.

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto. (JAUSS, 1993, pp. 66-67).

As narrativas míticas descritas pelo poeta já eram conhecidas por todos os espectadores. Semelhante a uma encenação da morte e ressurreição de Cristo, em que todos os presentes já conhecem o ‘final da história’, a preocupação com o enredo (o mito aristotélico) não deveria certamente ser o que levava o espectador a acompanhar as performances com tanta atenção.

Segundo Gentili, a performance cênica obtém a sua finalidade, que é a de causar prazer e deleite no espectador, através de um acordo mútuo e tácito entre poeta e espectador. A situação emocional a que se refere Jauss, no caso do espectador ateniense, era o de se colocar na disposição psíquica propícia a deixar-se enganar pelas palavras do poeta. “Quem engana é mais justo do que quem não engana, e quem se deixa enganar é mais sábio do que quem não se deixa enganar”.⁵⁸ Essa frase de Górgias, que para Gentili explica a disposição do público ateniense, estabelece uma relação entre a justiça (*díke*) e a sabedoria (*sophía*) do espectador que adere ao pacto ficcional proposto pela performance cênica. O horizonte de expectativas do espectador ateniense está relacionado a esse acordo, que tinha como prêmio a fruição das emoções próprias do espetáculo cênico.

É nesse pacto ficcional que reside a capacidade do espectador grego de se emocionar, de atingir a catarse, o prazer e o deleite, que para este público eram os elementos éticos e estéticos proporcionados por um bom espetáculo teatral.

⁵⁸ GENTILI, 2006, p. 94.

10. CONCLUSÃO

Apesar de já ter se tornado um lugar comum, a afirmação de que a soma das partes é menor do que o todo se aplica com exatidão aos estudos que tentam reconstruir a história do espetáculo antigo. Nosso estudo não escapa, certamente, a essa limitação. Ao esboçar alguns elementos constitutivos do espetáculo cênico da Grécia antiga, realizei a operação de decompor o espetáculo em partes, esbarrando na dificuldade de reunir essas partes em um todo coerente e, responder, afinal, como eram encenados esses espetáculos. Porém, essa limitação se deve, em grande parte, a uma característica inerente ao teatro, que por ser uma arte do presente, só é vivenciada em sua totalidade pelos espectadores presentes às encenações. A emoção de um espetáculo pertence, em última instância, à memória de seus espectadores.

Outra dificuldade que encontramos neste trabalho foi de ordem bem mais prática: a dificuldade de acesso à bibliografia especializada, toda ela composta de livros importados. Da bibliografia a que tive acesso, uma característica chamou a minha atenção: a divergência com relação às informações em temas específicos, como a utilização dos coturnos de solas elevadas e as máscaras com mecanismos para ampliação da potência vocal, elementos refutados por grande parte dos estudiosos mas defendidos por alguns, como Margot Berthold, cuja *História do Teatro* é obra de referência para os estudos da história do espetáculo.

Cada um dos capítulos que compõe este trabalho poderia, certamente, ser tratado com mais minuciosidade, e alguns deles me apontaram para interessantes problemáticas dos estudos teatrais da antiguidade que pretendo abordar em próximos trabalhos. Porém, uma análise mais detalhada dos elementos envolvidos na encenação na Grécia antiga acabaria extrapolando o objetivo precípuo deste estudo monográfico, que era o de oferecer uma introdução à chamada Crítica da Encenação e da Performance, perspectiva teórica de estudo do teatro antigo que leva em conta os textos teatrais em busca dos elementos constitutivos de sua teatralidade. Os teóricos ligados a essa perspectiva apresentam diferentes métodos de estudo do teatro antigo, mas têm em comum a constatação da relevância do espetáculo nesse teatro. Trata-se, portanto, de uma

perspectiva teórica que busca redimensionar o papel secundário atribuído por Aristóteles à *ópsis*.

Espero que as questões que levantei aqui possam, ao menos, chamar a atenção para a importância da compreensão do espetáculo antigo como um todo, ou seja, como união entre texto, espetáculo e performance cênica, devolvendo aos estudos sobre o teatro antigo a dimensão de teatralidade que o caracteriza e que nunca pode ser esquecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLARDYCE, Nicoll. *Lo spazio scenico*. Roma: Bulzoni Editore, 1971.
- ARISTIDES QUINTILIANO. *Sobre la música*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.
- ARISTÓFANES. *As vespas. As aves. As rãs*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2004.
- _____. *As Aves*. tradução de Adriane da Silva Duarte, São Paulo: Hucitec, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *Política*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 3ª ed. Brasília: UNB, 1997.
- _____. *Retórica*. São Paulo, Editora Rideel, 2007.
- ARNOTT, Peter. *Public and Performance in the Greek Theatre*. Routledge, 1989.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman Culture* The John Hopkins University Press, 1989.
- EASTERLING, P. E. (org.) *The Cambridge companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- GENTILI, Bruno. *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro Greco e teatro romano arcaico*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.
- _____. *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*. Milano: Feltrinelli Editore, 2006.
- HAIGH, A.E. *The Attic Theatre: a description of the stage and the theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*. Third edition revised and in part

re-written by PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. Oxford: Clarendon Press, 1907.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação*. Lisboa: Vega, 1993.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MOERBECK, Guilherme. *As Grandes Dionísias e a ordem cívica na Atenas do século a. C.* In: Revista Cantareira – Revista Eletrônica de História, Volume 3, Número 3, Ano 4, Jul. 2007 Disponível em: <http://www.historia.uff.br/Cantareira> , acesso em: 30/09/2008.

MORETTI, Jean-Charles. *Théâtre et société dans la Grèce antique*. Paris: Librairie Generale Française, 2001.

MOTA, Marcos. *A dramaturgia musical de Ésquilo: composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Tese de doutorado em História. Brasília, UnB, 2002.

NIETZSCHE, Friederich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípides*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press, 1953.

PLATÃO. *As Leis*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. *O Peri Mousikes de Plutarco: tradução, comentários e notas*. Campinas, 2007. Tese (doutorado em Letras Classicas), Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

SEGAL, Charles. *O ouvinte e o espectador*. In: VERNANT, Jean-Pierre. (org.) *O homem grego*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 173-198.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. Londres, Methen, 1978.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VITRUVÉ, *De l'architecture*. Trad. M. C. L. Maufra. Paris: C.L.F Panckoucke, 1847. Disponível em: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/index.htm> ,
Último acesso em 27/10/2008.

WILES, David. *Greek Theatre Performance: an introduction*. Cambridge University Press, 2000.