

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro

**Atores trágicos da Grécia Antiga:
paradigmas poéticos do alvorecer de uma profissão**

São Paulo
2022

JOÃO PEDRO FERREIRA DOS SANTOS RIBEIRO

**ATOES TRÁGICOS DA GRÉCIA ANTIGA:
PARADIGMAS POÉTICOS DO ALVORECER DE UMA PROFISSÃO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (PPGA-IA-Unesp) como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

R484a	Ribeiro, João Pedro Ferreira dos Santos, 1996- Atores trágicos da Grécia antiga : paradigmas poéticos do alvorecer de uma profissão / João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro. - São Paulo, 2022. 145 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Teatro grego (Tragédia). 2. Representação teatral. 3. Performance (Arte). 4. Teatro (Literatura) História e crítica. I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

JOÃO PEDRO FERREIRA DOS SANTOS RIBEIRO

**ATOES TRÁGICOS DA GRÉCIA ANTIGA:
PARADIGMAS POÉTICOS DO ALVORECER DE UMA PROFISSÃO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (PPGA-IA-Unesp) como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

Data da aprovação: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Isa Etel Kopelman

Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho

À minha mãe, que me ensinou a amar à arte e à história.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Vinicius Torres Machado, em especial, pelos comandos e cuidados na orientação desta pesquisa, pela parceria dedicada e criativa nos estudos e na arte e pela amizade.

Ao Instituto de Artes da Unesp, pelo acolhimento desta pesquisa.

À Prof.^a Dra. Isa Etel Kopelman e ao Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos pela leitura generosa do trabalho em processo e pelos sábios apontamentos no Exame Geral de Qualificação.

A Camilla Liberali, pela condução sensível nos estudos da língua grega antiga.

A Sofia Botelho, pela parceira nessa jornada acadêmica.

A Carolina Callegaro, amiga querida e primeira leitora desta dissertação.

Aos meus familiares e amigos, por serem esteio.

A todos aqueles que cruzaram o meu caminho nos últimos dois anos e meio, por me inspirarem direta e indiretamente das mais diferentes maneiras.

“Por mim mesmo dançarei o prelúdio”
(**Ésquilo**)

RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. **Atores trágicos da Grécia Antiga**: paradigmas poéticos do alvorecer de uma profissão. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2022

RESUMO

Nesta dissertação disporei imagens para uma compreensão histórico-poética da arte dos atores trágicos da Grécia Antiga. Para tanto, recorrerei a uma linha dos estudos clássicos que busca compreender o teatro da antiguidade tardia em sua dimensão performativa e apresentarei alguns aspectos da performance trágica grega antiga, tais quais o contexto cultural em que ela se inseriu e alguns de seus elementos: seu programa, seu espaço, seus materiais e seus agentes (músicos, coreutas e atores). Por fim, com base nos estilos de atuação e nas funções no sistema de produção da teatralidade, elaborarei três paradigmas representativos dos diferentes estágios pelos quais passou a arte dos atores trágicos gregos antigos no intervalo que vai do século V a.C. ao século IV a.C., bem como uma hipótese para um quarto paradigma referente aos dois séculos que se seguem.

Palavras-chave: História do Teatro. Teatro Grego. Tragédia. Atuação.

RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. **Tragic actors of Ancient Greece: poetic paradigms of the dawn of a profession.** 2022. Dissertation (Master of Arts) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2022

ABSTRACT

In this dissertation I will dispose images for a historical-poetic understanding of the art of the tragic actors of Ancient Greece. In order to do so, I will resort to a line of classical studies that seeks to understand the theater of late antiquity in its performative dimension and I will present some aspects of the ancient Greek tragic performance, such as the cultural context in which it was inserted and some of its elements: its program , its space, its materials and its agents (musicians, choreuts and actors). Finally, based on the acting styles and functions in the theatricality production system, I will elaborate three representative paradigms of the different stages through which the art of the ancient Greek tragic actors passed in the interval that goes from the 5th century BC to the 4th century BC, as well as a hypothesis for a fourth paradigm referring to the two centuries that follow.

Keywords: History of Theater. Greek Theatre. Tragedy. Acting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cratera de figuras vermelhas ática.....	42
Figura 2 – Fragmento de relevo ático.....	54
Figura 3 – Friso de um dino de figuras pretas ático.....	55
Figura 4 – Ânfora de figuras pretas ática.....	56
Figura 5 – Copo de lábios de figuras pretas ático.....	57
Figura 6 – Ânfora de figuras pretas ática.....	58
Figura 7 – Psíctere de figuras vermelhas ático.....	59
Figura 8 – Modelo de reconstrução do Teatro de Dioniso anterior à reforma de Licurgo.....	66
Figura 9 – Plano de reconstrução do Teatro de Dioniso anterior e posterior à reforma de Licurgo.....	68
Figura 10 – Modelo de elevação de um teatro helenístico.....	69
Figura 11 – Modelo de elevação de um teatro romano.....	69
Figura 12 – Modelo de funcionamento da <i>mechane</i>	77
Figura 13 – Fragmento de escifo de figuras pretas ático.....	80
Figura 14 – Fragmento de escifo de figuras pretas ático.....	81
Figura 15 – Cratera de figuras vermelhas ática.....	85
Figura 16 – Cratera de coluna de figuras vermelhas ática.....	93
Figura 17 – Fragmento de cratera de coluna de figuras vermelhas ática.....	94
Figura 18 – Relevo ático.....	99
Figura 19 – Cratera de voluta de figuras vermelhas ática – <i>Pronomos</i>	100
Figura 20 – Cratera de voluta de figuras vermelhas ática (detalhe) – <i>Pronomos</i>	101
Figura 21 – Árvore genealógica de Sófocles.....	104
Figura 22 – Hídria de figuras vermelhas ática.....	107
Figura 23 – Ânfora de figuras vermelhas ática.....	109
Figura 24 – Fragmento de cratera de sino de figuras vermelhas apuliana.....	121
Figura 25 – Cratera de voluta de figuras vermelhas apuliana.....	122
Figura 26 – Estatueta de terracota (ática?).....	123
Figura 27 – <i>Didaskaliai</i> dos anos 341 a.C. e 340 a.C.....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ESTUDOS DA PERFORMANCE TRÁGICA GREGA ANTIGA.....	18
1.1 Dos estudos clássicos aos estudos da performance clássica.....	18
1.2 A performance trágica grega antiga na <i>Poética</i> de Aristóteles.....	27
2 ASPECTOS DA PERFORMANCE TRÁGICA GREGA ANTIGA.....	39
2.1 Uma cultura da performance.....	39
2.2 Elementos da performance trágica grega antiga.....	48
2.2.1 O programa.....	48
2.2.2 O espaço.....	55
2.2.3 Os materiais.....	75
2.2.4 Os agentes.....	87
3 PARADIGMAS POÉTICOS DO ALVORECER DE UMA PROFISSÃO.....	103
3.1 O primeiro paradigma ou Sófocles tocando a cítara.....	103
3.2 O segundo paradigma ou Calípides limpando o assoalho.....	111
3.3 O terceiro paradigma ou Neoptólemo cantando a morte do rei.....	120
3.4 Hipótese para um quarto paradigma ou Cráton portando incensos..	131
CONCLUSÃO.....	137
REFERÊNCIAS.....	138

INTRODUÇÃO

Comecei a elaborar o projeto para a realização da pesquisa que aqui apresento em 2019, primeiro ano da presidência de Jair Bolsonaro no Brasil. Não me sentia, como creio que jamais me sentirei, representado por essa liderança política e, dessa feita, comecei a questionar a minha prática profissional como ator na periferia do capitalismo. Não apenas pelos abomináveis boicotes à pasta da cultura e pela incansável perseguição ideológica empreendidos por esse governo, que se tornaram um empecilho gigantesco ao exercício da profissão no Brasil; mas também por duvidar do meu lugar como agente da representação. Compreendia a representação como a base sobre a qual se estrutura tanto o Estado democrático de direito quanto a atuação e, à medida que passei a questioná-la enquanto agente do primeiro, meu lugar como agente da segunda se desestabilizou.

A democracia moderna foi erigida sobre o ideal de governo representativo, que ganhou contorno na segunda metade do século XVIII com os escritos iluministas de teóricos como Montesquieu, Siéyès, Stuart Mill etc. Implementado pelas revoluções liberais em algumas nações, a exemplo da França e dos Estados Unidos, como uma reação ao absolutismo monárquico, esse ideal configurava, entretanto, uma prerrogativa muito mais aristocrática do que democrática, uma vez que o Estado de direito que dele se originou se estruturou sobre o voto censitário, que permitia apenas a uma pequena parcela da população participar das eleições tanto como candidatos, quanto como eleitores, em função de seu grau de riqueza.

O Estado democrático de direito, que busca transcender esse Estado de direito de origem liberal, começou a se estruturar apenas a partir da segunda metade do século XX, na tentativa de restaurar uma democracia (nunca antes de fato consolidada) ameaçada por regimes totalitários através do esforço de promoção do exercício da cidadania para a totalidade da comunidade. No Brasil, por exemplo, ele é inaugurado pela Constituição Federativa de 1988.

A representação permaneceu como elemento fundante do Estado democrático de direito, mas adquiriu novos ares. Para além da representação pura e simples, surgiu a demanda para que a comunidade, em toda a sua multiplicidade fosse representada nas funções administrativas, legislativas e jurídicas do Estado. Nesse sentido, Rosanvallon (2017) aponta que “a aspiração a uma sociedade mais justa é, portanto,

inseparável de uma expectativa de reconhecimento” (Rosanvallon, 2017, p. 11) e que isso se concretizaria via processo eleitoral, por meio do sufrágio universal, por exemplo. No entanto, Rosanvallon (2017) também indica que:

Uma ruptura se aprofundou entre a sociedade e os eleitos supostamente para representá-la. Essa constatação está hoje estabelecida. O sentimento da má representação vem, sobretudo daí. Ele se enraíza com evidência na tendência dos partidos a se profissionalizar e a funcionar de maneira insulada. Existe como uma espécie de lei de ferro das organizações em geral e da vida política em particular. Esta tende cada vez mais a se organizar em torno das questões de conquista e de exercício do poder, e não em torno da preocupação de exprimir a sociedade ou de governar adequadamente o futuro. Simultaneamente, a linguagem e o comportamento do “momento eleitoral” e do “momento governamental” não param de se distanciar. [...] (Rosanvallon, 2017, p. 15)

No Brasil, esse sentimento de má representação foi manifestado com grande contundência em junho de 2013, período marcado por importantes protestos coletivos de cunho político e social. Esses eventos, no entanto, apesar da grande relevância para o processo democrático, uma vez que se consolidaram como uma manifestação pública das demandas da coletividade, catalisaram a ascensão da extrema-direita no país. Disso derivou o processo que culminou no golpe na então presidenta Dilma Rousseff em 2016, bem como na eleição de Jair Bolsonaro para a presidência em 2018, ambos perpetrados dentro das próprias estruturas democráticas do Estado brasileiro.

Essa “crise da representação”, que permeia a democracia hodierna, me parecia também estar manifestada nas experiências teatrais contemporâneas. O movimento antiteatral modernista e as vanguardas históricas do século XX teriam prenunciado essa crise, que ganhou cada vez mais força com a consolidação dos estudos sobre a performance e de pedagogias dissidentes para o ator. Eu percebia haver uma demanda cada vez maior para que a comunidade em sua multiplicidade se colocasse em cena como atuante, questionando antigos padrões estabelecidos de representação. Determinadas práticas representativas se tornaram inaceitáveis à medida que cresceu a percepção de que podem ser invisibilizadoras de corpos e vozes e reprodutoras de padrões pejorativos.

Em 2015, por exemplo, um evento ocorrido na cidade de São Paulo entrou para a história do teatro brasileiro: o tradicional grupo de teatro paulistano Os Fofos Ence nam cancelou uma apresentação no Itaú Cultural do espetáculo *A Mulher do Trem*,

realizado desde 2003, após protestos nas redes sociais de militantes ligados ao Movimento Negro acusando-o de racismo. A acusação era fundamentada pelo fato de dois atores representarem papéis com o rosto pintado de preto na peça, o que configuraria a prática de *blackface*. O grupo então cancelou a apresentação e propôs, no mesmo horário e local em que ela seria realizada, uma mesa de debate com convidados negros para discutir a questão. Os Fofos Encenam, um grupo que trabalhava com a tipificação dentro da tradição do circo-teatro, soube se questionar a respeito da representação enquanto conceito operativo de mecanismos de manutenção do poder e a demanda por representatividade ocupou o centro do palco.

Essa demanda é similar à do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), criado em 2017 por atrizes transexuais do teatro paulistano. Em um manifesto publicado no mesmo ano, elas repudiaram a prática do *transfake*, sob a alegação de que apesar de uma série de produções no teatro, na televisão e no cinema estarem trazendo à tona questões relacionadas à transgeneriedade, na grande maioria das vezes os personagens transgênero eram representados por atores cisgênero; elas argumentaram que isso reflete e mantém uma marginalização histórica que proíbe as pessoas trans de ocuparem lugares comuns. No país que mais mata travestis e transexuais no mundo, para além da questão da mera representação a demanda era também por sobrevivência, dignidade e empregabilidade.

Tais reivindicações, como as do Movimento Negro e do Monart, que estão longe de serem casos isolados, parecem se alinhar às demandas democráticas contemporâneas, uma vez que, segundo Guénoun (2003), a cena configura um espaço de poder sobre o qual são colocadas questões e ao redor do qual a comunidade se reúne em assembleia para deliberar sobre algo que diz respeito a ela própria:

A cena figura a autoridade, o poder. Ela fala, ficticiamente, em seu nome. E o ator que está no palco já se distingue da plateia, como o poder se distingue na cidade. Simplesmente, o ato da representação, e a disposição circular que o organiza, integra esta autoridade e seu discurso como uma parte da comunidade reunida, colocando-a como um fragmento - destacado - de seu círculo e não como uma irrupção externa, incidente celeste ou enxerto divino. (Guénoun, 2003, p. 33)

Assim sendo, a primeira versão do projeto enviado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp para a realização desta pesquisa tinha por objetivo enfrentar o problema do ator que, como agente da cena, se destaca da sociedade para exercer uma função de poder, mas também a integra; está elevado, mas circunscrito.

Em uma sociedade que demanda para que corpos e vozes sejam colocados em sua multiplicidade, me parecia necessário que a coletividade se fizesse também representante, e não apenas representada.

Uma experiência pessoal me indicava um caminho de por onde começar a enfrentar esse problema. Em 2018 aproximei-me do coletivo Arte pela democracia, formado por artistas e trabalhadores da cultura provenientes sobretudo de diferentes grupos de teatro paulistanos e organizações sociais como, por exemplo, a Cooperativa Paulista de Teatro e o Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de São Paulo. O coletivo foi criado em 2014, por ocasião do processo de *impeachment* que resultou no golpe na então presidenta Dilma Rousseff. No intuito de se unir a outras frentes e movimentos em defesa da democracia, o coletivo propõe desde então atos performativos pela cidade de São Paulo com forte impacto visual e mobilizador.

Uma das atuações mais relevantes do coletivo se deu justamente em 2018, antes do segundo turno das eleições presidenciais entre Fernando Haddad e Jair Bolsonaro, através da realização de três grandes atos no centro da cidade de São Paulo com o intuito de virar votos a favor do candidato que representava a defesa da democracia. Ações com esse escopo, individuais ou coletivas, eram muito comuns em todo o país, visto a criticidade da situação que se apresentava. O que o Arte pela democracia propunha como diferença era o apelo estético de atos organizados por artistas e trabalhadores da cultura.

Apesar do desfecho amargo desse processo eleitoral, o teatro realizado nas ruas pelo Arte pela democracia, apontou procedimentos poéticos para o que podemos chamar de uma atuação cidadã em defesa dos ideais democráticos. A canção entoada pelo coletivo em suas passeatas, de autoria de Jonathan Silva, composta originalmente para o espetáculo *Cantata para um bastidor de utopias*, da Cia. Do Tijolo, que estreou em 2013, talvez seja um retrato dessa percepção:

Bordar, num pano de Linho
Um poema Tambor que desperte o vizinho.
Pintar, no asfalto e no rosto
Um poema alvoroço que adormeça a cidade.

Dançar com tamancos na praça
Cantar, porque um grito já não basta
Esfarrapados, banguelas e
Meninos de rua, poetas, babás.

Vistam seus trapos, abram os teatros,
É hora de começar:
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.

A minha aproximação do coletivo Arte pela Democracia me fez questionar as possíveis relações entre a prática atoral e a prática cidadã em defesa dos ideais democráticos. Haveria algo da prática atoral intrínseco à prática cidadã? Haveria algo da prática cidadã intrínseco à prática atoral? Como isso se transformou ao longo da História? Como isso se transforma em função do tipo de teatro que se está a realizar? Essas eram as questões que gostaria de responder.

Iniciei as atividades do meu mestrado acadêmico efetivamente em 2020. E em função do senso comum de que o teatro e a democracia teriam surgido no mesmo contexto histórico, qual seja a Grécia Antiga, parti, pois, daí a investigação. E sucedeu que aí fiquei. Percebi que seria leviano realizar uma genealogia das relações entre a prática atoral e a prática cidadã em defesa dos ideais democráticos, uma vez que elas são muito variadas a depender do contexto em que estão inseridas e, na maioria das vezes, tais contextos implicam um conjunto tão complexo de circunstâncias que se torna muito difícil apreendê-las. Foi com isso que me deparei ao adentrar o multifacetado universo da teatralidade e da democracia grega antiga.

Logo no início da pesquisa fui surpreendido com o isolamento dos corpos inerente à contenção da transmissão do vírus SARS-CoV-2. À época, eu não sabia nada além do trivial a respeito da história da Grécia Antiga e, aos poucos, meu conhecimento foi se adensando e uma curiosidade muito grande foi me tomando. Creio que a possibilidade de imaginar outras realidades para além dos poucos metros quadrados do meu apartamento é que tenha me motivado a vencer a angústia do momento pandêmico, agravado por realizar uma pesquisa densa em um momento crítico do país e sem o suporte financeiro de nenhuma agência de fomento. Cada informação nova sobre a Grécia Antiga me fazia querer ir atrás de uma outra e, quando percebi, o buraco era tão profundo que não havia mais como sair dele.

Lembro-me de uma aula de interpretação que ministrei anos antes em que pedi aos alunos para que improvisassem conversas cheias de vazio. Uma das conversas improvisadas envolvia memórias de idas à praia quando crianças e uma brincadeira em que nunca ninguém obteve sucesso: abrir um túnel na areia que levasse do Brasil ao Japão. Essa imagem me fascinou naquele momento e vez ou outra torna a povoar

meus pensamentos. Talvez porque eu nunca tenha brincado disso em minha infância, em geral preferia construir castelos de areia o mais alto possível sem que desmoronassem. Nesse sentido, em recorrendo a uma metáfora pueril, o meu processo de pesquisa talvez tenha se assemelhado à tentativa de cavar um túnel daqui até um outro lugar. O que apresento nesta dissertação não é um empilhamento de relações trans-históricas que muitas vezes não se verificam na prática, mas o fruto de uma curiosidade que me levou cada vez mais fundo na tentativa de compreender um único aspecto de uma determinada cena: a atuação na tragédia grega antiga.

Nesse percurso senti receio de me faltar o domínio das ferramentas manipuladas pelos historiadores. A minha formação é como ator e a minha prática profissional é a teatral. Como então emprestar a minha experiência artística para analisar o material coletado durante os dois anos e meio de pesquisa? O tratamento desta dissertação como um arranjo poético talvez tenha sido o meio que encontrei para fazê-lo. Assim sendo, nas páginas que seguem, amparado por uma linha de pesquisa dos estudos clássicos que busca compreender o fenômeno da tragédia grega antiga em sua dimensão performativa, isto é, como um espetáculo de canto e dança, disporei imagens para uma compreensão histórica dos mistérios de uma arte que carregava, ao mesmo tempo, os signos e as sensibilidades da festa, do culto e da itinerância¹.

No primeiro capítulo estabelecerei as bases sobre as quais trabalharei. Apresentarei a linha de pesquisa dos estudos clássicos à qual esse trabalho se filia e recorreré também a algumas considerações a respeito da performance trágica grega antiga na crítica teatral do século IV a.C., mais especificamente na *Poética* de Aristóteles.

No segundo capítulo, por sua vez, apresentarei alguns aspectos da performance trágica grega antiga, dentre os quais o contexto em que ela surgiu e se consolidou e os elementos que a integravam: seu programa, seu espaço, seus materiais e seus agentes (músicos, coreutas e atores).

¹ Uma parte do material que será apresentado nestas páginas é derivado de reflexões constantes em três artigos que escrevi em coautoria com o meu orientador, o Prof. Dr. Vinicius Torres Machado. O primeiro deles, denominado *Formas de representação e políticas do espaço: teatralidade e democracia*, foi publicado pela Pitágoras 500: revista de estudos teatrais. O segundo, por sua vez, denominado *Artistas de Dioniso: atores e músicos na tragédia grega antiga*, foi publicado pela Urdimento – revista de estudos em artes da cena. O terceiro, por fim, denominado *Figuras de movimento da tragédia ateniense do século V a.C.*, foi publicado pela Revista brasileira de estudos da presença.

Tudo isso, a fim de estabelecer um ferramental de análise para que possa perquirir o objetivo fundamental desta pesquisa: a arte da atuação na tragédia grega antiga. Quais eram os estilos de atuação adotados pelos atores? Quais eram as funções desses atores no sistema de produção da teatralidade? É possível estabelecermos relações entre estilos de atuação e funções no sistema de produção?

No terceiro capítulo, por fim, dedicar-me-ei a procurar respostas para essas perguntas. Para tanto, percorrerei uma trajetória que parte da tragédia como uma atividade circunscrita às famílias da elite ateniense, passa pela emergência de um mercado de trabalho para atores, pela consolidação de um sistema de estrelato, até chegar na organização de associações dos artistas de Dioniso. Nesse percurso elaborarei três paradigmas representativos dos diferentes estágios pelos quais passou a arte do ator trágico grego antigo no período clássico, e uma hipótese para um quarto paradigma referente aos dois séculos que se seguem. Tratam-se de paradigmas poéticos do alvorecer de uma profissão, delineados com base em atores reais sobre cuja prática nos restam relatos em alguns documentos, comentários, anedotas etc. Serão evocadas a imagem de Sófocles tocando a cítara, como paradigmática da arte do ator de meados do século V a.C.; a imagem de Calípides limpando o assoalho, como paradigmática da arte do ator do final do século V a.C. e do início do século IV a.C.; a imagem de Neoptólemo cantando a morte do rei como paradigmática da arte do ator do final do século IV a.C.; e, por fim, a imagem de Cráton portando incensos como hipótese de um paradigma do artista de teatro dos séculos III e II a.C.

1 ESTUDOS DA PERFORMANCE TRÁGICA GREGA ANTIGA

1.1 Dos estudos clássicos aos estudos da performance clássica

A cena se passa em Argos, em frente ao palácio. Cassandra, a profetisa de Troia, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba, derrotados na guerra contra os helenos, é trazida como espólio de guerra. Ela, sentindo-se invadida por fogo, dança sobre um tecido púrpura estendido sobre o chão de terra batida e, sentindo cheiro de sangue, canta toda a tragédia que se sucederá. Cassandra está a ver todas as mortes a serem perpetradas na casa dos Átridas, inclusive a própria, que está prestes a acontecer:

*Papai! Que fogo este! E invade-me!
Ototoi! Lupino Apolo! Ai de mim!
[...]
Interpelo estas portas de Hades,
suplico obter um golpe certo
que ao fluir sangue de boa morte
sem convulsão eu feche meus olhos.
(Ésquilo, 2004a, p. 191-193)*

Cassandra dança. Cassandra canta.

Ésquilo venceu a Grande Dionisiaca de 458 a.C. ao levar à cena a *Oresteia*, uma tetralogia composta pelas tragédias *Agamêmnon*, *As Coéferas* e *As Eumênides*, bem como pelo drama satírico *Proteu*. Em *Agamêmnon*, de que foi extraído o excerto acima, o rei Agamêmnon e Cassandra, sua escrava e amante, são assassinados pela rainha Clitemnestra, sua esposa, que deseja vingar-se do sacrifício da filha Ifigênia, cometido pelo marido. Em *As Coéferas*, por sua vez, a rainha Clitemnestra é assassinada pelo seu filho Oreste, que deseja vingar-se da morte do pai. Já em *As Eumênides*, apresenta-se o julgamento de Oreste, em função do matricídio cometido. Em *Proteu*, de que restou preservado apenas um fragmento de duas linhas, acredita-se ser recontada uma passagem do retorno de Menelau, irmão de Agamêmnon, para casa, narrada originalmente por Homero no Livro IV da *Odisseia*.

Com base na análise desses textos, Vidal-Naquet (2011a) argumenta que Ésquilo, na *Oresteia*, leva à cena uma história em que “à custa da ação trágica, a desordem cede à ordem” (Vidal-Naquet, 2011a, p. 101). Ao longo das três tragédias, o poeta opera uma oposição entre natureza selvagem e civilização que ao final desemboca no surgimento de uma realidade política que, em última instância, é a realidade política ateniense à época. Ésquilo, o mais antigo dos três grandes tragediógrafos gregos do século V a.C. dos quais restam peças preservadas, vivenciou as transformações e participou ativamente em alguns eventos que levaram à passagem de um sistema jurídico-político tirânico para um sistema jurídico-político democrático na Atenas antiga:

Nascido por volta de 525, Ésquilo tem cerca de dezoito anos por ocasião da grande reforma de Clístenes que desembocou na democracia. Presente em Maratona (490), em Salamina (480), ele é contemporâneo dos conflitos que depois das Guerras Médicas, opõem democratas liderados por Efiltes, assassinado em 461, depois por Péricles, a seus adversários, cujo chefe mais representativo foi Címon, filho de Milcíades. Quando Ésquilo morre, em Gela, na Sicília, em 456, Címon, que foi banido em 461, acaba talvez por ser autorizado a retornar a Atenas, em guerra contra a Lacedemônia, mas é preciso que o conflito fundamental esteja regulamentado. Uma etapa importante foi a reforma de Efiltes (462), que privou o Areópago de seu papel de “guardião das leis” para limitá-lo em seus atributos judiciários. A *Boulé*, conselho sorteado, passa a ser doravante, ao lado da assembleia popular, o único órgão deliberativo com função política. (Vidal-Naquet, 2011b, p. 225-226)

Segundo Vidal-Naquet (2011b), todo esse contexto está refletido na obra de Ésquilo que, em suma é uma obra sobre o homem e a cidade, localizados entre o passado e o presente. Sob essa perspectiva é possível considerarmos que o surgimento e a consolidação da tragédia como manifestação cultural de grande relevância na Grécia Antiga estiveram intimamente associados aos processos jurídico-políticos que firmaram a democracia na região da Ática durante o período clássico, isto é, durante os séculos V a.C. e IV a.C. Essa proposição, que pressupõe a existência de uma relação entre uma estrutura social e uma estrutura teatral, constitui a base das tão referenciadas abordagens de Vernant e Vidal-Naquet (2011), que se tornaram paradigmáticas para os estudos da tragédia grega antiga no século XX.

Nesse sentido, Vernant (2002) sugere que a crise de soberania instaurada após a queda do poder micênico, em meados do século XII a.C., promoveu mudanças radicais que tiveram implicações diretas nos esquemas de pensamento helênicos. Segundo o autor, em decorrência desse processo, entre os séculos VIII a.C. e VII a.C.,

surgiu a *polis* como unidade política fundamental da civilização grega antiga. O sistema da *polis*, por sua vez, instituiu a palavra e a publicidade do pensamento como elementos estruturantes da epistemologia e da ética helênicas, abrindo espaço para a juridicização do comportamento e para a organização de um sistema de leis.

Naquilo que concerne especificamente à *polis* de Atenas, Starr (2005) demonstra como, desde o governo de Sólon, nos anos finais do século VII a.C., diversas medidas levaram à organização de um sistema jurídico-político em que o poder estava dividido sob o controle de uma pluralidade de cidadãos e que desembocou naquilo que o século V a.C. vivenciou como plena democracia. É nesse contexto que se consolida a tragédia grega antiga, de modo que Vernant (2011a) argumenta que:

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se. (Vernant, 2011a, p. 4)

Em vista disso, a consolidação da tragédia no contexto ateniense do século V a.C. evidencia a crise da passagem de uma sociedade pré-jurídica para uma sociedade juridicizada e, segundo Vernant (2011a), essa crise se manifesta, por exemplo, na relação de oposição e solidariedade que se estabelece entre a personagem trágica, individualizada através do porte de máscaras, e o coro, não mascarado e formado por um colegiado de cidadãos. Essa máscara, cuja função é estética, e não mais ritual, não individualizaria a personagem trágica no sentido de emprestar-lhe uma psicologia, mas de inseri-la em uma categoria social e religiosa, a dos heróis, que contrasta com a ordem da cidade.

Vernant e Vidal-Naquet (2011) compreendem historicamente a tragédia grega antiga e distanciam-se de uma tradição “que atribui valor metafísico a categorias do pensamento grego ou as examina de uma perspectiva trans-histórica” (Vieira, 2011, p. XV). Não obstante, é válido observar que Vernant (2011b) propõe que não se faça da obra um decalque da realidade político-social:

Então, utilizando uma comparação espacial, poderíamos dizer que o contexto, no sentido que o entendemos, não se situa ao lado das obras, à margem da tragédia; está não tanto justaposto ao texto, mas subjacente a ele. Mais do que um contexto, constitui um subtexto que uma leitura erudita deve

decifrar na própria espessura da obra por um duplo movimento, uma caminhada alternada de idas e vindas. É preciso em primeiro lugar, situar a obra, alargando o campo da pesquisa ao conjunto das condições sociais e espirituais que provocaram a aparição da consciência trágica. Mas é preciso, em seguida, concentrá-lo exclusivamente na tragédia, nisto que constitui sua vocação própria: suas formas, seu objeto, seus problemas específicos. (Vernant e Vidal-Naquet, 2011b, p. 9)

Trata-se de um passo importante para a valorização do teatro em sua própria dimensão. Mas cumpre notar que Vernant e Vidal-Naquet (2011) consideram o teatro prioritariamente a partir de sua literatura: eles discorrem sobre as características éticas da personagem trágica e do coro, mas pouco referenciam o desempenho de atores e coreutas trágicos e, quando o fazem, trazem algumas informações sobre a materialidade da cena que auxiliam seus argumentos, mas que não condizem com as descobertas históricas mais recentes (como a sugestão de que o coro não estaria mascarado).

As abordagens de Vernant e Vidal-Naquet (2011) não nos auxiliam, por exemplo, a perceber a sensibilidade que carregavam a dança e o canto de Cassandra na cena apresentada no início deste capítulo. Para tanto, parece necessário reposicionar o texto em relação a uma cena cantada e dançada, inserida originalmente em uma celebração que reunia ao todo mil cento e oitenta e nove pessoas em cena, das quais a apenas vinte e nove cabia a parte dialogada; parte esta, também qualitativamente rítmica e musical. Nesse sentido, Easterling (1997a) aponta que:

A história da tragédia grega no século V a.C. é extraordinariamente difícil de contar. De um lado há trinta e duas peças conhecidas transmitidas desde a antiguidade até a tradição medieval, peças que exerceram uma influência profunda, até mesmo incomensurável, na cultura ocidental, enquanto do outro há fragmentos de evidências, muitas vezes distorcidas pelos preconceitos de tempos posteriores, a partir dos quais os estudiosos tentam reconstruir toda a história de uma instituição. Como os festivais dionisiacos eram organizados, como eram os primeiros teatros, máscaras e figurinos, como a música soava, que tipo de estilos de performance e convenções dramáticas se desenvolveram, até que ponto as peças sobreviventes são típicas das centenas ou milhares que devem ter sido compostas durante o período, e o que a tragédia significou para o público contemporâneo ateniense – e não ateniense – que a assistiu: essas são as perguntas que precisam de respostas. [Tradução nossa]² (Easterling, 1997a, p. 151)

² No original em inglês: "The story of Greek tragedy in the fifth century BC is an extraordinarily difficult one to tell. On the one side there are thirty-two well-known plays transmitted from antiquity through the medieval tradition, plays that have exerted a profound, even immeasurable, influence on Western culture, while on the other there are fragmentary scraps of evidence, often enough distorted by the preconceptions of later times, from which scholars try to reconstruct a whole history of an institution. How Dionysiac festivals were organized, what the earliest theatres, masks and costumes looked like, how the music sounded, what sort of performance-styles and dramatic conventions developed, how far the

Uma linha de pesquisa dos estudos clássicos, a qual se filiam a maior parte dos autores com cujos escritos operarei nesta dissertação, pode nos ajudar a encontrar caminhos para responder essas perguntas. Desenvolvida sobretudo a partir da segunda metade do século XX, ela se dedica justamente a deslocar o viés de análise do fenômeno da tragédia grega antiga da literatura para a performance, com base na reavaliação dos documentos históricos e evidentemente influenciada pelas teorias teatrais contemporâneas.

Harrison, Liapis e Panayotakis (2013), na introdução à coletânea *Performance in Greek and Roman Theatre*, apresentam as bases dessa linha de pesquisa: seus objetos, suas origens e seus desdobramentos. E, para tanto, questionam-se preliminarmente: como e por que aplicar um conceito tão contemporâneo como o de performance para analisar o teatro da antiguidade?

É notoriamente difícil definir “performance”, e é com alguma hesitação que foi tomada a decisão de adotar o termo no título deste volume. De fato, tem sido argumentado que, longe de ser suscetível de uma definição satisfatória, performance é um conceito intrinsecamente contestado: o debate contínuo e a discordância construtiva são inerentes à sua própria natureza, necessitando assim o uso de estruturas conceituais diferentes e muitas vezes concorrentes. Para os fins deste volume, “performance” deve ser entendida como incluindo todos os meios não verbais usados para estabelecer ou promover a representação teatral e a produção concomitante de significado. Como tal, “performance” refere-se não apenas à atuação ou ações no palco, mas também ao que Aristóteles descreveu amplamente como *opsis* [...], ou seja, todos os constituintes não verbais do teatro antigo: incluem (mas não se limitam a) máscaras, figurinos, adereços, cenografia, canção e música, espaço teatral e o uso feito dele, e ambiente físico (não apenas os próprios espaços de performance, mas também as características da topografia circundante que poderiam ser exploradas de forma significativa pelos dramaturgos). Uma série de elementos adicionais também se enquadram nesta categoria: gesto, direção de cena (explícita ou implícita no roteiro), atribuição de falas, ensaios – e até atitudes e abordagens modernas ou contemporâneas para a encenação do teatro grego e romano. [Tradução nossa]³ (Harrison, Liapis e Panayotakis, 2013, p. 1)

surviving plays are typical of the hundreds, or thousands, that must have been composed during the period, and what tragedy meant for the contemporary Athenian - and non-Athenian - audiences that watched it: these are the questions that need answers.”

³ No original em inglês: “It is notoriously difficult to define ‘performance’, and it is with some hesitation that the decision was made to adopt the term in this volume’s title. Indeed, it has been argued that, far from being susceptible of a satisfactory definition, performance is an intrinsically contested concept: continuing debate and constructive disagreement are inherent in its very nature, thereby necessitating the use of different and often competing conceptual frameworks. For the purposes of this volume, “performance” is to be understood as including all non-verbal means used to establish or promote theatrical representation and the concomitant production of meaning. As such, ‘performance’ refers not only to acting or stage business, but also to what Aristotle broadly described as *opsis* [...], namely all non-verbal constituents of ancient theatre: these include (but are not limited to) masks, costumes, props, scenography, song and music, theatrical space and the use made of it, and physical surroundings (not just the performance spaces themselves but also such features of the surrounding topography as could

Segundo Harrison, Liapis e Panayotakis (2013), os estudos com ênfase nos aspectos performativos do teatro grego antigo surgiram nos anos 1960, pioneiramente, por um pesquisador italiano e um pesquisador grego: Russo (1994)⁴ foi o primeiro a levantar um recorte do teatro grego antigo orientado para a performance, com foco na obra de Aristófanes; alguns anos depois, Hourmouziades (1965), apresentou um estudo sobre a antítese no teatro de Eurípides entre o que é visível ao nível da produção e o que é deixado para a imaginação da audiência construir. Um outro caminho fundamental para o estabelecimento dessas novas perspectivas da performance trágica grega antiga partiu do trabalho de reavaliar a cena, a partir dos indícios de entrada, saída e movimentação dos atores presentes nos próprios textos dos poetas trágicos; destacam-se, nessa direção, os trabalhos de Taplin (1977) e de Mastro-narde (1979).

Como relevantes para esta pesquisa, ressalto em especial os recentes trabalhos de Csapo e Slater (1994), pela compilação das fontes históricas e de Csapo (2010), pelas novas proposições analíticas das antigas evidências; ambos serão bastante referenciados ao longo desta dissertação. Dentre as publicações brasileiras, devo destacar a importância da tradução para o português da coletânea organizada por Easterling e Hall (2008), que reúne artigos sobre a atuação na antiguidade clássica; e os trabalhos de Mota (2008), que investiga a dramaturgia musical na obra de Ésquilo, e de Ramos (2015), que propõe um diálogo entre conceitos cunhados no contexto da antiguidade clássica e conceitos da teoria teatral contemporânea.

Esses estudos da performance clássica permitem-nos compreender que a tragédia grega antiga era essencialmente um espetáculo de canto e dança e, assim sendo, compreender as dinâmicas do corpo e da voz dos performers trágicos passa a ser também um passo fundamental para interpretar o fenômeno. Cassandra dança e canta as mortes perpetradas na casa dos Átridas e isso está apontado pelo próprio poeta no texto da peça, como sugere Taplin (1977), segundo o qual a escrita dramática não era de modo algum dissociada do espetáculo teatral:

Os dramaturgos eram homens da prática teatral, eles não meramente forneciam o roteiro. No início, eles próprios eram atores. Todos, até onde sabemos,

be meaning- fully exploited by the playwrights). A number of additional elements also come under this category: gesture, stage-directions (explicit or implicit in the script), attribution of speaking parts, rehearsals – and even modern or contemporary attitudes and approaches to the staging of Greek and Roman theatre.”.

⁴ A publicação original data de 1962.

compunham a música de suas canções, elaboravam a coreografia que as acompanhava e supervisionavam a produção em geral. Isso incluiria a direção geral da elocução, gesto, agrupamento, movimento etc., e também provavelmente questões técnicas como adereços, figurinos, máscaras e maquinaria de palco. Sem dúvida, o dramaturgo recebia ajuda e conselhos de outras pessoas, mas nós não temos nenhum motivo para pensar que qualquer uma dessas tarefas era inteiramente entregue às mãos de outra pessoa. [Tradução nossa]⁵ (Taplin, 1977, p. 13)

Nesse sentido, Sifakis (2013) indica que os poetas eram denominados *didaskaloi* (*tragoidodidaskaloi*, no caso dos poetas trágicos), cuja tradução literal é “professores”, em referência à função que eles desempenhavam como produtores (ou diretores de cena) de suas próprias peças. E Mullen (1983), ao analisar um recorte do *Deipnosophistas*, de Ateneu, aponta que os poetas trágicos se engajavam na criação de figuras de dança no momento da escritura de suas peças e também as ensinavam eles mesmos aos seus coros:

Ateneu tem prazer em reunir exemplos de realizações orquestrais dos primeiros trágicos. Ésquilo, diz ele, “inventou muitas figuras de dança ele mesmo e as atribuiu aos dançarinos em seus refrãos [...] sem usar professores de dança, mas inventando as figuras de dança para os coros e, em geral, assumindo a responsabilidade de toda produção da tragédia.” E ele cita Platão, o poeta cômico que faz Ésquilo dizer: “Eu pessoalmente inventei as figuras de dança para meus coros”. “Os primeiros poetas”, acrescenta Ateneu, “Téspis, Pratinas, Crátinos, Frínico, eram chamados de dançarinos não só porque perceberam (*anapherein*) seus dramas através da dança do coro, mas também porque, além de seus próprios poemas, treinaram pessoas que queriam aprender a dançar.” [Tradução nossa]⁶ (Mullen, 1983, p. 20)

Essa proposição, apesar de extraída da análise de um documento datado do século III, é válida no sentido de indicar imagens que nos ajudam a compreender que o trabalho do poeta trágico não estava completamente dissociado dos movimentos do corpo e da voz que integravam a cena. É nesse sentido que Wilson (2005) nos conta

⁵ No original em inglês: “The dramatists were practical men of theatre, they did not merely supply the script. In the early days they were actors themselves. All, so far as we know, composed the music of their lyrics, devised the accompanying choreography, and supervised the production in general. This would include the over-all direction of delivery, gesture, grouping, movement, etc., and also probably so such technical matters as props, costumes, masks, and stage machinery. No doubt he had help and advice from others, but we have no reason to think that any of these tasks was put entirely in another's hands.”.

⁶ No original em inglês: “Athenaeus takes pleasure in amassing instances of the orchestric accomplishments of the early tragedians [...]. Aeschylus, he says, 'devised many dance figures himself and assigned them to the dancers in his choruses [...] using no dance teachers but making up the dance figures himself for the choruses, and in general taking upon himself the entire management of the tragedy.' And he quotes Plato the comic poet who makes Aeschylus say, 'I personally have invented the dance figures for my choruses'. 'The early poets', Athenaeus adds, 'Thespis, Pratinas, Kratinos, Phrynichos, were called dancers because they not only realized (*anapherein*) their dramas through the dancing of the chorus but also, apart from their own poems, trained people who wished to learn to dance.’.”.

que se parássemos um ateniense comum do século V a.C. em seu caminho para uma apresentação de tragédias na Grande Dionisiaca e perguntássemos para onde ele estava indo, muito provavelmente teríamos como resposta: "es *chorous*" ("aos coros") ou "es *tragoidós*" ("aos cantores trágicos"). E se questionado como categorizava essa atividade tão importante para sua cidade, certamente empregaria o termo "*mousiké*" ("ofício das Musas"), que deu origem ao nosso "música". De modo que Wilson (2008) argumenta:

O teatro grego antigo era fundamentalmente uma experiência musical. Se suas origens remontam quer às canções para dançar dos cultos realizados em honra de Dioniso, quer a mascaradas rituais feitas pelos companheiros do deus, quer ainda a celebrações informais nas vindimas ou em algum importante sacrifício, o fato é que um componente essencial da primeira matriz do drama era a música. As origens não explicam as formas históricas, mas a música nunca abandona o drama antigo, que ao menos até a época de Platão, permanece inserido na ampla categoria grega de *mousiké* (essa unidade integral de poesia, música e dança e cujas muitas manifestações constituíram uma das formas básicas de socialização na sociedade grega). (Wilson, 2008, p. 45)

Podemos compreender a música como elemento aglutinador do espetáculo da tragédia grega antiga. Poetas, atores, coreutas e instrumentistas tinham como ponto de conexão de suas práticas o elemento musical, cuja expressão mais ilustrativa talvez seja a performance do coro, um grupo de doze a quinze homens que cantavam e dançavam no centro do espaço cênico: "pelo menos até a metade do século V a.C., a tragédia girava em torno de seu coração cantante e dançante, o coro" [Tradução nossa]⁷ (Wilson, 2005, p. 183).

Não obstante, apesar de a imagem do coro nos ajudar a perceber a centralidade da música no espetáculo trágico grego antigo, devemos considerar que esta não se restringia aos momentos de performance coral. É a partir dessa compreensão que Hall (2008) propõe uma reavaliação da profissão do ator antigo por meio do resgate da história dos atores-cantores, de modo a evidenciar a indissociabilidade entre as artes de atuar e de cantar no mundo pagão greco-romano.

Nesse sentido, proponho aqui que forcemos a colocação de Wilson (2005 e 2008) a respeito da unidade integral entre poesia, música e dança e, inspirados por Hall (2008), que pensem no composto atores-cantores-dançarinos. Esses agentes

⁷ No original em inglês: "at least until the middle of the fifth century, tragedy was oriented around its singing-and-dancing heart, the chorus".

da cena emocionavam grandes plateias com suas composições de movimentos corpóreo-vocais fundamentados na expressividade da ação dramática. Há um relato, por exemplo, de um ator do século IV a.C., cuja fama da emoção que provocou na audiência perpetuou-se por muito tempo:

Houve um ator muito famoso na Grécia que se destacou pelo brilho e charme de sua voz e de seus gestos. Dizem que o nome dele era Polos. Ele atuou em tragédias de grandes poetas com engenho e dedicação. Esse Polos perdeu seu filho, a quem amava muito. Quando sentiu que estava cheio de luto, voltou aos seus empreendimentos artísticos. Na época, ele deveria representar a Electra, de Sófocles, em Atenas e deveria carregar uma urna como se ela guardasse os restos mortais de Oreste. O enredo da tragédia tem Electra carregando o que ela pensa serem os restos mortais de seu irmão, enquanto lamenta sua suposta morte. Polos, portanto, vestido com o manto sombrio de Oreste, encheu tudo ao seu redor não com representações e imitações, mas com verdadeira dor e lamentação vivas. O público ficou profundamente emocionado ao ver a peça atuada dessa maneira. [Tradução nossa]⁸ (Aulo Gélío *apud* Csapo e Slater, p. 264)

Esse relato foi extraído de *Noites Áticas*, uma compilação de notas de um estudioso latino do século II, Aulo Gélío, em que se diz estarem relatadas todas as coisas de interesse incomum que ele ouviu em alguma conversa ou leu em algum livro ao longo de sua vida. A sensibilidade da atuação de Polos, que recorreu aos restos mortais de seu filho para representar Electra, foi lembrada por Aulo Gélío cerca de quinhentos anos depois de ter acontecido. Mas para além do poder da atuação de emocionar o público, esse excerto indica que havia uma diversidade bastante complexa de dispositivos aos quais os atores poderiam recorrer em cena, como o real como mobilizador da ação dramática, sobre o qual se debruçam tantas experiências e teorias teatrais recentes. Isso parece ser um exemplo de que a tragédia grega antiga pode ser um terreno fértil a ser estudado por meio das ferramentas teatrais contemporâneas.

⁸ No original em inglês: “There was a very famous actor in Greece who excelled in the brilliance and charm of his voice and gestures. They say his name was Polos. He performed the tragedies of great poets with ingenuity and dedication. This Polos lost his son, whom he loved exceedingly. When he felt he had his fill of mourning, he returned to his artistic endeavours. At the time, he was to act the Electra of Sophocles at Athens and was supposed to carry an urn as if it held Orestes’ remains. The tragedy’s plot has Electra carrying what she thinks are the remains of her brother and mourning and lamenting his supposed death. Polos therefore, dressed in the sombre robe of Electra, took his son’s urn from the grave and, embracing it as the urn of Orestes, filled everything about him not with representations and imitations, but with real living grief and lamentation. The audience was deeply moved to see the play acted this way.”.

1.2 A performance trágica grega antiga na *Poética* de Aristóteles

Carlson (1995), em seu estudo histórico-crítico das teorias do teatro ocidentais, chama-nos à atenção para o pioneirismo e para a influência da *Poética* de Aristóteles naquilo que podemos compreender como teoria do teatro:

O primado da *Poética* de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. A teoria do teatro ocidental, em essência, começa em Aristóteles. (Carlson, 1995, p. 13)

Não obstante, Carlson (1995) também observa que:

Embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes. De vez que o texto original se perdeu, as versões modernas baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X. Há passagens tão obscuras nas três versões e o estilo, em geral, é tão elíptico que os estudiosos chegaram à conclusão de que o manuscrito original era constituído por uma série de apontamentos de classe ou então se destinava a circular privativamente entre os discípulos já familiarizados com as questões de Aristóteles. Em anos recentes, especulou-se que algumas partes da *Poética* seriam, não da lavra de Aristóteles, mas de comentadores tardios. Também a data da composição é nebulosa; embora alguns estudiosos a situem no início da carreira do filósofo, quando ainda estava sob a influência de Platão, outros a deslocam para uma época bem posterior, quando sua importância como obra de refutação estaria bastante diminuída. (Carlson, 1995, p. 14)

Sobre a questão da data de escritura da *Poética*, Halliwell (1998) sugere que “a cronologia aristotélica é um campo minado do qual os prudentes mantêm distância” [Tradução nossa]⁹ (Halliwell, 1998, p. 324): as opiniões são bastante variadas e é bastante provável que a obra tenha recebido a atenção de Aristóteles em mais de um momento. Halliwell (1998) não se propõe, pois, a estabelecer um marco, mas argumenta que as divergências derivam da escassez de boas evidências e aponta caminhos para se pensar o problema. Para tanto, ele adota a divisão da cronologia aristotélica em três períodos e identifica os argumentos que levaram esse ou aquele estudioso a fixar a escritura da obra nessa ou naquela época. O primeiro período vai de

⁹ No original em inglês: “Aristotelian chronology is a minefield from which the prudent keep their distance”.

367 a.C. a 347 a.C. e corresponde à primeira estadia de Aristóteles em Atenas, quando foi aluno de Platão na Academia; o segundo vai de 347 a.C. a 336 a.C. e corresponde ao intervalo em que está fora de Atenas e o terceiro vai de 335 a.C. a 323/2 a.C. e corresponde à sua segunda estadia em Atenas, quando funda o Liceu. Por fim, com base nas relações internas da obra, bem como nas relações entre ela e os outros trabalhos de Aristóteles, estejam eles preservados em sua integralidade ou fragmentados, Halliwell (1998) arrisca uma sugestão:

[...] Eu sugeriria provisoriamente que a *Poética* tem suas raízes no pensamento inicial de Aristóteles, do período em que esteve em contato direto com o maravilhoso estímulo do moralismo apaixonado de Platão, e que contém algum material redigido antes de 347 a.C.; mas que também recebeu atenção posterior do filósofo, e que talvez seja mais provável, na forma que está preservada, que represente o primeiro livro de um tratado usado para instrução no curso completo de estudo e pesquisa oferecido no Liceu durante a última década e meia da vida de Aristóteles. [Tradução nossa]¹⁰ (Halliwell, 1998, p. 330)

A importância de identificarmos o momento de escritura da *Poética* está no fato de ser bastante difundido o senso comum de que Aristóteles não esteve em contato com o período áureo da tragédia grega antiga e que, portanto, teria dissertado sobre um teatro que não aquele realizado à época de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Independente de qualquer conclusão definitiva sobre essa data, no entanto, se considerarmos que a produção escrita de Aristóteles se deu entre os anos de 367 a.C. e 323/2 a.C., alguns apontamentos devem ser feitos. De fato, Aristóteles escreve contra o pano de fundo imediato do século V a.C., mas ele deve ter frequentado, ao menos em sua primeira passagem por Atenas, um Teatro de Dioniso bastante similar àquele em que os grandes poetas levaram à cena suas tragédias, com chão de terra batida, estrutura retilínea e arquibancadas de madeira; as reformas que mudaram radicalmente sua disposição tiveram início apenas em cerca de 330 a.C. Além disso, cumpre notar que o século IV a.C. não foi uma época de declínio da produção teatral na Grécia Antiga, muito pelo contrário: esse século vivenciou a profusão do drama ático por toda a Hélade, onde novos festivais teatrais surgiam a todo momento.

¹⁰ No original em inglês “[...] I would tentatively suggest that the *Poetics* has its roots in Aristotle’s early thought, the period of his direct contact with the wonderful stimulus of Plato’s passionate moralism, and that it actually contains some material first drafted before 347; but that it also received later attention from the philosopher, and that it is perhaps most likely, as it stands, to represent the first book of a treatise used for instruction in the full course of study and enquiry offered in the Lyceum during the last decade and a half of Aristotle’s life.”.

Considerar que a *Poética* não foi uma obra escrita para o grande público, mas um material de instrução para os alunos do Liceu, como sugere Halliwell (1998), também é fundamental para compreendermos algumas escolhas de Aristóteles na abordagem tema. Além disso, devemos ter em mente que a obra tal qual chegou até nós está envolta em uma série de interpretações realizadas por diferentes tradições teóricas teatrais, o que diz respeito diretamente à questão da transmissão da obra nos séculos que se seguiram à sua escritura.

Sobre essa questão, Halliwell (1998) indica que o destino imediato da *Poética* após a morte de Aristóteles e pelos dois séculos e meio que se seguiram é bastante obscuro. Ele sugere que provavelmente foi através dos escritos de Neoptólemo, um dos membros da escola peripatética (círculo filosófico formado por seguidores de Aristóteles), que as ideias aristotélicas tenham chegado até Horácio, que no século I a.C., durante o período imperial romano, escreveu sua *Arte Poética*. Mas não é possível sabermos como de fato essa transmissão se deu, uma vez que o material de Neoptólemo, bem como a maior parte da crítica literária do período helenístico, não se encontra preservada. Segundo Halliwell (1998), no entanto, apesar de toda essa incerteza, a maior parte dos leitores da *Poética* e da *Arte Poética* no Renascimento e no Neoclassicismo pareciam tomar como verdadeira a hipótese de que Horácio tenha sido o primeiro interpretador de Aristóteles. Contudo, é importante considerarmos que essas obras foram produzidas em contextos bastante diferentes, uma vez que a teatralidade grega e sua crítica do período clássico muito diferia da teatralidade romana e sua crítica do período imperial. Nesse sentido, Halliwell (1998) sugere que, ao passo que a *Poética* de Aristóteles é uma obra filosófica que dialoga com seu pano de fundo, constituído pela poesia homérica, pela poesia trágica e pela crítica platônica, a *Arte poética* de Horácio não deve ser considerada uma obra filosófica, mas uma epístola literária da poesia romana. Essa diferença parece derivar do domínio adquirido pela retórica sobre a crítica durante o período helenístico. Para Aristóteles, a retórica é apenas um dos elementos da poesia. No período helenístico, por sua vez, estabeleceu-se uma compreensão absolutamente retórica da poesia, de modo a provocar uma cisão entre estilo e conteúdo e fazer crescer a demanda pelo emprego de efeitos linguísticos, de fórmulas e de regras de composição. Isso parece estar refletido na obra de Horácio.

Segundo Halliwell (1998) essa questão da relação entre a *Poética* de Aristóteles e a *Arte Poética* de Horácio parece se aprofundar à medida que podemos perceber um descaso para com a primeira durante a antiguidade tardia: há poucas referências a ela no período e a maioria delas pode não ser confiável. Além disso, o fato de uma suposta segunda parte da *Poética*, na qual Aristóteles teria analisado a poesia cômica, ter sido perdida, pode ser um indício de descaso com o pequeno número de exemplares que devia circular. Os neoplatônicos pareciam considerar a *Poética* como uma obra-apêndice do sistema lógico aristotélico, de modo que apesar de terem conhecimento de sua existência, não demonstraram quase nenhum interesse por ela.

Ao longo da Idade Média cresceu o entusiasmo pela *Poética*. O filósofo árabe Averróis fez uma tradução da obra no século X, a partir de uma versão siríaca datada de um século antes. No século XII, por sua vez, foi produzido um comentário intermediário à tradução de Averróis, o qual ganhou bastante notoriedade, uma vez que foi traduzido para o latim por Hermannus no século XIII. Essa versão incorporou muitos mal-entendidos básicos derivados do estudo de uma obra que, segundo Halliwell (1998), era muito diferente da original. Essas distorções devem ter se intensificado em outras publicações datadas dos séculos XV e XVI.

A preservação mais próxima do texto original em grego que se tem documentada é bizantina, em cuja cultura literária Halliwell (1998) indica que as ideias de Aristóteles encontraram um lugar, embora com considerável diluição em tratados pedagógicos de poesia. Esse interesse, sem embargo, parece ter sido suficiente para garantir a preservação de manuscritos independentes da *Poética*. O primeiro deles foi amplamente copiado na Itália durante o século XV e a partir dele Manuzio fez a primeira versão impressa da *Poética* no ano de 1508 na cidade de Veneza. Essa versão foi utilizada em diversos tratados produzidos na Itália ao longo do *cinquecento*, período que corresponde com a redescoberta renascentista da obra e com o momento em que mais foi lhe dada atenção desde a morte de Aristóteles.

Não obstante, Halliwell (1998) argumenta que apesar desse movimento, há poucos vestígios de um estudo ativo da obra nesse período. Em vez disso, foi realizada uma nova leitura do tratado, fomentada pela difusão dos princípios do humanismo renascentista. O interesse pelos textos antigos levou ao surgimento de uma preocupação crítica e teórica com a poesia, que se cristalizou no ressurgimento da poética formal latina no modelo sobretudo horaciano. Nesse sentido, a centralidade

da retórica, da mesma forma que na *Arte Poética* de Horácio, parece ter embasado a maioria das muitas versões e comentários à obra de Aristóteles no século XVI.

Em analisando o interesse pela *Poética* nesse contexto cultural e as consequências que dele derivaram, Halliwell (1998) indica que a *Arte Poética* de Horácio, conhecida há mais tempo e mais profundamente pelos leitores da época, era uma obra mais acessível, tanto do ponto de vista linguístico, quanto do ponto de vista de suas principais referências (os poemas de Virgílio, Sêneca, Ovídio etc.), de modo que se tornou a fonte central dos princípios literários clássicos. Dessa feita, as supostas doutrinas horacianas foram transformadas em cânones invariáveis para o sucesso literário, suprimindo assim o anseio do humanismo renascentista por um regulamento da prática artística: “A conjunção de Horácio com textos explicitamente retóricos, sobretudo Cícero, exacerbou o impulso para uma definição precisa das regras essenciais da composição literária e das regras que se centravam na relação entre a obra literária e seu público.” [Tradução nossa]¹¹ (Halliwell, 1998, p. 296).

Isso parece ter influenciado profundamente as interpretações da *Poética* de Aristóteles no período, que passou a ser vista como análoga à *Arte Poética* de Horácio, de modo que sofreu uma série de simplificações grosseiras. Nesse sentido, Halliwell (1998) indica que:

No nível mais fundamental, a *mimesis* aristotélica perdeu seu significado como uma noção filosófica do potencial da poesia para incorporar concepções gerais na representação de particulares: a *mimesis* foi suavemente reduzida à “imitação da natureza” [...]. [Tradução nossa]¹² (Halliwell, 1998 p. 297)

Essas simplificações também se verificam no rebaixamento da unidade de ação, ao mesmo nível de duas outras unidades recém-inventadas: a de tempo e a de espaço. E subordiná-la a elas. Nesse sentido, a unidade de ação foi dissociada da noção aristotélica de probabilidade, um princípio de coerência e continuidade na estruturação do enredo; e a probabilidade foi transformada em algo próximo à credibilidade ou à convencibilidade, o que não teria qualquer relação com a criação artística.

¹¹ No original em inglês: “The conjunction of Horace with explicitly rhetorical texts, above all Cicero, exacerbated the drive towards a sharp definition of essential rules of literary composition, and rules which focused on the relation between the literary work and its audience.”.

¹² No original em inglês: “At the most fundamental level, Aristotelian *mimesis* lost its significance as a philosophical notion of poetry’s potential to embody general conceptions in the portrayal of particulars: *mimesis* was blandly reduced to the ‘imitation of nature’ [...]”.

Nesse processo de substituições e deslocamentos de conceitos, a estrutura do enredo, que é o elemento fundamental da abordagem de Aristóteles, foi reduzida à mera fábula, termo que passou a ser empregado em substituição ao grego *muthos*. Segundo Halliwell (1998), isso está no cerne das deformações da teoria aristotélica do teatro. Em vez de compreender que Aristóteles disserta principalmente sobre como se estruturar um enredo, o viés retórico da exegese renascentista, impregnado dos sentidos da *Arte Poética* de Horácio, tendia a compreender a poesia como uma fábula crível o suficiente para gerar um impacto na audiência.

Dessa feita, Halliwell (1998) indica que durante os séculos XVI e XVII a teoria poética avançou no sentido de tentar especificar qual seria a função desse impacto: o prazer ou o aprendizado? A relação entre prazer e aprendizado não está colocada de forma simplificada na *Poética*, mas os intérpretes do tratado nos séculos XVI e XVII parecem tê-la abordado a partir da dicotomia horaciana, de modo que tentaram a todo custo descobrir de que lado Aristóteles se posicionava. As suposições predominantes tenderam a posicioná-lo ao lado do prazer, tal qual Horácio, já que seria improvável que duas autoridades clássicas sobre a poesia estivessem em desacordo quanto a uma questão tão central. Sem embargo, Halliwell (1998) aponta que o caráter moralista da teoria aristotélica não foi completamente desconsiderado, uma vez que ao se referir à *katharsis*, esses intérpretes acreditavam que Aristóteles atribuía um valor didático à poesia. Sob essa perspectiva, a *katharsis* teria um efeito persuasivo sobre a audiência, que a ensinaria a se comportar de uma ou outra maneira nessa ou naquela situação.

Segundo Halliwell (1998), esse interesse na *katharsis* é o que teria aproximado o movimento exegético da *Poética* no contexto do Renascimento italiano e a crítica teatral do Neoclassicismo francês, erigida sobre as bases de um moralismo acentuado. Essa crítica implementou uma teoria poética rigorosamente legislativa com base em um pequeno número de conceitos extraídos da teoria italiana, da qual derivaram os cânones das unidades, do decoro e da verossimilhança, que se tornaram regras e se estabeleceram como os princípios definitivos do teatro francês a partir de 1630.

Todo esse percurso de transmissão da *Poética*, estruturado sobre uma série de mal-entendidos, exageros e correções, parece ter instituído as bases para uma compreensão da teoria do teatro aristotélica como centrada no texto dramático. Estudos recentes, no entanto, têm reconsiderado traduções e interpretações a respeito de

alguns conceitos apresentados por Aristóteles, de modo que fundamentados neles, podemos refletir sobre alguns aspectos da performance trágica grega antiga.

Scott (2018), por exemplo, declara ser um equívoco abordar a *Poética* como um tratado exclusivamente sobre a arte literária, da qual a poesia trágica seria a forma paradigmática e da qual a performance, a música e a dança seriam elementos opcionais, embora desejáveis. Na contramão dessa perspectiva, ele argumenta que a tragédia tal qual abordada na *Poética* é uma arte teatral necessariamente encenada.

Segundo Scott (2018), o termo grego *poietés* (“poeta”) e seus cognatos, tais quais *poiesis* (“poesia”) e *poietikés* (“poética”) tinham três diferentes significados à época de Aristóteles. O primeiro deles, que Scott (2018) classifica como gorgiano, deriva da obra do sofista Górgias, segundo o qual a poesia era a linguagem em forma métrica. Os outros dois, por sua vez, derivam do *Banquete*, de Platão, mais especificamente da caracterização pela personagem Diotima do poeta como um fazedor ou, mais especificamente, um fazedor de música, dança e verso, de modo que Scott (2018) os classifica como diotimianos. Apesar de Aristóteles não ter definido quais desses significados adota na *Poética*, Scott (2018) sugere que ele se aproxima muito mais do senso diotimiano do que do senso gorgiano. Feita essa consideração, ele inicia sua análise a partir de uma passagem do capítulo 1 em que Aristóteles discorre sobre os meios de se efetuar a *mimesis*:

De fato, assim como alguns mimetizam muitas coisas, apresentando-as em imagens, por meio de cores e esquemas (em função da arte ou do hábito); outros o fazem por meio do som, tal como nas artes aqui mencionadas: todas elas efetuam a mimese por meio do ritmo, da linguagem e da melodia, quer separadamente ou em combinações. (Aristóteles, 2015, p. 40-41)

Para Aristóteles, portanto, o ritmo, a linguagem e a melodia seriam os meios através dos quais o poeta efetua a *mimesis*. Segundo Scott (2018), no entanto, a tradução de *harmonia kai rhythmos* por melodia e ritmo, tal qual o faz Paulo Pinheiro na versão que estou utilizando como referência para esta dissertação, talvez não seja a mais acertada. Scott (2018) argumenta que apesar de novamente Aristóteles não definir o significado desses termos, ele deve se aproximar do sentido adotado por Platão no livro II das *Leis*, de modo que *harmonia kai rhythmos* seria melhor traduzido por

“música (ou canto) e dança [como ‘movimento corporal ordenado’]” [Tradução nossa]¹³ (Scott, 2018, p. 8); e justifica:

[...] se partirmos da hipótese que Aristóteles emprega os vários termos musicais de forma semelhante a Platão, podemos entender muito melhor a *Poética*. Por exemplo, por séculos, Aristóteles foi interpretado como se tivesse se concentrado na poesia com música e performance opcionais, o que desencadeou a dúvida perene de por que ele examina apenas a tragédia, a comédia e a épica, dado todo o tipo de verso existente na Grécia Antiga. Em compreendendo que ele segue fundamentalmente a noção de *poiesis* de Platão, como “*mousiké* (música-dança) e verso”, perceberemos que Aristóteles pretende se concentrar apenas nas artes que operam com o que ele chama no capítulo 1 da *Poética* de três meios de representação (música, dança e linguagem). Elas também operam por meio dos enredos. Esta última adição, equivalente a uma restrição, é como Aristóteles altera ligeiramente o significado platônico do termo *poiesis*, mas, novamente, ajuda a revelar ainda mais que ele não emprega a palavra no sentido gorgiano na *Poética*. O porquê da épica ser analisada conjuntamente à tragédia e à comédia (as duas formas artísticas que satisfazem essas quatro condições necessárias e suficientes para ser *poiesis* no sentido de Aristóteles) também é explicado, como posso sugerir. Rapsodos épicos, mesmo depois de terem abandonado a prática de acompanharem a si mesmos com instrumentos, muitas vezes entoavam ou cantavam os versos enquanto narravam o enredo em um sentido secundário desta última palavra, isto é, com gestos corporais (o enredo trágico sendo, ao contrário, completamente encenado com espetáculo e um coro). [Tradução nossa]¹⁴ (Scott, 2018, p. 8)

A proposição de Scott (2018) de que os enredos épicos eram também narrados por meio de gestos corporais, pode iluminar a compreensão de uma passagem do capítulo 17 da *Poética* em que Aristóteles oferece um conselho prático aos poetas trágicos em relação à visualização da cena em performance enquanto estão engajados na composição de suas peças:

É necessário compor os enredos e lhes fornecer uma forma complementada pela elocução, tendo-os diante dos olhos o mais que for possível, porque,

¹³ No original em inglês: “*music (or song) and dance [as ‘ordered body movement’]*”.

¹⁴ No original em inglês: “[...] by hyposthesizing that Aristotle uses the various musical terms similarly to Plato, we can make much better sense of the *Poetics*. For instance, for centuries Aristotle has been interpreted to be concentrating on poetry with optional music and performance, triggering the perennial puzzle why he only examines tragedy, comedy and epic, given all the kind of verse in Ancient Greece. By grasping that he fundamentally follows Plato’s notion of *poiesis* as ‘*mousiké* (music-dance) and verse’, Aristotle intends to concentrate only on arts that have what he calls in *Poetics* 1 the three means of representation (music, dance and language). They also have plots. This last addition, amounting to a restriction, is how Aristotle slightly changes the Platonic meaning of the term *poiesis*, but, again helps reveal even more that he is not using the word in the Gorgian sense within the *Poetics*. Why epic gets analyzed with tragedy and comedy, two art forms that satisfy these four necessary and sufficient conditions to be *poiesis* in Aristotle’s sense, is also explained, and I hinted at the answer above. Epic rhapsodes, even after they gave up the practice of accompanying themselves with instruments, often chanted or sang the verse while narrating the plot in a secondary sense of the word “plot”, with body gestures (tragic plot being, by contrast, fully enacted with spectacle and a chorus).”.

assim, vendo as cenas com máxima clareza como se fizesse face aos próprios acontecimentos, descobrirá o que convém, e não lhe escapará a menor contradição. [...] É necessário também, na medida do possível, compor os enredos e lhe fornecer uma forma complementada pelos gestos. (Aristóteles, 2015, p. 141-143)

Em seguida, Aristóteles avalia quais homens seriam capazes de bem fazê-lo:

De fato, são mais persuasivos aqueles que – participando de uma mesma natureza – se entregam às paixões; pois, com extrema veracidade, o que está desamparado, desampara e o que está irado invoca a fúria. A arte poética é produzida pelo homem dotado naturalmente para este fim para tal fim ou por aquele que se encontra sobre o efeito do delírio: pois o primeiro caso diz respeito a homens que se deixam moldar com facilidade e o segundo aos que se entregam ao êxtase. (Aristóteles, 2015, p. 143-145)

Sifakis (2009) argumenta que esses trechos apresentam inúmeras dificuldades de tradução, o que obsta o consenso sobre o seu real significado, mas propõe uma versão que difere em alguns pontos da versão de Paulo Pinheiro acima reproduzida:

(O poeta) deve construir os enredos (de suas peças) e elaborar a dicção enquanto, ao mesmo tempo, coloca (a ação) diante de seus olhos tanto quanto possível; pois desta forma, ao ver mais claramente como se ele estivesse presente nos próprios incidentes, ele poderia descobrir o que é apropriado e o contrário teria menos probabilidade de passar despercebido. [...] E também elaborando ao mesmo tempo tantos (incidentes) quanto possível com as (apropriadas) figuras (de movimento); pois, devido à própria natureza, aqueles que estão em um estado de paixão são os mais convincentes: aquele que é sacudido pela tempestade manifesta sua angústia e aquele que está com raiva manifesta sua irritação com a maior verdade. Esta é a razão pela qual a arte da poesia requer uma pessoa inteligente em vez de maníaca; pois as primeiras são flexíveis, enquanto as últimas estão fora de si. [Tradução nossa]¹⁵ (Aristóteles *apud* Sifakis, 2009, p. 493)

Dois pontos principais chamam a atenção na comparação das traduções realizadas por Paulo Pinheiro e Sifakis (2009). O primeiro diz respeito ao termo grego *schemata*, que Paulo Pinheiro traduz, como é comum, por “gestos”, mas Sifakis (2009) argumenta que seu significado real é “figuras” e complementá-lo com a ideia de “de movimento” justifica-se porque diz respeito à forma dos gestos e das posturas dos

¹⁵ No original em inglês: “(The poet) should construct the plots (of his plays) and work out the diction while at the same time placing (the action) before his eyes as much as possible; for in this way, by seeing most clearly as if he were present at the incidents themselves, he could find out what is appropriate and the contrary would be least likely to escape notice. [...] And also by working out at the same time as many (incidents) as possible with the (appropriate) figures (of movement); for owing to nature itself those who are in a state of passion are most convincing: he who is tempest-tossed manifests his distress and he who is in anger manifests his irritation most truthfully. This is the reason why the art of poetry requires a person who is intelligent rather than manic; for the former of these are flexible while the latter are beside themselves.”.

performers no espaço cênico, que deve ser estilizada e coreografada. O segundo por sua vez, diz respeito à avaliação de Aristóteles sobre os homens mais afeitos à arte da poesia. A tradução de Paulo Pinheiro sugere que estes seriam homens naturalmente dotados para esse fim ou aqueles que se encontram sobre efeito do delírio. Sifakis (2009), no entanto, argumenta que a conjunção que relaciona essas duas personalidades não é disjuntiva, mas comparativa, de modo que os segundos não estariam aptos a se tornarem bons poetas. Segundo Sifakis (2009), Aristóteles não aconselhava os poetas trágicos a se apaixonarem ao escreverem suas peças, mas a visualizarem o comportamento emocional de seus personagens ao mesmo tempo em que deveriam compor o enredo, elaborar o diálogo e moldar o estilo. Nesse sentido, apenas pessoas inteligentes seriam flexíveis a ponto de conseguir fazê-lo; as pessoas maníacas, por sua vez não seriam capazes de realizar tal operação reflexiva, uma vez que estão eternamente fora de si.

É interessante notarmos nessa passagem como Aristóteles parece considerar a performance, ou ao menos sua projeção, como um dos fatores a serem levados em conta pelo poeta na composição do enredo. Isso parece contrariar a acusação de que o filósofo teria subestimado a performance dentre os elementos da tragédia grega antiga. Segundo Sifakis (2013), essa acusação deriva da aparente contradição com que o Aristóteles aborda o *opsis*, isto é, a dimensão visual do teatro, no capítulo 6 da *Poética*. No início do capítulo, ele inclui o *opsis* nas seis partes constitutivas da tragédia (*muthos*, *ethos*, *lexis*, *dianoia*, *opsis* e *melopoia*), mas no final do capítulo afirma:

[...] o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir os ânimos, é muito menos afeito à arte e o menos próprio à poética aqui exposta. De fato, a força da tragédia pode ser verificada sem o benefício do concurso público e da ação efetiva dos atores, além disso, para completude dos efeitos visuais do espetáculo cênico, a arte do cenógrafo é mais decisiva que a dos poetas. (Aristóteles, 2015, p. 87-89)

De fato, como aponta Sifakis (2013), Aristóteles afirma nessa passagem que a força da tragédia pode ser verificada sem o benefício do concurso público e a ação efetiva dos atores. Mas declarar que a força da tragédia pode ser verificada sem o benefício do concurso público e a ação efetiva dos atores é muito diferente de alegar que a tragédia realmente exista sem o benefício do concurso público a ação efetiva dos atores. Dessa feita, embora Sifakis (2013) não assuma um posicionamento tão radical quanto Scott (2018), que se propõe a reavaliar o conceito de *poiesis* a partir

de *harmonia kai rhutmos*, ele se mantém no mesmo campo de revalidação da performance no âmbito da *Poética* de Aristóteles, e procura fazê-lo por meio das próprias considerações do filósofo a respeito do *opsis*. Não obstante, Sifakis (2013) sugere que a *Poética* deve ser compreendida como uma obra em que Aristóteles concentra-se essencialmente na composição do enredo pelos poetas trágicos e não como um tratado sobre o teatro em geral; ele indica, inclusive, que o filósofo parece ter valorizado outros aspectos do teatro grego antigo, tais quais os concursos públicos e a ação efetiva dos atores, em outras obras que não se encontram preservadas:

Pois temos que lembrar que o teórico de que estamos falando era o analista original do teatro ateniense e autor de *Produções* [...] e *Vitórias Dionisiacas* (bem como *Sobre Tragédias*), nos quais todos os trabalhos sobre a história do drama foram baseados na antiguidade. [Tradução nossa]¹⁶ (Sifakis, 2013, p. 48)

Além disso, Sifakis (2013) argumenta que de acordo com a doutrina aristotélica, a *didaskalia*, algo que se aproximaria ao nosso entendimento moderno de encenação, não era considerada uma *techné* (uma arte sistematizada por um conjunto de regras), mas sim uma *architektoniké* (um conjunto de artes empregadas para perseguir um determinado propósito). É a partir desse entendimento que Aristóteles emprega o adjetivo *atechnotaton* para se referir ao *opsis*, a dimensão espetacular da poesia, como menos afeito à arte, na já mencionada passagem do final do capítulo 6. Também sob essa perspectiva, Sifakis (2013) recusa a acusação de que Aristóteles não tenha dissertado sobre os princípios da cena em performance na *Poética*: além de esse não ser o propósito da obra, a encenação como *techné* não era uma realidade na antiguidade e só viria a se desenvolver mais de dois mil anos depois.

Apesar disso, é interessante notarmos como nessa mesma passagem Aristóteles emprega, ainda que concessivamente, o adjetivo *psuchagôgicon* para se referir ao impacto do *opsis* na audiência: o efeito visual do espetáculo é também fortemente capaz de conduzir os ânimos. Halliwell (2011) pontua que a *psuchagôgia* integra “uma tradição grega mais antiga que transformou as práticas de bruxaria, magia e similares em metáforas para o poder psicicamente transformador da música, da poesia e da

¹⁶ No original em inglês: “For we have to remember that the theoretician we are talking about was the original annalist of Athenian theatre, and author of *Productions* [...] and *Dionysiac Victories* (as well as *On Tragedies*) on which all work about the history of drama was based in antiquity.”.

retórica.” [Tradução nossa]¹⁷ (Halliwell, 2011, p. 225). Dessa feita, ao utilizar um adjetivo relacionado à *psuchagôgia* para se referir ao *opsis*, Aristóteles recorria à intensidade de uma palavra que, embora nos séculos V a.C. e IV a.C. tivesse o sentido metafórico de controlar a mente da audiência, ainda guardava a força de conjuração dos mortos pela necromancia, assim como nos tempos homéricos.

Reavaliar o *opsis* a partir da ideia de *psuchagôgia* na sua potência de encantamento, pode nos ajudar a compreender a performance dos atores-cantores-dançarinos da tragédia grega antiga como um ato de evocação das almas, não apenas da audiência, mas também dos personagens que eles levam à cena, por meio da *harmonia*, do *rhythmos* e dos *schemata*.

¹⁷ No original em inglês: “an older Greek tradition which turned the practices of witchcraft, magic, and the like into metaphors for the psychically transformative power of music, poetry, and rhetoric”.

2 ASPECTOS DA PERFORMANCE TRÁGICA GREGA ANTIGA

2.1 Uma cultura da performance

Os Persas, apresentada originalmente na Grande Dionisiaca de 472 a.C., é a mais antiga tragédia grega que resta preservada na íntegra. Nela, Ésquilo leva à cena um tema histórico, a partir de um evento ocorrido alguns anos antes: o retorno do rei Xerxes à Susa, capital do Império Aquemênida, após ser derrotado pelos atenienses, liderados pelo general Temístocles, na Batalha de Salamina, em 480 a.C.

Csapo e Slater (1994) apontam que as tragédias históricas, das quais *Os Persas* é a única que sobreviveu, floresceram nas três primeiras décadas do século V a.C. Acredita-se, por exemplo, com base na introdução a um manuscrito medieval da peça, que Ésquilo tenha adaptado o tema de *Os Persas* de *As Fenícias*, de Frínico, apresentada provavelmente na Grande Dionisiaca de 476 a.C. E em 492 a.C., Frínico já havia levado um tema contemporâneo à cena em *A captura de Mileto*, sobre a tomada de uma colônia ateniense na Jônia pelos persas em 494 a.C.; a comoção foi tamanha por ocasião dessa apresentação que a peça acabou sendo censurada, como nos conta Heródoto, um historiador grego do século V a.C., em sua *História*:

[...] os Atenienses, ao terem conhecimento da tomada de Mileto, mostraram-se consternados, testemunhando sua dor de mil maneiras. No teatro, por ocasião da representação de uma tragédia de Frínico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta condenado a pagar uma multa de mil dracmas por haver relembado aos povos aquela imensa desgraça que ele sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem quer que fosse. (Heródoto, 2019, p. 234)

Segundo Csapo e Slater (1994), “o caso de Frínico pode sugerir que os assuntos contemporâneos na tragédia, como na arte séria em geral, eram simplesmente muito quentes para serem tratados diretamente.” [Tradução nossa]¹⁸ (Csapo e Slater, 1994, p. 167), de modo que desapareceram completamente nas décadas seguintes, em favor da abordagem de temas míticos. É interessante notarmos como o tema da guerra era sensível aos antigos helenos, sobretudo se considerarmos que o século de ouro da tragédia grega foi marcado em sua primeira metade pelas Guerras Médicas,

¹⁸ No original em inglês: “the case of Phrynichus would suggest that contemporary subjects in tragedy, as in serious art generally, were simply too hot to handle directly”.

conflito travado entre as cidades-estados helênicas e o Império Arquemênida, que se estendeu de 499 a.C. até 449 a.C., e em sua segunda metade pela Guerra do Peloponeso, conflito travado entre a Liga de Delos, liderada por Atenas, e a Liga do Peloponeso, liderada por Esparta, que se estendeu de 431 a.C. a 404 a.C. A cultura grega antiga do período clássico era essencialmente uma cultura guerreira, sobre o que Cartledge (1997) comenta:

O verdadeiro local para a exibição da virilidade grega e das proezas masculinas sempre foi o campo de batalha; o antigo termo grego para bravura combativa era precisamente "virilidade" (*andreia*). A guerra era para um homem grego [...] o que o casamento era para uma mulher grega: em cada esfera eles cumpriam respectivamente o que sua cultura considerava suas naturezas essenciais. Os antigos atenienses, que nos séculos V a.C. e IV a.C. estavam em guerra – geralmente por escolha – por terra e mar em uma média de três em cada quatro anos, encontraram muitas oportunidades para testar sua virilidade. Um testemunho particularmente gráfico dessa belicosidade implacável é fornecido pela lista oficial de baixas estabelecida por volta de 460 a.C. por uma das dez tribos atenienses (divisões político-geográficas artificiais dos cidadãos); ela enumera orgulhosamente seus 177 mortos, incluindo dois generais, que foram mortos durante um único ano em campos de batalha que se estendem desde o continente grego até o Chipre. [Tradução nossa]¹⁹ (Cartledge, 1997, p. 13)

Os antigos helenos tratavam seus mortos de guerra com extrema reverência. Hall (informação verbal)²⁰ indica, por exemplo, que durante toda a Guerra do Peloponeso os atenienses se reuniam anualmente no cemitério da cidade para enterrar seus mortos de guerra e para ouvir um discurso proferido por algum cidadão ilustre em seu louvor. Ela argumenta que esse costume era um componente fundamental da constituição democrática da cidade, uma vez que todos os defuntos eram enterrados juntos, sem distinção de classe, em um evento organizado pelo Estado. Tucídides, um historiador grego do século V a.C., em sua *História da Guerra do Peloponeso*, nos conta sobre a cerimônia em que Péricles, o mais proeminente general e estadista ateniense

¹⁹ No original em inglês: "The true site for the display of Greek manhood and masculine prowess was always the battlefield, the ancient Greek term for pugnacious bravery being precisely 'manliness' (*andreia*). War was to a Greek man [...] what marriage was to a Greek woman: in each sphere they respectively fulfilled what their culture deemed to be their essential natures. The ancient Athenians, who in the fifth and fourth centuries were at war – usually from choice – by both land and sea for on average three years in every four, found plenty of opportunity to put their virility to the test. A particularly graphic witness to this relentless bellicosity is provided by the official casualty-list set up in about 460 BC by one of the ten Athenian tribes (artificial political-geographical divisions of the citizenry); this proudly enumerates its 177 dead, including two generals, who had been killed during a single year and in battlegrounds stretching from the Greek mainland to Cyprus."

²⁰ Fornecida na palestra *The Greatest Speech of all Time: Pericles' Funeral Oration*, ministrada na Gresham College no dia 7 de março de 2019, como parte da série *Scenes from Classical Athenian Life*. Disponível em: <<<https://www.gresham.ac.uk/watch-now/pericles-funeral-oration-cemetery>>>. Acesso em: 2 de maio de 2022.

do período clássico, proferiu aquele que talvez seja o mais famoso discurso fúnebre de todos os tempos, no ano de 430 a.C.:

No curso do mesmo inverno os atenienses, seguindo um costume de seus antepassados, celebraram a expensas do tesouro os ritos fúnebres dos primeiros concidadãos vítimas desta guerra. A cerimônia consiste no seguinte: os ossos dos defuntos são expostos num catafalco durante três dias, sob um toldo próprio para isto, e os habitantes trazem para os seus mortos as oferendas desejadas; no dia do funeral ataúdes de cipreste são trazidos em carretas, um para cada tribo, e os ossos de cada um são postos no ataúde de sua tribo; um ataúde vazio, coberto por um pálido, também é levado em procissão, reservado aos desaparecidos cujos cadáveres não foram encontrados para o sepultamento. Todos os que desejam, cidadãos ou estrangeiros, podem participar da procissão fúnebre, e as mulheres das famílias dos defuntos também comparecem e fazem lamentações; os ataúdes são postos no mausoléu oficial, situado no subúrbio mais belo da cidade; lá são sempre sepultados os mortos em guerra, à exceção dos que tombaram em Maratona que, por seus méritos excepcionais, foram enterrados no próprio local da batalha. Após o enterro dos restos mortais, um cidadão escolhido pela cidade, considerado o mais qualificado em termos de inteligência e tido na mais alta estima pública, pronuncia um elogio adequado em honra dos defuntos. Depois disso o povo se retira. São assim os funerais e durante toda a guerra, sempre que havia oportunidade, esse costume era observado. No caso presente das primeiras vítimas da guerra, Péricles filho de Xântipos foi escolhido para falar. No momento oportuno ele avançou para o local do mausoléu, subiu à plataforma, bastante alta para que a sua voz fosse ouvida tão longe quanto possível pela multidão, e disse o seguinte: [...] (Tucídides, 2001, p. 107-108)

Em seguida, Tucídides reproduz aquilo que teria sido o discurso fúnebre de Péricles. Dono de uma exímia habilidade retórica, Péricles fala sobre os princípios e instituições que tornaram Atenas uma grande cidade e comunica o porquê de valer a pena não apenas lutar pela cidade, mas também morrer por ela, de modo a encorajar os ouvintes a imitar o exemplo daqueles que estavam sendo enterrados. A performance de Péricles ao proferir seu discurso sobre uma plataforma tão alta quanto necessário para que a sua voz fosse ouvida pelo maior número de pessoas possível, na conjuntura de uma cerimônia extremamente ritualizada, pode nos indicar caminhos para compreender aquilo que alguns teóricos conceituam como o caráter performativo da cultura grega clássica.

Segundo Goldhill (1997), a autoridade de Atenas no seio da civilização helênica ao longo do século V a.C. pode ser compreendida como fundamental para a consolidação de uma cultura da performance. A demanda participativa que impõe a democracia enquanto regime político a uma cidade pré-moderna é uma demanda por performance social. A política dos tribunais e assembleias exige do cidadão ateniense uma atitude no debate público e na resolução dos conflitos coletivos.

O argumento de Hall (1995) vai ao encontro dessa proposição. Segundo a pesquisadora, “os tribunais eram uma arena para performances sociais competitivas” [Tradução nossa]²¹ (Hall, 1995, p. 57), de modo que, inclusive, é possível percebermos afinidades entre os discursos forenses e os dramas atenienses do período clássico, naquilo que diz respeito ao contexto em que foram levados a público, às relações que instituem entre aqueles que falam e aqueles que ouvem, à representação de identidades fictícias e até mesmo à aparência e ao comportamento daqueles que os performam. Hall (1995) sugere que tanto os processos judiciais quanto o teatro se desenvolveram a partir de uma tradição de competição aristocrática, o *agon*, que envolvia um pequeno número de indivíduos de elite competindo diante de um grande público de cidadãos. Nesse sentido, uma das razões para se processar alguém era criar uma oportunidade para competir verbalmente com ele em público e, assim sendo, um desempenho bem sucedido em um julgamento requeria habilidades bastante semelhantes às aquelas exigidas aos atores dramáticos: “resistência, entrega emocional, virtuosismo vocal, memorização, improvisação e habilidades de controlar o público, prender sua atenção e despertar suas emoções” [Tradução nossa]²² (Hall, 1995, p. 57).

Sob essa perspectiva, Goldhill (1997) sugere que:

A cultura da Grécia clássica era uma cultura da performance. Ela valorizou a exibição pública competitiva em uma vasta gama de instituições sociais e esferas de comportamento. O ginásio com suas competições de masculinidade, o simpósio com suas apresentações de canções e discursos e o teatro tornam-se [...] os principais sinais da própria condição de ser grego. [Tradução nossa]²³ (Goldhill, 1997, p. 54)

Podemos afirmar, sem embargo, que o caráter performativo da cultura grega clássica encontra raízes bastante anteriores à consolidação da democracia ateniense. Sakalerákis (2004) aponta, por exemplo, que na civilização minoica, que se desenvolveu entre os séculos XXX a.C. e XV a.C. no mar Egeu, muito antes de ocorrerem as migrações para a península balcânica que deram origem à civilização grega antiga,

²¹ No original em inglês: “the courts were an arena for competitive social performance”

²² No original em inglês: “*stamina, exciting delivery, vocal virtuosity, memorisation, extemporisation, and the abilities to control the audience, hold its attention, and arouse its emotions*”.

²³ No original em inglês: “*The culture of classical Greece was a performance culture. It valorized competitive public display across a vast range of social institutions and spheres of behavior. The gymnasium with its competitions in manliness, the symposium with its performances of songs and speeches, and the theatre become [...] the key signs of Greekness itself.*”.

há evidências da prática de jogos, exercícios e competições, que incluíam saltos acrobáticos, saltos sobre touros, pugilismo e luta, no contexto de cerimônias religiosas.

As próprias Olimpíadas foram instituídas no período arcaico, em 776 a.C., a primeira data atestada com precisão da história grega antiga, por meio dos catálogos de vencedores olímpicos. Em vista disso, Andrónikos (2004a) sugere que “as primeiras personalidades históricas que conhecemos com segurança e exatidão foram os atletas a triunfarem nesses jogos” (Andrónikos, 2004a, p. 1), de modo que a história da Grécia Antiga seria indissociável da história do esporte. Para os gregos antigos, entretanto, a origem dos jogos remontava aos tempos míticos e às disputas entre deuses e heróis; não à toa eram sempre celebrados nas proximidades dos mais sagrados santuários. Nesse sentido, Andrónikos (2004a) argumenta que o espírito de competição adquiriu uma profundidade espiritual que o dignificou para além de uma simples brincadeira e que:

O cultivo do espírito esportivo na Hélade antiga se fundamenta naquelas mesmas bases espirituais em que estão arraigados todos os outros valores culturais da civilização helênica, entre os quais o primeiro e o principal é a liberdade do indivíduo frente a qualquer tipo de despotismo. A crença religiosa dos helenos não os privou da liberdade de ação como seres humanos e, portanto, não os eximiu da responsabilidade humana. [...] O próprio homem era a imagem visível da divindade, pois os deuses helenos possuíam todas as características dos seres humanos em sua forma ideal. (Andrónikos, 2004a, p. 2)

Dessa concepção de que os homens são livres e responsáveis por suas ações, deriva uma outra, segundo a qual os homens possuem a capacidade de disputar com seus semelhantes a honra de ser o melhor. Em vista disso, Andrónikos (2004b) indica que o espírito esportivo se estendia a todas as esferas da cultura grega antiga: “Músicos, poetas, oradores, pintores e escultores competiam entre si pela ‘superioridade’ [...] que os distinguiria e lhes traria a vitória, tal como os atletas competiam nas pistas pelo prêmio honorífico.” (Andrónikos, 2004b, p. 41).

Segundo Andrónikos (2004b), o espírito esportivo, inclusive, constituía a base da educação dos jovens gregos pertencentes à aristocracia, que tinha como precursora mítica a educação de Aquiles. Aquiles, morto prematuramente no auge de sua juventude, representava um modelo de beleza e força capaz de aproximar os homens da perfeição divina. Sua educação foi confiada por seu pai ao centauro Quíron, que além de exercitar o seu corpo, ensinou-lhe as artes de cantar e tocar a lira, para que

Figura 1 – Cratera de figuras vermelhas ática
(Acervo do *Nationalmuseet*, de Copenhague; Fotografia de Lennart Larsen)



Fonte: ANDRONIKÓS, Manolis. O papel do atletismo na educação dos jovens. In: YALOURIS, Nicolás (org.). **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga:** Olímpia antiga e os jogos olímpicos. São Paulo: Odysseus

se tornasse um perfeito guerreiro. Esse ideal de educação, que combinava exercícios físicos com música instrumental e vocal por meio da dança e da atividade esportiva, vigia em todas as cidades gregas durante o período arcaico e é possível percebermos seus ecos na educação dos jovens da elite ateniense nas palestras e nos ginásios durante o período clássico:

O corpo era exercitado, a princípio nu, sob o sol ou à sombra das árvores, em competições de luta, pugilismo, lançamento de dardo, arremesso de disco, corrida e salto, sob a supervisão do *paidotribes* (pedótriba = “instrutor de ginástica”) e ao ritmo da música de flauta. A presença do flautista nas cenas de *palaistra* (“palestra”) representada em um grande número de vasos áticos [como na pintura em uma cratera de figuras vermelhas ática (**figura 1**), por exemplo] é reveladora: atesta irrefutavelmente o conteúdo essencial da educação física, que não era totalmente diferente e separada da música. Em ambos os casos o objetivo é o mesmo: o ensino do ritmo e da harmonia. Música e canção, dança e exercício físico visavam uma educação completa

que impregnaria o jovem de ritmo, isto é, o tornaria capaz de concluir com êxito o desenvolvimento harmonioso do corpo e da alma. [Adição nossa] (Andrónikos, 2004b, p. 60)

É interessante notarmos como a relação entre música e exercício físico constituíam o fundamento da educação grega antiga. Isso é essencial para pensarmos a performance trágica grega antiga, ainda mais se consideramos, como propõe Taplin (informação verbal)²⁴, que as competições atléticas e musicais, forneceram toda a sabedoria na organização de grandes festivais que constitui a base para a Grande Dionisiaca. E também que toda a tragédia ateniense do século V a.C. foi realizada no contexto dos festivais, mais especificamente daqueles “em homenagem a uma ou outra manifestação daquele ‘elusivo, mas irresistível deus’ Dioniso” [Tradução nossa]²⁵ (Cartledge, 1997, p. 6).

Assim sendo, Slater (2007) propõe que pensemos, simultaneamente a uma cultura da performance, em uma cultura dos festivais. Festivais esses, dos mais variados tipos, que nem sempre comportavam competições e apresentações, termos que eram muitas vezes compreendidos como sinônimos, seja em sua dimensão ginástica, seja em sua dimensão musical. Havia festivais públicos e privados, locais e pan-helênicos, efêmeros e duradouros, que variavam conforme o calendário. O único denominador comum entre todos eles, pontua Slater (2007), era a comida e, em última instância, o sacrifício.

Albert (2011) argumenta que o sacrifício, “ocupa um lugar determinante na própria definição da cidade” (Albert, 2011, p. 23), uma vez que sua partilha, que segue regras rigorosas, “encontra-se no cerne das relações complexas que os homens estabelecem entre si e tornam a atualizar com os deuses” (Albert, 2011, p. 24). Trata-se de um ato cívico-ritual, inerente a todo e qualquer festival, sobre o qual Albert (2011) apresenta uma descrição bastante contente em emprestar sensibilidade aos gestos que o compunham:

[...] os gregos estabeleceram ritos sacrificiais dos quais o mais conhecido e disseminado continua sendo o sacrifício sangrento do tipo alimentar, a *thusia*. Esse sacrifício consiste na degolação de um ou de vários animais, sempre

²⁴ Fornecida na palestra *Competition and the spread of Greek Theatre*, ministrada no contexto da conferência *Sport and Competition in Ancient Greece and Rome*, organizada pelo *British Museum* nos dias 14 e 15 de junho de 2012. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=2Xi8CNgU5pw>>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

²⁵ No original em inglês: “in honor of one or other manifestation of that ‘elusive but, compelling god’ Dionysus”.

domésticos, desde o galo, passando pelos carneiros, cabras, cavalos até o boi, considerado como a vítima sacrificial de maior prestígio e reservada mais frequentemente para grandes ocasiões. Sem retomar as modalidades precisas da procissão, manifestação deslumbrante das hierarquias sociais e políticas da cidade, podemos, no entanto, mencionar a presença, na procissão, à frente do cortejo, do sacrificador, que deve assegurar a integridade física do animal, que uma única mancha ou defeito aparente invalida. Magistrados e arcontes precedem o padre por ocasião das festas de caráter cívico e andam à frente das mulheres, que carregam os ingredientes necessários para as libações, as elites e por fim a multidão. A consagração do animal é acompanhada de preces rituais e de aspersão de água sobre a cabeça levemente inclinada do animal [...]. Depois de dispersar os pelos do animal, o *boutopos* procede à degolação, provocando um esguicho de sangue, propositalmente espetacular em direção à terra e ao céu, recolhido num vaso colocado sobre o altar. (Albert, 2011, p. 24)

O esguicho de sangue, decorrente do sacrifício, propositalmente espetacular em direção à terra e ao céu, é uma imagem fundamental para pensarmos a performance trágica grega antiga, que se organiza ao redor da morte que está colocada no centro da festividade pública. Compreender que essa festividade era permeada por sangue, pelo cheiro de sangue, aquele mesmo cheiro de sangue sentido por Cassandra enquanto dança e sobre o qual ela canta em alusão a todas as mortes que se sucederão na casa dos Átridas, é compreender uma sensibilidade muito específica dessa festividade.

Dessa feita, Cartledge (1997) indica que no período clássico, Atenas celebrava mais festivais religiosos do que qualquer outra cidade grega e que, apesar de cada um desses festivais possuir as suas especificidades, todos estavam inseridos na prática de culto a algum deus e compartilhavam o caráter sacrificial da carne. Segundo ele:

Em um nível, que podemos ser tentados a rotular de secular, esses festivais eram uma ocasião para descanso, relaxamento e recuperação da árdua rodada de trabalho manual que cabia à grande maioria dos 200.000-250.000 habitantes da Ática, homens e mulheres, cidadãos e não-cidadãos, escravos e livres, que nesta sociedade radicalmente pré-industrial ganhavam a vida tipicamente cultivando o terreno não especialmente fértil da Ática. Mas os festivais eram também religiosos e políticos, ou melhor, políticos porque eram religiosos, uma vez que na Grécia Antiga [...] o religioso e o político eram tecidos de pensamento e comportamento fiados com os mesmos fios. Assim, eles [...] serviram ainda como um dispositivo para definir a identidade cívica ateniense, o que significava explorar e confirmar, mas também questionar o que era ser cidadão de uma democracia, essa forma totalmente nova de autogoverno popular. O uso de rituais – eventos padronizados e repetidos de caráter simbólico, afirmações simbólicas sobre a ordem social – e especialmente o ritual de sacrifício animal coletivo ajudaram a sustentar e reforçar

essa identidade cívica ateniense internalizada. [Tradução nossa]²⁶ (Cartledge, 1997, p. 6)

Os principais festivais atenienses do século V a.C. foram estudados pioneiramente por Pickard-Cambridge (1968)²⁷, cuja obra permanece como referência para os estudos da performance trágica grega antiga. Ele nos conta que o mais antigo era a *Anthesteria*, realizada em uma época correspondente ao que hoje seria o final do mês de fevereiro; não tinha qualquer relação com o teatro, à exceção do fato que, a partir do final do século IV a.C., os poetas cômicos que concorreriam na próxima Grande Dionisiaca, eram escolhidos durante a sua realização. A *Panathenaia*, por sua vez, era um festival de grande relevância em homenagem a Atenas, realizado de quatro em quatro anos entre o que reconhecemos por final do mês julho e início do mês de agosto; nela ocorriam competições de ginástica, música e poesia. A *Lenaia* ocorria em meados do que equivale ao mês de janeiro; possivelmente acontecia na Ágora e por cerca de 440 a.C. passou a contar com apresentações de tragédias e comédias, já no Teatro de Dioniso; acredita-se que neste festival as apresentações cômicas tinham maior relevância. As Dionisiacas Rurais, festivais locais celebrados em todos os *demos* da Ática, ocorriam entre o final do mês de dezembro e o início do mês de janeiro e configuravam um momento de cada *demo* manifestar a sua identidade, de modo que apresentavam muitas variações entre elas; algumas delas incluíam competições teatrais, cujas peças muitas vezes eram apresentadas também em outras localidades, seja novamente no contexto de uma Dionisiaca, seja em uma outra época. Por fim, havia a Dionisiaca Urbana, ou Grande Dionisiaca, realizada entre o final do mês de março e o início do mês de abril; trata-se do maior e mais importante festival ateniense e contava com competições de ditirambos, comédias e tragédias. É nela em que iremos nos concentrar.

²⁶ No original em inglês: “On one level, which we might be tempted to label secular, these festivals were an occasion for rest, relaxation and recuperation from the back-breaking round of manual labor that fell to the lot of the vast majority of the 200,000-250,000 inhabitants of Attica, male and female, citizen and non-citizen, slave and free, who in this radically pre-industrial society earned their living typically from farming Attica’s not especially fertile terrain. But the festivals were also religious and political, or rather political because they were religious, since in ancient [...] Greece the religious and the political were fabrics of thought and behavior woven from the same threads. Thus they [...] served further as a device for defining Athenian civic identity, which meant exploring and confirming but also questioning what it was to be a citizen of a democracy, this brand-new form of popular self-government. The use of rituals - standardized, repeated events of symbolic character, symbolic statements about the social order - and especially the ritual of collective animal-sacrifice helped to sustain and reinforce that internalized Athenian civic identity.”.

²⁷ A publicação original data de 1953.

2.2 Elementos da performance trágica grega antiga

2.2.1 O programa

É possível pensarmos a Grande Dionisiaca como a realização de um programa performativo de proporções bastante grandes e de caráter cívico-ritual acentuado. Muitas são as incertezas que ainda pairam sobre a sua cronologia e as suas formalidades, mas do conhecimento de que era o maior e mais importante festival ateniense, é possível depreendermos que a sua realização não se restringia ao momento de sua execução (mais especificamente, aos dias 10, 11, 12, 13 e 14 do mês de *Elephabolion*, referente ao final do mês de março e ao início do mês de abril no calendário gregoriano) e envolvia um complexo de eventos preparatórios ao longo de todo o ano.

Segundo Csapo (2013), a Grande Dionisiaca marcava o início da temporada de navegação, após um inverno marcado pelo fechamento dos mares, pela suspensão da atividade agrícola e pela manipulação dos preços. O festival era, portanto, também a celebração de uma comunidade que havia acabado de passar por quatro meses e meio de escassez alimentícia, privada de realizar qualquer comércio marítimo e até mesmo de estabelecer comunicações militares. Com uma população estimada em trezentos mil habitantes no final do século V a.C., acrescida de dezenas de milhares de visitantes por ocasião do festival, Atenas, à época da Grande Dionisiaca, era um dos maiores e mais movimentados mercados do Mediterrâneo Oriental, bem como um destino atraente para comerciantes que vendiam restos das colheitas do ano anterior, de modo que Csapo (2013) argumenta que:

Os atenienses clássicos conectaram a temporada de navegação com a Grande Dionisiaca porque o festival e seu mercado associado foram projetados para atrair comerciantes e visitantes estrangeiros. Juntos, eles trouxeram coisas boas para aliviar a carência e o tédio de um longo inverno: comida, dinheiro, privilégios inusitados e entretenimentos deslumbrantes. [Tradução nossa]²⁸ (Csapo, 2013, p. 2)

Em discursos atribuídos a Demóstenes, orador e estadista ateniense do século IV a.C. é possível dimensionarmos a importância do festival para os atenienses por

²⁸ No original em inglês: “Classical Athenians connected the sailing season with the Dionysia because the festival and its associated market were designed to attract merchants and foreign visitors. Together they brought good things to alleviate the want and tedium of a long winter: food, money, unusual privileges, and dazzling entertainments.”.

meio da menção a leis que proibiam a realização de assembleias e o início de qualquer processo judicial durante a Grande Dionisiaca. Entre os dias 10 e 14 de *Elephabolion* ninguém poderia tornar-se prisioneiro e alguém que já o era poderia ser libertado mediante o pagamento de fiança apenas para comparecer ao festival. Em *Contra Mídias*, um de seus mais célebres discursos, Demóstenes menciona inclusive decretos oraculares que atribuíam à cidade o dever de realização da Grande Dionisiaca:

Você certamente percebe que todas essas danças e hinos para o deus são sancionados não apenas pelos regulamentos da Grande Dionisiaca, mas também pelos oráculos, em todos os quais, seja em Delfos ou em Dodona, você encontrará uma ordem solene para a cidade organizar danças segundo o costume ancestral, encher as ruas com o sabor do sacrifício e vestir guirlandas. [Tradução nossa]²⁹ (Demóstenes, 1935, p. 39)

O festival era tão importante para a cidade que durante todo o período clássico a sua organização ficou a cargo de um dos mais importantes magistrados atenienses: o arconte epônimo. O arcontado era o órgão executivo da administração de Atenas e suas funções eram divididas entre nove arcontes nomeados anualmente: seis arcontes temóstetas, responsáveis pela redação das leis, um arconte basileus, responsável pelas questões religiosas, um arconte polemarcha, responsável pelas questões militares, e um arconte epônimo, responsável pelas questões civis e que dava seu nome àquele ano. Em sua *Constituição dos atenienses*, Aristóteles nos conta que a primeira atribuição do arconte epônimo ao tomar posse de seu cargo era garantir os direitos reais dos cidadãos, isto é, “que cada um continuará a ser dono e senhor, até ao final do seu mandato, daquilo que possuía antes de ele iniciar o ministério” (Aristóteles, 2003, p. 111); logo depois deveria proceder à organização das festividades que estavam a seu cargo: a Targélias, um festival musical em homenagem ao deus Apolo, e a Grande Dionisiaca.

A primeira função do arconte epônimo na presidência desses festivais era a atribuição de um *choregos* para aqueles que fossem se apresentar. A função dos *choregoi* era concomitantemente financeira e organizacional. Sua principal responsabilidade consistia em planejar e pagar o treinamento dos coros, em suma, selecionar os

²⁹ No original em inglês: “You surely realize that all your choruses and hymns to the god are sanctioned, not only by the regulations of the Dionysia, but also by the oracles, in all of which, whether given at Delphi or at Dodona, you will find a solemn injunction to the State to set up dances after the ancestral custom, to fill the streets with the savour of sacrifice, and to wear garlands. Please take and read the actual oracles.”.

seus membros e contratar um treinador, caso o próprio poeta não se incumbisse dessa tarefa, mas também fornecer um campo de treinamento, abrigo e alimento para coreutas e atores e arcar com os custos dos figurinos e adereços de cada performer. Caso o *choregos* vencesse o concurso, havia ainda uma taxa adicional em devoção a Dioniso que deveria desembolsar.

A *choregia* era um serviço público reservado aos mais endinheirados cidadãos atenienses que compunha o conjunto das liturgias que, segundo Csapo e Slater (1994), “podem ser descritas como tributos especiais impostos pela democracia ateniense sobre os ricos” [Tradução nossa]³⁰ (Csapo e Slater, 1994, p. 139), como a trierarquia (pagamento da manutenção de um navio de guerra pelo período de três anos) e a ginasiarquia (pagamento do treinamento de uma equipe de atletas para uma competição). Nesse sentido, Csapo e Slater (1994) argumentam que apesar de a *choregia* ter se desenvolvido do patrocínio espontâneo a sacrifícios por potentados locais em troca de prestígio, sua instituição formal está provavelmente relacionada à reorganização democrática da Grande Dionisiaca no início do século V a.C. É interessante percebermos como a primeira atribuição do arconte epônimo tem por função resguardar a propriedade privada e, de certa maneira, a segunda, garantir uma função pública para a mesma. Mas cumpre também notarmos que a mudança de *status* da *choregia* de uma generosidade voluntária para um serviço obrigatório não anulou seus potenciais benefícios para aqueles que assumissem a função, de modo que:

A atitude da classe litúrgica em relação à *choregia* era geralmente ambivalente: na medida do possível, era algo a ser evitado, mas uma vez atribuída, a *choregia*, mais do que qualquer liturgia, poderia se tornar uma espécie de *potlach*, uma demonstração de zelo público e consumo conspícuo que poderia até mesmo levar à ruína financeira. [Tradução nossa]³¹ (Csapo e Slater, 1994, p. 139-140)

No já referenciado *Contra Mídias*, Demóstenes desenvolve uma acusação contra um rico cidadão ateniense que lhe deu uma bofetada à época que era um *choregos* da Grande Dionisiaca. É possível dimensionarmos o prestígio implícito à *choregia* se considerarmos que Demóstenes toma como agravante o fato de a agressão ter sido

³⁰ No original em inglês: “These may be described as special taxes imposed by the Athenian democracy upon the rich.”.

³¹ No original em inglês: “The attitude of the liturgical class to the *choregia* was generally ambivalent: as far as possible, it was a thing to be avoided, but once assigned, the *choregia*, more than any liturgy, could become something of a *potlach*, a display of public zeal and conspicuous consumption pushed to the very brink of financial ruin.”.

cometida contra um *choregos*: “Ora, se eu não fosse *choregos*, homens de Atenas, quando fui maltratado assim por Mídias, seria apenas o insulto pessoal que se condenaria; mas dadas as circunstâncias, penso que seria justificado condenar também a impiedade do ato.” [Tradução nossa]³² (Demóstenes, 1935, p. 39). Csapo e Slater (1994) indicam que essa prática de conquistar a simpatia dos júris por meio do relato de serviços públicos prestados era bastante comum, de modo que devemos a ela grande parte de nossas evidências sobre o sistema litúrgico: “A memória da generosidade pública era abertamente vista como uma forma de seguro de litígio se alguém infringisse a lei, como os atenienses ricos frequentemente faziam.” [Tradução nossa]³³ (Csapo e Slater, 1994, p.142).

Assim como a seleção dos *choregoi*, a seleção dos poetas competidores era também função do arconte epônimo e acontecia muito antes do início do festival. Segundo Csapo e Slater (1994), os critérios para essa seleção ainda são obscuros, apesar de algumas fontes sugerirem que se um poeta apresentasse um trabalho ruim em determinado ano, provavelmente não participaria da competição no ano seguinte.

Os poetas selecionados, acompanhados de seus coreutas e atores, eram apresentados formalmente para a cidade no dia 8 de *Elephabolion*, dois dias antes do início oficial do festival, em uma cerimônia de abertura, denominada *proagon* (cuja tradução literal é “antes da competição”); eles subiam em uma plataforma e falavam sobre as obras que levariam à cena naquele ano. Sabe-se que a partir de 440 a.C. esse evento passou a acontecer no *Odeon* de Péricles, uma construção adjacente ao Teatro de Dioniso que geralmente comportava apresentações musicais.

Nos dias seguintes eram realizados dois grandes cortejos, aos quais me atarei com mais acuidade um pouco adiante: a *eisagoge* (cuja tradução literal é “introdução”), realizada no dia 10 de *Elephabolion*, na noite da véspera do início oficial do festival, e a *pompé* (cuja tradução literal é “procissão”), realizada no dia 10 de *Elephabolion*, que marcava o início oficial do festival.

A versão mais reconhecida da sequência de eventos, apresentada por Csapo e Slater (1994), sugere que à tarde, logo após a *pompé*, eram realizadas as competições de ditirambos, que se estendiam até a noite. Nessas competições, cada uma das

³² No original em inglês: “Now if I had not been chorus-master, men of Athens, when I was thus maltreated by Meidias, it is only the personal insult that one would have condemned; but under the circumstances I think one would be justified in condemning also the impiety of the act.”.

³³ No original em inglês: “The memory of public largesse was openly viewed as a form of litigation insurance if one fell foul of the law, as wealthy Athenians frequently did.”.

dez tribos da Ática concorria a dois prêmios diferentes, uma vez que se apresentavam com dois coros de cinquenta pessoas cada, um composto por efebos, outro por cidadãos.

Como pouco se tem documentado a respeito da performance dos ditirambos, prevalece no senso comum a tendência de compreendê-los como espetáculos de abertura, que precediam as apresentações de tragédias, as quais seriam mais importantes. Podemos entendê-los, no entanto, como a expressão do caráter cívico da festividade em si, uma vez que instituem a afluência de mil pessoas cantando e dançando pelo espaço cênico. Essa multidão, dividida em coros de cinquenta pessoas, de certa maneira se imiscuía com a audiência, que muitas vezes já havia integrado a performance em anos anteriores e via a sua tribo representada por seus vizinhos no festival.

No contexto da Grande Dionisiaca o ditirambo é fundamentalmente um hino entoado para Dioniso, em agradecimento à chegada da primavera. Ao pensarmos no amplo espectro das formas de canto na Grécia Antiga e das danças que com ele se conciliam, iremos notar que ele vai da existência imortal entoada no hino à existência mortal entoada no lamento. Enquanto o hino se inseria em um rito dentro do ciclo da estação, em que o coro dizia que aquele era o momento certo do ano para agradecer o seu deus favorito com um tipo de dança, o lamento era cantado por ocasião da morte de algum indivíduo, de modo a evidenciar aquilo que nos distingue dos deuses. No entanto, Mullen (1983) argumenta que:

O hino e o lamento, então, requerem ocasiões tão opostas um para o outro, que é difícil de início imaginar quaisquer termos comuns na consciência dos dançarinos que os executavam. [...] [Porém,] Deve-se resistir à tentação de hipostasiar os gêneros predicando discontinuidades intransponíveis entre um e o outro. O tema mais adequado para os lamentos parece, na verdade, não ter sido a amargura da mortalidade, mas sim as recompensas dos justos, e essas recompensas apontam para semelhanças entre a vida nos campos ou nas ilhas dos abençoados e a vida no Olimpo [...]. E, no outro extremo, os hinos para os deuses parecem ter considerado tão importante recontar aqueles momentos em que o deus fez alguma irrupção única na história cósmica para afirmar a tranquilidade duradoura de suas bênçãos. O Deus difere do atleta por não ter a morte para enfrentar no futuro, mas ele se assemelha a ele por ser definido em termos de suas condições de nascimento e seus momentos de vitória. [Tradução e adição nossa]³⁴ (Mullen, 1983, p. 216)

³⁴ No original em inglês: “*The hymn and the dirge, then, require occasions so opposed to each other that it is hard at first to imagine any common terms in the consciousness of the dancers who performed them. [...] One must resist the temptation to hypostatize the genres by predicating unbridgeable discontinuities between one and the next. The theme most suitable to the dirges would seem in fact not to have been the bitterness of mortality but rather the rewards of the just, and these rewards themselves point to resemblances between life in the fields or islands of the blessed and life on Olympus [...]. And, at the other extreme, the hymns to the gods seem to have deemed it just as important to recount those*

A partir da sensibilidade desse canto e dessa dança que é um hino, mas que resguarda características de um lamento, podemos compreender a expressividade do ditirambo no contexto da Grande Dionisiaca.

Csapo e Slater (1994) indicam que o ditirambo era um elemento comum no culto a Dioniso em toda a Grécia Antiga e, nesse sentido, até o fim do primeiro dia de festival, a Grande Dionisiaca, apesar de mais esplêndida, não era qualitativamente muito diferente dos festivais dionisiacos de outras localidades, à exceção da organização das apresentações de ditirambos nos moldes de uma competição, o que teria sido uma invenção da democracia ateniense. A reforma da constituição que teve por objetivo a instituição definitiva da democracia em Atenas, realizada por Clístenes em cerca de 503 a.C., previa uma mudança significativa no sistema de divisão das tribos da cidade, que passou a seguir um critério puramente territorial, em detrimento do antigo critério familiar. Nesse sentido, a instituição do concurso de ditirambo, no qual cada tribo deveria se apresentar com dois coros, pode estar relacionado a uma tentativa de consolidação de um sentimento de comunidade em cada uma dessas unidades administrativas.

Segundo Csapo e Slater (1994), a inovação original e exclusiva da Grande Dionisiaca eram os seus quatro últimos dias, dedicados às competições dramáticas e sobre os quais paira uma controvérsia considerável. O mais provável é que antes e depois da Guerra do Peloponeso, que durou de 431 a.C. a 404 a.C., o segundo dia fosse dedicado à competição de comédias, em que cinco poetas apresentavam cada um uma peça, cada uma com quatro atores e um coro composto por vinte e quatro cidadãos, e o terceiro, o quarto e o quinto dia fossem dedicados à competição de tragédias, em que três poetas, cada um em um dia, apresentava uma tetralogia composta por três tragédias e um drama satírico, denominada *tragiké didaskalia*, cada uma com até três atores e um coro composto inicialmente por doze e a partir da segunda metade do século V a.C. por quinze cidadãos. Durante a Guerra do Peloponeso, a hipótese mais aceita é que o número de apresentações de comédias foi reduzido para três, em vista de diminuir os gastos.

Outra possibilidade é que os dias fossem distribuídos da seguinte forma: no primeiro dia, a apresentação dos ditirambos de efebos e de uma comédia; no segundo

moments at which the god made some unique irruption into cosmic history as to affirm the enduring tranquility of his blessings. The god differs from the athlete in having no death to face in the future, but he resembles him in being defined in terms of his conditions of birth and his moments of victory."

dia, a apresentação dos ditirambos de cidadãos e de mais uma comédia; no terceiro, no quarto e no quinto dias, em cada um deles, a apresentação de uma *tragiké didaskalia* e de mais uma comédia.

Em cada um desses dias, para além das apresentações teatrais, muitos outros rituais aconteciam. Há um relato no *Suda*, enciclopédia bizantina datada do século X, por exemplo, segundo o qual “os atenienses costumavam purificar a Assembleia e os teatros e praticamente todas as reuniões do povo sacrificando leitões muito pequenos, que chamavam de ‘purificatórios’” [Tradução nossa]³⁵ (*Suda apud* Csapo e Slater, 1994, p. 117). Csapo e Slater (1994) indicam que esses rituais de purificação do teatro eram seguidos de libações oferecidas aos deuses pelos dez generais de Atenas, os mais importantes funcionários públicos eleitos. Eram realizadas também uma série de proclamações estatais, dentre as quais o anúncio dos nomes dos cidadãos ilustres, que haviam recebido coroas de ouro como agradecimento por serviços e benfeitorias prestados à cidade. Até o fim da Guerra do Peloponeso, as homenagens enviadas a Atenas pelas cidades aliadas eram retiradas do tesouro público e exibidas no teatro e os filhos órfãos dos mortos na guerra que haviam atingido a maioria eram presenteados com armaduras e convidados a se sentar nas cadeiras da primeira fila. Chaniotis (2007) aponta, inclusive, que o volume desses anúncios públicos beirou tal exagero que foi necessário limitar os discursos. Por fim, os juízes eram selecionados e um arauto anunciava a apresentação.

O julgamento das obras apresentadas também seguia uma série de formalidades. Segundo Csapo e Slater (1994), antes do início do festival, cada uma das dez tribos de Atenas apresentava uma lista de possíveis candidatos ao júri; esses candidatos, se aprovados pela Boulé, um conselho administrativo formado por quinhentos cidadãos, teriam seus nomes depositados em um jarro que seria selado pelos *choregoi* daquele ano e levado até o tesouro público. Antes das competições, esses jarros eram trazidos ao teatro e o arconte epônimo, diante da plateia, sorteava um candidato indicado por cada tribo. Esses jurados então se apresentavam, faziam publicamente um juramento de imparcialidade e se sentavam em uma seção separada do teatro.

³⁵ No original em inglês: “the Athenians were accustomed to purify the Assembly and the theaters and practically all gatherings of the people by sacrificing very small piglets, which they called ‘purificatory’”.

Csapo e Slater (1994) indicam haver muitas controvérsias quanto aos procedimentos de julgamento. Não obstante, os estudiosos tendem a concordar com a hipótese de que os jurados escreviam seus votos em cédulas e que era realizado novamente um sorteio, no qual apenas cinco cédulas eram selecionadas. Isso poderia ser uma precaução contra os riscos da corrupção. Não é possível depreender pelas fontes se os jurados eram ou não os mesmos para todas as competições; se o fossem, o fato de serem selecionados no primeiro dia do festival configurava uma possibilidade de terem suas integridades comprometidas nos dias seguintes; mesmo se não o fossem, esse risco sempre existiria no concurso de tragédias, que era realizado ao longo de três dias.

Após a decisão dos juízes, os vencedores eram proclamados e os prêmios concedidos: uma coroa de folhas de hera para os poetas ganhadores dos concursos, que eram conduzidos para suas casas em uma procissão da vitória.

Como ponto culminante do programa da Grande Dionisiaca, no último dia, a comunidade se reunia em uma reunião da Assembleia em que eram discutidos os principais acontecimentos do festival. A reunião era realizada no interior do teatro e essa era a única vez no ano em que isso acontecia.

2.2.2 O espaço

A mais antiga evidência arquitetônica de uma construção na área do Santuário de Dioniso *Eleuthereus*, no sul da acrópole de Atenas, data de cerca da metade do século VI a.C. Trata-se de um fragmento de relevo (**figura 2**), possivelmente pertencente a um altar, no qual é possível ver a imagem de dois sátiros itifálicos (um deles toca uma flauta) e uma bacante; todos estão dançando.

Não obstante, Csapo (2013) indica que representações de Dioniso, sátiros e temas dionisiacos surgem na Ática algumas décadas antes. Essas imagens começaram a aparecer repentinamente por volta de 580 a.C. e se tornaram extremamente populares entre 570 a.C. e 560 a.C. Uma pintura no friso de um dino de figuras pretas ático (**figura 3**), datado de cerca de 570 a.C. e 560 a.C., por exemplo, apresenta uma cena mítica escondida na representação de uma procissão dionisiaca, em que se misturam figuras humanas e satíricas, vítimas sacrificiais bovinas e caprinas e ainda um homem com uma grande cabeça, o qual podemos supor estar portando uma máscara.

Figura 2 – Fragmento de relevo ático
(Acervo da *National Archaeological Museum*, de Atenas; Fotografia de E. Csapo)

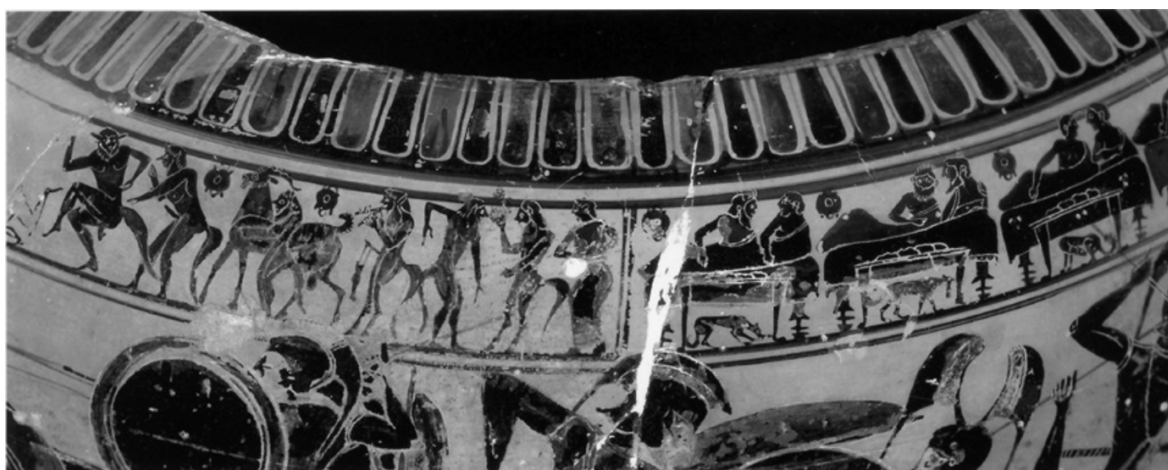


Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

Restam também preservadas pinturas de procissões de sátiros, como em uma ânfora de figuras pretas ática (**figura 4**), datada de cerca de 540 a.C., em que esses seres mitológicos não são representados como figuras bestiais, mas como um coro enfileirado e organizado. São também dessa época as primeiras imagens de procissões com falos eretos gigantes, como a pintura em um copo de lábios de figuras pretas ático (**figuras 5**). Uma série de mais de vinte cerâmicas, por sua vez, datadas de 560 a.C. até 480 a.C., dentre os quais uma ânfora de figuras pretas ática (**figura 6**) e um psíctere de figuras vermelhas ático (**figura 7**), apresentam representações de coros processionais de figuras humanas montadas em animais; nessas pinturas, podemos observar trajes elaborados e movimentos orquestrados em linha reta, além da presença de um flautista em algumas delas. Segundo Csapo, são cenas de “um entretenimento fugaz sem elemento narrativo” [Tradução nossa]³⁶ (Csapo, 2013, p. 18).

³⁶ No original em inglês: “a *fleeting entertainment with no narrative element*”.

Figura 3 – Friso de um dino de figuras pretas ático
(Acervo do *Musée du Louvre*, de Paris)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

Figura 4 – Ânfora de figuras pretas ática
(Acervo do *Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte*, de Berlim)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

Segundo Csapo (2013), essas representações indicam que Dioniso *Eleuthereus*, o deus dos coros e dos falos, já estava presente na Ática em meados do século VI a.C. Ele argumenta que a profusão de evidências arquitetônicas e iconográficas entre 570 a.C. e 560 a.C. pode estar relacionada à criação da Grande Dionisiaca na época, não como um concurso dramático no modelo que se estabelece no século V a.C., mas como um ritual processional, no qual coros se apresentavam, falos eram carregados e sacrifícios eram realizados; uma festa da multidão:

A loucura de Dionísio *Eleuthereus* é a loucura da multidão. Expressa-se pela indulgência grupal precisamente nas coisas que não se pode ou não se deve praticar sozinho: muita bebida, comportamento desordeiro, sexo (mesmo que apenas simbólico) e música e dança coral. Nesse sentido, ele é um deus da sociabilidade, e seu desfile anuncia o poder superior do grupo sobre o indivíduo. A agressão ritual é, em princípio, uma agressão do grupo contra o individualismo. É um ritual de união, anunciando as vantagens específicas de fazer parte de um grupo, razão pela qual os atenienses estavam ansiosos

Figura 5 – Copo de lábios de figuras pretas ático
(Acervo da Soprintendenza alle Antichità, de Florença)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

para envolver seus aliados e colônias. [Tradução nossa]³⁷ (Csapo, 2013, p. 14)

Dessa feita, Csapo e Slater (1994) chamam a atenção para o fato de que:

O teatro se desenvolveu a partir do ritual em uma época em que a maior parte da sociedade grega passava por uma transição de uma sociedade aristocrática rural dominante para uma formação social urbana dominante, e as devoções tradicionais começaram a ser substituídas por uma ideologia cívica adequada às novas estruturas sociais. [Tradução nossa]³⁸ (Csapo e Slater, 1994, p. 103)

³⁷ No original em inglês: “The madness of Dionysus Eleuthereus is mob madness. It is expressed by group indulgence in precisely the things one cannot or should not practice alone: heavy drinking, rowdy behaviour, sex (even if only symbolic), and choral music and dance. In this sense he is a god of sociality, and his Parade advertises the superior power of the group over the individual. The ritual aggression is in principle group aggression against individualism. It is a bonding ritual, advertising the specific advantages of being part of a group, which is why the Athenians were eager to involve their allies and colonies.”.

³⁸ No original em inglês: “Drama developed out of ritual at a time when most of Greek society underwent a transition from a dominant rural aristocratic society to a dominant urban social formation, and traditional pieties began to be replaced with a civic ideology suited to new social structures.”.

Figura 6 – Ânfora de figuras pretas ática
(Acervo do *Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte*, de Berlim)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

Segundo Csapo e Slater (1994), entre os séculos VI a.C. e VII a.C., muitos foram os casos por toda a Grécia de homens que tiraram vantagem da recente acumulação de riquezas via comércio para usurpar o poder político: os tiranos. Como parte desse processo, eles buscavam eclipsar festivais rurais por meio da instituição de festivais urbanos. Até então os festivais estavam, em sua maior parte, sob controle das aristocracias locais, por meio dos sacerdócios, do financiamento dos sacrifícios, da propriedade e da manutenção dos santuários. A nova estratégia, por sua vez, consistia em realocar importantes objetos de culto para os grandes centros urbanos, de modo a promover e exibir o poder político centrado na cidade e, em última análise, no próprio tirano. Em vista disso, a adoração a Dioniso atraiu o interesse de muitos tiranos: em primeiro lugar por seu enorme apelo popular, digno de um culto centrado no vinho e na folia; em segundo lugar por seu caráter nivelador de classes, uma vez que

Figura 7 – Psíctere de figuras vermelhas ático
(Acervo do *The Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

“seus participantes eram idealmente projetados no mito como um coletivo harmonioso indiferenciado” [Tradução nossa]³⁹ (Csapo e Slater, 1994, p. 103). Sob essa perspectiva comunitária e homogeneizadora, inclusive, é possível relacionarmos as condições históricas que deram origem à era dos tiranos com a sua substituição por constituições mais democráticas em Atenas, no final do século VI a.C., e em outras cidades da Grécia Antiga.

A Grande Dionisiaca é um exemplo desses festivais urbanos instituídos por tiranos em vista de eclipsar festivais rurais. A tradição historiográfica assume, com base em uma única inscrição em uma placa de mármore, datada de meados do século III a.C. e encontrada na ilha Paros, que a Grande Dionisiaca foi criada em 534 a.C. por Pisístrato, tirano de Atenas que se manteve no poder, entre idas e vindas a partir

³⁹ No original em inglês: “his worshipers were ideally projected in myth as an undifferentiated harmonious collective”.

de 561 a.C. e seguramente de 546 a.C. até 527 a.C. Rhem (1992) argumenta que não há como avaliar a precisão dessa data inaugural, mas em todo o caso, é possível considerarmos que Pisístrato contribuiu para a formalização do festival.

Pisístrato conhecia o poder da teatralidade e sabia muito bem empregá-la a seu favor em manobras políticas complicadas, como é possível notarmos em relatos extraídos da *História* de Heródoto. Segundo Machado e Ramos (2021), “Heródoto conta as façanhas de Pisístrato como se fossem as de um herói mítico, cujo nascimento deveria ter sido evitado, que, depois de adulto, vai realizar/performar três estratégias decisivos para conquistar o poder em Atenas.” (Machado e Ramos, 2021, p. 74). À época da primeira investida, havia em Atenas um conflito entre os habitantes do litoral, comandados por Mégacles, e os habitantes da planície, comandados por Licurgo. Pisístrato, em vista de abrir caminho para a tirania, fomentou a criação de um terceiro partido, sob o pretexto de defender os habitantes da montanha e:

Eis a manobra que forjou: tendo ferido a si próprio e a seus animais de carga, arrastou seu carro até a praça pública, como se houvesse escapado das mãos do inimigo. Conjurou os Atenienses a lhe concederem uma guarda, lembrando-lhes a glória com que se cobrira à frente dos seus exércitos contra os Megários, a tomada de Niseia, e citando-lhes vários outros exemplos de valor. O povo, ludibriado, deu-lhe por guarda certo número de cidadãos escolhidos, que o escoltavam armados de maças de madeira. Pisístrato subleveu-os e apoderou-se, dessa maneira, da cidadela. Desde então, tornou-se senhor de Atenas, mas sem perturbar as magistraturas existentes e sem alterar as leis. Pôs em ordem a cidade e governou-a sabiamente, segundo os costumes tradicionais. (Heródoto, 2019, p. 33)

Pouco tempo depois, porém, Pisístrato foi expulso de Atenas pelas facções lideradas por Mégacles e Licurgo. No entanto, tendo se reestabelecido o conflito entre os habitantes do litoral e da planície, Mégacles propôs a Pisístrato retornar a Atenas; ele reestabeleceria o tirano no poder desde que aceitasse desposar a sua filha. Pisístrato aceitou o acordo e armou, então, uma segunda investida:

Havia em Peônia, burgo da Ática, certa mulher de nome Fia, com aproximadamente quatro côvados de altura e dotada de grande beleza. Armaram essa mulher, dos pés à cabeça, e, fazendo-a subir num carro, depois de instruírem-na sobre o papel que deveria desempenhar, conduziram-na à cidade. Levavam à frente arautos, que, à chegada, puseram-se a gritar, de acordo com as ordens recebidas: “Atenienses, acolhei favoravelmente a Pisístrato; Minerva, que o honra mais do que a todos os outros homens, está conduzindo-o ela própria à cidade.” Os arautos iam de um lado para outro, repetindo a mesma proclamação. Logo divulgou-se a notícia de que Minerva conduzia Pisístrato, e os habitantes da cidade, persuadidos de que aquela mulher era realmente

Minerva, prosternaram-se para adorá-la e acolherem Pisístrato. (Heródoto, 2019, p. 34)

Em cumprimento ao acordo, Pisístrato desposou a filha de Mégacles, mas como ele já tinha filhos crescidos e a família da moça tinha fama de amaldiçoada, não se esforçou para gerar um herdeiro. Contrariada, a moça queixou-se a sua mãe, que se queixou a Mégacles, que, por sua vez, começou a tramar para que Pisístrato fosse novamente expulso de Atenas. Informado da situação, o tirano fugiu antes de passar novamente pelo constrangimento do exílio. Refugiado na Erétria, cidade sob o domínio de seu filho Hípias, Pisístrato arquitetou por onze anos sua última e mais eficiente tentativa de tomar o poder em Atenas. Com o apoio de cidades às quais já havia prestado algum serviço, acumulou riquezas e tropas e avançou em direção a cidade:

Os cidadãos de Atenas já haviam feito o repasto, e, enquanto uns se divertiam jogando dados, outros entregavam-se ao sono. Foi quando Pisístrato, caindo sobre eles com as suas tropas, os pôs em fuga. A fim de evitar que os fugitivos se concentrassem novamente para oferecer-lhe resistência, o tirano serviu-se de engenhoso meio: mandou que seus filhos montassem a cavalo e ordenou-lhes que tomassem a dianteira. Alcançando estes os fugitivos, exortaram-nos, da parte do pai, a ficar tranquilos e a retornar às suas casas. Os Atenienses obedeceram, e Pisístrato, tornando-se senhor de Atenas pela terceira vez, consolidou a tirania por meio de suas tropas auxiliares e de grande quantidade de prata, que retirava, em parte, do próprio país e, em parte, do rio Estrímon. Firmou-se ainda no poder devido à sua conduta para com os Atenienses que não haviam fugido. (Heródoto, 2019, p. 34-35)

Machado e Ramos (2021) apontam que no primeiro episódio narrado por Heródoto, Pisístrato estabelece um jogo com a teatralidade por meio do simulacro de suas feridas. No segundo, por sua vez, em vez de fingir ser algo que ele não o é, Machado e Ramos (2021) sugerem que Pisístrato serve-se de um dispositivo espetacular para encenar um drama ritual em que os atenienses tomaram parte como atores não por ingenuidade, mas por entenderem e apreciarem esse tipo de teatralidade. E justificam em citando Connor (1987), segundo o qual o processional era um aspecto dominante da cultura ateniense à época e, ao recorrer a ele, Pisístrato estabelece com os cidadãos um vínculo de comportamento e pensamento que afirma “o estabelecimento de uma nova ordem cívica e um relacionamento renovado entre o povo, o líder e a divindade protetora” [Tradução nossa]⁴⁰ (Connor, 1987, p. 46). No terceiro episódio, por fim, apesar de não haver um jogo direto com a teatralidade, foi o êxito do

⁴⁰ No original em inglês: “*the establishment of a new civic order, and a renewed rapport among people, leader and protecting divinity*”.

empreendimento que abriu espaço para quase trinta anos de governo bem-sucedido em que Pisístrato institui o projeto da Grande Dionisíaca. Nesse sentido, embora Csapo (2013) tenha argumentado que a profusão de imagens de Dioniso entre as décadas de 570 a.C. e 560 a.C. possa ser uma evidência da criação do festival, seu contorno mais delineado deve ter sido dado por Pisístrato, de modo que Csapo e Slater (1994) indicam que:

Pisístrato sobrepôs seu festival a um antigo festival local e, com esse propósito, parece ter trazido um importante ídolo de culto a Dionísio da cidade de *Eleutherai*, na fronteira com Tebas (e acrescentou um mito adequado para dar ao culto recém-transformado a santidade da antiguidade). [Tradução nossa]⁴¹ (Csapo e Slater, 1994, p. 104)

O Dioniso que se cultuava por ocasião da Grande Dionisíaca era o Dioniso *Eleuthereus*, isto é, o Dioniso da cidade de *Eleutherai*. Rhem (1992) sugere ainda que após a derrubada da tirania em 510 a.C. esse nome ganhou uma outra conotação: “Como o nome *Eleutherai* é extremamente próximo a *eleutheria*, ‘liberdade’, os atenienses provavelmente sentiram que o novo culto era particularmente apropriado para celebrar sua própria libertação política e suas reformas democráticas.” [Tradução nossa]⁴² (Rhem, 1992, p. 14).

Em seu *Guia da Grécia*, Pausânias, um geógrafo lídio do século II a.C., dedica-se a descrever paisagens de nove regiões da Grécia Antiga. No primeiro tomo, dedicado à Ática, há uma breve menção ao ícone de Dioniso *Eleuthereus* por ocasião da descrição das cercanias de Atenas:

Fora da cidade de Atenas, nos distritos rurais e ao lado das estradas, há santuários de deuses e heróis e túmulos de homens. A localidade mais próxima é a Academia; antigamente era propriedade de um particular, mas à minha época era um ginásio. Ao descer de lá você passa por um recinto de Ártemis [...]. Há também um pequeno santuário para o qual eles trazem a estátua de Dionísio de *Eleutherai* todos os anos em dias especiais. [Tradução nossa]⁴³ (Pausânias, 1979, n.p.)

⁴¹ No original em inglês: “*Pisistratus superimposed his festival upon an old local festival and for the purpose appears to have brought an important cult idol of Dionysus down from the town of Eleutherai on the border with Thebes (and added a suitable myth to give the newly transformed cult the sanctity of hoary antiquity).*”.

⁴² No original em inglês: “*As the name Eleutherai is extremely close to eleutheria, ‘freedom’, Athenians probably felt that the new cult was particularly appropriate for celebrating their own political liberation and democratic reforms.*”.

⁴³ No original em inglês: “*Outside the city of Athens in the country districts and beside the roads there are sanctuaries of gods and of heroes and the tombs of men. Nearest is the Academy; once it was a private man’s property, but in my day it was a gymnasium. On the way down there you pass an enclosure*

No final desse excerto, Pausânias se refere a um rito anterior à Grande Dionisiaca que consistia em retirar o ícone de Dioniso *Eleuthereus* do Santuário de Dioniso e levá-lo até esse templo localizado ao lado da Academia, na estrada em direção a *Eleutherai*. A *eisagoge*, anteriormente mencionada, era realizada na noite da véspera do início oficial do festival, e consistia em uma cerimônia de recriação simbólica da incorporação do culto ao Dioniso de *Eleutheria* pela Ática. Após sacrifícios e hinos, esse ícone de Dioniso *Eleuthereus*, que estava já há um ou alguns dias no templo localizado ao lado da Academia, era enfeitado com hera e levado de volta ao Santuário de Dioniso em um cortejo de tochas.

No dia seguinte, iniciava-se oficialmente o festival com a realização de um grande cortejo em direção ao santuário de Dioniso, denominado *pompé*, também mencionado anteriormente e sobre o qual Csapo (2013) apresenta um estudo detalhado. Esse cortejo, no qual desfilavam cerca de oito mil pessoas, dentre as quais cidadãos atenienses e uma multidão de visitantes vindos de cidades aliadas, desembocava em uma enorme festa, para a qual eram sacrificados aproximadamente quatrocentos bois, eram assados enormes pães, cada um dos quais contendo mais de cento e cinquenta litros de farinha, e muito vinho era oferecido. Todo esse alimento, fornecido pelo Estado ateniense, pelas cidades aliadas e por particulares, era suficiente para alimentar uma média de setenta mil pessoas, de modo que Csapo (2013) argumenta que era também comida para os olhos, ou seja, um verdadeiro teatro comestível:

O mais importante é que o desfile dionisíaco não era monótono, solene, formal ou particularmente digno. Era, ao contrário, um exercício de representação de uma plenitude da Idade de Ouro: comida, bebida, dinheiro, música, dança, fantasia desenfreada e licença desenfreada foram todos apresentados ou representados em abundância estonteante. O objetivo era preencher a rota do desfile com o suficiente para encher os olhos e ouvidos de cor, movimento e som, e para atordoar a mente com a generosidade repentina de Dioniso. Não era algo pequeno. Mesmo se limitarmos nossas conjecturas aos participantes diretamente atestados por nossas escassas evidências, o desfile, no auge do império ateniense, envolveria diretamente mais de 8.000 pessoas, incluindo provavelmente centenas de coros: *phallophoroi*, *ithyphalloi*, coros bestas e de cavaleiros de bestas, e sátiros. [Tradução nossa]⁴⁴ (Csapo, 2013, p. 30)

of Artemis [...]. There is also a small shrine to which they bring the statue of Dionysus of Eleutherai every year on special days.”

⁴⁴ No original em inglês: “The most important is that the Dionysian Parade was not dull, solemn, formal or particularly dignified. It was, on the contrary, an exercise in the representation of a Golden Age plenitude: food, drink, money, music, dance, unbridled fantasy and unbridled license were all presented or represented in dazzling abundance. The object was to fill the Parade route with enough to drown the eyes and ears with color, movement and sound, and to stun the mind with the sudden bounty of Dionysus. It was no small affair. Even if we confine our guesswork to the participants directly attested by our

Não se sabe precisamente o trajeto desse desfile, mas Csapo e Slater (1994) argumentam que é razoável supor que ele começava no portão principal de Atenas, por onde a estrada em direção a *Eleutheria* entrava na cidade, mais precisamente em um edifício chamado *Pompeion*, no qual os artefatos utilizados em diversas procissões sagradas era alojados. Ao longo do caminho, é provável que fossem realizadas paradas nos templos pelos quais se passava, onde se dançava e se cantava. Por fim, chegava-se ao Santuário de Dioniso, ao lado do qual foi erguido um teatro para receber aqueles que vinham observar as apresentações em homenagem ao deus. Sobre o que Machado e Ramos (2021) comentam:

Uma das chaves para se compreender a importância da visualidade instalada na beira do declive remete às conexões estreitas do drama grego com a apresentação das performances em movimento coletivo, como nas procissões, nas festas de rua, nos desfiles, na dança e na performance coral, e à forma como os participantes interagiram com a paisagem por onde passavam. O processional e o movimento como formatos performativos dominantes eram partes essenciais da cultura de festivais da Grécia clássica, o que criava uma exibição visual dinâmica e exigia e proporcionava uma participação coletiva. (Machado e Ramos, 2021, p. 75)

Nesse sentido, Meineck (2013) argumenta que "os primeiros festivais para Dioniso provavelmente giravam em torno da participação em uma procissão que parava em pontos-chave da cidade e apresentava performances corais aos participantes que se reuniam para assistir" [Tradução nossa]⁴⁵ (Meineck, 2013, p. 168) e para explicá-lo, evoca os conceitos de erupção e procissão, cunhados por Schechner (1988):

O teórico da *performance* Richard Schechner descreve as primeiras formas de *performance* como "teatro natural" e o divide em duas categorias amplas: "erupções" e "procissões". Uma "erupção" é um evento estático que se desenrola em um local onde uma multidão se reúne para assistir, enquanto uma procissão tem uma rota predeterminada e um objetivo final fixo. Ele segue uma estrutura organizada e uma forma comumente compreendida. Portanto, as exibições visuais inerentes à procissão são importantes na comunicação de identidade, status e poder. Schechner descreve como a procissão tende a fazer várias paradas ao longo de seu percurso, onde ocorrem performances estacionárias associadas. Estas são "erupções" processionais e os espectadores podem se reunir para assistir, participar e/ou continuar a acompanhar a procissão até seu objetivo final. [Tradução nossa]⁴⁶ (Meineck, 2013, p. 168)

meagre evidence, the Parade, at the height of the Athenian empire, would directly involve over 8,000 people, including probably hundreds of performing choruses: phallophoroi, ithyphalloi, beast and beast rider choruses, and satyrs."

⁴⁵ No original em inglês: "early festivals to Dionysos likely revolved around participation in a procession which would halt at key points in the city and present choral performances to processional participants who gathered to watch".

⁴⁶ No original em inglês: "The performance theorist Richard Schechner describes early performance forms as "natural theatre" and divides this into two broad categories: "eruptions" and "processions." An

Abordagens como a de Meineck (2013), a partir da evocação de conceitos cunhados por Schechner (1988), nos ajudam a abandonar a ideia de que a tragédia grega antiga era realizada em enormes teatros circulares de pedra branca. Dessa feita, Csapo e Slater (1994) sugerem que apesar de não haver consenso sobre a aparência do Teatro de Dioniso em suas fases iniciais, uma vez que ele foi reconstruído muitas vezes durante a antiguidade, utilizado como uma pedreira de mármore durante o medievo e esteve sujeito às experiências imprudentes da arqueologia do século XIX, algumas evidências podem nos ajudar a redimensionar o que seria o espaço cênico da tragédia grega antiga.

Sabe-se que o Teatro de Dioniso estava situado ao lado do Santuário de Dioniso, no sul da acrópole de Atenas. Ele apoiava-se na encosta e era dividido em duas partes principais: o *theatron*⁴⁷, o lugar de onde se observa, e a *orchestra*⁴⁸, o lugar onde se dança. A primeira fileira do *theatron*, dedicada a cidadãos ilustres, era denominada *prohedria*. Havia entradas laterais, por onde os performers entravam e saíam de cena, denominada *parodos*. Pelo menos a partir da metade do século V a.C. havia também uma construção de madeira posicionada ao fundo da *orchestra*, de onde os atores entravam e saíam de cena: a *skene*.

Csapo (2007) aponta que as escavações feitas na década de 1960 no Santuário de Dioniso forneceram indícios de que as fundações de pedra nas enormes proporções circulares que permeiam o nosso imaginário não podem ser datadas de antes do século IV a.C. O *theatron* do século V a.C. (**figura 8**) era construído sobre o chão de terra batida em madeira, estrutura essa que emprestava à *orchestra* uma forma retilínea e trapezoidal e comportava uma quantidade muito menor de pessoas:

“eruption” is a static event that unfolds in one location where a crowd gathers to watch, whereas a procession has a predetermined route and a fixed, final goal. It follows an organized structure and a commonly understood form. Hence, the visual displays inherent in the procession are important in communicating identity, status and power. Schechner describes how the procession has a tendency to make several stops along its route where associated stationary performances take place. These are processional “eruptions” and spectators can gather to watch, participate and/or continue to follow the procession to its ultimate goal.”

⁴⁷ Derivado do verbo *theomai*, que carrega o sentido de “observar”.

⁴⁸ Derivado do verbo *orcheomai*, que carrega o sentido de “dançar”.

Figura 8 – Modelo de reconstrução do Teatro de Dioniso anterior à reforma de Licurgo
(Acervo do *Theatermuseum*, de Munique)



Fonte: CSAPO, Eric. The man who built the theatres: *theatropolai*, *theatronai*, and *arkhitektones*. In: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford. Oxford University Press, 2007. p. 87-121.

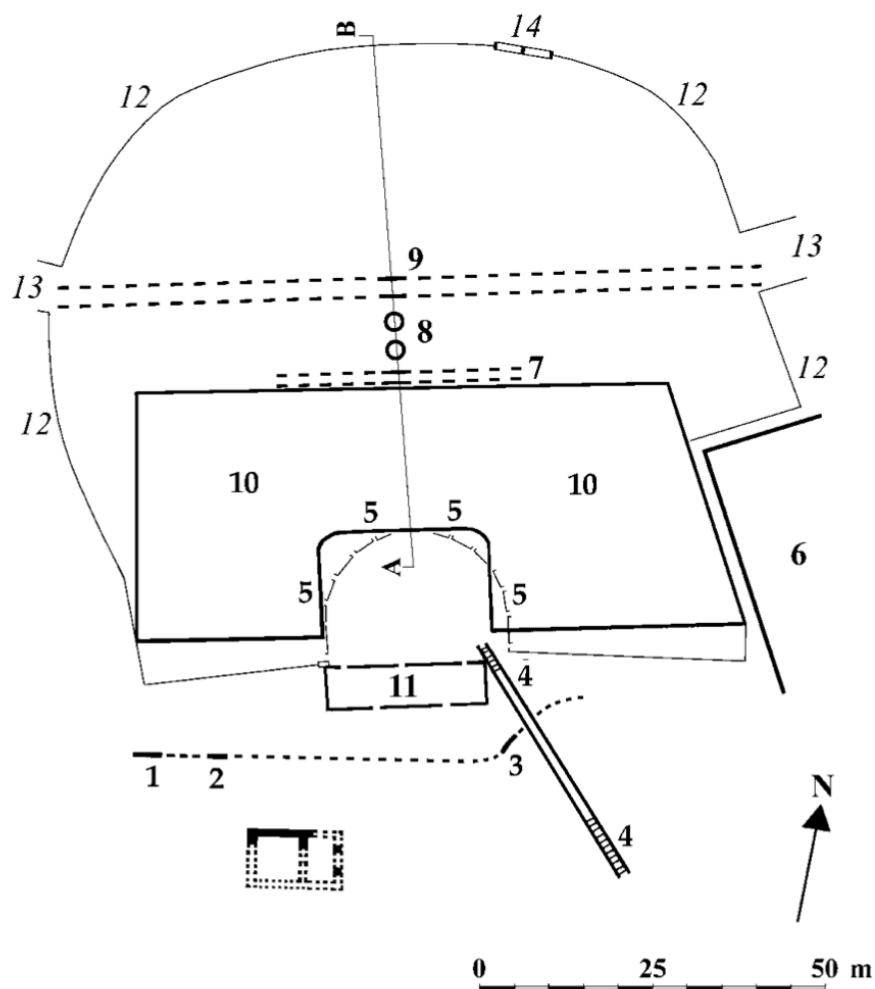
Os únicos vestígios materiais das arquibancadas do século V a.C. são cerca de dez blocos [de madeira] que formaram uma plataforma para a *prohedria* [...]. As faixas salientes distintas [...] nas extremidades desses blocos indicam que eles foram projetados para se encostarem, formando uma linha reta. [...] Quando esta evidência é combinada com evidências comparativas de outros teatros do século V a.C. e do início do século IV a.C., todos trapezoidais ou retilíneos, o caso de um *theatron* trapezoidal para o teatro de Dioniso do século V a.C. parece conclusivo. Assim, o *theatron* do século V a.C. tinha uma capacidade muito menor do que seu sucessor licurguiano, não só por causa de sua extensão menor, mas também por causa de sua retilinearidade. [Tradução nossa]⁴⁹ (Csapo, 2007, p. 99)

⁴⁹ No original em inglês: "The only material remains of the fifth-century seating area are some ten blocks which formed a platform for the fifth-century *prohedria*. The distinctive raised bands [...] at the ends of these blocks indicate that they are designed to abut one another to form a straight line. [...] When this evidence is combined with comparative evidence from other fifth- and early fourth-century theatres, all of which are trapezoidal or rectilinear, the case for a trapezoidal *theatron* for the fifth-century theatre of Dionysus seems conclusive. Thus, the fifth-century *theatron* had a much smaller seating."

As escavações realizadas por Dörpfeld no Santuário de Dioniso nas últimas décadas do século XIX já haviam indicado a presença de dois poços pertencentes a uma residência e uma estrada que passava por baixo das estruturas mais recentes do *theatron*, de modo que já se especulava que o Teatro de Dioniso tinha proporções mais reduzidas no século V a.C. Essas escavações encontraram também três fragmentos de parede atrás da *orchestra*, datados do período arcaico tardio. Dörpfeld os considerou parte de um suposto muro de contenção da *orchestra* e, como eles estão dispostos de modo a formar uma curva, supôs o formato circular da *orchestra*, o que as escavações mais recentes vieram a contrariar. A hipótese mais aceita pelos estudiosos atualmente é que essas paredes serviam apenas como uma separação entre o *parodos* e o Santuário de Dioniso.

O modelo de teatro grego que povoa o senso comum data da segunda metade século IV a.C. Segundo Csapo e Slater (1994), por volta de 330 a.C. foi realizada uma grande reforma no Teatro de Dioniso (**figura 9**) iniciada por Licurgo, magistrado responsável pelas finanças de Atenas à época. O *theatron* foi reconstruído em pedra em torno de uma *orchestra* circular, com vinte metros de diâmetro. Foram feitas doze escadas que dividiam a arquibancada em treze conjuntos de assentos abaixo do *diazoma*, um corte na pedra para acesso ao teatro mais ou menos na altura da antiga arquibancada de madeira, e aproximadamente vinte e um conjuntos acima. A rua que passava por trás da edificação, denominada *peripatos*, foi redirecionada para o topo da encosta. A *skene* licurguiana tinha 20 metros de comprimento e em cada uma de suas laterais havia uma construção de pedra, projetada cinco metros para frente, denominada *paraskenia*. Não há qualquer evidência sobre a sua aparência, mas com base na comparação com outros teatros construídos na mesma época, é possível que ela tenha ganhado mais um andar: seu primeiro andar, denominado *proskenion*, era projetado para a frente e os atores eram posicionados sobre ele, naquilo que se chamou *logeion*, isto é, o lugar onde se conversa; seu segundo, denominado *episkenion*, servia como pano de fundo para o drama. As reconstruções seguintes seguiram os modelos de elevação helenístico (**figura 10**) e romano (**figura 11**), que cobriram cada vez mais a paisagem. Paisagem essa, que ao menos durante o período clássico, constituiu elemento fundamental da tragédia grega antiga, de modo que Vovolis (2012) argumenta:

Figura 9 – Plano de reconstrução do Teatro de Dioniso anterior e posterior à reforma de Licurgo
(Desenhado por H. Goette)



Negrito: antes das reformas de Licurgo

Itálico: depois das reformas de Licurgo

1-3: Paredes datadas do período arcaico tardio

4: Canal de água para escoar água da *orchestra*

5: *Prohedria*

6: Odeon de Péricles

7: Corte na pedra para acesso ao teatro (ou fundação para parede de trás do teatro)

8: Dois poços pertencentes a uma casa

9: Estrada antiga (depois das reformas de Licurgo, *peripatos*)

10: Reconstrução do *theatron* de antes das reformas de Licurgo

11: Reconstrução da *skene* de antes das reformas de Licurgo

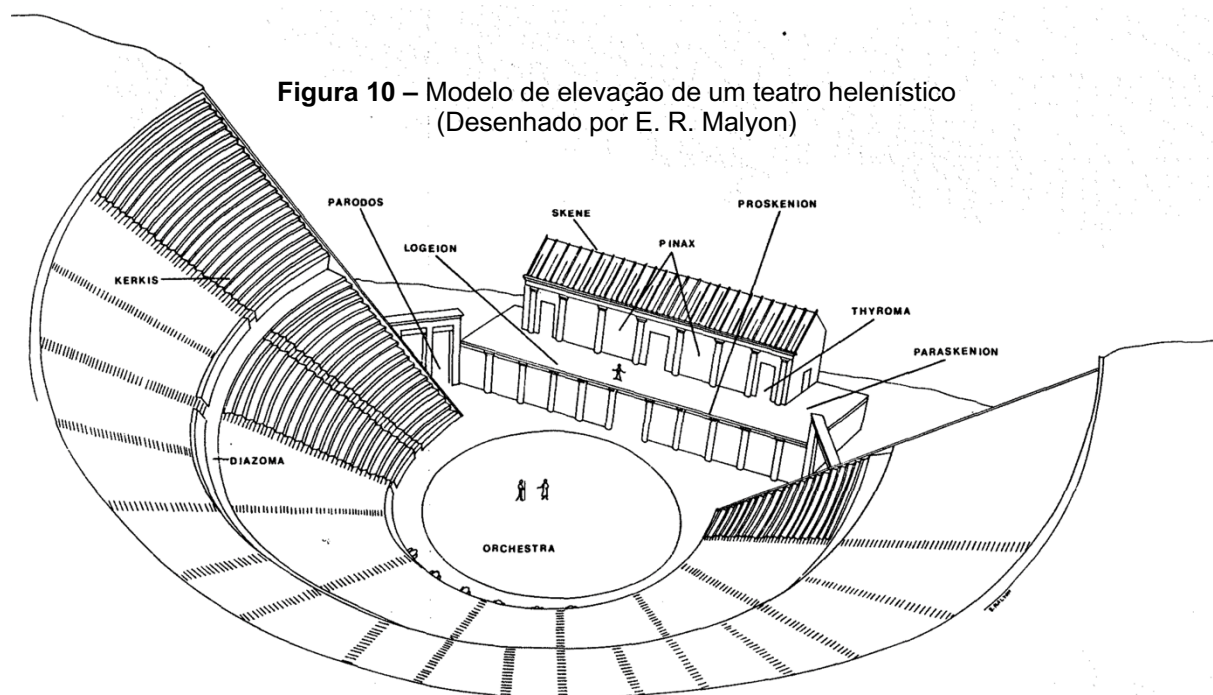
A-B: Trincheira de escavação de Dörpfeld através do *theatron*

12: Contorno do *theatron* de depois das reformas de Licurgo

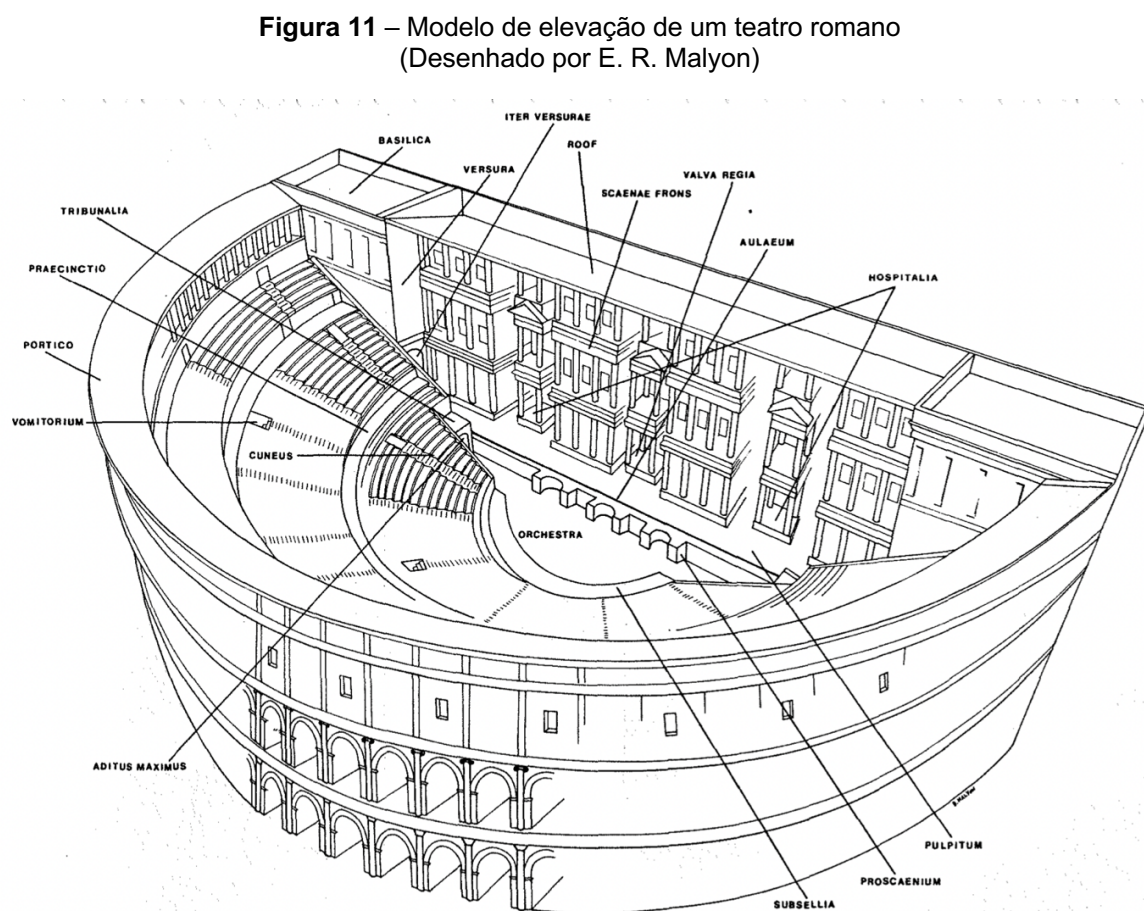
13: Pontos de entrada do *peripatos*

14: Monumento corégico no *katatome*

Fonte: CSAPO, Eric. The man who built the theatres: *theatropolai*, *theatronai*, and *arkhitektones*. In: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals:** documentary studies. Oxford. Oxford University Press, 2007. p. 87-121.



Fonte: CSAPO, Eric; SLATER, William. **The context of ancient drama.** Ann Arbor: Michigan University Press, 1994.



Fonte: CSAPO, Eric; SLATER, William. **The context of ancient drama.** Ann Arbor: Michigan University Press, 1994.

Os teatros eram modificações da paisagem e não imposições – e sempre concebidos em consideração à vista da paisagem circundante. O teatro ao ar livre e a paisagem coexistiam em um equilíbrio dinâmico. [...] A relação do *theatron* com a paisagem envolvente se assenta na construção de um espaço duplo, onde um é dramático e focalizado e o outro para além do drama, panorâmico e contemplativo. Desenvolve-se um duplo olhar onde o drama e o conflito se inserem na presença contemplativa da paisagem sagrada. [Tradução nossa]⁵⁰ (Vovolis, 2012, p. 155)

Pelo menos até o final do século V a.C., o espaço da tragédia grega antiga por excelência era a cidade de Atenas. O Teatro de Dioniso estava incrustado no coração da cidade. Nesse sentido, Cartledge (1997) indica que quando Ésquilo levou à cena *Os Persas*, em 472 a.C., durante as Guerras Médicas, se os espectadores olhassem para trás, veriam a acrópole destruída, como consequência de um saque persa ocorrido em 480 a.C., durante a Batalha de Salamina, de modo que registrariam uma poderosa mensagem política. No próprio texto do poeta, há referências ao estrago causado pela invasão, como na passagem em que o fantasma do rei Dario repreende o rei Xerxes pela desmedida do exército persa e prevê a derrota na Batalha de Plateia, ocorrida em 479 a.C. como consequência do mal feito:

Ao chegar à Grécia, não temiam pilhar
imagens de Deuses, nem queimar templos;
e desaparecem altares e estátuas de Numes,
arrancadas a esmo, reviradas dos pedestais.
Por seu mal feito, sofrem não menores
males, e sofrerão; não se tocou ainda
o fundo dos males, mas ainda evolui,
tão grande será a libação de sangue
no chão de Plateia, sob a dórica lança.
(Ésquilo, 2002, p. 220-221)

Meineck (2013) indica que após essa invasão, apesar da rapidez com que os atenienses limpavam alguns escombros, reconstruíram suas casas e alguns edifícios públicos, a acrópole foi deixada em ruínas por quase vinte anos, como “um lembrete

⁵⁰ No original em inglês: “Theatres were modifications of the landscape and not impositions – and always conceived in consideration of the view of the surrounding landscape. The open-air theatre and the landscape co-existed in a dynamic balance. [...] The relation between theatron and its surrounding landscape is based upon the construction of a double space, where the one is dramatic and focused and the other is beyond drama, panoramic and contemplative. A double gaze is developed where drama and conflict is im-bedded in the contemplative presence of the sacred landscape.”

físico dos estragos da destruição persa e uma cicatriz profunda na paisagem da cidade de Atenas” [Tradução nossa]⁵¹ (Meineck, 2013, p. 170). Não há qualquer evidência da reconstrução da acrópole até a metade do século V a.C., quando Péricles consegue autorização da Assembleia para utilizar o tesouro da Liga de Delos e começa a empreender a tarefa, realizando a famosa reforma que incluiu a edificação do *Parthenon*. Antes disso, no entanto, por volta de 460 a.C. foi erguida, pelo escultor Fídias, uma estátua de bronze colossal da deusa Atena. O tempo de construção dessa estátua é estimado em nove anos; sua altura girava em torno de nove a quinze metros e acredita-se que ela dominou o horizonte de Atenas por cerca de sete séculos, até ser levada para Constantinopla no século III. Ela foi posicionada na entrada da acrópole, ao lado do antigo templo de Atena *Polias*, então destruído, mirando a baía de Salamina, local da vitória dos atenienses contra os persas. Diz-se que ela era visível de toda a cidade e que seu bronze polido brilhava em dias ensolarados.

Segundo Meineck (2013), na encenação de *As Eumênides*, Ésquilo propôs um jogo entre essa estátua de bronze e um pequeno ídolo de madeira da deusa, denominado *bretas*, mencionado sete vezes ao longo da peça. Este era um dos mais antigos ícones sagrados atenienses e esteve guardado no templo de Atena *Polias* até ele ser evacuado em 480 a.C., antes da invasão persa; não se sabe onde ele permaneceu até ser transferido para o recém-construído *Erecteion* em 406 a.C. Meineck (2013) sugere que Ésquilo fez isso em vista de brincar com o contraste entre a permanência imóvel da estátua de bronze, que poderia resistir a qualquer devastação inimiga, como um símbolo da força dos novos tempos, e o pequeno ídolo, que teve que ser removido da cidade para permanecer em segurança. Não é possível saber se Ésquilo recorreu a uma reprodução do *bretas* no espaço cênico, mas Meineck (2013) argumenta que as repetidas referências textuais ao ícone podem ser um indício de que ele não estava materialmente ali; trata-se de um procedimento relativamente comum nas tragédias gregas antigas. Mas sabe-se que Ésquilo levou Atena à cena como uma personagem, descrita como reluzente, assim como a estátua de bronze, de modo a estabelecer uma relação entre ambas e também a criar uma oposição à imagem do *bretas*, que não era uma estátua para ser vista e admirada a todo momento, mas apenas em

⁵¹ No original em inglês: “a physical reminder of the ravages of the Persian destruction and a deep scar on the landscape of the city of Athens”.

momentos festivos importantes, como uma representação da presença do deus naquela comunidade. O mesmo se aplicava ao ícone de Dioniso *Eleuthereus* que na *eisagoge* era transportado do templo localizado ao lado da Academia até o templo do Santuário de Dioniso.

Os antigos gregos, acreditavam que as estátuas, assim como as máscaras teatrais, operavam naquilo que Meineck define como um “regime escópico extramissivo” [Tradução nossa]⁵² (Meineck, 2013, p. 176), isto é, além de serem feitas para serem contempladas, elas também observavam. E Atena, especificamente, era uma deusa frequentemente associada ao poder da visão. Em *As Eumênides*, por exemplo, a Atena que está em cena como personagem consegue ver, por trás dos assombrosos rostos das terríveis erínias, um grande benefício para os cidadãos caso elas permaneçam na cidade e, dessa feita, transforma-as em eumênides e oferece-se para escoltá-las até a sua nova morada, no “olho da terra toda de Teseu” (Ésquilo, 2004, p. 147), ou seja, na acrópole, ainda em ruínas, mas às portas da qual estava a estátua de bronze. Nesse momento, Meineck (2013) sugere que os espectadores, sentados no *theatron*, precisariam apenas virar as suas cabeças para trás e olhar para cima ou se lembrar que veriam uma enorme Atena reluzente, símbolo dos novos tempos, e se lembrariam da cidade pela qual desfilaram nos dias anteriores do festival. Dessa maneira:

Além de criar uma nova etiologia para o conselho do Areópago, a *Oresteia* pode também ser entendida como uma “produção fundacional” que não só vinculou ativamente os seus temas à conjuntura sociopolítica atual, como orientou o seu conteúdo para a presença visual de uma cidade num momento chave de renovação cívica. Em aplicando uma “dramaturgia visual”, talvez possamos postular uma nova teoria sobre a *Oresteia* – mais ainda que [a construção] do *Parthenon* [por Péricles], a produção da *Oresteia* sob a recém-concluída estátua de bronze de Atena marcou o momento em que Atenas começou tanto material quanto socialmente a se reconstruir. Como as eumênides são conduzidas ao seu novo lar mítico dentro da paisagem física da Atenas contemporânea, é bastante apropriado que em um teatro que cresceu a partir de uma tradição performática de movimento e visualidade coletiva, a resolução da soberba trilogia de Ésquilo seja marcada por uma grande proclamação. [Tradução e adição nossas]⁵³ (Meineck, 2013, p. 178-179)

⁵² No original em inglês: “extramissive scopic regime”.

⁵³ No original em inglês: “As well as creating a new aetiology for the Areopagus council, the *Oresteia* might also be understood as a “foundational production” that not only actively linked its themes to the current socio-political situation, but also oriented its content to the visual presence of a city at a key moment of civic renewal. By applying a “visual dramaturgy” then, perhaps we might posit a new theory about the *Oresteia* — that even more than the *Parthenon*, the production of the *Oresteia* under the newly completed Bronze Athena marked the moment when Athens began both materially and socially to rebuild. As the *Eumenides* are led to their new mythical home within the physical landscape of contemporary Athens, it is quite appropriate that in a theatre that grew from a performance tradition of collective

A conclusão de Meineck (2013) reverbera a sugestão de Taplin (1977) de que ao final de *As Eumênides* foi realizado um cortejo. Segundo Taplin (1977), as eumênides são levadas até a sua nova morada em uma procissão de tochas puxada por Atena, à qual se juntam cidadãos e vítimas sacrificiais, que saem do Teatro de Dioniso em direção ao antigo templo de Atena *Polias*, ao lado do qual estava a estátua de bronze, enquanto um coro suplementar canta:

Marchai, grandes valorosas filhas sem filhos
da Noite, junto com o benévolo cortejo.
Dai boas-vindas, nativos.

No prístino recesso da terra
sede veneradas com honras e sacrifícios.
Dai boas-vindas, com o povo todo.

Propícias e justas para esta terra,
vinde, Veneráveis, e comprazei-vos
na vinda com tochas de fogo voraz.
Alarideai agora nesta canção.

Entre tochas, eterno pacto de moradia
com os cidadãos de Palas. O onisciente
Zeus e Porção assim consentiram.
Alarideai agora nesta canção
(Ésquilo, 2004c, p. 149)

2.2.3 Os materiais

A *skene*, estrutura de madeira posicionada ao fundo da *orchestra*, talvez nos indique caminhos para pensarmos o uso dos materiais na performance trágica grega antiga. As fontes são contraditórias quanto à sua origem, mas Csapo e Slater (1994) sugerem que quando Ésquilo levou à cena a *Oresteia*, em 458 a.C., é provável que ela já estivesse ali. As peças anteriores não fazem qualquer menção a uma construção no espaço cênico.

Os estudiosos divergem quanto às dimensões da *skene* do século V a.C., mas concordam que ela era um edifício menor em comparação com a *skene* que viria a se desenvolver da metade do século IV a.C. em diante. Taplin (2003), sugere que ela media um pouco mais de doze metros de comprimento. Ela tinha apenas um andar e

movement and visibility, the resolution of Aeschylus' superb trilogy should be marked by a great procession."

é provável que não fosse uma estrutura fixa, mas que pudesse ser montada e desmontada sempre que houvesse a necessidade. O sentido literal da palavra *skene* era "tenda", o que possivelmente tem relação com esse caráter provisório de sua construção. A referência mais antiga à *skene* como "palco", por sua vez, é encontrada no livro VII de *As Leis*, em que Platão faz dizer o Atenense:

Não imaginais, pois, que permitiremos em qualquer tempo que instaleis vosso palco ao nosso lado na Ágora e que daremos permissão aos vossos valores importados com suas doces melodias e vozes mais altas que as nossas para arengar mulheres e crianças e toda a multidão, e dizerem não às mesmas coisas que dizem sobre as mesmas instituições, mas, ao contrário, coisas que são, na sua maioria, precisamente o oposto. (Platão, 2021, p. 313)

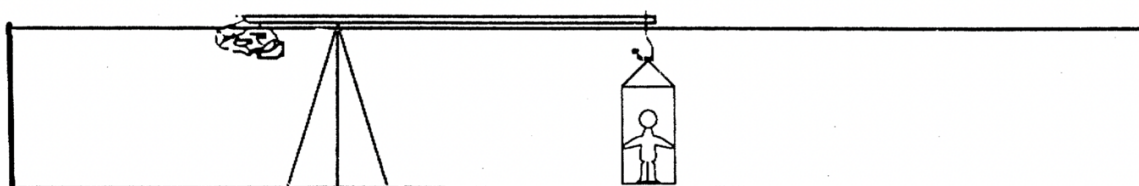
Moretti e Mauduit (2015) chamam a atenção para o fato de nessa passagem Platão mencionar que o palco temporário seria instalado na Ágora, o que parece remeter a uma época anterior à construção do Teatro de Dioniso, em que é possível que apresentações teatrais tenham sido realizadas na Ágora de Atenas. É preciso considerarmos, no entanto, que isso não é um indício de que a *skene* fosse utilizada desde esse período, uma vez que em *As Leis*, os personagens não debatem sobre o passado de Atenas, mas sobre a criação de uma futura constituição para a cidade de Magnésia, em que palcos não serão instalados.

Não devemos compreender a *skene*, no entanto, como um palco no sentido moderno do termo, isto é, como uma plataforma elevada onde acontece a performance dos atores; nem apenas como um cenário, com o propósito de indicar o espaço onde se desenvolve a ação dramática; mas sobretudo como uma arquitetura que possibilitou uma série de resoluções cênicas cada vez mais criativas à medida que seu uso foi se aperfeiçoando. Os atores poderiam entrar e sair de cena através de uma porta posicionada no centro de sua face anterior, por exemplo. Além disso, o seu teto era plano e tinha uma parte reforçada, onde um ou dois atores poderiam subir. Mastronarde (1990) indica que os atores apareciam no alto da *skene* em momentos de alto impacto do drama, tal como a chegada de uma divindade. Eles poderiam chegar ali por meio de um alçapão que se abria no telhado ou por meio de uma escada apoiada em sua face posterior.

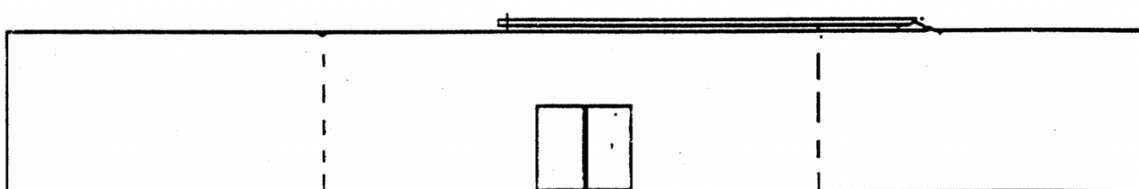
A *skene* também possibilitou o surgimento de uma tecnológica maquinaria de cena ainda no século V a.C.: a *mechane* (**figura 12**), uma espécie de guindaste posicionado atrás da *skene* que podia elevar os atores em aparições inesperadas e sobre

o qual Mastronarde (1990) apresenta um estudo detalhado. Esse mecanismo ficou associado ao aparecimento de deuses no final dos espetáculos, dando origem à expressão latina *deus ex machina*, que designa uma solução dramatúrgica mirabolante. O uso mais notório da *mechane* talvez tenha sido no final de *Medeia*, de Eurípides, quando a protagonista do drama aparece em cena montada em uma carruagem em que leva consigo seus dois filhos mortos. Não há nenhuma referência explícita no texto que comprove que eles estivessem no ar, exceto o fato de Jasão, que estaria no solo, não conseguir se aproximar da carruagem, o que levou a alguns questionamentos sobre se de fato os atores estariam voando. Alguns estudiosos chegaram a duvidar da real possibilidade de que um ser humano fosse içado pela *mechane*, não somente pela dificuldade que isso representaria, mas também pelo modo grosseiro como a

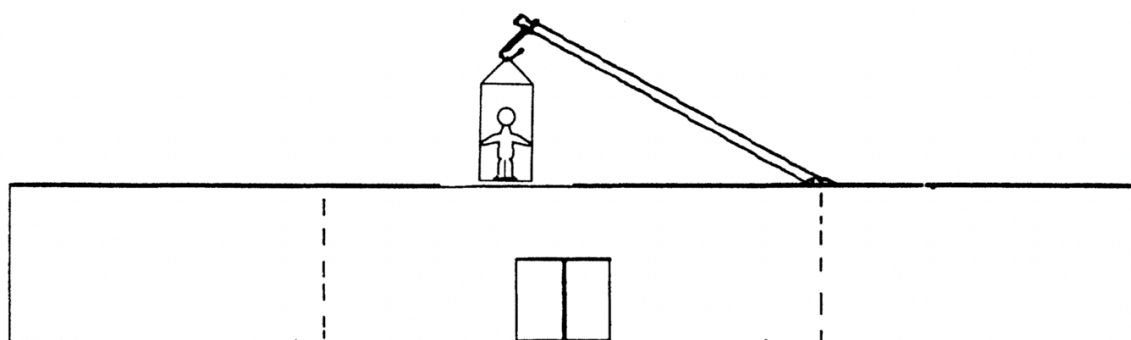
Figura 12 – Modelo de funcionamento da *mechane*
(Desenhado por D. J. Mastronarde)



Vista traseira da *skene* com a estrutura em repouso.



Vista dianteira da *skene* com a estrutura em repouso.



Vista traseira da *skene* com a estrutura em funcionamento.

Fonte: MASTRONARDE, Donald J. *Actors on high: the skene roof, the crane and the gods in Attic drama. Classical antiquity*, Berkeley, v. 9, p. 247-294, 1990.

cena seria resolvida. Mastronarde (1990), no entanto, defende que com a utilização de um sistema de contrapeso que permitisse um movimento pivotante, de um trapézio no qual os atores pudessem ficar em pé e de correias bem adaptadas, eles poderiam ser facilmente suspensos no ar. Isso permitiria, inclusive, que eles desembarcassem na parte reforçada do telhado da *skene* sem que as correias fossem desatadas. No caso específico da *Medeia*, de Eurípides, ele argumenta que a carruagem deve ter sido confeccionada com material leve e os filhos da protagonista substituídos por bonecos, para facilitar o levantamento.

Outro argumento que pode indicar a ampla utilização da *mechane* durante o século V a.C. é o fato dela ter sido bastante satirizada por Aristófanes. Embora ele nunca tenha usado o termo *mechane* explicitamente, Moretti e Mauduit (2015) indicam que nas suas comédias encontramos as mais antigas alusões à maquinaria de cena no teatro grego antigo. Mariani (2015) chama a atenção, por exemplo, para a cena de *A paz* em que Trigueu voa ao céu montado em um besouro de esterco e reclama diretamente com o operador do guindaste, a quem se refere como *mechanopoiós*.

Outro mecanismo importante cujas mais antigas menções estão em comédias de Aristófanes é a *ekkyklema*, uma plataforma com rodas que saía da porta central da *skene*. O termo, mais uma vez, não é usado explicitamente, mas Mariani (2015) aponta para o emprego dos verbos *kyklein* e *ekkyklein*, que pertencem ao mesmo campo semântico, em *Os Arcanianos* e *As Tesmoforiantes*, respectivamente. Segundo Mariani (2015), esses verbos carregavam o sentido amplo de “revelar”, “mostrar”, o que condiz com a função da máquina de tornar o interior da *skene* visível, apresentando surpreendentemente um quadro-vivo que havia sido montado dentro da estrutura. Os estudiosos tendem a concordar que a *ekkyklema* foi bastante usada durante o século V a.C., uma vez que a única outra alternativa para a realização das cenas que aconteciam no interior da *skene* seria a abertura da porta central, mas isso impediria a visualização pela maior parte da audiência, o que Mariani (2015) argumenta não ser condizente com um teatro cuja visualidade era fator fundante, sobretudo nos momentos de alta tensão emocional em que a *ekkyklema* pode ter sido requisitada.

Em conformidade com esse ponto de vista, Wiles (1997) refuta a hipótese de Taplin (1977) segundo a qual a *ekkyklema* não foi utilizada na *Oresteia*. Para Taplin (1977), esse dispositivo cênico extraordinariamente bem planejado não condizia com

o uso que pode ter sido feito da *skene* recém-introduzida no espaço cênico; seria necessário um tempo para que suas possibilidades fossem estabelecidas. Segundo Wiles (1997), no entanto:

Isso é ver o assunto de maneira errada. A *skene* bloqueava a visão do público sobre o que antes era visível. A ideologia da democracia sustentava que todas as coisas deveriam se fazer visíveis, que o poder nunca deveria ser escondido. Assim, os conselheiros comiam publicamente no *Tholos*, a *Ágora* não tinha paredes, nem a antiga *Phyx*, as leis eram exibidas em uma *stoa* aberta, corpos masculinos estavam nus no ginásio, estátuas eram removidas de seus templos e desfilavam pelas ruas, e a trágica atuação era aberta a todos os cidadãos. A *Oresteia* retrata uma vingança familiar trazida ao espaço público do tribunal ateniense. Devemos entender um dispositivo teatral que permitisse expor o mundo oculto em relação a essa exigência sócio-espacial de ver o todo. [Tradução nossa]⁵⁴ (Wiles, 1997, p. 162)

Não obstante, cumpre notarmos que apesar dessa demanda de visualização total, tal qual proposta por Wiles (1997), o jogo entre esconder e revelar é uma das faces mais expressivas da teatralidade instaurada pela *skene*. Ele está implícito em todos os possíveis usos da estrutura aqui relatados: as entradas e saídas pela porta central, o aparecimento de atores no telhado, seja por um alçapão no teto ou por uma escada apoiada em sua traseira e o funcionamento das maquinarias de cena tais quais a *mechane* e a *ekkyklema*.

Esse jogo pode ser percebido também no funcionamento de carroças que desfilavam na *pompé*. Segundo Csapo (2013), embora não haja nenhuma evidência direta do uso desses carros alegóricos no cortejo dionisíaco ateniense, há inscrições que atestam seu uso em cortejos dionisíacos da cidade de Delos, que à época estava sob o domínio de Atenas e onde, portanto, os festivais devem ter seguido o modelo ateniense. Há menções nessas inscrições a grandes carroças no formato de navios que levavam enormes falos que pareciam estar flutuando. Quatro vasos áticos datados do final do século VI a.C., dentre os quais dois escifos de figuras pretas (**figuras 13 e 14**), por sua vez, têm pinturas que representam embarcações sobre quatro rodas

⁵⁴ No original em inglês: “This is to see the matter the wrong way round. The *skene* blocked off the audience's view of what had previously been visible. The ideology of democracy held that all things should be made visible, that power should never be hidden. Thus councilors ate publicly in the *Tholos*, the *Agora* had no walls, nor did the early *Phyx*, the laws were displayed in an open *stoa*, male bodies were bared in the gymnasium, statues were removed from their temples and paraded through the streets, and the tragic performance was open to all citizens. The *Oresteia* depicts a familial vendetta brought into the public space of the Athenian law court. We should understand a theatrical device that allowed the hidden world to be exposed in relation to this socio-spatial requirement to see the whole.”.

Figura 13 – Fragmento de escifo de figuras pretas ático
(Desenhado por G. Judica)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. In: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

carregando sátiros e Dioniso. Essas imagens, com temas navais e dionisíacos, parecem corroborar com a compreensão de Dioniso como um deus relacionado à navegação: aquele que abre os mares para permitir que o festival aconteça. Nesse sentido, Csapo (2013) argumenta que:

Alguns objetam que Dionísio *Eleuthereus* não chegou em Atenas de navio, mas por terra. Temos que responder que o navio é um símbolo, não uma reconstrução histórica. Em parte, isso convém ao Dioniso ateniense porque, como vimos, ele traz para seu festival comida e riqueza do exterior. Mas há algo mais profundo. A visão utópica inspirada no carnaval ateniense é aquela das coisas que espontaneamente aparecem e espontaneamente se movem sob a influência de Dionísio [Tradução nossa]⁵⁵ Csapo, 2013, p. 25)

E Csapo (2013) justifica citando a primeira fala do mensageiro em *As Bacantes*, de Eurípides, segundo a qual a presença do deus se revelou pela aparição inesperada de água, vinho, leite e mel:

⁵⁵ No original em inglês: “Some object that Dionysus Eleuthereus did not come to Athens by ship but overland. We have to respond that the ship is a symbol, not historical reconstruction. In part it suits the Athenian Dionysus because, as we saw, he brings for his festival food and wealth from overseas. But there is something deeper. The utopic vision inspired by the Athenian carnival is one of things spontaneously appearing and spontaneously moving under the influence of Dionysus.”.

Figura 14 – Fragmento de escifo de figuras pretas ático
(Desenhado por G. Gattis)



Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

Eis que com seu tirso golpeou um rochedo
do qual brotou um jorro de água pura;
já outra percutiu com o nárteç a terra
e o deus lhe fez surdir uma fonte de vinho;
as que da alva bebida tinham sede,
somente de arranhar o chão com os dedos
logravam leite generoso; os tirsos
de hera envolto manavam mel.
(Eurípides, 2022, p. 133)

E então, ao fazer abundar comida e bebida, Dioniso despertou o movimento sem esforço, coordenado, equilibrado e enérgico das bacantes, como Csapo (2013) sugere ser da própria natureza do deus:

Dioniso põe as pessoas e as coisas em movimento, particularmente num movimento gracioso e rítmico: o poder da música de animar o corpo (mesmo às vezes contra a vontade) é talvez a expressão suprema desse aspecto particular do deus. [...] Plenitude também significa que tanto a natureza animada quanto a inanimada são preenchidas pelo deus e feitas para se mover *αὐτομάτως* [automaticamente] [...], sem esforço da vontade individual ou do

corpo. É por esta razão que a primeira tecnologia processional, talvez as primeiras máquinas verdadeiramente sofisticadas, foram criadas para o cortejo dionisíaco. [Tradução e adição nossas]⁵⁶ (Csapo, 2013. P. 25)

A proposição de Csapo (2013) de que as carroças que desfilavam na *pompé* eram *autómatos*, preenchidos por Dioniso, pode também iluminar o funcionamento da maquinaria de cena no espetáculo trágico grego antigo. Essa ideia de que as coisas apareciam e se moviam animadas pela divindade é central no desenvolvimento dessa teatralidade. Ela parece se ligar também ao efeito que a máscara exercia sobre o corpo dos coreutas e dos atores e sobre a audiência.

Por muito tempo se especulou que as máscaras da tragédia grega antiga tivessem a função de auxiliar na projeção vocal e no disfarce dos atores, que interpretavam mais de um personagem por peça, o que Meineck (2011) sugere ser uma influência do trabalho de Jones (1962). Trata-se, no entanto, de uma hipótese falaciosa, uma vez que, em conformidade com Marshall (1995), portar uma máscara é um dificultador evidente à projeção vocal e disfarçar os atores não é um objetivo crível quando eles estão sendo avaliados por jurados. Jones (1962) também sugeriu que as máscaras ajudariam na expressividade dos atores, uma vez que o espaço cênico era uma área ampla e aberta. Isso também é uma falácia. A imagem da máscara trágica grega antiga que povoa o senso comum, maior e mais expressiva que o rosto humano, é característica dos períodos helenístico e romano, quando se desenvolveu uma *skene* de dois andares, em cima da qual os atores foram posicionados, aumentando a sua distância da audiência. As máscaras do período clássico, por sua vez, tinham tamanho e feições bastante semelhantes ao rosto humano, o que condiz, inclusive, com as dimensões do teatro à época.

A compreensão da função da máscara na tragédia grega antiga também esteve bastante relacionada à pesquisa de Pickard-Cambridge (1968), que incluiu esse material fundante da teatralidade ateniense do século V a.C. no rol dos figurinos. Meineck (2011), no entanto, chama a atenção para o fato de que a classificação da máscara como figurino parece colocá-la numa posição acessória e não como elemento central

⁵⁶ No original em inglês: “Dionysus sets people and things in motion, particularly in a graceful and rhythmic motion: the power of music to animate the body (even at times against one’s will) is perhaps the supreme expression of this particular aspect of the god.[...] Plenitude also means that both animate and inanimate nature is filled by the god and made to move αὐτομάτως [...], with no effort of the individual will or body. It is for this reason that the earliest processional technology, perhaps the first truly sophisticated machines, were created for the Dionysian Parade.”.

da teatralidade trágica grega antiga e sua recepção, como os estudos mais recentes tendem a indicar. Compreender a máscara como adereço pode nos levar a uma série de questionamentos relacionados ao porquê de ela ser usada pelos performers trágicos gregos antigos, mas talvez a melhor pergunta a se fazer seja: por que não as usar? Nesse sentido, Halliwell (1993) argumenta que até o início do século XVIII o mascaramento ainda era um recurso bastante utilizado tanto no teatro quanto no que ele denomina como dramas sociais, como carnavais e bailes de máscaras; ele passou a ser abandonado apenas quando surgiu, em meados do século XVIII, uma demanda por uma cena centrada no sujeito, que se configurou na forma de um realismo de efeito. Segundo Halliwell (1993), é a partir desse momento que a máscara ganhou um caráter exótico, ao qual o teatro do século XX muitas vezes recorreu em busca de um efeito de estranhamento. Mas essa não era uma questão própria da teatralidade trágica grega antiga, como Halliwell (1993) comenta:

"[...] as tentativas modernas de compreender as máscaras teatrais da antiguidade preocupam-se em preencher uma lacuna cultural que acabou por transformar o que antes era uma prática normal e habitual em algo excepcional e potencialmente desconcertante." [Tradução nossa]⁵⁷ (Halliwell, 1993, p. 196)

Segundo Halliwell (1993), prevaleceu por muito tempo, não apenas no senso comum, mas também nos estudos clássicos, a suposição de que a explicação para o uso da máscara na tragédia grega antiga deveria estar em algo externo, bem como mais antigo e talvez mais misterioso do que a própria tragédia. Ele sugere que a raiz dessa suposição encontra-se na tendência antropológica das pesquisas da década de 1960 que, ao perceber o uso da máscara em rituais de outras culturas da antiguidade, presumiu tratar-se este de um princípio em comum. Halliwell (1993), no entanto, rechaça a ideia de que a máscara trágica teria sido uma herança direta de um passado ritual e indica que seu uso no teatro deve ser compreendido como uma opção estética associada a determinados hábitos de ver que constituíram a cultura ateniense no período clássico.

O termo grego para designar "máscara" era *prosopon*, o mesmo para designar "rosto", o que parece indicar que no pensamento dos antigos helenos "máscara" e "rosto" não eram conceitos tão distantes um do outro. Meineck (2011) aponta que o

⁵⁷ No original em inglês: "[...] modern attempts to understand the theatrical masks of antiquity are concerned to bridge a cultural gap that has made what was once a normal, customary practice into something exceptional and potentially perplexing."

sentido literal do termo é “aquilo que está diante dos olhos” e Vovolis (2012) alarga o seu entendimento ao propor que também pode ser compreendido como “aquilo que está entre olhos que se veem”, de modo que “a palavra contém a relação entre dois sujeitos, apontando para um diálogo, uma reflexão, uma contemplação, um encontro ou uma oposição com o outro” [Tradução nossa]⁵⁸ (Vovolis, 2012, p. 159). Nesse sentido, *prosopon* indica que um rosto só é definido quando olhado; e o mesmo pode se aplicar à máscara, que era, portanto, indissociável do ato de espectação próprio do teatro.

Dessa feita, eram necessárias convenções que pudessem intermediar essa relação sem a qual a máscara não existiria. Marshall (1995) argumenta que essas convenções tinham um caráter sobretudo diferenciador, de modo que poderiam representar seis diferentes tipos de personagens:

- i. Homem Velho (*gerôn*) – rosto escuro com barba e cabelos brancos; talvez careca;
 - ii. Homem Maduro (*anêr*) – rosto escuro, barba e cabelos escuros;
 - iii. Homem Jovem (*ephêbos*) – rosto escuro, cabelos escuros, sem barba;
 - iv. Mulher Velha (*graus*) – rosto pálido, cabelos brancos;
 - v. Mulher Madura (*gunê*) – rosto pálido, cabelos escuros, penteado maduro;
 - vi. Mulher Jovem (*korê*) – rosto pálido, cabelos escuros, penteado jovem.
- [Tradução nossa]⁵⁹ (Marshall, 1999, p. 191)

Os estudos mais recentes indicam que as máscaras eram feitas de linho en-
gessado e tinham o formato de capacetes, uma vez que cobriam toda a cabeça (com
aberturas apenas na boca e nos olhos) e possuíam perucas. O seu tamanho era pró-
ximo ao do rosto humano e seus traços eram minimalistas. Em vista disso, Marshall
(1995) sugere que as variações de tom de pele (que parecem sintetizar alguns aspec-
tos do modo de vida da Grécia Antiga, em que homens estavam mais expostos à luz
do sol do que mulheres, que passavam a maior parte do seu tempo dentro de casa) e
penteado configuravam um código capaz de comunicar com facilidade a uma distân-
cia considerável. Para ele, essa era a principal função das máscaras na tragédia grega
antiga.

⁵⁸ No original em inglês: “the word contains the relationship between two subjects, pointing towards a dialogue, a reflection, contemplation, a meeting or an opposition with the other”.

⁵⁹ No original em inglês: “i. Old Man (*gerôn*) – dark face with white beard and hair; perhaps bald;
ii. Mature Man (*anêr*) – dark face, dark beard and hair;
iii. Young Man (*ephêbos*) – dark face, dark hair, no beard;
iv. Old Woman (*graus*) – pale face, white hair;
v. Mature Woman (*gunê*) – paleface, dark hair, mature hairstyle;
vi. Young Woman (*korê*) – pale face, dark hair, youthful hairstyle.”.

Figura 15 – Cratera de figuras vermelhas ática
(Acervo do *Athens Agora Museum*, de Atenas)



Fonte: MEINECK, Peter. **Opsis:** The Visuality of Greek Drama. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

Embora o argumento de Marshall (1995) nos ajude a compreender a máscara na relação que se estabelece entre performers e audiência, ele não indica caminhos para pensarmos a performance trágica grega antiga em si. Uma pintura em uma cratera de figuras vermelhas ática (**figura 15**) datada da metade do século V a.C. e analisada por Meineck (2011), por sua vez, parece fazê-lo. Ela representa dois jovens. O jovem da esquerda traça uma roupa feminina e calça botas, o que é um indicativo de um figurino teatral. Ele segura uma máscara. Sua postura é um tanto desajeitada; seus dedos estão frouxos e seus pés estão plantados no chão em um ângulo que parece indicar que ele se virou para olhar atentamente para o jovem da direita, que veste um figurino bastante parecido com o do companheiro, está mascarado e dança. Os gestos do jovem da direita são bastante pronunciados: seu peso está sobre a sua

perna esquerda, que tem o joelho flexionado, sua perna direita está levemente levantada, seus braços estão alongados em oposição, suas mãos e pés estão estendidos e seus dedos estão tensionados. Segundo Meineck (2011):

Este tipo de gesticulação ensinada é uma característica da atuação mascarada onde o performer deve expressar estados emocionais enfatizando o movimento corporal e significando emoção através de gestos com as mãos e coordenação geral entre corpo, membros e máscara. [Tradução nossa]⁶⁰ (Meineck, 2011, p. 164)

A máscara que o jovem da direita veste tem a boca aberta, mas não muito, e seus olhos são escuros e vazios, estabelecendo um contraste com o olho vivo do jovem da esquerda, que olha atentamente para a máscara de seu companheiro. A máscara que o jovem da esquerda segura parece um tanto grosseira se comparada com ela, o que Meineck (2011) sugere ser uma tentativa do pintor de destacar a diferença entre o rosto humano, a máscara inanimada e a máscara animada:

O que o pintor de vasos pode estar retratando aqui é o efeito da máscara no espectador – enquanto desencarnada a máscara atrai nosso olhar, mas parece inanimada e falsa, um objeto a ser segurado em vez de um *prosopon* – algo usado “antes do olhar/rosto” tanto do usuário quanto do espectador. [Tradução nossa]⁶¹ (Meineck, 2011, p. 165)

A máscara quando vestida, no entanto, animava tanto si mesma quanto o corpo do performer que a portava. Como se Dioniso estivesse a preenche-los automaticamente, assim como fazia com as carroças que desfilavam na *pompé*, com a *mechane* e com a *ekkyklema*. Sob essa perspectiva, podemos compreender o corpo animado pela máscara como uma escultura em movimento, o que faz lembrar uma passagem do diálogo entre Sócrates e o escultor Clíton nos *Memoráveis* de Xenofonte (um filósofo ateniense do século IV a.C.), quando o primeiro questiona o segundo sobre a potência psicagógica de suas obras de arte: “[...] o que mais atrai a atenção de quem os vê é que parecem estar vivos. Como é que consegues dar essa vida às tuas estátuas?” (Xenofonte, 2009, p. 208). E poderíamos responder: quem o faz é Dioniso.

⁶⁰ No original em inglês: “This kind of taught gesticulation is a feature of masked acting where the performer must express emotional states by emphasizing bodily movement and signifying emotion via hand gestures and overall coordination between body, limbs and mask.”

⁶¹ No original em inglês: “What the vase painter may have been depicting here is the effect of the mask on the spectator – while disembodied the mask draws our gaze but seems inanimate and false, an object to be held rather than a *prosopon* – something worn ‘before the gaze/face’ of both the wearer and the viewer.”

2.2.4 Os agentes

O denominador comum que unia a prática de todos os agentes da performance trágica grega antiga era a música. Nesse sentido, a afirmação de Herington (1985) de que “os trágicos parecem como inseparáveis de uma cultura da canção” [Tradução nossa]⁶² (Herington, 1985, p. 10), serve de base para que Hall (2008) desenvolva o argumento segundo o qual:

Os atenienses conheciam muitos cantos de cor: hinos, cantos de congratulações a atletas e militares vitoriosos, de procissões, báquicos, de trabalho, acalantos, encantamentos médicos e mágicos, bem como cantos para indicar galanteio, casamento, nascimento ou morte. [...] Muitos cantos na tragédia [...] são derivados de um dos gêneros preexistentes de canto “ritual” ou de “atividade” e estão no metro lírico a eles apropriados. (Hall, 2008, p. 6-7)

Segundo Hall (2008), “a inovação da tragédia consistiu em integrar gêneros num padrão artístico complexo” (Hall, 2008, p. 7), isto é, em função da demanda da cena. Wilson (2005) explica que o coro, na maioria das vezes, entrava no espaço cênico cantando e marchando em uníssono no início do espetáculo, naquilo que se denomina *parodos*; e da mesma forma saía no final, no *exodos*. Geralmente, intercalados com os episódios do drama, havia três ou quatro passagens de canto e dança corais, os *stasima*. O coro também se envolvia em trocas cantadas com os atores, denominadas *kommos*. E os atores também cantavam, bem como transitavam entre a fala e o canto. Versos em anapesto semi-cantados, por exemplo, eram utilizados em momentos em que o drama exigia alta tensão emocional. Até mesmo versos em trímetro iâmbico, que têm uma cadência mais próxima da fala comum, eram bastante ritmados. Havia, finalmente, interlúdios puramente instrumentais, talvez nada mais do que breves floreios entre as estrofes de canto coral, denominadas *mesaulia* ou *diaulia*.

Hall (2012) argumenta que essa complexa variação métrica da tragédia grega antiga, para além de cumprir sua função estética, assume contornos políticos. Com base na análise dos textos preservados, ela identifica, por exemplo, que personagens de status sociais mais elevados eram muito propensos a receberem trechos de maior complexidade para cantar, em oposição aos personagens de status sociais mais baixos, a quem geralmente cabiam apenas trímetros iâmbicos. Além disso, é possível pensarmos que cada combinação de metros e modos proporcionavam à cena uma

⁶² No original em inglês: “the tragedians appear as an inseparable song culture”.

atmosfera específica, seja em termos de sensibilidades provocadas no instante da performance, seja em termos de associações feitas com outros contextos em que aquela combinação também era escutada. Mas o centro do argumento de Hall (2012) é o de que a variação de metros e modos pode ser compreendida sob uma perspectiva ideológica como um reflexo do imperialismo cultural ateniense manifestado no nível da forma:

De fato, seria surpreendente se não houvesse sinal perceptível de uma “homologia” entre a ideia ateniense de projetar a cidade como líder de uma comunidade pan-helênica e as formações culturais que a sociedade efetivadora desse projeto produziu e manteve. Os gêneros que a mídia esponjosa da tragédia [...] ateniense assumiu foram extraídos de outras partes do mundo de língua grega, antes de serem tratados com considerável segurança métrica e muitas vezes com licença cavalheiresca. Esses atos autoconfiantes de apropriação e reforma estética e cultural da forma estavam totalmente em consonância com as atividades econômicas, políticas e militares em que a base do império ateniense foi fundada. [Tradução nossa]⁶³ (Hall, 2012, p. 24)

A proposição de Hall (2012) sobre a política dos metros na tragédia grega antiga parece ir ao encontro da observação de Wilson (2005) sobre os modos. Segundo Wilson (2005), “em termos de estruturas melódicas, timbre, estilos de performance e até ritmos, a música da tragédia é um mundo perdido” [Tradução nossa]⁶⁴ (Wilson, 2005, p. 186) e talvez a base mais sólida, ainda que com muitas peças faltando, que temos para pensar como era a música na tragédia grega antiga são os modos, um conjunto de notas e intervalos fixos em que um instrumento poderia ser afinado. Os modos, em geral, tinham nomes que se relacionavam ao grupo étnico do qual se originaram (dórico, frígio, lídio, jônico etc.) e carregavam associações muito poderosas com o contexto extra teatral em que surgiram. O modo dórico, por exemplo, estava relacionado a práticas guerreiras, de maneira que talvez fosse mais utilizado por coros masculinos; o modo frígio, por sua vez, era empregado em cenas de fortes emoções

⁶³ No original em inglês: “Indeed, it would be surprising if there were no perceptible sign of a ‘homology’ between the Athenian idea of projecting the city as the leader of a Panhellenic community, and the cultural formations that the society effecting that project produced and maintained. The genres that the sponge-like media of Athenian tragedy [...] took over were drawn from other parts of the Greek-speaking world, before being treated with considerable metrical assurance and often with cavalier license. These self-confident acts of aesthetic and cultural appropriation and makeover of form were wholly consonant with the economic, political, and military activities on which the basis of the Athenian empire was founded.”.

⁶⁴ No original em inglês: “in terms of melodic structures, timbre, performance styles, and even rhythms, the music of tragedy is a largely lost world”.

de dor e êxtase; os modos lídios misto e agudo remetiam ao luto e às mulheres e outros tipos de modos lídios, assim como o modo jônico, eram considerados suaves.

Era, portanto, necessário um instrumento especialmente adaptável a todas essas variações musicais exigidas pelo espetáculo da tragédia grega antiga. Segundo Wilson (2008), as fontes indicam com unanimidade que esse instrumento era o *aulós* ou, mais apropriadamente, os *auloi*, no plural, uma vez que essas flautas com furos para os dedos e palheta para boca era tocada sempre aos pares por um único instrumentista, o *auletés*. O som penetrante dos *auloi* era a base para todos os gêneros de apresentações dionisiacas, não apenas as tragédias, mas também os ditirambos, os dramas satíricos e as comédias e, mais do que isso, também era ouvido em muitas outras funções sociais, ao que Wilson (2008) complementa: “seu uso e familiaridade [...] com ecos de melodias tradicionalmente tocadas em tais funções, devem ter influenciado sua percepção no drama” (Wilson, 2008, p. 48). O som dos *auloi* eram tanto uma constante em rituais de sacrifício e em contextos de luto e lamentação, tais quais funerais, quanto em contextos de celebração e diversão, tais quais casamentos e simpósios.

Uma vez que as apresentações teatrais eram realizadas ao ar livre, exigia-se do instrumentista movimentos grandiloquentes e o volume máximo de emissão de som. Portanto, para assegurar um firme controle oral dos *auloi*, Wilson (2008) explica que o *auletés* teatral utilizava um equipamento denominado *phorbeíá*: “uma série de tiras de couro ou ‘cabrestos’ que, geralmente passavam em volta das bochechas e sobre a cabeça dos instrumentistas, e a boca era perfurada para acomodar os bocais da flauta” (Wilson, 2008, p. 52). Essa imagem pode nos ajudar a compreender o porquê de, apesar da tragédia, seus poetas e seus coreutas gozarem de grande prestígio social na Atenas do século V a.C., o mesmo não acontecer com o *auletés*:

Em especial o *aulós* veio a ser associado – em parte por causa de sua aura intensamente dionisiaca – com a perda do controle e, mais particularmente, com a perda do discurso articulado. O instrumento que bloqueava a boca, e assim impedia o uso de *lógoi*, tendia a ser problemático numa cidade que tanto se orgulhava do papel proeminente e da qualidade de seu discurso. (Wilson, 2008. P. 52-53)

Assim sendo, apesar de Atenas requerer muitos tocadores de *aulós*, estes eram, em sua maioria, atenienses de estratos sociais muito baixos ou estrangeiros. Evidências indicam, por exemplo, que havia muitos escravos tocadores de *aulós*,

muito embora não saibamos se estes se apresentavam em festivais de teatro. O mais corroborável é que a maioria dos *auletai* que se apresentavam em festivais de teatro no século V a.C. viessem da fronteira com a Beócia, região cujo patrono era Dioniso. Estes, muito provavelmente, eram pagos por seus serviços e nunca houve, pelo que indicam as fontes, qualquer prêmio para os *auletai* dionisiacos como competidores. Isso, de certa maneira, os colocava fora do sistema de reconhecimento do espetáculo trágico grego antigo, de modo que Wilson (2008) argumenta que “eles provavelmente eram considerados como reles recebedores de um ‘salário’, mas não como competidores ativos por prêmios e prestígio” (Wilson, 2008, p. 60). Artistas remunerados por sua atividade profissional, em geral, não eram tidos em boa consideração pelos atenienses, que os excluía do círculo de cidadãos competentes para concorrer em uma festividade.

Essa diferença social entre os atenienses e os *auletai* manifestava-se também na própria cena. Estes não integravam a ação dramática, apesar de sua performance ser intrínseca ao espetáculo. Nesse sentido, Kovacs (2013) argumenta que as fontes, em sua maioria, retratam-nos agachados, em uma posição diferente daquela em que eram retratados os personagens, mas teatralmente vestidos, visíveis aos espectadores. Eles integravam a cena, mas não o drama.

Em termos de reconhecimento social, no polo diametralmente oposto aos *auletai*, estava o coro, formado a princípio por doze e a partir da metade do século V a.C. por quinze cidadãos atenienses cuja performance era tão legitimada que durante os seis meses durante os quais treinavam para as apresentações, eram liberados de irem para a guerra. Em vista disso, Easterling (1997a) pontua que:

No contexto mais amplo do festival, o fator que unia todas as competições dionisiacas era o grupo de cantores e dançarinos: cinquenta para o ditirambo, vinte e quatro para a comédia, e [...] quinze, para tragédia e para o drama satírico. E isso não era apenas um fenômeno dionisiaco: muito antes de a tragédia ser inventada em Atenas, na última parte do século VI a.C., os gregos em geral estavam familiarizados com grupos de adoradores que expressavam sua devoção a divindades específicas e celebravam ocasiões festivas por meio de ricamente variados padrões de música e dança formais. Não é por acaso que as próprias musas foram imaginadas como um coro divino cantando e dançando em homenagem a seu pai Zeus, com o acompanhamento da lira de Apolo; esta era a imagem paradigmática da performance na *polis* grega. [Tradução nossa]⁶⁵ (Easterling, 1997a, p. 156)

⁶⁵ No original em inglês: “In the broader context of the festival the factor uniting all the Dionysiac competitions was the group of singers and dancers: fifty for the dithyramb, twenty-four for comedy, and [...] fifteen, for tragedy and satyr play. Nor was this just a Dionysiac phenomenon: long before tragedy was invented at Athens in the latter part of the sixth century BC, the Greeks in general had been familiar with

Em fazendo a somatória, concluímos que a cada ano, a partir da metade do século V a.C., apenas na Grande Dionisiaca, mil cento e sessenta pessoas participavam de coros trágicos, cômicos e ditirâmicos. Esses coros, treinados durante o ano inteiro, remetiam às falanges de hoplitas ou às formações de remadores, em sua derivação para o conflito marítimo. A comunidade helênica como um todo se destacava em função do conjunto unido que levava para a guerra e das manobras que seus exércitos executavam tanto em terra quanto em mar. E podemos pensar, pelo que sugere um grande número de fontes, que as atividades da guerra e da dança não estavam tão distantes quanto possam aparentar. Nesse sentido, apesar de não ser possível sabermos precisamente como eram os movimentos que integravam a dança do coro, essa metáfora militar para a sua performance pode nos dar algumas pistas para imaginá-los. Em uma passagem de seu *Deipnosophistas*, por exemplo, Ateneu indica que:

Naquela época, o tipo de dança desempenhada pelos coros era decoroso, digno e como uma imitação dos movimentos dos homens em armas, e Sócrates em seus poemas diz que os melhores dançarinos são os melhores guerreiros. Ele escreve: "Aqueles que honram os deuses mais belamente com coros são os melhores na guerra." Pois dançar é praticamente como realizar manobras militares e uma demonstração tanto de disciplina em geral quanto de preocupação com a saúde corporal. [Tradução nossa]⁶⁶ (Ateneu *apud* Csapo e Slater, 1994, p. 365)

E logo em seguida enumera algumas figuras de dança:

As figuras de dança são: espada, cesta, *kallabides* [...], coruja (*skops*), encorujado (*skopeuma*). A coruja era uma figura que imitava os homens olhando para longe (*aposkopunton*) e curvando a mão sobre a testa. Ésquilo menciona isso em (seu drama satírico) *Os Embaixadores* [...]: "Eis esses antigos encorujados." e Eupólide em *Os Sapos* menciona a *kallabides*: "Ele anda *kallabides*; ele caga bolos de gergelim." [Outras figuras são:] pinças (*thermaustris*), mãos alternadas (ou pés, *hekaterides*), vigia (*skopos*), mão reclinada, mão arrebitada, dois pés (*dipodismos*), roubo de lenha, cotovelos para fora,

groups of worshippers who expressed their devotion to particular deities and celebrated festal occasions through richly varied patterns of formal song and dance. It is no accident that the Muses themselves were imagined as a divine chorus singing and dancing in honour of their father Zeus to the accompaniment of Apollo's lyre; this was the paradigm image for performance in the Greek polis."

⁶⁶ No original em inglês: "Back then the kind of dance performed by the choruses was decorous and dignified and like an imitation of the movements of men in arms, and Socrates in his poems says that the finest dancers are the best warriors. He writes: 'Those who honor the gods most beautifully with choruses are best in war.' For dancing is virtually like military maneuvers and a display both of discipline in general and of a concern for bodily health."

cesta, redemoinho. [Tradução nossa]⁶⁷ (Ateneu *apud* Csapo e Slater, 1994, p. 365)

E Fócio, em seu *Léxico*, datado do século IX, apresenta uma definição para a *kallabides*: “*kallabides*: andar desarticulado e puxar as ancas com as mãos” [Tradução Nossa]⁶⁸ (Fócio *apud* Csapo e Slater, 1994, p. 365).

As evidências iconográficas também podem nos indicar caminhos para imaginar os movimentos que integravam a dança do coro, como a pintura em uma cratera de coluna de figuras vermelhas ática (**figura 16**) datada da primeira década do século V a.C., que Csapo (2010) argumenta provavelmente ser a mais antiga referência pictórica a uma performance trágica. Essa pintura representa três fileiras horizontais e duas fileiras verticais de rapazes dançando em formação retangular. Segundo Csapo (2010), “essa é certamente uma sinédoque para três fileiras horizontais e quatro fileiras verticais, a formação distinta e possivelmente normal do coro trágico [até a metade do século V a.C.]” [Tradução e adição nossas]⁶⁹ (Csapo, 2010, p. 6); ele argumenta que a representação completa dos doze integrantes que compunham o coro à época teria ficado desajeitada no espaço limitado da superfície do vaso. Conforme Csapo e Slater (1994), essa organização respeitava uma hierarquia rigorosa: os melhores dançarinos ocupavam a primeira fileira horizontal e no centro deles posicionava-se o corifeu, os piores dançarinos ocupavam a segunda fileira horizontal e os dançarinos medianos ocupavam a terceira fileira horizontal. Na referida pintura, os coreutas também estão vestidos como soldados, mas não são propriamente soldados, uma vez que usam diademas, em vez de capacetes, dançam, em vez de marchar, e não carregam qualquer armamento. Seus trajes não fazem parte do vestuário grego padrão e são bastante similares, de modo que sugerem uma uniformidade coral entre eles. Seus rostos também são todos iguais, com olhos arregalados, bocas escancaradas, queixos proeminentes e um contorno que se estende até a linha dos cabelos, parecendo indicar o uso de máscaras. Eles têm seus corpos inclinados para trás, com o peso

⁶⁷ No original em inglês: “Dance figures are sword-dance, basket, kallabides [...], owl (skops), owling (skopeuma). The owl was a figure imitating men gazing into the distance (aposkopounton) and curving their hand high over their foreheads. Aeschylus mentions it in (his satyrplay) the Ambassadors [...]: ‘Behold these ancient owlings.’ And Eupolis in the Toadies mentions kallabides: ‘He walks kallabides; he shits sesame cakes.’ [Other figures are] tongs (thermaustris), alternate hands (or feet, hekaterides), lookout (skopos), recumbent hand, snubhand, twofoot (dipodismos), woodtheft, elbows out, basket, whirlwind.”.

⁶⁸ No original em inglês: “kallabides: to walk disjointedly and tug at one's haunches with one's hands”.

⁶⁹ No original em inglês: “this is surely a synecdoche for three files and four ranks, the distinctive and possibly normal formation of the tragic chorus”.

Figura 16 – Cratera de coluna de figuras vermelhas ática
(Acervo do *Antikenmuseum*, da Basileia; Fotografia de C. Niggli)



Fonte: CSAPO, Eric. **Actors and icons of the ancient theatre**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

distribuído sobre a perna esquerda e a perna direita estendida à frente do corpo, com os dedos dos pés tocando o chão; seus dois braços estão erguidos, formando um ângulo perpendicular com o eixo da coluna vertebral. Uma série (não visível na **figura 16**) de “O”s sai de suas bocas, como se estivessem cantando. Eles se aproximam de um altar, atrás do qual está posicionada uma figura humana menor, provavelmente um ator.

A pintura em um fragmento de uma outra cratera de coluna de figuras vermelhas ática (**figura 17**), datado de cerca de 425 a.C., também nos fornece indícios do que seria essa dança do coro. Csapo (2010) argumenta ser a representação mais antiga de uma performance trágica sem qualquer referência à história que está sendo contada. Nela, vemos ao centro um *auletés* tocando seu instrumento e seu ajudante

Figura 17 – Fragmento de cratera de coluna de figuras vermelhas ática
(Acervo do *Museum of the Academy of Sciences*, de Kiev)



Fonte: CSAPO, Eric. **Actors and icons of the ancient theatre**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

segurando um estojo de junco que guarda palhetas e boquilhas para modular a música. De cada lado do *auletés*, dança um coreuta. Eles portam máscaras pintadas de branco e vestem trajes femininos. Um deles parece estar com o corpo levemente inclinado para trás e olha para baixo; ele tem os braços erguidos e flexionados à frente do corpo. O outro tem o corpo um pouco arqueado: sua cabeça está projetada, ele olha para a frente e seu joelho esquerdo está levantado; seu braço esquerdo está posicionado atrás do corpo e seu braço direito está flexionado à frente do corpo.

Essas imagens nos aproximam do que poderia ser o apelo sensual imediato da dança do coro, que podemos definir como a força motora da tragédia ateniense do século V a.C. A performance do coro não deve ser compreendida como um mero comentário à ação dos personagens ao redor dos quais se estrutura o enredo. O coro é elemento fundamental da ação e contribui radicalmente com ela. Sua dança estabelece relações tão importantes com a cena que, por vezes, suas linhas chamam atenção justamente para seus movimentos, como, por exemplo, na passagem de

Édipo Rei, de Sófocles, em que o coro se pergunta porque deveria dançar se forem tidos como honoráveis os atos daqueles que agem sem respeito ao divino:

Mas se alguém altivamente avança
com atos ou palavras,
internamente à justiça
e não respeitoso dos templos divinos,
que um triste fado o capture
por seu desgraçado orgulho,
se ele não ganha o ganho com justiça
e não se abstém do que é ímpio
e, delirante agarra-se ao intocável:
neste caso, quem ainda se vangloriará
de afastar de sua alma os dardos do exaspero?
Pois, se tais atos forem honoráveis,
por que eu devo dançar nos coros?
(Sófocles, 2015, p. 143)

Os atos a que o coro se refere nessa passagem são os de Jocasta, que na cena anterior manifestou desprezo pelos oráculos dos deuses. Dessa feita, Heinrich (1994) argumenta que a pungência que pode ser percebida no questionamento do coro sugere uma fronteira tênue entre sua função dramática e sua função cívico-ritual. Ele indica que a identidade desse coro pode ser definida por sua capacidade de perceber sua performance como parte integrante da religião da cidade, tanto no contexto do drama quanto no contexto da performance e, uma vez que um aspecto central dessa religião é questionado dentro do drama, sua performance torna-se igualmente questionável. Em vista disso, Heinrich (1994) comenta:

Coros que comentam autorreferencialmente sobre sua própria performance como dançarinos o fazem não apenas como personagens do drama, mas também como performers: enquanto enfatizam sua identidade coral, eles expandem temporariamente seu papel como personagens dramáticos. Na verdade, eles adquirem uma identidade dramática mais complexa, pois percebem sua dança coral como uma reação emocional aos acontecimentos em cena e assumem uma postura ritual que funciona como um elo entre a realidade cultural da Grande Dionisíaca e o mundo religioso imaginário das tragédias. Longe de “quebrar a ilusão dramática” de forma direta e incondicional, como alguns estudiosos sugeriram, tais coros convidam o público a participar de uma experiência mais integrada, em que a performance coral na *orchestra* se funde com a performance mais imaginária dos rituais de politeísmo que acontecem na ação de cada peça. [Tradução nossa]⁷⁰ (Heinrich, 1994, p. 59)

⁷⁰ No original em inglês: “*Choruses who comment self-referentially on their own performance as dancers do so not only in their capacity as characters in the drama but also as performers: while emphasizing their choral identity, they temporarily expand their role as dramatic characters. In fact they acquire a more complex dramatic identity as they perceive their choral dance as an emotional reaction to the events onstage and assume a ritual posture which functions as a link between the cultic reality of the City Dionysia and the imaginary religious world of the tragedies. Far from “breaking the dramatic illusion”*”

É interessante notarmos como ao autorreferenciar a sua dança, o coro não somente se colocava como um conjunto de dançarinos capaz de incorporar os caracteres do drama, mas manifestava também a sua dimensão performativa. Nesse sentido, em conformidade com Easterling (1997b), o coro funciona como um elo entre o universo das tragédias e a realidade festiva da Grande Dionisiaca; ele é, ao mesmo tempo, parte de um enredo e a expressão da festividade.

O coro manifestava a comunidade e isso se torna mais evidente se considerarmos que o coro era o cerne das apresentações que abriam e fechavam o festival. A Grande Dionisiaca se iniciava com apresentações de ditirambos e cada dia de apresentação de *tragiké didaskalia* era encerrado com um drama satírico. O conjunto de três tragédias, conectadas tematicamente ou não, era sempre seguido por essa peça curta em que o coro representava criaturas sensuais, violentas, parte humanas, parte animais. Os estudos mais recentes recolocam a ideia de que o drama satírico era um espetáculo jocoso feito para aliviar as tensões levantadas pela tragédia; na realidade, ele era a expressão da força dionisiaca que pairava durante todo o dia de *tragiké didaskalia*. Dioniso assumia a função de um deus de passagem e o coro ganhava força principal com sua dança frenética, denominada *sikinnis*, sobre a qual há um breve relato no *Deipnosophistas*, de Ateneu:

A dança satírica, como diz Aristocles no primeiro livro de *Sobre o coro* (século II a.C.), é chamada de *sikinnis* [...] Escamão, no primeiro livro de *Sobre as invenções*, diz que o *sikinnis* é derivado do verbo "sacudir" (*seiesthai*). [...] Há quem diga que *sikinnis* é nomeado poeticamente a partir de "movimento" (*kinesis*), que os sátiros fazem o mais rápido possível quando dançam. Pois essa dança não tem profundidade de sentimento e, portanto, nunca diminui a velocidade. [Tradução nossa]⁷¹ (Ateneu *apud* Csapo e Slater, 1994, p. 364)

A presença de Dioniso, manifestada no *sikinnis*, era potencialmente perigosa, de modo que sua sexualidade poderia ser tanto violenta quanto generativa, assim como sua loucura poderia ser tanto catártica quanto condutora da participação comu-

outright and unconditionally, as some scholars have suggested, such choruses invite the audience to participate in a more integrated experience, one in which the choral performance in the orchestra merges with the more imaginary performance of the rituals of polytheism that take place in the action of each play."

⁷¹ No original em inglês: "The satyric dance, as Aristokles says in the first book of *On Choruses* (2nd c. B.C.), is called the *sikinnis* [...] Skamon in the first book of *On Inventions* says that the *sikinnis* is derived from the verb 'to shake' (*seiesthai*). [...] There are some who say that *sikinnis* is named poetically from 'movement' (*kinesis*), which the satyrs make as quickly as possible when they dance. For this dance has no depth of feeling and therefore never slows down."

nal no mundo mítico. Easterling (1997a) argumenta que esse aspecto selvagem constituía um elemento essencial no festival dionisíaco. A performance do coro satírico evidenciava justamente essa natureza, uma vez que representava o *thiasos* dionisíaco, isto é, o conjunto de criaturas que integrava o bando de devotos do deus:

É uma característica interessante do *thiasos* dionisíaco que seus principais integrantes, os sátiros e mênades (ou ninfas), não sejam encontrados no “mundo real” na forma que assumem na arte e no drama: as orelhas e caudas de animais dos sátiros e os hábitos característicos das mênades, como usar cobras no cabelo, participar de *sparagmos* e comer carne crua, os diferenciam dos adoradores humanos comuns, tornando-os idealmente adequados para performances miméticas e capazes de transmitir um significado metafórico com facilidade. Uma maneira pela qual eles fazem isso é através do borramento das fronteiras sociais “normais”: por exemplo, a maneira como os sátiros e mênades compartilham a dança não é representativa de padrões históricos [...]. [Tradução nossa]⁷² (Easterling, 1997a, p. 49)

É capital na análise da performance trágica grega antiga, a conexão que se estabelece dentro da *tragiké didaskalia* entre o drama satírico e a violência, o sofrimento, a culpa, a punição, a mortalidade e as limitações humanas, representados na tragédia. Para compreendê-la, Easterling (1997a) sugere que retomemos a sabedoria de Sileno, o mais velho líder dos sátiros:

De acordo com a história (que remonta pelo menos ao período arcaico [...]), o rico rei Midas fez com que Sileno fosse capturado (sendo embriagado), e o sátiro bêbado em resposta à pergunta “O que é melhor?” respondeu “Não nascer de jeito nenhum”, acrescentando que a segunda melhor opção, se alguém tiver a infelicidade de nascer, é voltar para de onde veio o mais rápido possível. [Tradução nossa]⁷³ (Easterling, 1997a, p. 52)

Essa história combina duas diferentes características de Dioniso, fundamentais para compreender o espetáculo do drama satírico dentro do contexto da *tragiké didaskalia*. O sátiro é performer de Dioniso, o líder do *thiasos*, um dançarino ritual, mas

⁷² No original em inglês: “It is an interesting feature of the Dionysiac *thiasos* that the main players, the satyrs and maenads (or nymphs), are not found in the ‘real world’ in the form that they take in art and drama: the animal ears and tails of the satyrs, and the maenads’ characteristic habits, like wearing snakes in their hair, taking part in the *sparagmos* and eating raw flesh, set them apart from ordinary human worshippers, making them ideally suited to mimetic performance and able to carry metaphorical meaning with ease. One way in which they do this is through the blurring of ‘normal’ social boundaries: for example, the way the satyrs and maenads share the dance is not representative of historical patterns [...]”.

⁷³ No original em inglês: “According to the story (which goes back at least to the archaic period [...]), the rich king Midas caused Silenus to be captured (by being made drunk), and the drunken satyr in response to the question “What is best?” answered “Not to be born at all”, adding that the second-best, if one has the misfortune to be born, is to go back where one came from as quickly as possible.”.

sua mensagem, entretanto, não é sobre performance, muito menos sobre celebração, mas sobre a morte. Sileno fala da morte como elemento que percorre toda a tragicidade. Para Sileno o que é melhor não é celebrar, e a forma mais radical de escapar da mortalidade é nunca ter nascido. O velho sátiro bêbado busca o renascimento que abole a morte, mas, ao mesmo tempo, sabe que a morte em si tem que ser experienciada. A morte nunca deixou de ser uma das características principais para se entender a tragédia dentro da tradição grega antiga. Não é acidental que o deus em homenagem ao qual se realizavam os festivais que incluíam apresentações de tragédias tivesse fortes conexões com o mundo dos mortos.

Assim sendo, Easterling (1997a) argumenta que o drama satírico era o elemento dionisíaco mais óbvio do festival. O coro satírico era composto pelos mesmos cidadãos que integravam o coro trágico da *tragiké didaskalia* em que estava inserido, mas a dança e o canto de um e de outro eram bastante contrastantes. Quinze homens, ao final do dia para o qual haviam se preparado ao longo de um ano inteiro, com dedicação integral, sendo inclusive liberados de suas obrigações militares, dançavam e cantavam para Dioniso naquilo que era o ponto culminante de um dia da Grande Dionisíaca. Podemos ter a medida da dedicação desses homens quando compreendemos que o prêmio para o coro vencedor era a possibilidade de participar de um banquete com o próprio Dioniso em seu santuário, como aponta Csapo (2010):

Embora os coros dramáticos [...] não ganhassem nenhum prêmio, como um tripé, destinado a servir como uma dedicatória, eles [...] ganhavam animais para sacrificar a Dioniso. Esses animais eram sacrificados pelo *choregos* e pelo coro no santuário de Dioniso adjacente ao teatro imediatamente após a vitória em uma celebração tecnicamente designada pelo termo *epinikia*. A vitória foi, portanto, imaginada como conferindo o direito de entrar no santuário de Dioniso para sacrificar e festejar com o deus. [Tradução nossa]⁷⁴ (Csapo, 2010, p. 16)

Um relevo (**figura 18**) e uma cerâmica (**figura 19**) áticos, datados do final do século V a.C., podem nos fornecer indícios do que seria essa celebração final. Csapo (2010) indica que o primeiro, encontrado no Pireu, cidade portuária próxima a Atenas, representa uma cena em que há três figuras masculinas fantasiadas, uma vestindo

⁷⁴ No original em inglês: “Though dramatic choruses [...] won no prize, like a tripod, destined to serve as a dedication, they did [...] win animals for sacrifice to Dionysus. These animals were sacrificed by the choregos and the chorus in the sanctuary of Dionysus adjacent the theater immediately after the victory at a celebration technically designated by the term *epinikia*. Victory was thus imagined as conferring the right to enter the sanctuary of Dionysus to sacrifice and feast with the god.”.

Figura 18 – Relevo ático
(Acervo do *Deutsches Archäologisches Institut*, de Berlim)

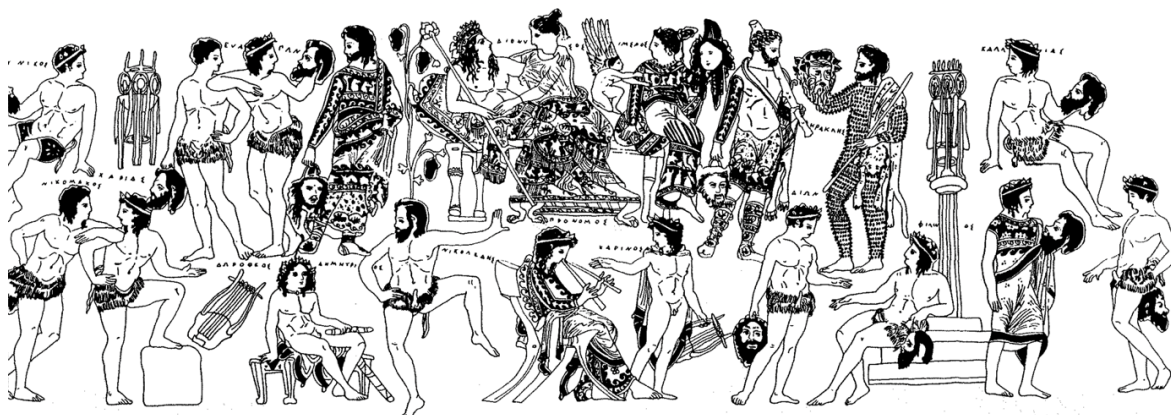


Fonte: CSAPO, Eric. **Actors and icons of the ancient theatre**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

sua máscara e duas carregando suas máscaras nas mãos, próximas a um sofá, no qual Dioniso se reclina; aos pés do deus, está sentada uma figura feminina, de cujo nome é apenas possível ler as duas últimas letras (-ia), o que pode ser uma evidência morfológica de que se trata de uma abstração personificada, como se a moça fosse a Brincadeira (*Paidia*) ou a própria Tragédia (*Tragoidia*), dentre muitas outras possibilidades. Esse relevo é normalmente nomeado como “descanso dos atores”, mas Csapo (2010) argumenta tratarem-se as três figuras de coreutas, uma vez que suas roupas são idênticas e eles carregam um instrumento que se assemelha a um grande pandeiro, denominado *tympanon*, utilizados por coros dionisíacos que se engajavam na produção musical dos espetáculos.

O segundo, por sua vez, é o vaso *Pronomos*, uma cratera de voluta de figuras vermelhas ática, cuja pintura, Csapo e Slater (1994) indicam ser a cópia de uma pintura votiva colocada no santuário de Dioniso, que representa uma cena que se passa no interior do próprio templo, após a apresentação de um drama satírico. No centro

Figura 19 – Cratera de voluta de figuras vermelhas ática – *Pronomos*
(Desenhado por E. R. Malyon)



Fonte: CSAPO, Eric; SLATER, William. **The context of ancient drama.** Ann Arbor: Michigan University Press, 1994.

superior da imagem, Dioniso está sentado em um sofá ao lado de sua esposa, Ariadne. No canto direito do sofá, uma outra figura feminina, que talvez seja uma personificação do satirismo, segura uma máscara trágica. Entre eles, voa uma criança com asas. Dois dos atores (**figura 20**) aparecem designados pelos nomes de seus personagens: à direita do sofá, Hércules, que veste um figurino trágico e carrega uma máscara, um peitoral, uma aljava e uma clava; à sua direita, Paposileno, o pai dos sátiros, que veste um macacão de lã e carrega uma pele de leopardo, um bastão e uma máscara. O terceiro ator está à esquerda do sofá, ele veste um figurino de um herói trágico, provavelmente um rei oriental, e segura uma máscara. No centro inferior da imagem, estão sentados Pronomos, um *auletés* conhecido como um dos músicos mais famosos do final do século V a.C., e Demétrio, um jovem que segura um pergaminho, provavelmente o poeta. As outras onze figuras são membros do coro satírico; nove delas estão nomeadas, mas diferentemente dos atores, cujas identidades se confundem com as dos personagens, elas recebem seus próprios nomes. No meio de Pronomos e Demétrio, o único coreuta mascarado dança o *sikinnis*. Todos os outros estão conversando e seguram suas máscaras nas mãos. Todos, à exceção de dois, vestem uma tanga peluda à qual estão presos uma cauda e um falo ereto; desses dois, um veste uma tanga de tecido e o outro um figurino mais elaborado, de modo que podemos depreender que seja o corifeu. No verso do vaso, estão representados quatro sátiros mitológicos, que se distinguem do restante da pintura por seu caráter mítico.

Figura 20 – Cratera de voluta de figuras vermelhas ática (detalhe) – *Pronomos*
(Acervo do *Museo Archeologico Nazionale*, em Nápoles; Fotografia de J. R. Green)



Fonte: GREEN, Richard. Para uma reconstrução do estilo de interpretação. In: EASTERLING, Pat, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos:** aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 107-144.

A pintura no vaso *Pronomos* nos aponta alguns indícios a respeito das diferenças entre os agentes da performance trágica grega antiga. Csapo (2010) indica que quase todas as figuras humanas do vaso são individualmente nomeadas com seus nomes reais, à exceção dos três atores, cuja personalidade se confunde com a dos personagens que interpretaram. Não apenas os atores não possuem seus próprios nomes próprios como também não possuem seus próprios rostos (exceto aquele que interpreta um personagem não-humano: Paposileno); suas características faciais reproduzem as de suas máscaras. Isso parece reforçar a posição do coro como um colegiado de cidadãos. Csapo e Slater (1994) indicam que havia inclusive leis em vista de se proteger essa posição: *choregoi* que admitissem coreutas estrangeiros poderiam ser multados e qualquer cidadão ateniense tinha direito de expulsar fisicamente um suspeito estrangeiro de um coro mesmo durante uma apresentação.

Ao contrário do coro, que permaneceu amador até o final do século IV a.C., os atores vivenciaram uma crescente profissionalização e internacionalização de sua atividade a partir do final do século V a.C., de modo que há registros de alguns estrangeiros que tenham atuado em apresentações na Grande Dionisiaca. Segundo Csapo e Slater (1994) isso pode estar relacionado ao declínio quantitativo e qualitativo do coro no drama ao longo do período clássico. Em termos quantitativos, enquanto nas tragédias preservadas de Ésquilo há cerca de quarenta e cinquenta por cento de participação coral, em *Oreste*, de Eurípides, esse número cai para um pouco mais do que dez por cento. Em termos qualitativos, por sua vez, o coro perde seu papel central na ação dramática e assume uma posição cada vez mais marginal.

Csapo e Slater (1994) indicam que ao longo do século V a.C. desenvolveu-se gradualmente aquilo que ficou conhecido como nova música. A nova música parece ter ignorado o acento tonal natural e a quantidade de vogais do alfabeto grego, de modo que libertou o canto da hegemonia das palavras do poeta. Ela introduziu novos modos, permitiu modulações de um modo para outro, trocou os antigos padrões métricos regulares, em que cada estrofe correspondia a uma antístrofe, por estrofes polimétricas livres, dentre outras inovações. A complexidade rítmica e melódica da nova música era mais adequada a solistas profissionais do que a coreutas amadores.

3 PARADIGMAS POÉTICOS DO ALVORECER DE UMA PROFISSÃO

3.1 O primeiro paradigma ou Sófocles tocando a cítara

Sófocles, além de ter sido belo em sua juventude, também aprendeu dança e música quando ainda era um menino, com Lampros. Depois da batalha naval de Salamina, ele - nu e ungido com óleo - dançou com uma lira ao redor do troféu. Alguns dizem que ele estava vestido. [Tradução nossa]⁷⁵ (Ateneu *apud* Tyrell, 2004, p. 13)

Ateneu foi um escritor grego antigo da cidade de Náucratis, no norte da África, onde hoje é o Egito, e que viveu entre o final do século II e o início do século III, durante o período da dominação romana. O trecho apresentado foi recortado de sua obra intitulada *Deipnosophistas*, cuja tradução literal significa “o jantar dos sofistas”. Nessa obra, composta por quinze livros, Ateneu apresenta um diálogo que se desenvolve em um banquete oferecido para um grupo de eruditos, que conversa sobre os mais variados assuntos.

Embora o recorte supracitado do *Deipnosophistas* de Ateneu seja desprovido de valor histórico, uma vez que foi extraído de uma obra escrita cerca de seis séculos após o evento relatado, podemos tomá-lo como ponto de partida para a elaboração do primeiro paradigma poético, referente à arte dos atores do início do século V a.C. Segundo Tyrell (2004), em comentando o excerto:

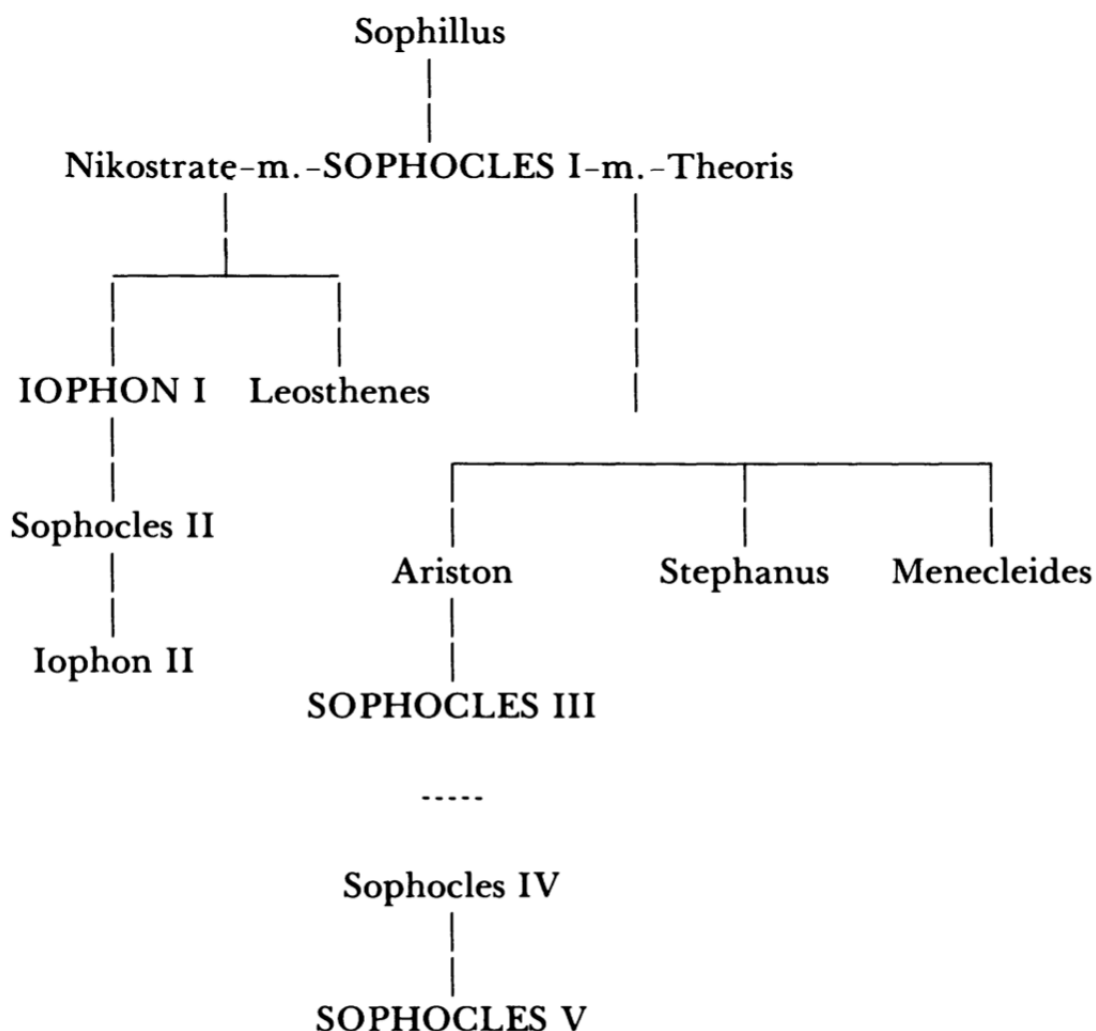
Por mais escassas que sejam as evidências, são suficientes para um retrato realista (embora não necessariamente histórico) de Sófocles como um belo jovem que desde cedo exibiu um talento musical excepcional. Sua escolha para que dançasse na celebração da vitória em Salamina confirma sua aparência física e graciosidade com os pés. O estudo com Lampros, que Plutarco [...] classifica na companhia de “Píndaro, Dioniso de Tebas, Pratinas e outros que se destacaram na composição musical para a cítara”, sugere sua precocidade, enquanto a tutela de tão proeminente citarista e compositor implica o alto *status* e riqueza de sua família. [Tradução nossa]⁷⁶ (Tyrell, 2004, p. 13)

⁷⁵ No original em inglês: “Besides being beautiful during the prime of his youth, when he was a boy, Sophocles learned the arts of choral dance and music from Lampros. After the sea battle at Salamis, naked and anointed with oil, he led the chorus, accompanying himself on the lyre. Some say that he wore a cloak.”.

⁷⁶ No original em inglês: “Scant as the evidence is, it suffices for a realistic (though not necessarily historical) picture of Sophocles as a beautiful youth who early on displayed exceptional musical talent. His selection to dance in the victory celebration at Salamis confirms his physical appearance and grace of foot. Study with Lampros whom Plutarch [...] ranks in the company of ‘Pindar, Dionysios of Thebes, Pratinas, and others who excelled in composing music for the cithara’ suggests his precociousness, while tutelage by so prominent cithara player and composer implies the high status and wealth of his family.”.

Sófocles pertencia, pois, a uma rica família ateniense (**figura 21**); e esse não é um caso isolado. Sutton (1987) realiza um estudo genealógico muito cuidadoso a fim de evidenciar que o teatro do início do século V a.C. foi dominado por famílias teatrais, isto é, clãs compostos por ricas famílias atenienses. Segundo Sutton (1987), se definirmos como família teatral qualquer família em que duas ou mais pessoas relacionadas por sangue ou casamento fossem profissionalmente ativas como poetas, atores ou ambos, perceberemos que todos os primeiros poetas e atores compartilhavam essa genealogia.

Figura 21 – Árvore genealógica de Sófocles



Os nomes em CAIXA ALTA indicam indivíduos inseridos na atividade teatral.
SOPHOCLES I corresponde ao Sófocles em questão.

Fonte: SUTTON, Dana Ferrington. The theatrical families of Athens. **The American Journal of Philology**, Cambridge, v. 108, n. 1, p. 9-26, 1987.

Sem embargo, Sutton (1987) explica que não há razão para acreditarmos que as famílias teatrais se fechavam em si mesmas com a pretensão de monopólio da atividade teatral. Depõem a favor desse argumento a ausência de evidências a respeito de casamentos entre essas famílias, bem como as evidências a respeito da existência de poetas estrangeiros que realizaram suas peças em Atenas. O mais provável é que a manutenção dessas linhagens estivesse relacionada a uma influência educacional, isto é, “uma vez que a dramaturgia, a atuação ou ambos se tornassem um ‘negócio familiar’, essas habilidades seriam transmitidas dentro das famílias” [Tradução nossa]⁷⁷ (Sutton, 1987, p. 9).

Podemos concluir, portanto, que o teatro era uma atividade familiar e a formação de novos artistas estava relacionada à educação dos jovens meninos, realizada fundamentalmente dentro de casa. Segundo Csapo (2010), os primeiros poetas representavam eles mesmos os protagonistas de suas peças e lhes cabia escolher quem representaria os deuteragonistas e os tritagonistas; na prática, isso significava contratar os próprios filhos e sobrinhos ou os filhos e sobrinhos de outros poetas. Em vista disso:

Por exemplo, nada menos do que onze poetas e atores trágicos conhecidos são descendentes diretos do pai de Ésquilo, Euforião; nada menos do que quatro poetas e atores trágicos conhecidos são descendentes do pai de Sófocles, Sófilos; nada menos que nove poetas e atores trágicos conhecidos são descendentes do pai de Carcino, Xenótimo; Eurípides teve pelo menos um filho que era um ator trágico [...]. [Tradução nossa]⁷⁸ (Csapo, 2010, p. 88)

Sófocles, inserido nessa tradição, além de poeta foi ator de suas próprias peças. Em um segundo excerto do *Deipnosophistas*, encontramos uma menção à performance de Sófocles como ator: “Enquanto ele estava produzindo seu *Tâmiris*, ele tocou a cítara; ele jogou bola muito bem quando fez seu *Nausícaa*.” [Tradução nossa]⁷⁹ (Ateu *apud* Tyrell, p. 113). Tanto *Tâmiris* quanto *Nausícaa* são peças das quais restam pouquíssimos fragmentos preservados, mas cujas histórias podemos depreender por

⁷⁷ No original em inglês: “once playwrighting, acting, or both, became a ‘family business’, such skills would be transmitted within families”.

⁷⁸ No original em inglês: “For example, no less than eleven known tragic poets and tragic actors are direct offspring of Aeschylus’ father, Euphorion; no less than four tragic poets and actors are known offspring of Sophocles’ father, Sophilos; no less than nine tragic poets and actors are known offspring of Carcinus’ father, Xenotimos; Euripides had at least one son who was a tragic actor [...]”.

⁷⁹ No original em inglês: “While he was producing his *Thamyris*, he played the cithara; he played ball exceedingly well when he did his *Nausicaa*.”.

retrataram temas notáveis da mitologia grega antiga. A primeira, provavelmente contava a história de Tâmiris, um citaredo trácio conhecido por ter desafiado as Musas e que, como retaliação, perdeu a visão. A segunda, por sua vez, provavelmente contava a história de Nausícaa, filha do rei Alcínoo dos feácios, que encontrou Ulisses e o resgatou do naufrágio.

Há também uma menção à atuação em uma passagem da *Vida de Sófocles*, que consta na *Suda*, segundo a qual: “Dizem que ele pegou a cítara e tocou sozinho na peça *Tâmiris* e que, por essa razão, foi representado entre os tocadores da cítara na *Stoa Poikile*.” [Tradução nossa]⁸⁰ (*Suda apud* Tyrell, 2004, p. 114). A *Stoa Poikile* foi um pórtico erguido no século V a.C. na ágora de Atenas e pintado com temas mitológicos e históricos e podemos crer que era uma enorme honra ser nela retratado.

Não há qualquer outra alusão nas fontes à referida pintura na *Stoa Poikile*, não obstante, a imagem de Sófocles tocando cítara na apresentação de *Tâmiris* pode ser considerada paradigmática porque contém em si muitos apontamentos a respeito da atividade do ator trágico grego antigo de meados do século V a.C. Apesar de o *aulós* ser o instrumento musical da tragédia grega antiga por excelência, a lira e a cítara eram também bastante utilizadas no teatro. Os tocadores de instrumentos de corda, no entanto, ocupavam uma posição muito diferente dos tocadores de *aulós*. Segundo Wilson (2008):

Quando os instrumentos de corda surgiram no palco, é significativo que estivessem nas mãos de (ou especialmente associados a) figuras heroicas – atores individuais em vez de coros – especialmente dado o *status* social muito mais elevado da lira e da cítara na vida da Atenas antiga, claramente indicado pelo papel fundamental que o “aprender cordas de alguém” desempenhou, no início, na formação do cidadão de elite [...]. (Wilson, 2008, p. 49)

Diferentemente dos *auletai*, profissionais remunerados e em sua maioria estrangeiros, condições que os colocavam na base da pirâmide social, os instrumentistas de corda eram geralmente cidadãos atenienses pertencentes à elite teatral, muitas vezes os próprios poetas e atores. Durante os espetáculos, os *auletai* ocupavam uma posição espacial periférica, mas vestiam-se com trajes bastante elaborados, de modo que podemos concluir que apesar de não integrarem a ação dramática, compunham

⁸⁰ No original em inglês: “They say that he took up the cithara and played in the play *Thamyris* alone, and that, for this reason, he was depicted among the cithara players on the *Stoa Poikile*.”.

Figura 22 – Hídria de figuras vermelhas ática
(Acervo do *Museo Ettrusco Gregoriano*, do Vaticano; Fotografia de J. R. Green)



Fonte: HALL, Edith. Atores-cantores da antiguidade. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos:** aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 3-44.

a cena que se apresentava. Os instrumentistas de corda, por sua vez, eram geralmente os próprios atores, que representavam personagens cuja ação envolvesse alguma execução musical. A partir dessa compreensão e da análise da iconografia preservada em uma hídria de figuras vermelhas ática de meados do século V a.C. (**figura 22**), Hall (2008) sugere que:

[...] Diz-se que Sófocles representou o protagonista em sua peça *Tâmiris*, em que esse bardo mítico interpretava hexâmetros e tocava cítara [...]. *Tâmiris* de Sófocles está provavelmente ilustrada sobre uma hídria de meados do século. Ela traz as palavras “Evéon é belo”, inscritas sobre a figura de uma mulher animada, provavelmente a mãe de Tâmiris, Argíope, dançando sob a influência de sua música. Na medida em que sabemos que o filho de Ésquilo, Evéon, era um ator trágico, podemos estar diante de uma imagem de personagens interpretados, na encenação original, por Sófocles, que dedilha um instrumento e canta, e pelo filho de Ésquilo, que dança. (Hall, 2008, p. 11)

A interpretação de Hall (2008) corrobora com o paradigma que estamos a elaborar, uma vez que evidencia a função das famílias teatrais no sistema de produção da tragédia grega antiga em meados do século V a.C.: Sófocles é o poeta e o protagonista do espetáculo; em sua performance como Tâmiris ele toca a cítara e é acompanhado por uma dança do filho de Ésquilo.

Especula-se, no entanto, que Sófocles tenha parado de atuar em virtude de sua voz fraca, como propõe o seguinte excerto da *Vida de Sófocles*: “Sófocles introduziu muitas inovações no concurso. Ele foi o primeiro a separar o papel de ator do de poeta por causa de sua voz fraca (pois, nos tempos antigos, o próprio poeta atuava como ator).” [Tradução nossa]⁸¹ (Suda *apud* Tyrell, 2004, p. 114).

Em considerando essa informação, Kovacs (2013) sugere uma interpretação divergente da interpretação de Hall (2008). Ele explica que no período clássico a distinção mais comum entre os instrumentos de corda era entre as *liras* em formato de concha, que utilizavam cascos de tartarugas para ressoar o som, e as *liras* em formato de caixa, que utilizavam caixas de madeira para tanto. Do primeiro tipo, a mais comum era a *chelys lyra*, enquanto do segundo tipo, a mais comum era a *kithara*. Por meio da análise das iconografias preservadas, Kovacs (2013) argumenta que a *chelys lyra* era utilizada como um adereço de cena manipulado pelos próprios atores, ao passo que era acompanhada pela *kithara*, manipulada de fora do espaço cênico por um profissional. É possível justificá-lo a partir da compreensão de que a *chelys lyra* era um instrumento tradicional e mitológico, compatível com o universo mítico e heroico dos personagens do drama, mas com um volume muito baixo, ao passo que a *kithara* era um instrumento com mais volume, compatível com as demandas do espetáculo. Além disso, mesmo que os atores possuíssem a habilidade técnica para tocar instrumentos de corda, eles teriam enfrentado obstáculos significativos para tocar durante sua performance, como, por exemplo, o uso de máscaras.

Segundo Kovacs (2013), o excerto da *Vida de Sófocles* que estamos a investigar não faz qualquer alusão à performance do Sófocles como ator, apenas à sua performance como citarista, o que exige que devamos manter uma distância crítica em relação à tentação de considerar que Sófocles era o ator representado como Tâmiris na iconografia analisada por Hall (2008).

⁸¹ No original em inglês: “*Sophocles introduced many innovations in the contest. He was first to separate the role of actor from that of poet on account of his weak voice (for in olden times, the poet himself performed as actor).*”.

Figura 23 – Ânfora de figuras vermelhas ática
(Acervo do *Hermitage Museum*, de São Petersburgo)



Fonte: KOVACS, George. Stringed instruments in fifth-century drama. In: HARRISON, George William Mallory, LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 477-500.

Kovacs (2013) argumenta que restam preservadas oito cerâmicas áticas do século V a.C. e uma cerâmica do século IV a.C. pintadas com referências ao tema de Tâmiris. Dessas nove cerâmicas, é possível detectar em duas delas influências da performance original do espetáculo de Sófocles. A primeira delas é a analisada por Hall (2008); nela, a figura central, Tâmiris, segura uma *chelys lyra*. Sobre a segunda, uma ânfora de figuras vermelhas (**figura 23**), por sua vez, Kovacs (2013) pontua:

Uma outra imagem rompe com a iconografia das outras, uma ânfora ática de figuras vermelhas [...], que retrata um homem mais velho e barbudo tocando uma *kithara* (os outros são todos imberbes [...]). Esta é também a única imagem sobrevivente em que Tâmiris segura o instrumento de concerto, em vez do instrumento mítico menor. A identificação direta de Tâmiris deve, portanto, ser questionada, e eu me pergunto se essa imagem não é então uma fusão única do mito e da atuação trágica. O personagem Tâmiris, sentado em seu

contexto mítico, assumiu feições (barba, *kithara*) do *kitharistês* (o próprio Sófocles?) que tocava o instrumento na performance. [Tradução nossa]⁸² (Kovacs, 2013, p. 498)

Essa interpretação sugere que a performance de Sófocles na apresentação de *Tâmiris* não integrava a ação dramática; ele teria tocado a *kithara* em acompanhamento ao ator que manipulava a *chelys lyra* na cena. Isso corrobora concomitantemente com as informações de que Sófocles, um cidadão de elite membro de uma família teatral, era instruído em tocar instrumentos de corda, bem como de que ele teria parado de atuar em virtude de sua voz fraca. Dessa feita, Kovacs (2013) argumenta que apesar de o excerto da *Vida de Sófocles* sob análise dever ser considerado uma anedota que pretende ser uma representação da estatura heroica do poeta, uma vez que desprovido de valor histórico, lhe parece verossímil que Sófocles tenha tocado a *kithara* na apresentação de *Tâmiris*, visto que como poeta ele teria composto a música para a peça e tocar ele mesmo o instrumento pouparia o custo da contratação de um *kitharistês*.

Essa proposição reforça a ideia de que os poetas trágicos da Grécia Antiga estavam engajados na composição da cena e não eram meros autores de gabinete. Se rememorarmos que a arte do teatro estava inserida na categoria da *mousiké*, que integrava os saberes da poesia, da música e da dança, perceberemos como a formação musical de Sófocles lhe forneceu ferramentas para compreender e orquestrar as estruturas rítmicas de sons e movimentos que deveriam integrar o espetáculo. Nesse sentido, sua performance em acompanhamento à ação dramática que se desenrolava no espaço cênico pode ser comparada, anacronicamente, à imagem de Meyerhold tocando piano enquanto seus atores ensaiavam. A maneira como Meyerhold pensa o trabalho do ator em relação à música, apesar de inserida no contexto do teatro moderno, pode nos indicar caminhos para visualizar o que aconteceu na apresentação de *Tâmiris*:

⁸² No original em inglês: “One other image breaks with the iconography of the others, an Attic red figure amphora [...], which depicts an older bearded man playing a *kithara* (the others are all beardless [...]). This is also the only surviving image in which *Thamyra* holds the concert instrument rather than the smaller mythical instrument. The straightforward identification of *Thamyra* must therefore be questioned, and I wonder if this image is not then a unique conflation of the myth and the tragic performance. The character of *Thamyra*, seated in his mythical context, has assumed features (beard, *kithara*) of the *kitharistês* (*Sophocles* himself?) who played the instrument in performance.”.

[...] é graças ao ator que a música transpõe a medida do tempo e ganha a medida de espaço. Enquanto não foi representada, a música criou somente uma imagem ilusória do tempo; uma vez representada, domina o espaço. Graças à mímica e aos movimentos do ator, regido pelo desenho musical, o ilusório torna-se real; o que vagava no tempo materializa-se. (Meyerhold, 1969, p. 67)

3.2 O segundo paradigma ou Calípidas limpando o assoalho

Istros [...] e Neantes [...] dizem que Sófocles morreu desta forma: Calípidas, um ator, vindo de uma oficina em Opos na época do Festival de Choes, enviou-lhe um cacho de uvas. Sófocles colocou uma uva verde na boca e, devido à idade avançada, sufocou e morreu. Sátiros [...] diz que ele estava lendo *Antígona* e deparando com uma longa passagem perto do final que não tinha uma pausa ou vírgula para fazer uma pausa, ele estendeu palavra após palavra e perdeu a vida. Outros dizem que após a leitura da peça, ao ser anunciado como vencedor, ele partiu, transbordando de alegria. [Tradução nossa]⁸³ (Suda *apud* Tyrell, 2004, p. 195)

Essa anedota, recortada da *Vida de Sófocles* e baseada em testemunhos de biógrafos do século III a.C., evoca imagens bastante eficazes em ilustrar a passagem do primeiro paradigma, referente à arte dos atores de meados do século V a.C., para o segundo paradigma, referente à arte dos atores no final do século V a.C. e no início do século IV a.C.

Tyrell (2004) comenta que esse excerto apresenta três hipóteses para a morte de Sófocles e todas elas excedem a humilhação, uma vez que colocam em questão a sua conexão com Dioniso e a sua grandeza como poeta: “Sófocles engasga com uma uva. Um caroço de azeitona teria sido mais crível, mas a uva é sagrada para Dioniso.” [Tradução nossa]⁸⁴ (Tyrell, 2004, p. 197) ou ainda “A morte de Sófocles pela perda de fôlego ao ler sua vitoriosa *Antígona* ou pela alegria pelo sucesso da mesma atribui o seu falecimento ao seu ofício, o mesmo que fez dele Sófocles.” [Tradução nossa]⁸⁵ (Tyrell, 2004, p. 197). E justifica-o em citando Lefkowitz (1981): “A explicação

⁸³ No original em inglês: “*Istros [...] and Neantes [...] say that Sophocles died in this way: Kallippides, an actor, coming from a workshop in Opos around the time of the Festival of the Choes, sent him a cluster of grapes. Sophocles put an unripe grape in his mouth and, because of his advanced age, he choked and died. Satyros [...] says that he was reading Antigone and coming upon a long passage near the end that did not have a break or a comma to make a pause, he stretched out word after word and lost his life. Others say that after a reading of the play, when he was announced the victor, he departed, overcome with joy.*”.

⁸⁴ No original em inglês: “*Sophocles chokes on a grape. An olive pit would have been more credible, but the grape is sacred to Dionysus.*”.

⁸⁵ No original em inglês: “*Sophocles’ death from the loss of breath from reading his victorious Antigone or from joy over its success attributes his demise to his craft, the very thing that made him Sophocles.*”

está mais uma vez na atitude ambivalente dos gregos em relação a realizações extraordinárias. Um grande homem, invejado, odiado e temido no auge de seu poder, torna-se amado e respeitado depois de cair.” [Tradução nossa]⁸⁶ (Lefkowitz *apud* Tyrell, 2004, p. 197-198). Segundo Tyrell (2004), esse pensamento deriva da noção grega de herói, segundo a qual um mal extraordinário, se ligado a um bem extraordinário, estaria próximo do divino e deveria ser adorado.

É possível, no entanto, interpretarmos essa anedota sob uma outra perspectiva: a das transformações pelas quais passou o sistema de produção da teatralidade trágica grega antiga na passagem do século V a.C. para o século IV a.C., que pode ser compreendida também como uma passagem do domínio dos poetas para o domínio dos atores. De acordo com a primeira hipótese para a sua morte, Sófocles, um poeta de grande prestígio, engasgou-se com uma uva verde enviada por Calípides, um ator da nova geração. Essa imagem me parece ilustrar a aura da reputação que os atores carregaram a partir do momento em que adquiriram o estigma de profissionais remunerados, assim como já acontecia com os *auletés*, em contraste com a prática cidadã de poetas e coreutas. Estes, voluntários e amadores, competiam em busca da honra, não de recompensas materiais, muito embora as recebessem em abundância. Não surpreende, portanto, que Calípides, um indivíduo inferior na escala social, tenha recebido a culpa pela morte de Sófocles, um homem da elite que, ao contrário do que pode soar pela interpretação de Tyrell (2004), a partir de Lefkowitz (1981), não foi invejado, odiado e temido durante sua vida; muito pelo contrário: há uma passagem, também recortada da *Vida de Sófocles*, segundo a qual “havia tanto charme em sua personalidade que ele era amado em todos os lugares por todos” [Tradução nossa]⁸⁷ (Suda *apud* Tyrell, 2004, p. 14).

A oposição entre as imagens de Sófocles e Calípides pode ser compreendida como a síntese da passagem de um modo de produção familiar para um modo de produção profissional. Segundo Csapo (2010), persiste, inclusive na tradição dos estudos clássicos, um receio em reconhecer o desenvolvimento econômico da tragédia grega antiga. Ele argumenta que isso deriva do fato de que, entre o final do século XIX e o início do século XX, a elite acadêmica dedicada ao estudo de documentos

⁸⁶ No original em inglês: “The explanation lies once again in the Greeks’ ambivalent attitude toward extraordinary achievement. A great man, envied, hated and feared at the height of his power, becomes loved and respected once he has fallen.”.

⁸⁷ No original em inglês: “there was such charm to his personality that he was beloved everywhere by everyone”.

históricos sobre os aspectos materiais do teatro grego antigo encontrava-se em profunda desarmonia com a crescente economização da vida cultural contemporânea. Pickard-Cambridge (1968), por exemplo, que no início do século XX realizou um estudo pioneiro e influente sobre os festivais atenienses do século V a.C., já apresentado anteriormente, parecia relutar em buscar evidências a respeito do valor econômico intrínseco a eles. Isso se justificaria pelo receio de imiscuir a imagem romantizada da Grécia clássica com a imagem da indústria cultural nascente em seu tempo.

Na contramão dessa abordagem, Csapo (2010) aponta que já no século V a.C., o financiamento da Grande Dionisiaca combinava recursos públicos, isto é, do Estado, com recursos privados, isto é, de doadores e de investidores. Além disso, é válido notar que a Grande Dionisiaca instituiu, pela primeira vez na história dos festivais religiosos da Grécia Antiga, uma taxa de admissão.

Sobre isso, Csapo (2007) chama a atenção para a atividade dos *theatronai* ou *theatropolai*⁸⁸, homens que compravam do Estado o direito de vender assentos no *theatron*. Apesar de serem mencionados apenas em fontes relativas a teatros de fora de Atenas, Csapo (2007) argumenta ser plausível, por meio de evidências circunstanciais e comparativas, depreender que esses homens atuavam também no Teatro de Dioniso já no século V a.C. Até meados do século IV a.C. o *theatron* do Teatro de Dioniso comportava uma capacidade bastante reduzida de pessoas em comparação com o público total da Grande Dionisiaca. Os estudiosos estimam que antes da reforma de Licurgo a quantidade de assentos girava em torno de quinze a vinte mil, número que representa cerca de cinco a sete por cento da população de Atenas e que se torna ainda mais ínfimo se considerarmos as dezenas de milhares de estrangeiros que estavam na cidade por ocasião do festival. Assim sendo:

Se Atenas inventou a cobrança de ingressos, certamente foi para lidar com o custo e o incômodo extraordinários de fornecer assentos no teatro. Os festivais de teatro, com periodicidade anual e sediados no coração de um grande centro urbano, tinham um público mais regular e muito maior do que os que frequentavam a maioria dos outros festivais musicais ou desportivos. Esse era exatamente o tipo de trabalho de manutenção regular que a democracia ateniense gostava de entregar a empresários privados. [...] A cidade só ganhava com a venda da franquia e não tinha problemas ou despesas; os empresários lucravam com a venda de assentos. Todos estavam felizes, exceto apenas os frequentadores de teatro atenienses, que culpavam a ganância do

⁸⁸ *Theatronai* carrega o sentido de “vendedores de *theatron*” e *theatropolai* carrega o sentido de “compradores de *theatron*”. Esses dois termos aparecem alternada e indiferentemente nas fontes, indicando o exercício de uma mesma função, porém de perspectivas diferentes: no caso de *theatronai* a perspectiva é do Estado, mas no caso de *theatropolai* a perspectiva é do público.

theatronai pelos altos custos de admissão ou pela escassez de assentos. [Tradução nossa]⁸⁹ (Csapo, 2007, p. 100)

A demanda era muito maior do que a oferta, sobretudo se considerarmos que ir ao teatro não era um privilégio dos cidadãos atenienses; a atividade estava aberta igualmente a escravos e estrangeiros e, apesar de haver controvérsias sobre este fato, Csapo e Slater (1994) acreditam que também a mulheres e crianças. Mas Atenas parece ter criado uma estratégia para garantir que seus cidadãos tivessem uma vantagem na batalha por um assento para assistir às apresentações; todos os anos, o Estado fazia uma doação em dinheiro no valor do ingresso aos cidadãos atenienses: o *theorikon*. A origem desse subsídio é obscura, mas algumas fontes indicam sua existência desde a metade do século V a.C.

A complexidade desse tipo de financiamento, com suporte de várias fontes, fez com que as produções se tornassem cada vez mais orientadas para o público, favorecendo o destaque da atuação na cena e, conseqüentemente, o processo de profissionalização dos atores trágicos.

Um acontecimento emblemático que pode nos auxiliar na compreensão desse processo é a instituição do prêmio para o melhor ator na Grande Dionisíaca de 449 a.C. A possibilidade de receber prêmios em dinheiro associada ao apelo carismático de suas performances contribuiu para que no final do século V a.C. e no início do século IV a.C. os atores experienciassem um aumento do seu poder de ganho e do seu prestígio que culminaram na sua profissionalização.

É válido notar, no entanto, que os ecos dessa profissionalização carregaram a dubiedade que acompanhou a imagem dos atores nos anos seguintes. Nesse sentido, Csapo (2010) argumenta que se por um lado a institucionalização do prêmio ofereceu reconhecimento oficial aos atores, por outro, demarcou também oficialmente a divisão que isolava os atores dos coreutas e dos poetas e, em última instância, do conjunto do espetáculo, que concorria ao prêmio principal.

⁸⁹ No original em inglês: "If Athens invented admission charges, it was surely in order to deal with the extraordinary cost and bother of providing seats in the theatre. The theatre festivals, with an annual periodicity and a setting in the heart of a large urban centre, had more regular and much larger audiences than those which frequented most other musical or athletic festivals. It was just the kind of regular maintenance work which the Athenian democracy liked to farm out to private entrepreneurs. [...] The city stood only to gain by selling the franchise and lost no trouble or expense; the entrepreneurs profited by selling seats. Everyone was happy, excepting only Athenian theatre-goers, who blamed the greed of the *theatronai* for high admission costs or the scarcity of seats."

Assim sendo, intensificou-se entre o final do século V a.C. e o início do século IV a.C. uma tensão entre os novos atores profissionais e as famílias atenienses detentoras do conhecimento teatral. Estas se ressentiam por assistir a um grupo de pessoas, de origem menos abastada, adquirir riqueza e glória por meio de uma atividade que até então era dominada por famílias ricas atenienses. Dessa feita, Csapo (2010) aponta que, ironicamente, a evidência mais segura que temos para atestar o processo de profissionalização dos atores é, provavelmente, o histórico de desprezos que a elite dirigia a eles, preservado em documentos que datam de 420 a.C., em diante.

Se os primeiros atores trágicos gregos antigos eram pouco referenciados, da hostilização por parte da elite derivaram tantas informações sobre atores do final do século V a.C., como Calípides, quanto de qualquer um dos grandes ícones da atuação do século IV a.C. Csapo (2010) indica, por exemplo, que há muitas anedotas preservadas que enfatizam a pomposidade, a incompetência e a vulgaridade de Calípides. Embora a maioria delas conste em fontes datadas da antiguidade posterior, podemos considerar que a tendência de ridicularizar Calípides é também contemporânea à sua atividade como ator.

Uma dessas anedotas pode ser encontrada no capítulo 26 da *Poética* de Aristóteles, quando este afirma que "Minisco chamava a Calípides macaco, por causa de sua gesticulação excessiva" (Aristóteles, 2017, p. 213). Csapo (2008) sugere que apesar de essa anedota não possuir valor histórico, ela ilustra como a geração de atores do final do século V a.C. era vista pelos atores mais velhos. A expressão "por causa de sua gesticulação excessiva" pode ter duas interpretações: a primeira diz respeito a gestos exagerados, estilizados em excesso, ao passo que a segunda, a um exagero de gestos, mimetizados em excesso. Segundo Csapo (2008), a segunda é mais acertada: tanto no contexto da narrativa, quando a crítica é proferida por Minisco, quanto no contexto da narração, quando a crítica é proferida por Aristóteles, ela recai sobre o fato de Calípides imitar tudo e, desta feita, produzir "gestos que as sensibilidades não-vulgares prefeririam não ver na tragédia, especificamente gestos da não-elite" (Csapo, 2008, p. 147).

A atuação de Calípides introduz na cena uma tensão entre o herói representado e a representação do herói. É a partir dessa perspectiva que podemos interpretar um fragmento cômico atribuído a Aristófanes, no qual se lê: "Como Calípides eu sento no chão e limpo o assoalho" (Aristófanes *apud* Csapo, 2008, p. 149). Calípides emprega

gestos de classes mais baixas em sua atuação e, nesse sentido, desafia o domínio dos próprios poetas sobre a totalidade do espetáculo da tragédia grega antiga.

A imagem de Calípides limpando o assoalho é paradigmática porque evidencia concomitantemente uma mudança na função dos atores no sistema de produção da teatralidade trágica e uma mudança no estilo de atuação na passagem do século V a.C. para o século IV a.C. Csapo (2008) caracteriza o estilo de atuação de Calípides como realista e argumenta que a adesão a esse estilo pode ter sido uma tendência no período que estamos a investigar. Corroboram com esse argumento, por exemplo, indicações constantes em *As rãs*, de Aristófanes, e na *Poética*, de Aristóteles, a respeito das diferenças entre os dramas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. O estilo de Eurípides, o mais jovem dos três grandes poetas trágicos, era muito mais próximo do que podemos compreender como realismo.

Em *As Rãs*, por exemplo, Aristófanes propõe um debate sobre a questão do estilo na tragédia grega antiga ao criar uma situação fictícia em que Dioniso visita o Hades e instaura uma competição pelo título de melhor tragediógrafo cujo vencedor retornaria à vida. Na contenda levada à cena, engajam-se em polos opostos da disputa Ésquilo, um poeta representante da antiga tradição, e Eurípides, um poeta representante da nova geração. Segundo Csapo (2008), a escolha por essas duas figuras segue uma lógica não apenas poética, mas sobretudo política: “Ésquilo representava a tradição e os valores de um passado heroico. Eurípides representava a modernidade dos valores de um presente ‘radicalmente’ democrático” (Csapo, 2008, p. 151). Enquanto o primeiro é amigo da elite do Hades e hostil aos líderes da democracia, o segundo é de classe baixa, apoiado pelo povo comum do Hades e define a si mesmo como um democrata. Essas caricaturas vão se pintando ao longo da peça ao passo que, em suas argumentações para convencer Dioniso de que são os melhores poetas, eles elogiam o próprio estilo e atacam o estilo do adversário. Ésquilo, por exemplo, vangloria-se de ter escrito apenas sobre temas militares e com uma linguagem imponente, enquanto Eurípides gaba-se de ter introduzido em cena os temas e a linguagem do cotidiano. Eurípides reprova a pomposidade de Ésquilo, cujos heróis vestiam-se sempre elegantemente e empregavam gestos e palavras maiores do que os mortais comuns; Ésquilo acusa Eurípides de vestir reis com farrapos para que gerassem mais comoção.

Esse retrato de Eurípides corrobora com apontamentos de Aristóteles no capítulo 25 da *Poética*. Ao dissertar sobre os problemas da crítica, ele defende a “autoridade poética contra a acusação de representar objetos imorais, improváveis ou impossíveis” (Csapo, 2008, p. 152), como a acusação proferida por Sócrates, no livro III da *República* de Platão, por exemplo. Em linhas gerais, um dos argumentos platônicos para justificar a expulsão dos artistas de sua cidade ideal é o de que as imitações se tornam hábito, modificando o corpo, a voz e o pensamento daqueles que imitam. Nesse sentido, os objetos que conviriam ser imitados são essencialmente aqueles que têm as qualidades próprias do homem livre: coragem, moderação, piedade, nobreza etc. De modo que Sócrates arrazoa:

Não, não permitiremos, disse eu, que aqueles que consideramos objeto de nossos cuidados e devem tornar-se homens de bem, embora sejam homens, imitem uma mulher, seja ela jovem ou mais velha, quando insulta o marido ou quando disputa com deuses e se vangloria por julgar-se feliz, ou então quando infortúnios, dores e lamentos a cercam, longe de nós permitir-lhes que imitem uma mulher doente ou apaixonada ou sofrendo as dores do parto! [...] Nem servos e servas ao fazer o que é próprio dos servos... [...]. Nem homens maus e covardes que, como é de esperar, fazem o oposto do que dissemos, que se xingam, fazem caçoada uns dos outros, pronunciando nomes feios quando estão embriagados ou mesmo sóbrios, ou cometem tantas outras faltas quantas, em palavras e ações, tais homens cometem contra si mesmos e contra os outros. Creio que também não se deve acostamá-los a assemelhar-se aos loucos em palavras e ações. É que se deve aprender a reconhecer loucos e maus, tanto homens quanto mulheres, mas o que é próprio deles nada se deve fazer ou imitar. (Platão, 2014, p. 101-102)

Aristóteles, por sua vez, rejeita essa crítica ao admitir que os poetas podem imitar três diferentes categorias de objetos: “ou bem das coisas tais como eram ou são, ou bem como são ditas e se consideram que sejam, ou bem como deveriam ser” (Aristóteles, 2017, p. 197). E exemplifica: “Sófocles [...] dizia pôr em poema os homens tais como deveriam ser, enquanto Eurípides, tais como são” (Aristóteles, 2017, p. 199-201). Segundo Csapo (2008), essa afirmação não indica uma oposição desqualificada entre um suposto idealismo de Sófocles contra um suposto realismo de Eurípides, mas que deve haver critérios diferentes para avaliar a representação operada na cena de um e de outro.

Green (2008) se propõe a uma tentativa de reconstituição do estilo de atuação trágica grega antiga por meio da análise de iconografias preservadas em cerâmicas datadas dos séculos V e IV a.C., que pode nos ajudar a compreendê-lo. Ele argu-

menta que sobreviveram pouquíssimas imagens dos primeiros atores trágicos atuando e sugere que a explicação para isso reside na hipótese de que pintores e compradores de vaso do início do século V a.C. favoreciam pinturas de figuras do representado em detrimento de pinturas de figuras da representação, uma vez que o olhar dos primeiros espectadores deve ter sido dirigido mais pela história que era contada do que pela cena em performance:

Assim, o que é geralmente retratado em vasos não é o processo de interpretação, mas o que a audiência era persuadida a ver, como se fosse o Agamêmnon “real” da história-mito grega em lugar do ator desempenhando aquele papel. É algo que os espectadores modernos experimentam em uma boa apresentação no palco ou no cinema, e há alguma evidência para supor que os membros da audiência no século V o sentiam ainda mais fortemente – talvez porque a experiência era menos frequente, talvez porque eles eram menos expostos e, portanto, de alguma maneira, menos críticos. Podemos pensar, por analogia, no início do cinema, o qual atualmente achamos superficial e não muito convincente, mas que era visto como absorvente por seus contemporâneos. (Green, 2008, p. 108)

Dessa feita, a iconografia mais antiga com referências explícitas à atuação é encontrada em uma série de vasos que data provavelmente dos últimos anos do século V a.C. e dos primeiros anos do século IV a.C., dentre os quais o já referenciado vaso *Pronomos* (**figuras 19 e 20**). Green (2008) sugere que provavelmente esse fato não é um acaso, uma vez que está cronologicamente alinhado ao início de um processo de individuação dos atores trágicos, o que podemos considerar um reflexo do processo de profissionalização.

Ao analisar a pintura no vaso *Pronomos*, Green (2008) elenca três observações que podem nos ajudar a compreender o estilo de atuação vigente na época. A primeira diz respeito ao profissionalismo: os atores, são retratados como figuras maduras e com barba, o que indica que nessa época a atuação era uma atividade que exigia alguns anos de aprendizado e que resguardava certo grau de amadorismo. A segunda refere-se às indumentárias: prevalecia o chamado estilo rico. A terceira, por fim, é a de que esse estilo de traje contraria o que as fontes analisadas por Csapo (2008) sugerem sobre o realismo: “Tal estilo de fato enfatiza a relatividade do ‘realismo’ e nos força a questionar até onde Calípides assemelhava-se realmente a um macaco, bem como o grau em que se podia dizer que certo ator arremedava comportamento de baixo nível.” (Green, 2008, p. 112)

Segundo Green (2008), o estilo de atuação deveria corresponder às regras de conduta da vida cotidiana, de modo que:

Gregos “respeitáveis” e os deuses que eles criaram mostram calma e controle mesmo nas situações mais adversas, ao passo que os estrangeiros, os de fora da sociedade, exibem suas emoções. É um aspecto do ideal “clássico”. De modo semelhante [...] gregos ‘respeitáveis’ têm corpos elegantes, bem proporcionados – como vemos por toda a parte, em especial na arte dos séculos V e IV. Em contraste, escravos e outros marginais são, em geral, mostrados com barrigas gordas. Deveríamos esperar que no palco as figuras do drama sério também parecessem “respeitáveis”. (Green, 2008, p. 115)

Não obstante, Csapo (2008) sugere que entre o final do século V a.C. e o início do século IV a.C. a emergência de uma elite definida mais pela riqueza do que pelo nascimento promoveu uma polarização político-ideológica em Atenas que pode ter interferido diretamente no estilo de atuação vigente. Segundo Csapo (2008):

Quando Calípides imitava a linguagem e o comportamento de mulheres de classe baixa, ou imitava as maneiras de mendigos verdadeiros ao representar o papel de um rei reduzido à mendicância, fazia muito mais do que ofender o bom gosto: ele revelava profundas divisões no corpo político de Atenas em relação tanto à constituição da realidade como à etiqueta de sua representação. (Csapo. 2008, p. 167)

Assim sendo, Csapo (2008) argumenta que a discussão a respeito do estilo de atuação de Calípides deve ser compreendida menos como uma oposição entre uma poética idealista e uma poética realista, e mais como uma oposição entre dois conceitos diferentes do real: um pertencente a uma realidade aristocrática conservadora e o outro pertencente a uma realidade democrática emergente. Na vida e na arte, Calípides era a expressão máxima dessa segunda realidade.

Nesse sentido, é interessante notarmos como embora a tragédia grega antiga representasse principalmente histórias referentes a um passado mítico, a cena poderia atualizar o debate proposto por meio de sua performance. Isso evidencia a existência de uma poética da cena em paralelo à uma poética do texto, com a qual ela se relacionava, mas da qual poderia também se emancipar, levantando temas próprios. A atuação de Calípides imprimia um real que se distanciava da fábula que estava sendo contada e tinha a força de evocar tantos temas quanto as muitas anedotas que o ridicularizam puderam nos apontar.

3.3 O terceiro paradigma ou Neoptólemo cantando a morte do rei

Green (2008) indica que, em oposição à fase mítica da iconografia teatral grega antiga, a partir da metade do século IV a.C. os “retratos de atores trágicos se tornaram mais comuns, um fenômeno que coincide com a percepção pública de que sua própria pessoa, de certa forma, importava mais do que o papel interpretado” (Green, 2008, p. 117). Em um fragmento de cratera de sino de figuras vermelhas (**figura 24**), datado do terceiro quarto do século IV a.C., por exemplo, podemos ver a pintura de um ator segurando sua máscara. Ele está com a barba decididamente aparada, o que pode ser um indício de seu profissionalismo, uma vez que os homens do período clássico em geral não tinham o hábito de se barbear; esse hábito deve ter sido adotado pelos atores profissionais porque os pelos no rosto certamente representavam um incômodo quando se vestia regularmente uma máscara. Em uma cratera de voluta de figuras vermelhas (**figura 25**), datada do mesmo período, por sua vez, podemos ver a pintura de um ator desempenhando o papel de um mensageiro trágico. Apesar de ele não estar portando uma máscara, Green (2008) argumenta que há indícios consistentes de que se trata da representação de um ator em performance; apesar de o personagem ser um criado, ele é retratado com a rica roupagem da tragédia: a blusa de mangas longas colada ao corpo, as botas elaboradas e o manto adornado preso com um broche de ouro.

Essas cerâmicas, assim como muitas outras, foram encontradas na região da Apúlia, no sul da Itália, o que parece indicar a internacionalização do teatro ateniense no período. Corroboram com essa hipótese também uma série de estatuetas de terracota que foram encontradas por toda a parte do mundo grego antigo. A maior parte das que restam preservadas são representações de personagens da comédia, mas há uma na cidade de Nicósia, no Chipre (**figura 26**) que representa um ator trágico no papel de um jovem.

Há inclusive indícios de performances teatrais fora da ática desde o século V a.C. Acredita-se, por exemplo, com base em uma passagem da *Vida de Ésquilo*, que consta no *Suda*, que o poeta frequentou a Sicília e passou seus últimos anos de vida por lá, onde foi muito bem recebido e escreveu pelo menos uma peça dirigida especificamente ao público siciliano:

Figura 24 – Fragmento de cratera de sino de figuras vermelhas apuliana
(Acervo do *Martin von Wagner Museum*, de Wurtzburgo)



Fonte: GREEN, Richard. Para uma reconstrução do estilo de interpretação. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos:** aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 107-144.

Figura 25 – Cratera de voluta de figuras vermelhas apuliana
(Acervo do *British Museum*, de Londres)



Fonte: GREEN, Richard. Para uma reconstrução do estilo de interpretação. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos:** aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 107-144.

Figura 26 – Estatueta de terracota (ática?)
(Acervo do *Cyprus Museum*, de Nicósia)



Fonte: GREEN, Richard. Para uma reconstrução do estilo de interpretação. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos:** aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 107-144.

Ele [...] foi para a Sicília no momento em que Hierão estava fundando a cidade de Etna e produziu *Mulheres de Etna*, que augurava uma boa vida para aqueles que habitavam a cidade. Ele recebeu honras muito altas do tirano Hierão e do povo de Gela e permaneceu lá até morrer como um homem velho depois de dois anos [...]. O povo de Gela deu-lhe um enterro caro no cemitério público e lhe prestou grandes honras. [Tradução nossa]⁹⁰ (Suda *apud* Csapo e Slater, 1994, p. 14)

Csapo (2010) aponta também que nos últimos cinquenta anos foram encontradas evidências arquitetônicas, epigráficas e literárias de mais de noventa e cinco teatros permanentes, construídos fora das fronteiras de Atenas, datados do final do século IV a.C. Se considerarmos que em Atenas, no século V a.C., as arquibancadas dos teatros eram móveis, podemos depreender que elas também o eram em outras localidades, no mesmo período; de modo que, assim como ocorreu em Atenas, elas teriam sido substituídas por estruturas definitivas de pedra apenas posteriormente. Assim sendo, é possível supormos que já no século V a.C. havia apresentações de tragédia em outras localidades da Grécia Antiga.

Além disso, Slater (2007) indica que no final do século V a.C. surgiram festivais dos mais diversos tipos por toda a Hélade antiga, muitos dos quais contavam com apresentações de modalidades combinadas, de modo que era possível haver competições de tragédia em paralelo com competições atléticas e performances de filósofos, sofistas, excêntricos e charlatões. Havia festivais públicos e privados, locais e pan-helênicos, efêmeros e duradouros, que variavam conforme o calendário. Um festival podia, inclusive, mudar de nome, de *status* e de propósito.

Em função do entendimento de que havia uma profusão de festivais com apresentações teatrais por todo o mundo grego antigo, Csapo (2010) sugere que há também que se questionar a falácia de que cada tragédia era apresentada uma única vez no contexto de um único festival, como um sacrifício imolado em homenagem a Dioniso para garantir a glória de Atenas. A defesa da ideia de uma performance única de cada tragédia soa como um esforço para negar ou minimizar a dimensão econômica do teatro grego antigo, o que não coaduna com as evidências de que, a partir do final do século V a.C., desenvolveu-se um mercado competitivo, graças ao aumento do número de festivais, que favoreceu a profissionalização do ator.

⁹⁰ No original em inglês: "He [...] went to Sicily at the time when Hieron was founding the city of Aetna and produced *Women of Aetna*, which augured a good life for those inhabiting the city. He received very high honors from the tyrant Hieron and the people of Gela and stayed on there till he died as an old man after two years [...] The people of Gela gave him a costly burial in the public cemetery and paid him grand honors."

Segundo Csapo (2010), o acontecimento atestado pelas fontes em contrariedade mais evidente à referida falácia é a instituição na Grande Dionisiaca de 386 a.C. da reencenação de tragédias antigas; os próprios atores trágicos eram responsáveis por essas produções. Esse fato pode ser compreendido como uma tentativa de Atenas de promover a manutenção do prestígio de seu mais importante festival teatral, frente à proliferação de apresentações de tragédias antigas em festivais menores por todo o mundo grego. Nesse sentido, a data de 386 a.C. não deve ser tomada como um marco inaugural das reencenações, mas como a aceitação e a apropriação por parte de Atenas de um movimento que já vinha acontecendo há algum tempo. Em aderindo às reencenações, Atenas mantinha-se no centro das transformações do fazer teatral, iluminando concomitantemente o trabalho dos atores e o repertório dos poetas.

A proliferação de festivais fora de Atenas e a prática das reencenações forneceram as condições necessárias para o desenvolvimento de um sistema de estrelato no século IV a.C.; anacronicamente, é possível pensarmos em um *star system* de proporções hollywoodianas. A demanda por bons atores aumentou tanto que rapidamente ultrapassou a oferta. As cidades entravam em negociações para contratar atores especialmente requisitados e ofereciam vantagens financeiras para recebê-los, bem como impunham sanções àqueles que rompessem seus contratos. Até mesmo na Grande Dionisiaca passou-se a ser necessário garantir a presença dos atores por meio do pagamento de taxas de aparição, do oferecimento de grandes adiantamentos e da imposição de multas por não comparecimento. De modo que Csapo (2010) argumenta que mesmo Atenas precisava promover ativamente seu teatro na segunda metade do século IV a.C., devido à competição imposta por outras cidades. Havia oportunidades de trabalho suficientes para os atores e eles poderiam executar seus ofícios sem precisar nem mesmo ir muito longe:

De fato, oportunidades de emprego em número suficiente para permitir a um ator o poder de recusa parecem-me ser a condição necessária para o desenvolvimento da profissão de ator em nosso sentido moderno do termo, com o qual quero dizer um emprego a partir do qual uma pessoa consegue viver sem nenhum outro meio de sustento. [Tradução nossa]⁹¹ (Csapo, 2010, p. 89)

⁹¹ No original em inglês: “Indeed, employment opportunities in a number sufficient to allow an actor the power of refusal seem to me to be the necessary condition for the development of an actor’s profession in our modern sense of the term, by which I mean an employment from which a person can receive a livelihood without any other means of support.”.

É possível observarmos os ecos dessas tendências que regeram o teatro grego antigo na segunda metade do século IV a.C. por meio de um fragmento de inscrição analisado por Easterling (1997c). Esse tipo de documento, denominado *didaskaliai*, registra algumas informações sobre a Grande Dionisiaca de cada ano; esse fragmento em específico, é referente às Grandes Dionisiacas dos anos 341 a.C. a 339 a.C. O texto de 339 a.C. está bastante mais danificado e, embora algumas linhas dos textos de 341 a.C. e 340 a.C. estejam incompletas, os estudiosos conseguiram fornecer alguns dos nomes a partir de informações retiradas de outras fontes (**figura 27**).

Figura 27 – *Didaskaliai* dos anos 341 a.C. e 340 a.C.

341 [O nome do arconte e o registro do drama satírico estão faltando; o arconte é conhecido por ter sido Sosígenes.]

Com uma tragédia <antiga>: Neoptólemo com *Ifigênia* de Eurípides

Poeta <vencedor>: Astidama

com <i>Aquiles</i>	Tétalo atuou
com <i>Atamante</i>	Neoptólemo atuou
com <i>Antígona</i>	Atenodoro atuou

Euareto segundo	
com <i>Teucro</i>	Atenodoro atuou
com <i>Aquiles</i>	Tétalo atuou
com [título faltando]	Neoptólemo atuou

Afareu terceiro	
com <i>Peliades</i>	Neoptólemo atuou
com <i>Oreste</i>	Atenodoro atuou
com <i>Auge</i>	Tétalo atuou

Ator: Neoptólemo foi vitorioso

340 No arcontado de Nicômaco

Com uma <peça> satírica: Tímocles com *Licurgo*

Com uma tragédia <antiga>: Neoptólemo com *Oreste* de Eurípides

Poeta <vencedor>: Astidama

com <i>Partenopeu</i>	Tétalo atuou
com <i>Licaão</i>	Neoptólemo atuou

Tímocles [ou Fílocles?] segundo	
com <i>Frixo</i>	Tétalo atuou
com <i>Édipo</i>	Neoptólemo atuou

Euareto terceiro	
com <i>Alcmeão</i>	Tétalo atuou
com [título faltando]	Neoptólemo atuou

Ator: Tétalo foi vitorioso

Fonte: EASTERLING, Patricia Elizabeth. From repertoire to canon. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997c. p. 211-227.

Easterling (1997c) explica que o padrão das *didaskaliai* em meados do século IV a.C. era listar o ano pelo nome do arconte epônimo e em seguida fornecer as seguintes informações: primeiramente o drama satírico, seu título e autor; em seguida uma tragédia antiga, o ator que a produziu, seu título e autor; depois os três poetas competidores por ordem de premiação, os títulos de suas três tragédias apresentadas, seguido dos nomes protagonistas que atuaram nelas; por fim, o vencedor do prêmio de atuação. Dessa feita, Easterling (1997c) sugere que, apesar de não haver certeza sobre como se interpretar essas informações, parece evidente que a fórmula da *tragiké didaskalia* composta por três tragédias e um drama satírico foi substituída à época pela apresentação de um único drama satírico, seguido por uma reencenação de tragédia e pela competição de trilogias de tragédias. Ela propõe que:

O significado da nova ordem pode ter sido sugerir a continuidade da velha tradição enquanto na verdade era oferecido algo diferente: um drama satírico para começar poderia lembrar o estilo e a atmosfera dos concursos de tempos anteriores e a tragédia revivida teria o apelo de um clássico favorito, além de fornecer um veículo comprovado para a exibição de talento. [Tradução nossa]⁹² (Easterling 199c, p. 215)

Easterling (1997c) também destaca a importância dada aos atores na *didaskaliai* e sugere que a competição deveria estar tão regulamentada à época que cada poeta recebia, dentre os três atores listados, um protagonista diferente para cada tragédia, de modo que todos concorressem com condições iguais. A ausência de uma terceira tragédia de cada poeta na Grande Dionisiaca de 340 a.C. também é um dado intrigante. Segundo Easterling (1997c), isso pode ser uma evidência da concorrência por bons atores em um circuito cada vez mais internacional.

Nesse sentido, Easterling (2008) argumenta que a função simbólica dos atores cresceu à medida que eles passaram a ser mais e mais requisitados e, consequentemente, passaram a receber vultosas quantias de dinheiro. Eles tornaram-se uma categoria profissional desejável de se ter por perto, de modo que os mais importantes atores passaram a ter seus nomes associados ao patrocínio dos poderosos.

⁹² No original em inglês: “The significance of the new order may have been that it suggested continuity with old tradition while actually offering something different: a satyr play to start with might recall the style and atmosphere of the contests of earlier times, and the revived tragedy would have the appeal of a classic favourite as well as providing a well-tried vehicle for the display of talent.”.

Um dos atores que mais gozou de prestígio nesse período, foi Neoptólemo, responsável pela produção das reencenações de tragédias antigas das Grandes Dionisíacas de 341 a.C. e 340 a.C. e vencedor do concurso de atuação da Grande Dionisíaca de 341 a.C. Ele conquistou também muitos amigos influentes, dentre os quais Filipe II, rei da Macedônia. A amizade de Neoptólemo e Filipe II tinha também contornos políticos: os atores tinham salvo-conduto por toda a Hélade, em função de sua prática profissional itinerante, e muitas vezes as cidades aproveitavam para engajá-los em negociações diplomáticas. Em uma série de discursos de autoria de Demóstenes podemos encontrar muitos relatos dessas atividades empreendidas por Neoptólemo. Demóstenes era um opositor declarado de Filipe II e muitas de suas obras foram dedicadas à defesa de Atenas contra a ameaça de invasão macedônia. Dessa feita, em *Sobre a paz*, por exemplo, ele alerta os atenienses sobre o perigo de se confiar em Neoptólemo, uma vez que este poderia ser um agente de Filipe II.

Então, novamente, atenienses, porque percebi que o ator Neoptólemo gozava do privilégio do salvo-conduto sob o pretexto de sua profissão, mas na verdade estava causando o maior dano à cidade e administrando e governando seus negócios para Filipe, me aproximei e me dirigi a vocês, não por causa de qualquer inimizade ou malícia pessoal, como é evidente em meus atos subsequentes. E desta vez não vou acusar aqueles que falaram em nome de Neoptólemo, pois não havia ninguém, mas vou acusar vocês mesmos. Pois se vocês estivessem assistindo a atores trágicos no santuário de Dioniso, e essa não fosse uma questão de segurança da [cidade] e de interesses nacionais, vocês não o teriam ouvido com tanta benevolência, nem a mim com tanta aversão. [Tradução nossa]⁹³ (Demóstenes *apud* Csapo e Slater, 1994, p. 233-234)

É interessante notarmos nessa passagem a relação que se estabelece entre a crença dos atenienses em Neoptólemo como agente político e como agente da teatralidade. Para Demóstenes, a benevolência para com a primeira dessas facetas era maior que para com a segunda. Nesse sentido, Easterling (1997c) argumenta que:

Além de ilustrar a possibilidade dos atores adquirirem riqueza e influência, conjuntamente à sua fama, algumas das epígrafias sobre Neoptólemo carregam grande interesse simbólico, trazendo à tona analogias particularmente

⁹³ No original em inglês: “Then again, Athenians, because I perceived that Neoptolemos the actor enjoyed the privilege of safe-conduct under guise of his profession, but was actually doing the greatest harm to the city and managing and governing your affairs for Philip, I came forward and addressed you, not on account of any personal enmity or malice, as is evident from my subsequent deeds. And I will not this time·accuse those who spoke on behalf of Neoptolemos, for there was no one, but I will accuse you yourselves. For if you were watching tragic players in the sanctuary of Dionysus, and it were not a question of [the city's] safety and national interests, you would not have listened to him with such favor nor to me with such aversion.”.

próximas entre o poder político e o poder teatral, bem como a forma como o drama e a vida, particularmente a vida de pessoas famosas, parecia interagir e moldar um ao outro. [Tradução nossa]⁹⁴ (Easterling, 1997c, p. 217)

Easterling (1997c) evoca um relato que consta na *Biblioteca Histórica* de Diodoro a fim de justificar seu argumento. Segundo Diodoro, Neoptólemo foi convidado para participar do festival em honra ao casamento da filha de Filipe II, da Macedônia, Cleópatra, em 336 a.C., quando este já havia começado os preparativos para a campanha militar contra os persas e:

[...] no banquete real, Filipe ordenou ao *tragoidós* Neoptólemo, que se destacava por seu poder vocal e popularidade, que executasse algumas peças de sucesso de seu repertório, particularmente qualquer coisa relevante para a campanha contra os persas [...]. Neoptólemo escolheu uma peça que ele pensou que seria considerada apropriada para a travessia de Filipe [para a Ásia]; ele tinha em mente diminuir a riqueza do rei persa e sugerir que, embora agora fosse notoriamente vasta, o acaso poderia destruí-la um dia. [...] Filipe ficou encantado com o que foi dito e totalmente absorvido pela ideia de sua relevância para a derrota do rei persa. [Tradução nossa]⁹⁵ (Diodoro *apud* Easterling, 1997c, p. 218)

Dessa feita, Diodoro conta como, no dia seguinte, antes de terem início as apresentações, Filipe, convencido de sua relevância pelo canto de Neoptólemo, preparou uma procissão majestosa para sua entrada no teatro. Esta incluía estátuas dos doze deuses do Olimpo, adornadas com materiais muito ricos e, junto a elas, uma décima terceira estátua, representando o próprio Filipe e:

Quando o teatro estava lotado, Filipe entrou vestindo uma capa branca; ele dera ordens ao seu guarda-costas para recuar e seguir à distância, ansioso por demonstrar ao público que era protegido pela boa vontade de todos os gregos e que não precisava de guarda-costas. No auge de seu sucesso, quando todos o elogiavam e o parabenizavam, o inesperado aconteceu: a revelação de um complot totalmente imprevisto contra o rei, um complot que significava a morte. [Tradução nossa]⁹⁶ (Diodoro *apud* Easterling, 1997c, p. 219)

⁹⁴ No original em inglês: "As well as illustrating the scope for actors to acquire wealth and influence along with their fame, some of the stories told about Neoptolemus have great symbolic interest, bringing out the particularly close analogies between theatrical and political power and the way in which drama and life, particularly the lives of famous people, were felt to interact and to shape one another."

⁹⁵ No original em inglês: "[...] at the royal banquet Philip ordered the *tragoidós* Neoptolemus, outstanding for his vocal power and popularity, to perform some successful pieces from his repertoire, particularly anything relevant to the campaign against the Persians [...]. Neoptolemus chose a piece which he thought would be taken as appropriate to Philip's crossing [to Asia [...]] Philip was delighted with what it said and was totally absorbed by the idea of its relevance to the defeat of the Persian king. [...]"

⁹⁶ No original em inglês: "When the theatre was full Philip came in wearing a white cloak; he had given orders to his bodyguard to stand back and follow at a distance, eager to demonstrate to the public that he was protected by the goodwill of all the Greeks and had no need of a bodyguard. At such a high point

Filipe foi apunhalado até a morte. Segundo Easterling (1997c), na tentativa de representar no teatro o papel de amado líder dos gregos, Filipe tornou-se protagonista de sua própria tragédia. O canto entoado por Neoptólemo como uma previsão lisonjeira do poder de Filipe torna-se, pois, uma previsão real, porém invertida, de modo a indicar como as fronteiras entre teatro e vida eram tênues no final do século IV a.C. O poder político adquirido por Neoptólemo, assume contornos divinatórios, como se o ator fosse ele mesmo um representante de Dioniso; o seu canto ganha um *status* premonitório, embora às avessas, como em um jogo de espelhamento próprio da teatralidade. Nesse sentido, Easterling (2008) sugere que “quanto mais arrebatador o ator, tanto mais eficazmente ele podia despertar emoções que estavam sob a superfície e fora do controle da consciência racional” (Easterling, 2008, p. 397), de modo a evidenciar seu caráter psicagógico.

Em uma passagem do *Florilégio* de João Estobeu, redigida muitos séculos depois desse acontecimento, consta uma resposta de Neoptólemo à pergunta sobre o que ele mais admirava nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides: "Nada deles, mas o que ele próprio testemunhou em um palco maior: Filipe, em procissão no casamento de sua filha, Cleópatra, aclamado como décimo terceiro deus, e no dia seguinte assassinado no teatro" [Tradução nossa]⁹⁷ (Estobeu *apud* Easterling, 1997c, 219). Sobre o que Easterling (2008) comenta:

A mensagem da história, presumivelmente, não é depreciar o poder das grandes tramas e situações trágicas, ou o poder daqueles que as interpretam no palco, mas sugerir que a linha divisória entre elas e a própria vida jamais pode ser mantida com nitidez. Isso serve para explicar porque os artistas eram tão requisitados, tanto pelos ricos e poderosos quanto pelo público comum, e por que atores excepcionais tinham tanta influência na formação da cultura. (Easterling, 2008, p. 399)

À vista disso, a imagem de Neoptólemo cantando a morte do rei pode ser compreendida como paradigmática porque resguarda em si alguns dos elementos intrínsecos à arte da atuação no final do IV a.C.: o ator como ícone e a percepção da vida como um teatro.

in his success, when everyone was praising and congratulating him, the unexpected happened: the revelation of a completely unforeseen plot against the king, a plot that meant death".

⁹⁷ No original em inglês: "Not anything of theirs, but what he himself had witnessed on a greater stage: Philip in procession at the wedding of his daughter Cleopatra and hailed as thirteenth god, and the next day murdered in the theatre and thrown out".

3.4. Hipótese para um quarto paradigma ou Cráton portando incensos

A pesquisa até aqui apresentada configura-se como um arranjo histórico-poético sobre a atuação trágica grega antiga nos séculos V e IV a.C. Cumpre notar, no entanto, que ao contrário do que pode sugerir o senso comum, a história da tragédia antiga não termina com o fim do período clássico, mas mantém poderosos elos com a teatralidade do período helenístico. Nesse sentido, Lightfoot (2008) argumenta que:

Até bem recentemente, poucos se preocupavam em abordar a história do teatro grego além do fim do período clássico. Segundo a visão tradicional, a partir do século IV o drama não passou por nada de importante a não ser o declínio. A *polis* havia sido engolida pelos reinos helenísticos, e o drama, especialmente a tragédia, era a auto-expressão da *polis*; portanto... dificilmente há alguma necessidade de completar o silogismo. Estudos mais recentes, contudo, enfatizam que a transformação da tragédia ática numa forma de arte com forte influência internacional está muito longe de ser uma história de declínio: o drama foi uma das exportações atenienses mais bem-sucedidas a longo prazo e um dos mais importantes emblemas da cultura grega nos horizontes vastamente expandidos do mundo helenístico. (Lightfoot, 2008, p. 245)

Após a morte de Felipe II, seu filho, Alexandre III, assumiu o comando do reino da Macedônia e expandiu consideravelmente as suas fronteiras, consolidando um dos mais vastos impérios da antiguidade e recebendo, por conseguinte, a alcunha de "o Grande". Nesse contexto, a cultura grega antiga difundiu-se por toda a extensão do Império da Macedônia que, após 323 a.C. com a morte de Alexandre, o Grande, fragmentou-se em numerosos reinos governados pelas linhagens dos generais do antigo imperador. Com esse fato tem-se o fim do período clássico e o início do período helenístico da história grega antiga.

No período helenístico a tragédia grega antiga adquiriu ares ainda mais cosmopolitas, fato que pode ser associado a um aumento significativo no número de festivais ao longo do século III a.C. em toda a extensão do antigo império da Macedônia. Segundo Aneziri (2009), os reis helenísticos tentavam emular a figura de Alexandre, o Grande, através da criação de festivais que colocassem lado a lado o culto dos reis e o culto de Dioniso, o que Chaniotis (1997) percebe como uma tentativa de dionisização da personalidade dos reis.

Com o aumento significativo do número de festivais, distribuídos em uma vasta extensão geográfica, tornou-se cada vez mais complicado organizá-los com sucesso. Era difícil atender a logística das exigências básicas de um festival, como a presença

de ao menos dois competidores por evento, por exemplo. Frequentemente os festivais coincidiam em data e era impossível que essa organização fosse feita apenas por profissionais locais, de modo que os reis tinham que recorrer à colaboração de profissionais estrangeiros de diferentes especialidades. Grupos inteiros viajavam por toda a extensão do mundo helenístico; eles ensaiavam no local em que estavam estabelecidos e provavelmente continuavam os preparativos para a performance no local em que se apresentariam.

É nesse contexto que surgem associações que reuniam profissionais que se apresentavam em festivais. Segundo Aneziri (2020) os profissionais de música e teatro começaram a formar associações com o nome de "os artistas (*technîtai*) de Dioniso", uma vez que colocavam sua arte a serviço dessa divindade e assim consideravam que estavam sob sua proteção. Apesar de representantes de muitas outras categorias profissionais viajarem longas distâncias durante o período helenístico, é digno de nota que os artistas da cena tenham sido os primeiros profissionais a criarem uma associação, uma vez que sua atividade envolvia, prioritariamente, uma realização coletiva. Possivelmente, esses profissionais eram descritos como artistas de Dioniso ainda no século IV a.C., mas a sua organização em associações expressa uma forma de se fazer teatro muito característica da passagem para o século III a.C. e adiante.

Essas associações de artistas de Dioniso se multiplicaram numericamente por todo o mundo helenístico. Em geral, elas recebiam o nome de *koinon*. Dentre aquelas que se destacaram, Aneziri (2020) aponta:

A associação de Atenas foi uma das quatro maiores desse tipo a surgir no século III a.C. As outras três eram: (1) a associação dos artistas de Dioniso que viajaram juntos/contribuíram para Istmo e Nemea [...], que tinha filiais em várias partes da Grécia continental (mas não na Ática); (2) a associação de artistas (que eram ativos) em ou (que viajaram) para Jônia e a região de Hellesponto [...] e que depois de 188 a.C. juntou-se com os *technîtai* devotos de Dioniso *Kathegemon* [...]; e (3) a associação de artistas com base no Egito [...], que mais tarde adquiriu uma filial em Chipre. [Tradução nossa]⁹⁸ (Aneziri, 2020, p. 296)

⁹⁸ No original em inglês: "The association of Athens was one of the four largest of this kind to appear in the third century. The other three were: (1) the association of artists of Dionysus who travelled together/contributed towards the Isthmus and Nemea [...], which had branches in various parts of mainland Greece (but not Attica); (2) the association of artists (who were active) in or (who travelled) to Ionia and the Hellespontine region [...] and after 188 BC joined with the *technîtai* devoted to Dionysus *Kathegemon* [...]; and (3) the association of artists based in Egypt, [...] which later acquired a branch in Cyprus."

Aneziri (2007) argumenta que um festival poderia ser organizado por um rei, por uma associação de artistas ou pela junção dos esforços de ambos. Sem embargo, as associações eram o ponto de contato fundamental entre os artistas e seus futuros empregadores. O prestígio e o esplendor dos festivais eram em grande parte medidos por seu poder de atrair participantes de várias regiões do mundo helenístico. Uma vez que as associações tinham braços em diversos territórios, bem como seus membros incluíam artistas de diferentes cidades e regiões, o envio de artistas de uma associação para um determinado festival atendia geralmente à demanda por participantes de diversas etnias.

As associações eram também fundamentais para garantir segurança nas longas viagens que os artistas deveriam fazer. Os festivais nunca perderam seu caráter cívico-ritual, de modo que as associações representavam a conjunção entre a profissionalização dos artistas e a manutenção das características sagradas de seu ofício. Assim sendo, seus membros devem ser considerados profissionais a serviço de Dioniso. Em suas viagens por caminhos cujo perigo de pirataria e banditismo era iminente, aos artistas de Dioniso era dada a possibilidade de se albergarem em santuários, espaços sagrados que, desde o período arcaico, eram tidos como invioláveis. "A adesão a uma associação e os privilégios básicos de inviolabilidade, segurança e imunidade que a acompanhava proporcionavam aos artistas um passaporte que facilitava a sua circulação." [Tradução nossa]⁹⁹ (Aneziri, 2009, p. 233). Podemos justificar o emprego do termo "passaporte" se considerarmos que ser membro de uma associação oferecia um *status* legal e social privilegiado.

Além disso, se considerarmos que os artistas não eram necessariamente cidadãos da localidade em que a associação a que pertenciam tinha a sua sede, poderemos perceber a especial importância da filiação. As associações trocavam correspondências com cidades e reis de todo o mundo helenístico, bem como enviavam seus próprios embaixadores aos festivais. Elas tinham características de e funcionavam como um Estado, de modo que Aneziri (2009) sugere que a filiação a uma associação correspondia, de certa maneira, a uma cidadania.

É nesse contexto que surge uma hipótese para um quarto paradigma poético, com base em Cráton, um tocador de *aulós* que viveu no século II a.C. e que integrou

⁹⁹ No original em inglês: "*Membership of an association and the basic privileges of inviolability, security and immunity that accompanied it thus provided the artists with a passport that facilitated their movement.*".

a associação dos artistas de Dioniso da Ásia Menor. Apesar de Cráton não ser especificamente um ator, mas um *auletés*, sua imagem é paradigmática porque aponta muitas das transformações pelas quais passou a performance trágica grega antiga durante o período helenístico. Le Guen (2007) tenta reconstituir, a partir da análise de dez evidências epigráficas preservadas, a história daquele que foi o tocador de *aulós* da antiguidade de que temos mais informações documentadas. As fontes, em sua maioria, referem-se a ele como *auletés*, sem qualquer qualificação adicional; com exceção de uma, em que ele aparece como um *auletés* cíclico, isto é, um tocador de *aulós* que se apresentava acompanhado por um coro ditirâmico.

Segundo Le Guen (2007), em citando Bélis (1999), "o status social dos músicos não era inerente aos instrumentos que eles tocavam, mas às atividades que eles exerciam" [Tradução nossa]¹⁰⁰ (Bélis *apud* Le Guen, 2007, p. 252). Nesse sentido, apesar de os tocadores de *aulós* geralmente ocuparem a base da escala social, isso não deve ser entendido como uma universalidade; dentre aqueles que podemos citar como ocupando essa baixa posição, estão, por exemplo, os *auletés* que exerciam sua atividade profissional em navios de guerra e em cerimônias fúnebres. Cráton, por sua vez, gozou de um surpreendente respeito durante a sua vida, de sorte que há evidências que indicam que ele tenha exercido em algumas ocasiões as funções de *agonothetes* (isto é, de organizador de festivais), de sacerdote de Dioniso e de embaixador de associações, o que contraria em muito aquela posição social que os *auletai* costumavam ocupar no século V a.C. em Atenas.

As fontes não indicam, contudo, qual o valor de seus honorários nem a forma como exerceu sua profissão. Não se sabe em qual gênero musical se destacou, nem mesmo qual era o tipo de *aulós*, dentre os muitos existentes, que ele tocava. Não obstante, embora não haja evidências relativas à conexão entre a respeitada posição social de Cráton e seu *status* como artista, de modo que seu trabalho fosse generosamente remunerado, as fontes indicam por unanimidade que ele foi um homem rico, apesar de não confirmarem a origem de sua fortuna.

Evoco aqui a imagem de Cráton não apenas em função de seu sucesso individual, mas sobretudo porque, segundo Le Guen (2007), sua vida foi inteiramente devotada às associações de artistas de Dioniso.

¹⁰⁰ No original em inglês: "the social status held by musicians was not inherent in the instruments they played but in the activities they pursued".

A primeira associação de que se tem registro de que Cráton esteve conectado foi o *koinon* dos sinagonistas, que reunia artistas de diferentes especialidades que participavam de festivais, mas não tinham permissão para concorrer a qualquer prêmio.

Cráton também foi membro do *koinon* da Jônia e de Helesponto, com base na cidade de Teos, que em 188 a.C. uniu-se ao *koinon* de Dioniso *Kathegemon*, com base na cidade de Pérgamo, governada pela dinastia Atálida. Essa união deu origem ao que Le Guen (2007) denomina Associação dos Artistas da Anatólia. Como agradecimento ao rei Eumenes II, da dinastia Atálida, por ter permitido a criação da Associação dos Artistas da Anatólia, Cráton cria o *koinon* dos Atálidas em sua homenagem.

A importância de Cráton a frente dessas Associações garantiu-lhe todo o tipo de recompensa: elogios públicos, inscrições comemorativas, coroas, estátuas etc. Dentre todas essas homenagens, cumpre destacar uma em especial: a estátua erigida na cidade de Teos, ao lado da qual foi instalado um tripé e um incensário em que o sacerdote do rei deveria queimar incensos durante as festividades dadas por Eumenes II. Sobre essa estátua Le Guen (2007) pontua:

Mesmo que, no caso de Cráton, a estátua para a qual o incensário deve ser usado seja descrita como uma *andrias* (como é usual para estátuas honoríficas) e não um *agalma* (usado apenas para estátuas de culto), as semelhanças que se desenvolvem entre suas práticas mostram até que ponto a fronteira entre privilégios honoríficos e honras de culto se tornou confusa. Enquanto ele ainda estava vivo, os contemporâneos de Cráton o viam como um homem excepcional, de um *status* próximo ao dos deuses, heróis ou dos mortos, para quem grandes quantidades de incenso e outros perfumes foram queimados. [Tradução nossa]¹⁰¹ (Le Guen, 2007, p. 271)

À vista disso, Le Guen (2007) argumenta que Cráton não foi simplesmente um benfeitor: sua história ilumina não apenas o papel desempenhado pelas Associações de Artistas de Dioniso na prática de difusão dos cultos reais, mas também a maneira pela qual os soberanos se comportavam diante dos artistas e de seus próprios reinos. Para suprir o intenso desejo de dionisação dos reis helenísticos, não bastava apenas

¹⁰¹ No original em inglês: “Even though in the case of Kraton the statue for which the censer is to be used is described as an *andrias* (as is usual for honorific statues) and not an *agalma* (used only of cult statues),¹¹³ the similarities that develop between their practices show the extent to which the boundary between honorific privileges and cult honours became blurred. While he was still alive, Kraton’s contemporaries saw him as an exceptional man, of a status close to that of the gods, heroes, or the dead, for whom large quantities of incense and other perfumes were burnt.”.

que eles se aproximassem da imagem de Alexandre, o Grande, nem que apenas favorecessem o culto de Dioniso. Era necessário que eles reforçassem o teatro como espaço da prática cívico-ritual, colocando lado a lado o culto dos reis e o culto do deus. Cráton e sua atividade frente ao *koinon* dos Atálidas é a expressão máxima desse propósito. Ele era o mais dionisiaco dos artistas porque o som do *aulós* era o som de Dioniso.

CONCLUSÃO

Para compreender a representação atoral na teatralidade trágica grega antiga precisei buscar a matéria escondida sob os versos dos textos dramáticos. Recorri a documentos dos mais variados tipos: ruínas arquitetônicas, pinturas em cerâmicas, fragmentos de inscrições e afecções preservadas em relatos, críticas e anedotas. Diferentemente do texto, que se conserva ao longo do tempo, a atuação só se faz presente enquanto performance. As suas fontes são escassas e por vezes contraditórias. Todavia, me propus, nesta dissertação, a agrupar algumas dessas fontes referentes à arte dos atores trágicos da Grécia Antiga e, com algum esforço de organização poética, fazer um convite para que olhemos para esse teatro que não somente se fez palavra, mas também transformação através do movimento.

Imaginei a cena em que um ator mascarado animava Cassandra com sua dança sobre um tapete púrpura colocado sobre o chão de terra batida e que se estendia por toda a *orchestra* até a porta da *skene*. Essa estrutura de madeira, posicionada ao fundo do espaço cênico, era também o palácio dos Átridas, onde Cassandra morreria quando por cuja porta passasse. A profetisa sentia o cheiro de sangue dos mortos daquela casa enquanto o ator talvez sentisse o cheiro de sangue dos animais abatidos nos dias anteriores do festival. Ele cantava um lamento enquanto um fogo a consumia. Esse fogo, talvez diga respeito a toda aquela teatralidade, e não somente à trágica morte de Cassandra, premeditada nos movimentos corpóreo-vocais do ator. É a chama que conduzia os sacrifícios, as procissões, as maquinarias de cena, as máscaras, os músicos e os coros: o Dioniso que anima a matéria para que se faça o teatro.

Ao som do *aulós*, o mais dionisiaco dos instrumentos, os atores trágicos da Grécia Antiga cantaram e dançaram o alvorecer de uma profissão. E Cráton, aquele que estava à margem, impedido de formular palavras, fez vibrar esse som que conduziu essa história até mim. Eu, portanto, inspirado pelos estudos clássicos da performance e pelas teorias teatrais contemporâneas, coloco esta dissertação como um incenso aos pés da estátua de Cráton, em homenagem ao teatro, à história e à impermanência que parece guiá-los.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Jean-Marc. **Às mesas do poder**: dos banquetes gregos ao Eliseu. São Paulo: Editora Senac, 2011.

ANDRONIKÓS, Manolis. Introdução. *In*: YALOURIS, Nicolas (org.). **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga**: Olímpia antiga e os jogos olímpicos. São Paulo: Odysseus Editora, 2004. p. 1-3.

ANDRONIKÓS, Manolis. O papel do atletismo na educação dos jovens. *In*: YALOURIS, Nicolas (org.). **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga**: Olímpia antiga e os jogos olímpicos. São Paulo: Odysseus Editora, 2004. p. 39-67.

ANEZIRI, Sophia. Artists of Dionysus: The first professional associations in the ancient Greek world. *In*: HARRIS, Edward; LEWIS, David; STEWART, Edmund (org.). **Skilled labour and professionalism in ancient Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 293-312.

ANEZIRI, Sophia. The organization of music contests in the hellenistic period and artists' participation: An Attempt at Classification. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford. Oxford University Press, 2007. p. 67-84.

ANEZIRI, Sophia. World travelers: the associations of artists of Dionysus. *In*: HUNTER, Richard; RUTHERFORD, Ian (org.). **Wandering poets in ancient Greek culture**: travel, locality and pan-hellenism. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 217-236.

ARISTÓFANES. **As rãs**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ARISTÓFANES. **Lisístrata e Tesmoforiantes**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ARISTÓFANES. **Paz**. Curitiba: Appris Editora, 2020.

ARISTÓTELES. **Constituição dos atenienses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

BÉLIS, Annie. **Les musiciens dans l'antiquité**. Paris: Hachette Littérature, 1999.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

CARTLEDGE, Paul. A show for Dyonisius. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 36-53.

CHANIOTIS, Angelos. Theatre rituals. In: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals: documentary studies**. Oxford. Oxford University Press, 2007. p. 21-47.

CHANIOTIS, Angelos. Theatricality beyond the theater: staging public life in the hellenistic world. **Pallas**: revue d'études antiques, Paris, v. 47, n. 1, p. 219-259, 1997.
CONNOR, W. R. Tribes, festivals and processions; civic ceremonial and political manipulation in archaic Greece. **The Journal of Hellenic Studies**, Cambridge, v. 107, n. 1, p. 40-50, 1987.

CSAPO, Eric. **Actors and icons of the ancient theatre**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

CSAPO, Eric. Calípedes limpando o assoalho: os limites do realismo no estilo clássico de atuação e interpretação. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth; HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 145-170.

CSAPO, Eric; SLATER, William. **The context of ancient drama**. Ann Arbor: Michigan University Press, 1994.

CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. In: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. **Palestra...** Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

CSAPO, Eric. The man who built the theatres: *theatropolai*, *theatronai*, and *arkhitektones*. In: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals: documentary studies**. Oxford. Oxford University Press, 2007. p. 87-121.

DEMOSTHENES. **Against Meidias, Androtion, Aristocrates, Timocrates, Aristogeiton**. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

EASTERLING, Patricia Elizabeth; HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

EASTERLING, Patricia Elizabeth. A show for Dionysius. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997a. p. 36-53.

EASTERLING, Patricia Elizabeth. Form and performance. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997b. p. 151-177.

EASTERLING, Patricia Elizabeth. From repertoire to canon. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997c. p. 211-227.

EASTERLING, Patricia Elizabeth. O ator como ícone. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 383-400.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004a.

ÉSQUILO. **Coéferas**. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004b.

ÉSQUILO. **Eumênides**. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004c.

ÉSQUILO. **Persas**. Letras clássicas, São Paulo s. v., n. 6, p. 197-228, 2002.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. São Paulo: Odysseus Editora, 2022.

EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREDERIKSEN, Rune; GEBHARD, Elizabeth; SOKOLICEK, Alexander (org.). **The architecture of the ancient Greek theatre**: acts of an international conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012. Aarhus: Aarhus University Press, 2015.

GOLDHILL, William. The audience of Athenian tragedy. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 54-68.

GREEN, Richard. Para uma reconstrução do estilo de interpretação. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth; HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 107-144.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) de teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HALL, Edith. Atores-cantores da antiguidade. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth; HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 3-44.

HALL, Edith. Lawcourt dramas: The power of performance in Greek forensic oratory. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, Oxford, v. 40, n. 1, p. 39-58, 1995.

HALL, Edith. The Politics of Metrical Variety in the Classical Athenian Theater. *In*: YATROMANOLAKIS, Dimitrios (org.). **Music and cultural politics in Greek and Chinese societies, volume 1**: Greek antiquity. Harvard: Harvard University Press, 2012. p. 1-28.

HALLIWELL, Stephen. **Aristotle's Poetics**. Londres: Duckworth, 1998.

HALLIWELL, Stephen. **Between ecstasy and truth**: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus. Oxford. Oxford University Press, 2011.

HALLIWELL, Stephen. The function & aesthetics of the Greek tragic mask. *In*: SLATER, Niall; ZIMMERMANN, Bernhard (org.). **Intertextualität in der griechisch-romischen Komödie**. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993. p. 195-211.

HARRIS, Edward; LEWIS, David; STEWART, Edmund (org.). **Skilled labour and professionalism in ancient Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013.

HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos; PANAOTAKIS, Costas. Making sense of ancient performance. *In*: HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 1-42.

HENRICHS, Albert. "Why should I dance?": choral self-referentiality in Greek tragedy. **Arion**: a journal of humanities and the classics, Boston, v. 3, n. 1, p. 56-111, 1994.

HERINGTON, John. **Poetry into drama**: early tragedy & the Greek poetic tradition. Berkeley: University of California Press, 1985.

HERÓDOTO. **História**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

HOURMOUZIADES, Nicolaos. **Production and imagination in Euripides**: form and function of the scenic space. Atenas: Greek Society for Humanistic Studies, 1965.

HUNTER, Richard; RUTHERFORD, Ian (org.) **Wandering poets in ancient Greek culture**: travel, locality and pan-hellenism. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KOVACS, George. Stringed instruments in fifth-century drama. *In*: HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 477-500.

LE GUEN, Brigitte. Kraton, Son of Zotichos: Artists' Associations and Monarchic Power in the Hellenistic Period. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 246-278.

LEFKOVITZ, Mary. **Lives of the Greek poets**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1981.

LIGHTFOOT, Jane Lucy. Nada a ver com os *technítai* de Dioniso?. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth; HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos**: aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odisseus Editora, 2008. p. 3-44.

MACHADO, Vinicius Torres; RAMOS, Luiz Fernando. Diálogo sobre a teatralidade e a performatividade na Grécia Antiga. *In*: VIANA, Fausto; COSTA, Felisberto Sabino da (org.). **40 anos do PPGAC ECA USP**: edição comemorativa. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 71-90.

MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. Artistas de Dioniso: atores e músicos na tragédia grega antiga. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-25, 2021

MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. Figuras de movimento na tragédia ateniense do século V a.C. **Revista brasileira de estudos da presença**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 1-25, 2022

MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. Formas de representação e políticas do espaço: teatralidade e democracia. **Pitágoras 500**: revista de estudos teatrais, Campinas, v. 10, n. 2, p. 41-52, 2020.

MARIANI, Tiziano. **Macchine teatrali e funzionalità drammaturgica nella tragedia classica greca**. 2015. Tese (Doutorado). Doutorado em filologia grega e latina. Università degli Studi di Parma, Parma, 2015.

MARSHALL, C. W. Some fifth-century masking conventions. **Greece & Rome**, Cambridge, v. 46, n. 2, p. 188-202, 1999.

MASTRONARDE, Donald J. **Contact and discontinuity**: some conventions of speech and action on the Greek tragic stage. Berkeley: University of California Press, 1979.

MASTRONARDE, Donald J. Actors on high: the skene roof, the crane and the gods in Attic drama. **Classical antiquity**, Berkeley, v. 9, p. 247-294, 1990.

MEINECK, Peter. **Opsis**: The Visuality of Greek Drama. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

MEINECK, Peter. Under Athena's gaze: Aeschylus' Eumenides and the topography of opsis. In: HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 161-180.

MEYERHOLD, Vsevolod. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

MORETTI, Jean-Charles; MAUDUIT, Christine. The Greek vocabulary of theatrical architecture. In: FREDERIKSEN, Rune; GEBHARD, Elizabeth; SOKOLICEK, Alexander (org.). **The architecture of the ancient Greek theatre**: acts of an international conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012. Aarhus: Aarhus University Press, 2015. p. 119-130.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MULLEN, William. **Choreia: Pindar and dance**. Princeton: Princeton University Press, 1983.

PAUSANIAS. **Guide to Greece**. Londres: Penguin Books, 1979.

PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur Wallace. **The dramatic festivals of Athens**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PLATÃO. **A república**: [ou sobre a justiça, diálogo político]. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATÃO. **As leis**. São Paulo: Edipro, 2021.

PLATÃO. **O banquete**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2018.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

REHM, Rush. **Greek tragic theatre**: theatre production studies. Londres: Routledge, 1992.

ROSANVALLON, Pierre. **O parlamento dos invisíveis**. São Paulo: Annablume, 2017.

RUSSO, Carlo Ferdinando. **Aristophanes**: an author for the stage. Londres: Routledge, 1994.

SAKALERÁKIS, Yannis. O Atletismo em Creta e Micenas. *In*: YALOURIS, Nicolas (org.). **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga**: Olímpia antiga e os jogos olímpicos. São Paulo: Odysseus Editora, 2004. p. 7-18.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Londres: Taylor & Francis, 1988.

SCOTT, Gregory. **Aristotle on dramatic musical composition**: the real role of literature, catharsis, music and dance in the Poetics. Nova Iorque: ExistencePS Press, 2018.

SIFAKIS, Gregory Michael. Aristotle, Poetics 17, 1455a29-34: people in real life, poets, or spectators in the grip of passion. **Classical Quarterly**, Cambridge, v. 59, n. 2, p. 486-493, 2009.

SIFAKIS, Gregory Michael. The misunderstanding of opsis in Aristotle's Poetics. *In*: HARRISON, George William Mallory; LIAPIS, Vayos (org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Boston: Brill, 2013. p. 45-62.

SLATER, Niall; ZIMMERMANN, Bernhard (org.). **Intertextualität in der griechisch-romischen Komödie**. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993. p. 195-211.

SLATER, William. Deconstructing festivals. *In*: WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 21-47.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. São Paulo: Odysseus Editora, 2015.

SUTTON, Dana Ferrington. The theatrical families of Athens. **The American journal of philology**, Cambridge, v. 108, n. 1, p. 9-26, 1987.

STARR, Chester Gibbs. **O nascimento da democracia ateniense**: a assembleia no século V a.C. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

TAPLIN, Oliver. **Greek tragedy in action**. Londres: Routledge, 2003.

TAPLIN, Oliver. **The stagecraft of Aeschylus**: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1977.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

TYRELL, Blake. The Suda's Life of Sophocles (sigma 815): translation and commentary with sources. **Electronic antiquity**, Blacksburg, v. 9, n. 1, p. 1-231, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. *In*: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011a. p. 1-5.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambiguidades na tragédia grega. *In*: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011b. p. 7-24.

VIANA, Fausto; COSTA, Felisberto Sabino da (org.). **40 anos do PPGAC ECA USP**: edição comemorativa. São Paulo: ECA-USP, 2021.

VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. A caça e o sacrifício na *Oresteia* de Ésquilo. *In*: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011a. p. 101-124.

VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. Ésquilo, o passado e o presente. *In*: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011b. p. 221-239.

VIEIRA, Trajano. Introdução à Grécia de Jean-Pierre Vernant. *In*: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. XV-XVIII.

VOVOLIS, Thanos. Acoustical masks and sound aspects of ancient Greek theatre. **Clássica**: revista brasileira de estudos clássicos, São Paulo, v. 25, n. 1/2, p. 149-173, 2012.

WILES, David. **Tragedy in Athens**: performance space and theatrical meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WILSON, Peter (org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 21-47.

WILSON, Peter. Music. *In*: GREGORY, Justina (org.). **A companion to Greek tragedy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 183-193.

WILSON, Peter. Os músicos entre os atores. *In*: EASTERLING, Patricia Elizabeth, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos**: aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 45-78.

XENOFONTE. **Memoráveis**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

YALOURIS, Nicolas (org.). **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga**: Olímpia antiga e os jogos olímpicos. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

YATROMANOLAKIS, Dimitrios (org.). **Music and cultural politics in Greek and Chinese societies, volume 1**: Greek antiquity. Harvard: Harvard University Press, 2012.