Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

40 ANOS DO PPGAC ECA USP

Edição comemorativa

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo
ECA -USP
2021

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ppgac
usp

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Revisão de texto: Márcia Moura
Capa: Maria Eduarda Borges

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa / organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (429 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa* As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice–reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice–diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP–05508–020

DIÁLOGO SOBRE A TEATRALIDADE E A PERFORMATIVIDADE NA GRÉCIA ANTIGA

Vinicius Torres Machado e Luiz Fernando Ramos

> "Havia no distrito de Peanian uma mulher chamada Phya, cuja altura chegava a mais de dois metros e que era, também, atraente de se ver. Vestiram essa mulher com uma armadura completa e a instruíram a postar-se imóvel sobre um carro, de modo a ser vista no trajeto do mesmo até a cidade, como uma estátua viva, ao lado de Pisístrato. Arautos foram enviados a precedê-los, e a proclamar sua chegada assim: 'Cidadãos de Atenas, recebam Pisístrato com ânimos cordiais. Palas Atena o está trazendo de retorno a sua cidade, ele que entre todos os homens é o que ela mais honra'. Os arautos proclamaram isto aos quatro ventos, e imediatamente espalhou-se o rumor por todas as comunidades de que Atena repatriava Pisístrato como o seu favorito. Mesmo os cidadãos atenienses foram totalmente persuadidos de que aquela mulher era a verdadeira deusa. Prostraram-se diante dela, e aceitaram Pisístrato de volta." (HERÓDOTO, 1952 Livro I, p. 60)

Vinicius: A chegada de Pisístrato de seu primeiro exílio, em 550 a.C., em uma carruagem, escoltado por Phya, uma mulher alta, vestida como Atena, é uma das cenas de teatralidade mais intrigante da história antiga. Poucas discussões sobre a Grécia arcaica focam na teatralidade. A história do retorno de Pisístrato, por exemplo, costuma ser considerada criação fantasiosa, carregada de simbolismos políticos. Ou, quando se acredita na narração de Heródoto, a mais antiga fonte que dispomos, costuma-se tomá-la, apenas, como uma ação de propaganda perpetrada por um político manipulador. Diante dessa segunda alternativa, causa perplexidade ver os cidadãos atenienses do século VI a.C. em tal grau crédulos frente a uma evidente ação teatral. É ainda mais contraditório se pensarmos que aqueles mesmos atenienses assistiriam os primeiros festivais dionisíacos estabelecidos pela cidade, aproximadamente 20 anos depois, por volta de 530 a.C., durante o governo do próprio Pisístrato (546 a.C.-527 a.C.). Se os dados históricos são confiáveis, é ainda mais incoerente pensar que um político que operou tão conscientemente a arte da ilusão, iria transformá-la em divertimento e instrução pública. Talvez seja necessário reconsiderar o modo como Pisístrato compreende o jogo entre teatralidade e construção de realidade. W. R. Connor (1987) oferece uma visão interessante sobre o tema quando propõe que se deve entender o relato de Heródoto não como

propaganda, fruto de uma manipulação da sociedade, mas como registro fidedigno da disposição da população ateniense, que decide participar de um drama como reelaboração de um mesmo padrão cultural que todos vivenciavam: a evocação de Atena, deusa padroeira da cidade a conduzir seus escolhidos no melhor caminho, calha como uma experiência comum. A procissão de Pisístrato como o eleito, junto da imitação da deusa, é referendada pelos olhos, corações e mentes da população, agregando um consentimento popular em que a teatralidade se torna um ato de comunicação bidirecional, ao mesmo tempo expressivo e vivido. Pisístrato, conscientemente, quer confundir teatralidade e realidade, pois, embora, entre os gregos, fosse habitual vestir-se como uma divindade em certas ocasiões cerimoniais, o tirano o faz de uma forma ao mesmo tempo sutil e pragmática, instrumentalizando o gesto a favor de seu retorno ao poder. Existem semelhanças entre a procissão narrada por Heródoto e as representações visuais em vasos de Palas Atena e Hércules em uma carruagem. No entanto, em sua performance, Pisístrato evitou se apresentar como Hércules. Sua mensagem é muito mais contida, mas não menos gloriosa: retorna acompanhado de Atena, homenageado e aprovado por ela, mas, ainda, como um ser humano, não um herói ou um deus. A distância entre o líder e seus seguidores aparece, dessa forma, bem menor do que se costuma pensá-la. Os podem ser compreendidos como participantes de uma teatralidade cujas regras e os modos eles entendem e aprovam. Connor (1987) diz que, ali, os atenienses eram atores em um drama ritual, afirmando o estabelecimento de uma nova ordem cívica e um relacionamento renovado entre as pessoas, seu líder e sua divindade protetora. Pisístrato serve-se de um formato vigente muito popular, o das procissões dionisíacas, para articular, no mesmo movimento, os valores da comunidade e um consenso emergente sobre a política do estado. O sucesso de Pisístrato não deriva, assim, de uma distância intelectual ou emocional que estabeleceria com a comunidade, mas da sua sintonia carnal e material, hoje diríamos performativa, com as necessidades e aspirações dela. Pisístrato é capaz de dar forma a essa cumplicidade e projetar sua expressão por meio de um ato mimético. Diante disso tudo, pergunto: quais elementos da *mímesis* performativa podem ajudar a pensar a chegada triunfal de Pisístrato a Atenas não como simples "imitação", nem como propaganda ou manipulação, mas, como sugere Connor (1987), como "adaptação criativa" da antiga procissão que Pisístrato e a

comunidade da Ática operam juntos na construção da realidade? Fiquei pensando em como essa teatralidade parece estar ligada a um moinho que usa de estruturas do passado para construir novas realidades, mas não como mimese do real e sim como performatividade. Talvez a próxima pergunta ainda seja nessa direção, pois a teatralidade ligada à procissão é a vista sob a perspectiva do movimento no real.

Luiz: 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 estratagemas decisivos para conquistar o poder em Atenas. O primeiro, que lhe rende sua primeira milícia, é propriamente mimético, pois ele faz a si e a suas mulas parecerem que tinham sido atacados. No segundo episódio, como foi bem observado por Connor (1987), mais do que parecer algo que ele não é, e remetendo à superação de sua primeira investida contra a cidade, na busca de uma anistia, ele serve-se do dispositivo processional das imagens carreadas. A Palas Atena que pontifica na carruagem e o sombreia é um símbolo acabado, fala por si. Ela não finge ser a deusa, mas, naquela circunstância, ela age, atua e performa como a deusa. Claro que tudo isso faz parte do acordo com Megácles (tirano no poder e futuro sogro de Pisístrato) que, nesse caso, é o produtor do ato, digamos, depois encenado por Pisístrato. Mas, sim, talvez possa ser pensado como *mímesis* performativa, na medida em que faltam ao arranjo o encadeamento dramático e a compreensão cognitiva clara sobre o que está acontecendo. No primeiro caso, vale o jogo da verossimilhança, no simulacro expressivo de feridas que lhe teriam sido infligidas. Nesse outro, joga-se com o indeterminado: a evocação vaga da deusa, pura e flagrantemente visual, operando no inconsciente da cidade; e, sobretudo, serve-se do dispositivo espetacular processional, o mais prestigiado e comum naquela comunidade antes mesmo que as Grandes Dionisíacas tivessem sido organizadas civicamente, e quando os ritos dionisíacos ainda ocorriam em parte misteriosamente, em parte com uma teatralidade movente, do canto e da dança ritual. Mas há um terceiro estratagema implícito na narrativa de Heródoto que coincide com a terceira e mais bem-sucedida investida de Pisístrato sobre a cidade. Depois de 11 anos de exílio e de ter costurado uma aliança com inúmeras tribos e o apoio financeiro de diversos aliados, principalmente os tebanos, Pisístrato e seu exército surpreendem os atenienses logo depois do almoço. Em vez de

impor uma violência destrutiva, Pisístrato envia os filhos a cavalo para convencer todos que tinham deixado a cidade em pânico a retornarem para suas casas e seus cotidianos. Nessa ação de *real politique*, pragmática e soberana, ele inicia uma administração vitoriosa de quase 30 anos, que incluiria, além dos muitos melhoramentos econômicos e sociais, a constituição do projeto das Grandes Dionisíacas, transferindo os ritos secretos de Elêusis para a Ágora ateniense e propiciando condições para que uma teatralidade explícita e assumida cívica e teatralmente se organizasse e se desenvolvesse.

Vinicius: O drama grego costuma ser tomado como uma apresentação em que os integrantes da plateia se colocavam de modo circular e, portanto, socialmente mais engajados ao poderem se ver dispostos dessa maneira. Essa ideia, entre outras símiles, tem por base a concepção de que o local da apresentação teria sido pensado a partir das danças da colheita, que eram observadas de forma estática. Hoje já se sabe que o teatro circular só foi constituído a partir da reforma de Licurgo, em meados do século IV a.C., e que, até então, o teatro tinha forma trapezoidal (CSAPO, 2007). 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.

Dentro da cidade, as procissões forneciam o contexto visual para um grande número de cultos ao longo do ano e, certamente, não seria um exagero pensar que a forma de desempenho dominante em Atenas, no século V a.C., tenha sido a procissão/desfile/parada (BUKERT, 1985). Parker (2005) lista 39 festivais processionais anuais conhecidos em Atenas. É a partir dessa premissa, de uma sociedade que pensa a *mímesis* em movimento, que eu gostaria de pensar a teatralidade clássica. Sabe-se que os diferentes festivais para Dioniso eram iniciados com cortejos e que, considerado o segundo em escala, ficando atrás apenas da *Panathenaea*, o grande

desfile da Dionisíaca Urbana culminava no Santuário de Dioniso Eleuthereus. A expressão "teatro de Dioniso" não é encontrada nas referências do século V a.C. ou nas do IV a.C., exceto em Tucídides (8.93.1), em que há menção a um "teatro de Dioniso", mas em uma colina no Pireu, não na Acrópole de Atenas. Os primeiros festivais de Dioniso provavelmente giravam em torno da participação em uma procissão que parava em lugares estratégicos da cidade e neles aconteciam apresentações corais para os integrantes da procissão. Com o maior número de participantes nos festivais, construiu-se novos lugares de exibição. O ponto culminante da grande procissão da Dionisíaca Urbana, o Santuário de Dioniso Eleuthereus, provavelmente, teve o *theatron* erguido para receber aqueles que iam observar os sacrifícios e as performances em homenagem ao deus, formando um teatro ou uma "área de visualização". O termo *theatron* pode significar qualquer assento na área, não necessariamente um espaço de teatro, como o tomamos hoje. Por volta de 540 a.C. o Santuário de Dioniso Eleuthereus foi fundado, data que coincide com a intenção de Pisístrato de criar festivais "panáticos" a fim de unir a Ática, tendo Atenas como centro. Por volta de 500 a.C., o *theatron* foi expandido, talvez para acomodar mais espectadores, resultado das reformas de Clístenes, que ampliaram ainda mais a participação cívica no festival. Assim, o festival do século V a.C. manteve a procissão, mas colocou as apresentações e os sacrifícios culminantes em um local estacionário, onde um maior número de cidadãos poderia assisti-los. A dinâmica espacial conferida a esse espaço de atuação refletiu fortemente na influência da performance coral e do cortejo, pois a cena era essencialmente um "espaço de movimento" para a apresentação do drama coral, fluindo para dentro e para fora a partir dos dois *eisodoi* (entradas laterais). Taplin (1977) afirma que a *skené* só foi construída em meados do século V a.C., e que muitas entradas em cena das obras de Ésquilo deveriam ser por nós imaginadas como acontecendo a partir das entradas dos atores em carruagens. É com esse pano de fundo que podemos entender duas das principais peças do teatro clássico da primeira metade do século V a.C., ainda antes da guerra do Peloponeso. Paul Cartledge (1997) projeta como os espectadores, assistindo à apresentação de *Os persas*, em 472 a.C., observariam a cena transcorrendo diante da Acrópoles ateniense destruída efetivamente na invasão persa, e agregariam à montagem de Ésquilo a experiência recente daquele episódio marcante. Por quase 20 anos, Atenas manteve a

Acrópoles destruída, como a firmar aquela cicatriz na paisagem da cidade e na visão cotidiana dos cidadãos. A Acrópoles em ruínas era um memorial vivo de eventos profundamente traumáticos, que tinham afetado todos os atenienses, independentemente da classe ou do status social. Gloria Ferrari descreveu essa paisagem destruída como "uma coreografia de ruínas" (FERRARI, 2002, p. 11-35). Seguindo a proposta de Cartledge, Meineck (2013 examina, detalhadamente, como, em *As Eumênides*, de Ésquilo, a apresentação de Palas Atena dialoga objetivamente com a nova estátua colossal da deusa, de bronze, erguida por Fídias no fim de 460 a.C. e no início de 450 a.C., e como ela teve uma influência poderosa na encenação e na recepção da *Oresteia*. Aquela estátua foi o primeiro monumento erguido nas ruínas da Acrópole. Media de 9 a 15 metros de altura e dominou o horizonte ateniense por, talvez, 700 anos, até que foi levada para Constantinopla, onde foi montada em um pilar, no Fórum de Constantino. Estima-se que sua construção levou nove anos e visava impactar quem entrasse pelo portão principal de Atenas, deparando-se com ela à primeira vista. Além disso, era visível por todos, de qualquer lugar da cidade, realçada por seu bronze polido, que brilhava intensamente em dias ensolarados. Na época da apresentação de *Oresteia,* a estátua tinha acabado de ser concluída, ou estava em seu estágio final. De acordo com Pausânias(1.82.2), ela era tão alta que podia ser vista do Cabo Sounion, a cerca de 48 quilômetros milhas de distância. Quando Ésquilo encenou *As Eumênides* no teatro do Santuário de Dioniso Eleuthereus, os espectadores, fossem atenienses ou estrangeiros, estavam engajados na visualidade imediata da peça, mas, ao mesmo tempo que observavam a cena, com os olhos da memória miravam a procissão recente, experimentada alguns dias antes, e recordavam aquela estátua de bronze. Além disso, Taplin (1977) aponta como o final de *As Eumênides* parece sugerir um coro complementar que prosseguiria em procissão pela cidade e, segundo Meineck (2013), conduziria novamente até onde estava a estátua. Por tudo isso, a minha segunda pergunta vai ainda na direção dessa mimese em movimento, que já foi tratada na questão anterior. J. P. Vernant (2002) percebe a representação do mito e da realidade, na tragédia grega do século V a.C., como exame dos dramas heroicos do passado sob a ótica de uma sociedade em movimento, que começa a desenvolver novos sensos de justiça, não mais ligados à culpa herdada. A *Oresteia* é a trilogia que parece tratar essa questão de modo mais evidente e resulta na

fundação do Areópago. Mas há, também, outra evidência de movimento na *Oresteia*, ligada ao próprio desempenho mimético da cena, apresentando camadas de realidades observadas em cortejo e em ficções criadas por sobre a topografia real. É assim que Peter Meineck (2013), no texto *Under Athena's Gaze*, argumenta que *As Eumênides* desenvolve-se dentro de um panorama em que dramas ambientados no passado mitológico poderiam fundir-se com a paisagem do presente, apresentando, nesses casos, o contraste entre o pequeno ídolo de madeira de Atenas (*bretas*), referenciado por Apolo em *As Eumênides*, com a nova estátua colossal colocada em pé na Acrópole. Assim, gostaria de recolocar a questão do teatro entendido como ato processional, e a do desenvolvimento da ideia do desempenho mimético como um processo, a partir da perspectiva de que se pode colar teatralidades moventes sobre o real e contrastá-las com o espaço tempo do percurso. Dessa maneira, o termo *opsis*, normalmente entendido como espetáculo, no conjunto de máscaras, cenários gestos, etc., pode ser entendido como visualidade em um sentido mais amplo, espacial e temporalmente, em que entrariam em conjunção a visão real e cotidiana justaposta à dimensão aural da ficção.

Luiz: Todos esses pontos são muito interessantes e merecem comentários. Parece-me que uma investida vertical nas pesquisas da história da materialidade da Grécia arcaica e antiga tem o barato de despertar novos lugares imaginários para o teatro naquele contexto. Você tocou no aspecto dos teatros, mesmo no século V a.C., ainda serem retilíneos e não terem ainda adquirido a forma circular instalada nas encostas. De fato, essa não é uma informação trivial, ainda mais quando complementada pela a de que os teatros que assistiram o melhor das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides eram inteiramente de madeira, provavelmente semelhantes às arquibancadas de madeira dos desfiles do carnaval brasileiro, antes da construção dos sambódromos de concreto armado. Quero dizer: existem alguns sensos comuns, frutos do empilhamento de informação de vários níveis, de guias turísticos aos altos estudos filológicos do grego arcaico, que prevalecem e têm de ser desmontados. Assim, esse novo lugar imaginário para se pensar a tragédia do século V a.C. é muito estimulante, quase perturbador, e comprova que os estudos históricos e as narrativas que criam têm sempre a marca singular do ponto temporal e da perspectiva espacial com que se os observa. Mas o

mais interessante de tudo, e que já é um achado desse seu mergulho, é essa ideia de uma teatralidade movente e processional como provavelmente a mais próxima do que os gregos do século VI a.C. e do V a.C. experimentaram. Talvez, o que marque o fim da transição dos ritos ditirâmbicos para a estrutura dramática da tragédia, com a superação do que era totalmente espontâneo e experimentado fisicamente para uma situação observacional distanciada, e para o acionamento cognitivo do *mythos*, seja exatamente o momento em que, de tanto exercitar paradas nas procissões para vidência/vivência de situações rituais, esse processo coletivo se percebeu como *theatron*, e passou a constituir-se espacialmente em novos termos, agora com os movimentos contidos em circularidade e não mais linearmente na lógica processional. De algum modo, algo parecido ocorreu no fim da Idade Média, quando o teatro religioso processional e por estações desprendeu-se do rito e ganhou as ruas, emancipando os atores para começarem a contar suas próprias histórias. Essa ideia do processional como DNA da tragédia merece ser extensivamente explorada. Outro ponto importante, na segunda pergunta, é o que observa, em vários e ricos exemplos, a sobreposição do espaço ficcional, do "tempo dos heróis", ao espaço da Polis e sua atualidade. Sim, discutir isso é mais do que simplesmente ver a tragédia como espelhamento e processamento da experiência vivida dos atenienses, como dizendo respeito a eles, sendo-lhes endereçada. Quero dizer: há que se pensar esses exemplos citados, e o de *Os persas* tendo a Acrópole destruída ao fundo é o mais instigante deles, na perspectiva de uma "cena do real", ou de uma performatividade efetiva do espaço físico e arquitetônico, quase como um *site specific*. Certamente é anacrônico projetar naquele contexto categorias de uma teatralidade moderna contemporânea. Mesmo assim, assumido o anacronismo, essa sobreposição não deixa de ser produtiva. Por exemplo, no fato de, em grego antigo, haver dois termos para se descrever a palavra ação e da diferença dessas duas raízes distintas emergir a palavra drama. Sua raiz é *dronton*, flexão da palavra dórica para ato e que equivale ao termo ático *prattein*. Quando Aristóteles descreve a tragédia como uma *mímesis* que pressupõe a atuação de atores, ou como a *mímesis* de uma ação cujo meio é ele próprio uma ação, ele utiliza para caracterizá-la o termo dórico, distinguindo-o assim do termo habitual ático. Quer dizer, essa ação especial, que é *mímesis* por meio de atores, não é uma *prattein*, mas é um *dron* ou *dran* ou *drasis*, e o que resulta dela não é um *pragma*, ou *práxis*, mas é um

drama. Assim, Aristóteles diz que Sófocles e Aristófanes fazem *mímesis* por meio de *prattontes* e *drontes*, sendo os primeiros os agentes imitáveis e, os segundos, os atores que imitam, sujeitos e não objeto da imitação. De algum modo, nessa diferenciação entre o agir tomando como referência a ficção e o agir concretizado fisicamente pelo atuante da mesma, que aparece sobreposta na teatralidade grega, como percebe Aristóteles, já estaria implícita, de modo larvar, a diferença que Fisher-Lichte (2008) aponta na performatividade, quando o ator desempenha o friccionar de sua condição objetiva e atual e qualquer ficcionalidade que se estabeleça a partir dela ou contra ela. Enfim, retomando a ideia dessa teatralidade mais móvel que parada, que segue adiante pelo em torno e marca passo, é interessante percebê-la como um antecedente necessário ao que se verá a partir do século III a.C., sobretudo, nos grandes teatros semicirculares e fundadores de lócus absolutos, uns que se tornaram impropriamente, na nossa imaginação, o teatro do século V a.C. Além dessa revisão necessária, caberia também repensar o espetáculo como materialidade porosa à cidade, não só na estrutura do *mythos* como na efemeridade do *opsis* e da materialidade espacial urbana.

Vinicius: Na passagem do século V a.C. para o IV a.C., a profissão de ator ganhou um novo status e uma consequente problemática. Durante boa parte do século V. a.C., a atuação ficara a cargo de famílias atenienses. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes faziam parte daquelas que dispunham do privilégio de definir os protagonistas, deutagonistas e tritagonistas. Atuavam, de fato, como treinadores de coros e preparavam todos os elementos que compunham o espetáculo. Na segunda metade do século V a.C. aconteceu uma mudança fundamental no sistema de produção das tragédias: atores não pertencentes às principais famílias começaram a ser empregados e a desempenhar profissionalmente papéis nas peças de Sófocles, Eurípedes e outros. Surgem novos atores, vindos de fora de Atenas, em um momento em que o teatro já se espalhara não só por toda a Ática, mas, também, pelas regiões do entorno. Sabe-se que Ésquilo já havia representado na Sicília, que Sófocles dirigiu uma peça fora de Atenas e Eurípedes produziu uma peça na Macedônia. Além disso, a descoberta recente de teatros de pedra construídos fora de Atenas datados do século IV a.C. deixou claro que, assim como o "teatro de Dioniso" só recebeu sua estrutura de pedra

naquele mesmo século, possivelmente, no século III a.C., todos os teatros fora de Atenas também ainda eram de madeira. Ao mesmo tempo, não há por que duvidar da existência de uma grande difusão da produção teatral já na segunda metade do século V a.C. Eric Csapo, em *Actors and icons of the ancient theatre* (2010), faz a interessante sugestão de que, quando da instauração do prêmio de melhor atuação na Grande Dionisíaca de 446 a.C., observava-se já uma tensão entre o sistema de produção familiar e aquele dos atores grandemente qualificados, provavelmente nascidos fora de Atenas. Esses atores, de origem mais humilde, passaram a disputar o lugar de prestígio com as famílias atenienses detentoras do saber teatral. Assim, se por um lado a instituição do prêmio conferia status a esse novo agente da cena, por outro, apartava-o do conjunto representado pelo coro. É importante lembrar que os poetas eram denominados *tragoidós*, que podia significar tanto treinador de coro quanto cantor e poeta. Portanto, abarcava todas as funções da real produção da peça. O lugar afastado do ator pode ser bem observado no vaso de Pronomenos, possivelmente do fim do século V a.C., em que o pintor que dá nome ao vaso representa uma comemoração dentro do templo de Dioniso, após a vitória em uma Dionisíaca. Csapo (2010) mostra como ali todas as figuras do coro seguram suas máscaras e têm seus rostos e nomes registrados no vaso, enquanto os atores, apesar de também segurarem suas máscaras, possuem os rostos de suas personagens e não têm seus nomes registrados. Contudo, no fim do século V a.C., com a extrema difusão dos festivais, que se expandiram da Magna Grécia à Ásia Menor, e da Macedônia ao Norte da África, emergiu um novo sistema de produção em que os atores vão ser extremamente valorizados e se tornarão muito ricos, mesmo com a pecha de assalariados e atuando em um contexto menos sacralizado do que o dos cultos dionisíacos das famílias atenienses. Eric Csapo (2010) chega a caracterizar esse momento como o de emergência de um verdadeiro *star system*, comparável ao da Hollywood do século XX. Muitos atores ascenderam de status social ao fazerem doações para a cidade de Atenas. A prova do poder desse grupo emergente foi o ato de doar, em 386 a.C., a reencenação de uma tragédia. Esse fato confirma, também, como esses atores, cientes de seu poder, eram capazes de se organizar independentemente dos autores. Essa é a data que marca a instituição da possibilidade de uma reencenação ser oferecida um dia antes das demais peças da grande Dionisíaca. Assinala também uma mudança de

paradigma na ideia de teatralidade que começa a surgir a partir de então. Os atores são capazes de influenciar multidões e, talvez, é a partir dessa perspectiva que deveríamos observar grande parte da discussão estética do período, traçada principalmente por Platão e Aristóteles. Muitos atores, independentemente do coro, passam a viajar apresentando canções retiradas das peças de grandes autores, com destaque para as de Eurípides e suas cenas de mensageiros, altamente dramáticas, nas quais podiam demonstrar todo seu poder vocal. A capacidade e a eloquência dos atores e seu status transformam-nos também em embaixadores. Neoptólemo, possivelmente de origem simples e, portanto, adotando o nome de um de seus personagens, foi um dos embaixadores atenienses durante as tratativas de acordos com Felipe da Macedônia, já na segunda metade do século IV a.C. O lugar da teatralidade nesse período pode ser discutido também a partir da história narrada por Diodoro, segundo o qual Felipe da Macedônia, no banquete de casamento de sua filha Cleópatra com seu tio por parte de mãe, pede para que Neoptólemo, já ator de reconhecida qualidade, cante uma canção. Neoptólemo sabe que, no dia seguinte, Felipe fará a cerimônia de despedida e partirá para a sua campanha contra o reino Persa. Querendo agradar Felipe, ele entoa uma canção que trata de um rei poderoso que, orgulhoso de seu poder, acaba por ser derrotado. Segundo Diodoro, Felipe vê nessa canção um presságio de vitória, confirmando os oráculos que havia consultado anteriormente. A palavra do ator Neoptólemo tem ali status de divinação que se confirmará de modo performativo no decorrer dos eventos. No dia seguinte, o imperador prepara a sua entrada em um teatro para ser saudado antes da partida. No palco, estão dispostas 12 estátuas de divindades e uma 13ª do próprio Felipe, adornado como um deus. Felipe, confiante no presságio, diz para seus seguranças o acompanharem de longe. Ao descer na direção do teatro, ele é esfaqueado até a morte. Essa apresentação de Felipe como herói é paradigmática. Pat Easterling (2008) analisa a história compondo o quadro trágico a partir de outro texto, *Florilégio*, de João Estobeu, em que se conta que foi perguntado ao grande ator Neoptólemo qual das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes teria sido, na sua opinião, a mais trágica. O ator responde que nada do que experimentou no palco foi mais trágico do que Felipe entrando no teatro, ovacionado como um 13º deus, e esfaqueado até a morte. Ao narrar o evento como representativo de tragicidade, Neoptólemo deixa claro que,

possivelmente, já no século IV a.C., a teatralidade passou a ser tomada e discutida para além do teatro em diversas esferas. O período helenístico marcará uma difusão do conceito de teatralidade para a vida. Angelos Chaniotis (1997) inicia sua abordagem do entendimento da vida como um palco a partir da história de Augustus contada em Suetônio, segundo a qual o imperador, em seu leito de morte, pergunta a seus amigos se ele havia desempenhado sua parte no drama da vida (*mimum vitae*) e, citando um epílogo cômico, convidou-os a saudarem sua partida com aplausos. A história de Neoptólemo apresenta nitidamente os perigos que emergem da teatralidade. Ao mesmo tempo, a história de Felipe converge com o caso do imperador Augustus, quando se sabe que seu último desejo foi o reconhecimento por ter bem representado sua parte no grande drama da vida. De certa forma, há aqui um entendimento da teatralidade como algo que se destaca e se sobrepõe ao real, mesmo que essa relevância, enquanto simulacro, corra o risco de um destino infausto e terrível como o de Felipe. A história de sua entrada no teatro, espaço de Dioniso, saudado como um 13º deus, coloca a sua ação teatral sob o terrível olhar da divindade.

A partir dos estudos de Picard Cambridge (1968), que afirma que o *xoanon* de Dioniso (pequena estátua de culto, possivelmente de madeira) era colocado em lugar de destaque no *theatron* (provavelmente na *pohedria*), Peter Meineck (2013) analisa a possibilidade de entender essa estátua partindo da ideia de que, na cultura grega, as divindades eram tanto vistas como também viam, ou eram videntes. Em *Ifigênia em Tauris*, Eurípides retrata como o ídolo de Ártemis desvia o olhar para não ver os atos de impiedade cometidos em sua presença. Analisando esse sistema óptico na Grécia, Meineck afirma que, para os gregos, o olhar tinha também as características do tocar. Mesmo não havendo a presença do *xoanon* de Dioniso no teatro de Felipe, é interessante pensar como sua teatralidade imiscuída na própria vida, sem a proteção, o escudo da máscara que veste o ator cômico, é punida pela divindade, que também é terrível e vingativa, como bem apresenta Eurípedes em *As Bacantes*. Apesar do "risco" de a teatralidade se misturar com a vida, o teatro continuará a servir de propaganda para os poderosos. É assim que Alexandre produzirá uma crescente "Dionisoficação" de si mesmo, com a apresentação volumosa de artistas que acompanhavam sua chegada em diferentes territórios – dados sugerem que 3 mil artistas de Dioniso viajavam para as celebrações. Após sua morte, muitos imperadores

ainda continuaram a propagar essa divinização, inclusive com sacerdotes que, atuantes, emulavam os procedimentos dos cultos a Dioniso (ANZERINI, 2009). No caso de Felipe, independentemente de sua *hybris*, sua vontade de se alçar ao *status* de mito, ou herói, confirma os riscos excedentes dos encantamentos proporcionados pela teatralidade.

Luiz: A história da passagem de um regime teatral, em que os atores eram familiares dos dramaturgos, para um profissional, em que o desempenho passa a legitimar os atores e abre espaço para a mercantilização dessa força de trabalho (de alguma forma parecida com a da teatralidade popular das trupes desde a Comédia Latina até as renascentistas, da Commedia dell'Arte ao circo moderno, no modelo artesanal, de pai para filho), coloca em evidência outro aspecto pouco pensado e muito minimizado na análise da teatralidade dos séculos V a.C. e IV a.C., o da reencenação, no sentido de apresentar de novo, fora dos concursos já disputados e com distância temporal da estreia. Esse tipo de encenação, ou de representar de novo algo já estreado, tornou-se o corriqueiro em todas as sociedades e circunstâncias teatrais posteriores, sempre (com as especificidades de cada tempo histórico (as atrações do Coliseu, o teatro Elisabetano ou o *vaudeville* do século XIX). No caso do teatro moderno, foi uma de suas marcas, até porque a própria encenação tornou-se um padrão artístico autônomo, implicando em si a possibilidade, a cada apresentação, de se propor uma nova obra, visto que o texto, descontextualizado de sua época, acabava sempre sendo "atualizado". De fato, a ideia da reencenação na Atenas ainda do século V a.C., produzida por atores famosos e não ligados aos autores trágicos, ou à tradição que eles representavam, e desenvolvida provavelmente à exaustão no século IV a.C., quando já não havia grandes autores, pode bem explicar por que na *Poética*, Aristóteles refere-se pejorativamente aos "fazedores de máscara" (HALLIWELL, 1987, p.39) ou cenógrafos, como aqueles responsáveis pelo irrelevante *opsis* nas tragédias encenadas. Por trás dessa minimização do espetáculo, talvez, a visão negativa de Aristóteles pode remeter exatamente a um teatro que já não é dos dramaturgos, mas, e principalmente, dos atores, esses que transformaram o saber artesanal em uma profissão e terminaram de desvinculá-lo do rito dionisíaco primitivo. Ao mesmo tempo, e quase contraditoriamente, a história do ator Neoptólemo, quando diviniza

Felipe e o lança na arena sem máscara, ou lhe franqueia a divindade sem lhe proteger com uma máscara, mostra que a fronteira com o teatro nos ritos cívicos, e nos triunfos pré e pós-guerras, era tênue e, definitivamente, que estes eram performativos, no sentido de Austin, das ações sérias e consequentes, irremediáveis.

Ainda vale comentar a atitude de Augusto apropriando-se ritualmente de sua morte, tornando-a uma boa morte, considerada como último ato de uma boa vida. A ideia de que a vida é uma curva dramática com um sentido final aparece no comentário de Sólon a Creso, recolhido por Plutarc (s.d.p.65). "Um homem só pode dizer que foi feliz na morte", cogitando um desfecho que determina a felicidade ou a infelicidade, como na tragédia, ou na "uma ação" da poética aristotélica. Claramente, é um artifício que talvez faça mais sentido na tragédia do que na vida, mas que, como a intuição de Augusto demonstra, garante conforto poderoso ao que parte coroado pelas palmas que seus assistentes lhe devotam como imperador morrente. Só um soberano pode forçar em vida aplausos por um suposto e intangível desempenho de vivente. Sócrates, porém, com menos poder político, mas com muito mais espiritualidade ou inteligência, transformou a sua morte em um dos tropos dramáticos mais reencenados da história do teatro.

Vinicius: Na palestra *The Dionysian parade and the poetics of plenitude*, Eric Csapo (2013) apresentou uma detalhada reconstrução do cortejo dionisíaco, evento que antecedia a realização das competições e que envolvia mais de 8 mil cidadãos com funções ativas. Csapo elencou características como: 250 pessoas, em duplas, eram responsáveis por carregar cada pão que seria assado durante o sacrifício de 400 bois, também escoltados por atenienses ou aliados; além de bois financiados por cidadãos abastados, 500 jarros de vinho que eram feitos com pele de animais, e diversas tortas de mel; falos eram levados para cidades aliadas, cerca de 200 delas no alto Império, e, por causa do seu peso, necessitavam de 15 cidadãos para serem transportados; 1.225 participantes dos coros líricos e dramáticos concorreriam nos dias seguintes e eles desfilavam com os mesmos figurinos com os quais se apresentariam; mobilizava-se 200 atenienses responsáveis pelos tributos exigidos dos aliados, possivelmente 100 mulheres carregadoras de cestas com frutas, além de todos os cidadãos que participavam vestidos de máscaras e roupas, as mais exuberantes possíveis. Csapo

(2013) relata, no meio dessa extensa apresentação, a presença de carros, alguns com forma de embarcações sobre quatro rodas, com sátiros que lançavam imprecações à plateia. Ele destaca, também, representações moventes de falos como dispositivos que tinham a qualidade de autômatos (αὐτομάτως), uma vez que eram manipulados por cordas, roldanas, pesos e contrapesos que os faziam elevar-se e descender. De acordo com Csapo (2013), Heródoto afirma que esses falos que se moviam passaram a ser chamados de bonecos de cordas (CSAPO, 2013). Alguns desses falos tinham o formato de galo que, em determinados momentos da parada dionisíaca, levantavam-se e cacarejavam. Csapo (2013) aponta como o mais impressionante desses objetos autômatos, presentes no início do período helenístico, aquele que apareceu em 308 a.C., quando o arconte Demétrio de Falero organizou uma parada exuberante. "Aquela cobra mecânica gigantesca movendo-se por moto próprio marcou para ele a parada, deixando uma trilha de gosma"[1] (CSAPO, 2013, p. 27, tradução nossa). Csapo (2013) relacionou as embarcações que se moviam autonomamente com o primeiro discurso do mensageiro em *As Bacantes*, quando afirma que a força dionisíaca coloca tudo em movimento. Dioniso põe as pessoas e as coisas em movimento, especialmente de forma rítmica, e daí o poder da música em animar o corpo e fazer mover-se ser, talvez, uma das principais expressões desse aspecto de Dioniso. Segundo Csapo, "é por essa razão que a tecnologia das primeiras procissões, daquelas verdadeiras máquinas sofisticadas, foi criada para a Parada Dionisíaca"[2] (CSAPO, 2013, p. 27, tradução nossa). O que me chama atenção, nessa percepção de Csapo, é a própria teatralidade presente na imagem da força dionisíaca invisível que move o jogo da ilusão dos carros alegóricos. As embarcações sobre quatro rodas, com roldanas e contrapesos, eram construídas à imagem dos barcos movidos pelos ventos, os mesmos modelos que serão importantes para a criação da caixa cênica no período posterior ao Renascimento. Não é difícil imaginar a relação desses carros com as construções das *skenés*, os diversos mecanismos que compunham sua caixa de mistérios, como a *mechanné*, responsável pelo movimento importante da aparição do famoso Deus Ex-Machina, ou a *ekyklemma*, tablados com roldanas que traziam os quadros cênicos das

[1] Tradução nossa para: "That a giant mechanical snail moving in its own accord led the Parede for him, leaving a trail of slime" " (CSAPO, 2013, p. 27). (SOBRENOME DO AUTOR, ano da publicação, p. xx). Por favor, completar referência da citação entre aspas.
[2] Tradução nossa para: "It is for this reason that the earliest processional technology, perhaps the truly sophisticated machines, were created for the Dionysian Parade" (CSAPO, 2013, p. 27).

mortes que se passavam no interior da *skené*, ou representando palácios, casas ou templos. A força das roldanas, das cordas, dos contrapesos, da teatralidade que move a cena lembra-me Gordon Craig e sua *scene* patenteada, ou quando ele afirma em *A arte do teatro*, a importância de que o artista da cena conheça a maquinaria teatral porque só assim conseguirá construir o teatro do futuro.

Luiz: Dois pontos notáveis nesses achados de Csapo. A dimensão massiva dos cortejos dionisíacos, ou de sua produção, superlativa nos números e na abrangência, envolvendo comunidades inteiras em um mesmo esforço performativo. O outro ponto é o detalhe crucial da maquinaria engenhosa fazendo mover o que quer que fosse como representação, ou encarnação, de Dioniso, seja nos atuantes, seja na materialidade e na espacialidade que os acolhia e tangenciava. Essa força invisível, um sopro, que faz mover e se move é o próprio deus e é o engenho, *a tekné*. A colocação, como por você sugerido, permite repensar a história da arquitetura e da cenografia nessa clivagem dionisíaca. No caso de Craig, sem dúvida a utopia de uma cena movente, com a flexibilidade e a mobilidade da música, pode ser aproximada do aspecto material e histórico da teatralidade na Grécia Antiga. Na espiritualidade, ou na religiosidade, do projeto craiguiano cabe esse Dioniso organizador arquitetônico. Sem evocá-lo explicitamente, Craig o incorpora no gesto de encenador, gravador, autor e inventor. De fato, seja na proposta irrealizada das "mil cenas em uma", seja no Projeto *Scene,* o movimento é o eixo conceitual e estético. Craig busca e aponta, afinal, uma "arte do movimento" (CRAIG, 2017). Mas o mesmo mote, ou projeto ideal de um autômato, de Maeterink ou a própria cena mágica de Robert Wilson e seus objetos moventes sem motores aparentes confirmam que esse espírito que anda, esse corpo gigante que ondula pelas cidades, o cortejo e seus mecanismos maravilhosos são dados extensivos e transversais que abarcam da Grécia arcaica ao carnaval contemporâneo. O fator significativo nesses achados de Csapo é exatamente nos dar a ver outra Grécia, menos idealizada talvez, mais concreta, menos redutora e dramática, e, mais surpreendentemente, próxima de nós e performativa como nunca a tínhamos tomado.

Referências

ANEZIRI, Sophia. Artists of Dionysus: the first professional associations in the ancient Greek world. *In*: HARRIS, Edward; LEWIS, David; STEWART, Edmund (orgs.). **Skilled labor 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 (orgs.) **Wandering poets in ancient Greek culture**: travel, locality, and panhellenism. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 217-236.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BÉLIS, Annie. **Les musiciens dans l'Antiquité**. Paris: Hachette Littératures, 1999.

BURKET, Walter. **Greek religion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

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.

CHANIOTIS, Angelos. Tribes, festivals and processions: civic ceremonial and political manipulation in archaic Greece. **Journal of Hellenic Studies**, Cambridge University Press, v. 107, n. 1, p. 40-50, 1987.

CARTLEDGE, Paul. 'Deep Plays': theatre as process in Greek civic life. *In*: EASTERLING, Patricia E. (ed.), **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CRAIG, Edward Gordon, **Cena & Rumo a um novo Teatro**, São Paulo, Perspectiva, 2017.

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

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

CSAPO, Eric. The Men Who Built the Theatres**:** Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones. *In*: WILSON, Peter (org.)**. The Greek theatre and festivals**. New York: Oxford University Press, 2007.

EASTERLING, Patricia E. From repertoire to canon. *In*: EASTERLING, Patricia E. (org.). **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997

FERRARI, Gloria. The ancient temple on the Acropolis at Athens. **American Journal of Archaeology**, v. 106, n. 1, p. 11-35, Archaeological Institute of America, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance.** A new aesthetics. Trad. Sakya Iris Jain. London: Routledge, 2008.

HALLIWELL, Stephen. **The Poetics of Aristotle – translation and commentary**, London, Duckworth, 1987.

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

HERODOTUS. Book I, 60. *In*: **The history of Herodotus**. London: Encyclopedia Britannica-Great Books, 1952.

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.

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

PARKER, Robert. **Polytheism and society at Athens**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

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

PLUTARCO, **Vidas**, São Paulo, Cultrix, s.d.

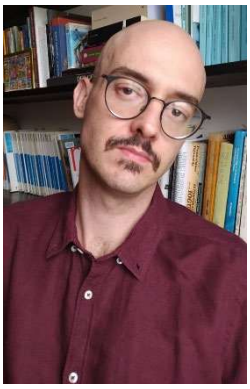
SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Londres: Taylor & Francis, 1988.

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

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

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

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



Vinicius Torres Machado: Diretor teatral e professor do Departamento de Artes do IA/Unesp. Autor de A Máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade. (Ed. Unesp). Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). E-mail: viniciustorresmachado@gmail.com

Luiz Fernando Ramos: Professor Titular de História e Teoria do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e do PPGAC-ECA/USP. Autor de O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena (Hucitec, 1999), Mimesis Performativa: a margem de invenção possível (Annablume, 2015) e Migalhas (7 Letras, 2021). E-mail: lfr@usp.br