

Figuras de movimento na tragédia ateniense do século V a.C.

Vinicius Torres Machado^I

João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro^I

^IUniversidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, Brasil

RESUMO – Figuras de movimento na tragédia ateniense do século V a.C. – Este artigo tem por objetivo colocar a dança no centro da análise histórica da tragédia ateniense do século V a.C. Para tanto, é proposta uma trajetória que parte da cultura da performance, passa pela cultura dos festivais, pela dança do coro e pelo ensinamento do velho sátiro bêbado, até chegar na revisão dos conceitos de *opsis* e *psuchagôgia*, presentes na *Poética* de Aristóteles. Desse modo, busca-se compreender como a performance cívico-ritual dos atores-cantores-dançarinos gregos antigos, a partir da criação de figuras de movimento, era também um ato de evocação das almas no contexto de uma festividade pública.

Palavras-chave: **História do teatro. Tragédia grega. Performance. Dança.**

ABSTRACT – Figures of movement in Athenian tragedy of the 5th century BC – The purpose of this article is to place dance at the center of the historical analysis of Athenian tragedy of the 5th century BC. To do so, a trajectory is proposed that begins with the culture of performance, passes through the culture of festivals, the dance of the chorus and the teaching of the old drunken satyr, and then reviews the concepts of *opsis* and *psuchagôgia* in Aristotle's *Poetics*. Thus, the objective is to understand how the ritual-civic performance of the ancient Greek actors-singers-dancers, based on the creation of figures of movement, was also an act of evoking souls in the context of a public festivity.

Keywords: **History of theater. Greek tragedy. Performance. Dance.**

RÉSUMÉ – Figures du mouvement dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. JC – Cet article vise à placer la danse au centre de l'analyse historique de la tragédie athénienne du V^e siècle av. JC. Pour cela, une trajectoire est proposée qui part de la culture de la performance, passe par la culture de fêtes, par la danse du chœur et par l'enseignement du vieux satyre ivre, jusqu'à arriver à la révision des concepts d'*opsis* et de *psuchagôgia*, présents dans la *Poétique* d'Aristote. De cette manière, c'est cherché à comprendre comment la performance civique-rituelle des acteurs-chanteurs-danseurs grecs antiques, à partir de la création de figures de mouvement, était aussi un acte d'évocation des âmes dans le cadre d'une fête publique.

Mots-clés: **Histoire du théâtre. Tragédie grecque. Performance. Danse.**

A tragédia grega do século V a.C. é um tema exaustivamente explorado pela historiografia do teatro. Contudo, em favor de uma análise histórica dramaturgicamente rigorosa, pouco foi valorizada pela tradição historiográfica teatral, sua dimensão cívico-ritual, que a torna um espetáculo de canto e dança no seio de uma festividade pública. Na contramão disso, neste artigo, temos por objetivo deslocar o viés de análise do fenômeno da tragédia grega antiga da literatura para a cena, a partir da aproximação com uma linha de pesquisa dos estudos clássicos, desenvolvida sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Para tanto, nas páginas que seguem, percorreremos uma trajetória a fim de tentar nos aproximar das sensibilidades que envolviam as figuras de movimento que compunham esse evento teatral, sobre o que P. E. Easterling (1997a) se questiona em *Form and Performance*:

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 dionisíacos 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]¹ (Easterling, 1997a, p. 151).

Apesar do imenso mistério que ainda envolve a cena trágica grega dos séculos V a.C., estudos da referida linha de pesquisa, à qual se filiam Easterling e outros autores apresentados ao longo deste artigo, nos aproximam da compreensão do impacto sensível dessa espetacularidade. Nesse sentido, a reconsideração do valor iconográfico de cerâmicas encontradas principalmente no sul da Itália tem papel fundamental, uma vez que apresentam alguns indícios das movimentações que ocorriam no espaço cênico. Além disso, análises arqueológicas das estruturas dos edifícios teatrais, por sua vez, redimensionam a nossa compreensão sobre esse espaço cênico. Como aponta Eric Csapo (2007) em *The man who built the theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones*, escavações durante a década de 1960 no santuário

de Dionísio, forneceram evidências de que as fundações do primeiro *theatron*, literalmente o lugar onde se vê, de pedra nas enormes proporções circulares que permeiam o nosso imaginário não podem ser datadas de antes do século IV a.C., quando foi realizada a reforma de Licurgo. O *theatron* do século V a.C. era construído sobre o chão de terra batida em madeira, estrutura essa que emprestava ao espaço cênico uma forma retilínea e comportava uma quantidade muito menor de pessoas:

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 Dionísio 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]² (Csapo, 2007, p. 99).

Além das pesquisas arqueológicas, um outro caminho fundamental para o estabelecimento dessas novas perspectivas da cena trágica grega no século V a.C. partiu do trabalho de reavaliar a espetacularidade trágica a partir dos indícios de entrada, saída e movimentação dos atores presentes nos próprios textos dos poetas trágicos. Destaca-se, nessa direção, o trabalho pioneiro de Oliver Taplin (1977) em *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*.

Na análise de Taplin (1977), chamou-nos particularmente a atenção uma cena de *Agamêmnon*, a primeira peça da *Oresteia*, de Ésquilo. 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 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, 2004, p. 191-193).

A dança dos mortos de Cassandra nos encantou. Ela evidencia a centralidade do movimento, apontado pelo próprio poeta na escritura do texto dramático, no espetáculo da tragédia grega do século V a.C. Aliás, é válido notar que, como aponta G. M. Sifakis (2013) em *The misunderstanding of opsis in Aristotle's Poetics*, esses poetas eram denominados *didaskaloi* (*tragōi-dodidaskaloi*, no caso dos poetas trágicos, ou *kōmōidodidaskaloi*, no caso dos poetas cômicos) em referência à função que eles desempenhavam como produtores (ou diretores de cena) de suas próprias peças. A escrita dramática, como aponta Taplin (1977), não era 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, 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]³ (Taplin, 1977, p. 13).

Mas restam algumas questões a serem investigadas. Se é mais usual tentarmos identificar a face trágica da fábula, como é possível tentarmos identificar a face trágica da dança? Como a dança integrava o espetáculo da tragédia grega do século V a.C.? Qual era a sua potência de sensibilizar aqueles que compartilhavam o evento?

É, pois, com o intuito de responder a essas perguntas que propomos pensar o espetáculo da tragédia grega do século V a.C. como um híbrido entre poesia, música e dança. Para tanto, podemos partir das evidências de que o som penetrante do *aulós*, uma flauta sempre tocada aos pares por um único instrumentista, era uma constante em todos os gêneros de apresenta-

ções dionisíacas. Em *Os músicos entre os atores*, Peter Wilson (2008) argumenta que:

[...] a música nunca abandona o drama antigo, que [...] permanece inserido na ampla categoria grega de *musikē* (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).

Em *Os atores-cantores da Antiguidade*, por sua vez, Edith 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 representar e de cantar no mundo pagão greco-romano. Apesar das análises de Wilson (2008) e Hall (2008) partirem fundamentalmente do caráter musical do espetáculo, propomos aqui que reforçemos a colocação do primeiro a respeito da unidade integral entre poesia, música e dança e, inspirados pela segunda, que pensemos no composto atores-cantores-dançarinos.

O trabalho a ser realizado aqui é árduo, porque se propõe a deslocar a ideia milenar da tragédia grega antiga como um ato da palavra. Essa concepção renascentista, produzida sobretudo a partir da exegese da *Poética* de Aristóteles, impregna nossos sentidos. Precisamos reposicionar o texto em relação a uma cena cantada e dançada, inserida em uma celebração que reunia, ao todo, mil cento e oitenta e nove pessoas em performance, das quais a apenas vinte e nove cabia a parte dialogada; parte essa, também qualitativamente rítmica e musical. Empreender essa tarefa, referendados pela historiografia recente, nos parece fundamental.

Apesar de não nos parecer possível decodificar especificamente quais eram os movimentos que compunham essa performance com base nos documentos históricos preservados, como artistas-pesquisadores da cena, nos interessa reconhecer qual era a sensibilidade que o evento propunha.

Hoje, sabemos que o fenômeno da tragédia grega antiga, apesar de ter como berço a Ática, não se restringiu à cidade de Atenas. Alguns estudos, como os apresentados em *Theatre outside Athens: drama in Greek Sicily and South Italy*, editado por Kathryn Bosher (2012), buscam, justamente, reavaliar a centralidade emprestada à experiência dos festivais de teatro atenienses frente a muitas outras manifestações teatrais da Hélade antiga. Neste artigo, no entanto, iremos nos concentrar na análise histórica da cena trágica ateni-

ense do século V a.C. Qualquer passo maior do que esse seria muito pretensioso, uma vez que já nos pretendemos reavaliar outra centralidade: a da palavra, em detrimento do movimento, como é comum na tradição ocidental.

Da cultura da performance à cultura dos festivais.

É preciso que iniciemos a nossa trajetória a partir da compreensão de que a cultura grega do século V a.C. era, essencialmente, uma cultura da performance. Conforme apresenta Simon Goldhill (1997) em *The audience of Athenian tragedy*:

[Essa cultura] 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]⁴ (Goldhill, 1997, p. 54).

A autoridade de Atenas no seio da civilização helênica ao longo do século V a.C. é compreendida como fundamental para a consolidação desse caráter, segundo Goldhill (1997). 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.

Podemos afirmar, no entanto, que o caráter performativo da cultura grega clássica encontra raízes bastante anteriores à consolidação da democracia ateniense. Na Creta minoica, civilização talassocrática que se desenvolveu entre os séculos XXX e XV a.C. no mar Egeu, muito antes de ocorrerem as migrações para a península balcânica que deram origem à civilização grega antiga, por exemplo, há a evidência da prática de jogos, exercícios e competições, que incluíam saltos acrobáticos, saltos sobre touros, pugilismo e luta, no contexto de cerimônias religiosas. Os próprios jogos olímpicos foram instituídos, segundo a tradição, em 776 a.C., naquilo que a historiografia reconhece como período arcaico, mas, para os gregos antigos, sua origem remontava aos tempos míticos, às disputas entre os deuses; o mais importante festival atlético-religioso pan-helênico era a própria manifesta-

ção dessa performatividade. Em *Os jogos olímpicos na Grécia antiga*, Nicolaos Yalouris (2004) argumenta 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 (Yalouris, 2004, p. 2).

É, pois, a partir dessa conotação concomitantemente cívica e ritual da performance grega antiga, que devemos, simultaneamente a uma cultura da performance, pensar em uma cultura dos festivais, como propõe William Slater (2007) em *Deconstructing festivals*. 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 artística. 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, era a comida e, em última instância, o sacrifício.

Em *As mesas do poder: dos banquetes gregos ao Eliseu*, Jean-Marc 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 contida 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 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 fren-

te 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).

Essa qualidade espetacular do sacrifício precisa ser realçada para o que pretendemos. 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, o esguicho de sangue, decorrente do sacrifício, propositalmente espetacular em direção à terra e ao céu, é uma imagem fundamental para pensarmos a performatividade trágica grega do século V a.C., que se organiza, por tantos e diversos propósitos, ao redor da morte do animal, que está colocada no centro da festividade pública, em homenagem às divindades adoradas.

Da cultura dos festivais à dança do coro

Em *'Deep plays': theatre as process in Greek civic life*, Paul Cartledge (1997) argumenta que, no período clássico, Atenas celebrava mais festivais religiosos do que qualquer outra cidade grega. Cada um desses festivais possuía a sua especificidade, mas 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]⁵ (Cartledge, 1997, p. 6).

É a partir dessa perspectiva que devemos pensar o fenômeno da tragédia ateniense do século V a.C., isto é, dos “[...] rituais religiosos em homenagem a uma ou outra manifestação daquele 'elusivo, mas irresistível deus' Dionísio” [Tradução nossa]⁶ (Cartledge, 1997, p. 6). Em *The dramatic festivals of Athens*, Sir A. W. Pickard-Cambridge (1988) realiza um estudo pioneiro sobre os principais festivais dionisíacos atenienses do século V a.C.: a *Anthesteria*, a *Lenaea*, as Dionisíacas Rurais e a Dionisíaca Urbana, ou Grande Dionisíaca. Em função da relevância emprestada pela tradição historiográfica, da qual derivam estudos abundantes sobre ela, é na Grande Dionisíaca em que iremos nos concentrar.

Conforme apresentação de Rush Rehm (1992) em *Greek tragic theatre: theatre production studies* (1992):

O culto específico da Grande Dionisíaca era aquele em honra de Dionísio *Eleuthereus*, o deus "relacionado a *Eleutherae*", uma cidade na fronteira da Beócia com a Ática em que havia um santuário para Dionísio. Em algum momento, Atenas anexou *Eleutherae* - provavelmente após a derrubada da tirania de Psístrato em 510 a.C. e as reformas democráticas de Clístenes em 508–07 a.C. - e a imagem de culto de Dionísio *Eleuthereus* foi transferida para sua nova casa. Os atenienses reencenavam a incorporação do culto do deus todos os anos em um rito preliminar à Grande Dionisíaca. No dia anterior ao festival propriamente dito, a estátua do culto era retirada do templo perto do teatro de Dioniso e levada a um templo na estrada para *Eleutherae*. Naquela noite, após sacrifícios e hinos, uma procissão de tochas levava a estátua de volta ao templo, uma recriação simbólica da chegada do deus em Atenas, bem como um lembrete da anexação da cidade beócia na Ática. Como o nome *Eleutherae* 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]⁷ (Rehm, 1992, p. 14).

Muitas são as incertezas que ainda pairam sobre a cronologia e as formalidades da Grande Dionisíaca. Segundo Rehm (1992), no entanto, há evidências de que a ordenação que segue dos eventos esteve em vigor até a eclosão da Guerra do Peloponeso, em 431 a.C. No primeiro dia, era realizada uma cerimônia de abertura, denominada *proagon*, em que os poetas que concorreriam naquele ano, acompanhados de seus atores e coreutas, eram apresentados para a cidade. No segundo dia, era, então, realizado o grande cortejo, denominado *pompé*, em direção ao santuário de Dionísio, próximo ao teatro, onde eram realizados sacrifícios de bois em homenagem ao deus. Nos cinco últimos dias, realizavam-se as competições.

Em cada um desses dias, no entanto, para além das apresentações teatrais, muitos outros rituais aconteciam. Rehm indica, por exemplo, que antes dos espetáculos, para fins de purificação, matava-se um leitão e carregava-se seu cadáver por todo espaço cênico. Angelos Chaniotis (2007), por sua vez, em *Theatre Rituals* descreve como o anúncio da entrada de cidadãos ilustres no teatro, por si só, configurava um evento. Para emprestar visibilidade à qualidade performativa dessas atividades, apesar de escapar de nosso objeto estrito de análise, é válido apresentar uma cena depreendida de documentos do século II a.C. encontrados em Priene, uma cidade jônia no litoral da Ásia Menor:

Kallineikos, que tinha a função (ou talvez o apelido?) "aquele que é carregado" (*phoreimēnos*), foi carregado em um falo cinquenta e cinco vezes ao redor da orquestra do teatro [...]. A expressão *ep' agathoi* ("por um bom resultado") neste texto não é apenas uma fórmula, mas uma referência ao fato de que a performance acrobática de Kallineikos ocorreu para o bem-estar da comunidade; era uma oferenda ao deus [Tradução nossa]⁸ (Chaniotis, 2007, p. 52).

Retomando a cronologia da Grande Dionisíaca: no terceiro dia, era realizada a competição de ditirambos, em que cada uma das dez tribos da Ática se apresentava com dois coros de cinquenta pessoas cada, um composto por efebos, outro por cidadãos. No quarto, no quinto e no sexto dia, era realizada a competição de tragédias, em que três poetas, cada um em um dia, apresentavam uma tetralogia composta por três tragédias e um drama satírico, denominada *tragikē didaskalia*, cada uma com até três atores e um coro composto por quinze cidadãos. O sétimo dia era 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.

Cumpramos, portanto, a existência de competições de ditirambos e comédias, paralelamente à competição de tragédias na Grande Dionisíaca do século V a.C. 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 tragédia, as quais seriam mais importantes. Devemos 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 localidade representada por seus vizinhos no festival.

Se, por um lado, é quantitativamente evidente o caráter cívico que a ditirambo manifesta, resta-nos, por analogia, compreender seu caráter ritual rememorando que a morte atravessa a festividade. No contexto da Grande Dionisíaca, o ditirambo é fundamentalmente um hino para Dionísio, em agradecimento à colheita da primavera que se inicia. 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, William Mullen (1983), em *Choreia: Pindar and dance*, 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 descontinuidades 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 aque-

les 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 nossa]⁹ (Mullen, 1983, p. 216).

É a partir da sensibilidade desse canto e dessa dança que é um hino, mas que resguarda características de um lamento, que devemos proceder. Na Grande Dionisiaca, a comunidade está reunida em movimento no meio da *orchestra*, literalmente o lugar onde se dança, entoando um hino que não está completamente dissociado da sensibilidade da morte. Não é a fábula que está no centro do evento. E isso é fundante na estrutura da festividade em que a tragédia vai se desenvolver.

Da dança do coro ao velho sátiro bêbado

No já referenciado *Form and performance*, 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 ditirâmbo, 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]¹⁰ (Easterling, 1997a, p. 156).

Em fazendo a somatória, concluímos que, a cada ano, 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.

O coro é, portanto, a expressão definitiva da dimensão cívico-ritual do espetáculo da tragédia ateniense do século V a.C. O apelo sensual imediato de sua performance é a força motora do evento que estamos a perscrutar. Dessa feita, não podemos compreendê-lo apenas a partir das linhas em que se manifesta no texto. Sua participação não deve ser compreendida como um mero comentário à ação dos indivíduos ao redor dos quais se estrutura o enredo. Ele 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 linha de *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o coro se pergunta porque deveria dançar. Mas o coro não somente referenciava a si mesmo como um conjunto de dançarinos capaz de incorporar os caracteres do drama; segundo Easterling (1997b) em *A show for Dyonisius*, ele manifestava também a sua dimensão performativa. O coro adquire uma identidade mais complexa à medida que sua dança assume um aspecto cívico-ritual que funciona como um elo entre a realidade festiva da Grande Dionisiaca e o universo das tragédias. O coro é, ao mesmo tempo, parte de um enredo e a expressão da festividade.

O coro era, pois, expressão fundamental da comunidade, que além de abrir a festividade em apresentações de ditirambos, também a encerrava em cada dia de apresentação de *tragikē didaskalia*, com um drama satírico. É preciso termos em mente que 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 *tragikē didaskalia*. Dionísio assumia a função de um deus de passagem e o coro ganhava força principal com sua dança frenética, denominada *sikin-nis*.

Segundo Easterling (1997b), o drama satírico era o elemento dionisiaco mais óbvio do festival. O coro satírico era composto pelos mesmos cidadãos que integravam o coro trágico da *tragikē 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 Dionísio naquilo que era o ponto culminante de um dia da Grande Dionisiaca. 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 Dionísio em seu santuário, como aponta Csapo (2010), em *Actors and icons of the ancient theatre*:

Embora os coros dramáticos [...] não ganhassem nenhum prêmio, como um tripé, destinado a servir como uma dedicatória, eles [...] ganhavam animais para sacrificar a Dionísio. Esses animais eram sacrificados pelos *choregos* e o coro no santuário de Dionísio 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]¹¹ (Csapo, 2010, p. 16).

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

É uma característica interessante do *thiasos* dionisiaco que seus principais integrantes, os sátiros e mônades (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 mônades, 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 mônades compartilham a dança não é representativa de padrões históricos [...] [Tradução nossa]¹² (Easterling, 1997b, p. 49).

É capital, na análise que estamos a desenvolver, a conexão que se estabelece dentro da *tragikē didaskalia* entre o drama satírico e a violência, o sofrimento, a culpa, a punição, a mortalidade e as limitações humanas, repre-

sentados na tragédia. Para compreendê-la, Easterling (1997b) 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 de onde veio o mais rápido possível [Tradução nossa]¹³ (Easterling, 1997b, p. 52).

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

A evocação das almas

A Poética de Aristóteles, apesar de escrita no século IV a.C., cerca de um século após o período áureo da Grande Dionisíaca, é indubitavelmente um dos principais documentos históricos preservados sobre o fenômeno da tragédia grega antiga. Contudo, devemos ter em conta que a sua exegese no contexto do Renascimento, estruturada sobre uma série de mal-entendidos, exageros e correções, estabeleceu as bases para a centralidade do texto na análise histórica da cena. Estudos recentes, no entanto, têm reconsiderado traduções e interpretações a respeito de alguns conceitos apresentados pelo filósofo na referida obra, de modo que, fundamentados neles, podemos nos aproximar da sensibilidade da dança no espetáculo trágico ateniense do século V a.C. Como estamos a perquiri-la, nesta última seção, nos concentra-

remos nas revisões propostas sobre dois desses conceitos: o *opsis* e a *psuchagogia*.

A *Poética* deve ser compreendida como uma obra em que Aristóteles trata fundamentalmente da elaboração do texto pelo poeta trágico, como ele próprio explicita desde o início. No já referenciado *The misunderstanding of oopsis in Aristotle's Poetics*, no entanto, Sifakis (2013) chama a atenção para o fato de que Aristóteles parece valorizar o evento no qual está inserida a tragédia 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 Dionisíacas* (bem como *Sobre Tragédias*), nos quais todos os trabalhos sobre a história do drama foram baseados na antiguidade. " [...] [Tradução nossa]¹⁴ (Sifakis, 2013, p. 48).

Levar em consideração que existiram obras nas quais Aristóteles se propõe a analisar a tragédia enquanto espetáculo, em detrimento de uma afirmação de que ele teria rejeitado incondicionalmente os elementos da cena, parece-nos primordial para a tarefa que estamos a empreender. De fato, como aponta Sifakis (2013), Aristóteles afirma, no capítulo 6 da *Poética*, que "[...] o potencial da tragédia existe sem performance e atores" [Tradução nossa]¹⁵ (Sifakis, 2013, p. 48). Mas declarar que o potencial da tragédia pode existir sem performance é muito diferente de alegar que a tragédia realmente exista sem a performance.

Em *Aristotle, Poetics 17, 1455a29-34: people in real life, poets, or spectators in the grip of passion*, Sifakis (2009) aponta que em uma passagem do capítulo 17 da *Poética*, que apresenta inúmeras dificuldades de tradução, o que obsta o consenso sobre o seu real significado, Aristóteles pode ter apresentado uma conciliação entre a tragédia e sua performance. Ali, o filósofo oferece um conselho prático aos poetas trágicos em relação à visualização da cena enquanto estão engajados na composição de suas peças.

Sifakis (2009) propõe que compreendamos essa passagem da seguinte maneira: "[...] e também trabalhando ao mesmo tempo tantos [incidentes] quanto possível com as [apropriadas] figuras [de movimento]" [Tradução nossa]¹⁶ (Sifakis, 2009, p. 489). Segundo ele, a tradução do termo *schêmata* por *figuras*, acrescida da ideia *de movimento*, justifica-se porque diz respeito à forma dos gestos e das posturas, que deve ser estilizada e coreografada.

No já referenciado *Choreia: Pindar and dance*, Mullen (1983), a partir da obra *Deipnosophistae*, de Ateneu, aponta que os poetas trágicos engajavam-se não somente na criação dessas figuras de movimentos no momento da escritura de suas peças, como também ensinavam-nas 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]¹⁷ (Mullen, 1983, p. 20).

Ainda, segundo Mullen (1983):

Ateneu menciona que "Sófocles, além de belo em sua juventude, tornou-se versado em dança e música enquanto ainda era um menino, estudando com Lampros. Depois da batalha de Salamina, Sófocles dançou ao redor do troféu enquanto acompanhava a si mesmo com sua lira, e ele estava nu e ungi-do com óleo [...]" Em Sófocles, a unidade de poeta, dançarino e músico alcança seu auge entre os dramaturgos, o momento da perfeição pouco antes de a flor murchar. Devemos talvez também adicionar as palavras "crítico, estudioso e filósofo" à lista, pois no Suda diz-se que ele escreveu uma obra em prosa intitulada *Peri tou chorou* (*Sobre o Coro*) [Tradução nossa]¹⁸ (Mullen, 1983, p. 21).

Essas proposições, apesar de extraídas da análise de um documento datado do século III d.C., são válidas no sentido de indicar imagens que nos ajudam a compreender que o trabalho do poeta trágico não estava completamente dissociado da dança que integrava a cena. Essas imagens vão ao encontro da sugestão de Sifakis (2009) de que Aristóteles teria convocado os poetas a visualizarem figuras de movimento enquanto compunham suas obras.

E a partir dessa ideia de figuras de movimento podemos reconsiderar um dos pontos mais controversos na leitura da *Poética*: o conceito de *opsis*, isto é a dimensão visual da cena. No já referenciado *The misunderstanding of*

opsis in Aristotle's Poetics, Sifakis (2013) aponta que o *opsis* pode designar "[...] o 'espetáculo' ou a aparência dos atores" [Tradução nossa]¹⁹ (Sifakis, 2013, p. 46); a partir dessa segunda acepção, ele nos oferece a possibilidade de reconhecer o termo em sua relação com a forma dos gestos e das posturas.

Ainda em relação ao *opsis*, podemos considerar que, próximo ao final do capítulo 6 da *Poética*, Aristóteles identifica uma capacidade de encantamento por parte dessa dimensão visual do teatro (que compreende, pois, as figuras de movimento) a partir do conceito de *psuchagôgia*. Como aponta Halliwell (2011), em *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus* (2011), Aristóteles aplica o adjetivo *psuchagôgicon* "[...] ao possível impacto da apresentação visual (*opsis*) no teatro trágico" [Tradução nossa]²⁰ (Halliwell, 2011, p. 226).

Essa aplicação nos dá uma pista a respeito da capacidade de encantamento das figuras de movimento. Halliwell (2011) pontua que *psuchagôgia* integra "[...] uma tradição grega mais antiga que transformou as práticas de bruxaria, magia e similares em metáforas para o poder psiquicamente transformador da música, poesia e retórica." [Tradução nossa]²¹ (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 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 figuras de movimento e a *psuchagôgia* na sua potência de encantamento nos ajuda a compreender a centralidade da dança no espetáculo trágico ateniense do século V a.C. Foi isso o que tentamos fazer ao longo deste artigo, de modo que podemos concluir que a performance cívico-ritual dos atores-cantores-dançarinos em homenagem da Dionísio, no contexto da Grande Dionisiaca, resguardava a potência de evocação das almas daqueles que de alguma forma compartilhavam o evento.

O chão de terra batida; a festa; o gesto que, com um instrumento afiado, abate o animal; a chegada de Dionísio na cidade; a multidão em cena; a dança do coro; a dança de Cassandra.

Cassandra dança sobre o tecido púrpura.

Notas

- ¹ 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 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".
- ² 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 *probodia*. 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".
- ³ 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".
- ⁴ No original em inglês: "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".

- 5 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".
- 6 No original em inglês: "religious rituals in honor of one or other manifestation of that 'elusive but, compelling god' Dionysus".
- 7 No original em inglês: "The specific cult honored at the City Dionysia was that of Dionysus *Eleuthereus*, the god 'having to do with *Eleutherae*', a town on the border between Boeotia and Attica that had a sanctuary to Dionysus. At some point Athens annexed *Eleutherae* - most likely after the overthrow of the Peisistratid tyranny in 510 and the democratic reforms of Cleisthenes in 508-07 - and the cult-image of Dionysus Eleuthereus was moved to its new home. Athenians reenacted the incorporation of the god's cult every year in a preliminary rite to the City Dionysia. On the day before the festival proper, the cult-statue was removed from the temple near the theatre of Dionysus and taken to a temple on the road to *Eleutherae*. That evening, after sacrifice and hymns, a torchlight procession carried the statue back to the temple, a symbolic recreation of the god's arrival into Athens, as well as a reminder of the inclusion of the Boeotian town into Attica. As the name *Eleutherae* 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".

- ⁸ No original em inglês: "Kallineikos who had the function (or perhaps the nickname?) 'the one who is carried' (*phoreimēnos*), was carried on a phallus fifty-five times around the orchestra of the theatre [...]. The expression *ep' agathoi* ('for a good outcome') in this text is not just a formula, but a reference to the fact that Kallineikos' acrobatic performance had taken place for the well-being of the community; it was an offering to the god".
- ⁹ 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 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".
- ¹⁰ 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 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".
- ¹¹ 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 im-

aged as conferring the right to enter the sanctuary of Dionysus to sacrifice and feast with the god".

- ¹² 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 [...]"
- ¹³ 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".
- ¹⁴ 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. Moreover, we have to ask: should or could Aristotle classify tragedy, not with epic as a species of poetry, but with 'spectator sports' or 'spectator politics' [...]"
- ¹⁵ No original em inglês: "the potential of tragedy exists without performance and actors"
- ¹⁶ No original em inglês: "and also by working out at the same time as many [incidents] as possible with the [appropriate] figures [of movement]"
- ¹⁷ 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".

¹⁸ No original em inglês: "Athenaeus mentions that 'Sophocles, besides being handsome in his youth, became proficient in dancing and music while he was still a boy studying with Lampros. After the battle of Salamis he danced around the trophy while accompanying himself with his lyre, and he was naked and anointed with oil. [...]' In Sophocles the unity of poet, dancer, and musician reaches its acme among dramatists, the moment of perfection just before the flower withers. We should perhaps also add the words 'critic, scholar, and philosopher' to the list, for in the Suda he is said to have written a prose work *Peri tou chorou* (On the Chorus)".

¹⁹ No original em inglês: "'spectacle' or the appearance of the actors".

²⁰ No original em inglês: "to the possible impact of visual presentation (opsis) in the tragic theatre".

²¹ 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".

Referências

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

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOSHER, Kathryn (org.). **Theater outside Athens**: Drama in Greek Sicily and South Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

CARTLEDGE, Paul. A show for Dionysius. *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.

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. 21-47.

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

EASTERLING, Patricia Elizabeth. A show for Dyonisius. 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.

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

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.

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, 2008. p. 3-44.

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

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

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

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

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.

SIFAKIS, Gregory Michael. Aristotle, *Poetics* 17, 1455a29-34: people in real life, poets, or spectators in the grip of passion. **Classical Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 59, n. 2, p. 486-493, dezembro 2019.



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

SÓFOCLES. **Édipo rei**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

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, 2008. p. 45-78.

YALOURIS, Nicolas (org.). **Os jogos olímpicos na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2004.

Vinicius Torres Machado é doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e docente da Universidade Estadual Paulista

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9840-8789>

E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br

João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro é ator, bacharel em Teatro pela Escola Superior de Artes Célia Helena e mestrando em Artes pela Universidade Estadual Paulista.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6894-7450>

E-mail: jp.fsribeiro@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 28 de abril de 2021.

Aceito em 27 de agosto de 2021.

Editor responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.