

Licenciatura em **Teatro**

2º semestre

HISTÓRIA DO TEATRO 1

Professoras Kênia Silva Dias e Cínthia Nepomuceno Xavier

HISTÓRIA DO TEATRO 1





Apostila da Disciplina História do Teatro 1

Cíntia Nepomuceno

Saudações!

Com grande entusiasmo abrimos esse espaço para que possamos trilhar os caminhos da História do Teatro!

Nosso conteúdo foi escolhido e adaptado para um curso a distância, respeitando os limites de tempo e disponibilidade inerentes a essa modalidade de ensino. Sugerimos que vocês complementem o conteúdo com pesquisas de seu interesse. Assim sendo, disponibilizamos textos complementares e outras fontes para a obtenção de informações.

Gostaríamos de contar com a participação de vocês no processo de construção de conhecimentos. Para isso, a interação precisa realmente ocorrer. Contamos com o empenho de todos!

O curso terá oito semanas de duração e abordaremos textos teóricos e peças teatrais. Vocês também irão aprender a analisar os textos dramáticos.

Além das leituras, teremos as seguintes atividades avaliativas:

- I. Fóruns de debates semanais
- II. Quatro questionários;
- III. Duas tarefas dissertativas;
- IV. Uma prova final.

Temos ainda um diário de bordo e dois chats que não serão avaliados e devem ser utilizados para aproximá-los de seus professores-tutores.

Bons estudos!

I – EMENTA

Estudar a trajetória da produção teatral desde a Grécia até o Renascimento desenvolvendo reflexões a partir de leituras e análises de textos dramáticos e teóricos.

II - PERÍODO DE DURAÇÃO

8 (oito) semanas.

III – OBJETIVOS DE APRENDIZAGEM

Gerais:

- Desenvolver a reflexão sobre a práxis teatral a partir de leituras e análises de textos dramáticos e teóricos.
- O curso se desenvolverá a partir de dois eixos temáticos que se inter-relacionam:
 1. A partir dos textos dramáticos: contextualização e análise histórico-sociais e formais;
 2. A partir de sites com material imagético da arquitetura teatral antiga e das montagens contemporâneas dos textos clássicos aqui estudados.

Específicos:

- Ressaltar a necessidade do estudo dos textos clássicos e a sua importância e desdobramentos no contexto cênico contemporâneo.
- Fazer a relação dos textos estudados com o material imagético oferecido pela disciplina, a fim de desenvolver uma análise observacional e crítica sobre a adaptação dos textos para a cena.

IV – TEMÁTICAS DE ESTUDOS

Tema/semana 1

Introdução e reflexões sobre as origens do teatro e introdução à análise de textos dramáticos com o texto A Forma que está no livro Para Frente para Trás de David Ball.

Tarefas da semana:

- Ler a introdução e o capítulo I de nossa apostila;
- Ler o texto de David Ball, disponível na pasta de textos da semana;
- Responder ao Questionário 1;
- Participar do Fórum da Semana.

Tema/semana 2

Nessa semana estudaremos o surgimento da Tragédia Grega.

Tarefas da semana:

- Ler o capítulo II de nossa apostila;
- Responder ao Questionário 2;
- Participar do Fórum da Semana.

Tema/semana 3

Leitura e análise da peça Medeia, de Eurípedes.

Nessa semana teremos contato com nossa primeira peça teatral: Medeia, de Eurípedes.

Tarefas da semana:

- Ler o capítulo III de nossa apostila;
- Ler a peça Medeia, de Eurípedes, disponível em nossa pasta de textos da semana;
- Participar do Fórum da Semana;
- Responder ao questionário 3: uma questão dissertativa;
- Participar do Primeiro Bate-papo (chat), que será agendado pelos professores.

Tema/semana 4

Nessa semana estudaremos o Nascimento do Teatro em Roma.

Tarefas da semana:

- Ler o capítulo IV de nossa apostila;
- Ler o capítulo “O Nascimento do Teatro em Roma”, do livro Teatro Antigo, de Pierre Grimal; está disponível na pasta de textos da semana.
- Participar do Fórum da Semana;
- Responder à pesquisa de avaliação da disciplina;
- Participar de uma atividade avaliativa em seu polo e postar a tarefa na plataforma.

Tema/semana 5

Nessa semana estudaremos outro gênero dramático: a Comédia!

Tarefas da semana:

- Ler o capítulo V de nossa apostila;
- Ler as peças: A Comédia da Panelinha, de Plauto e A Sogra, de Terêncio.
- Participar do Fórum da Semana;
- Refletir sobre os conteúdos estudados até aqui.

Tema/semana 6

Essa semana iremos abordar o contexto medieval europeu e o surgimento dos autos, mistérios e moralidades.

Tarefas da semana:

- Ler o capítulo VI de nossa apostila;
- Ler o Auto da Moralidade de Todo o Mundo, disponível na pasta de textos da semana.
- Participar do Fórum da Semana;
- Realizar a segunda atividade avaliativa em seu polo e postar essa tarefa na plataforma.

Tema/semana 7

Nessa semana estudaremos o dramaturgo William Shakespeare a partir da leitura de Romeu e Julieta.

Tarefas da semana:

- Ler o capítulo VII de nossa apostila;
- Ler a peça Romeu e Julieta, disponível na pasta de textos da semana;
- Assistir ao filme em DVD “Romeu e Julieta” do diretor Baz Luhrmann em encontro presencial no seu polo;
- Participar do Fórum da Semana;
- Participar de um chat para discutir os temas estudados.

Tema/semana 8:

Semana de Avaliação da Disciplina - Questionários.

Os alunos deverão se concentrar, ao longo dessa semana, nas atividades de Avaliação. Baseados nas leituras empreendidas até agora, deverão responder à Prova Final de Conhecimentos da disciplina e deverão também responder ao Questionário de Avaliação da Disciplina.

Apenas como sugestão de leituras, estão disponíveis variados textos sobre teatro que se encontram na pasta de leituras sugeridas. Esses textos podem ser de grande utilidade para futuros professores de artes no desenvolvimento de seu ofício.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A Poética*.

BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UESP, 1997.

DROIT, Roger-Pol. “Prèambule: Où l’on Entrevoit Socrate faisant son marche” in : Droit, R-P. (org), *Les Grecs, les Romains et Nous – L’Antiquité est-elle moderne?*, Paris, Le Monde Editions, 1991, (pp. 05-10).

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GRIMAL, Pierre. *A Comédia Romana*.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VELOSO, Jorge das Graças. “Módulo 9: História do Teatro 1”. Brasília: Athalaia, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Editora Brasiliense, 1988.

SITE CONSULTADO

<http://www.theatrehistory.com/origins/>

TEXTOS TEATRAIS ABORDADOS DURANTE A DISCIPLINA

- Medéia, de Eurípedes.
- Medéia, adaptação de Sêneca.
- A Comédia da Panelinha, de Plauto.
- A Sogra, de Terêncio.
- O Auto da Moralidade de Todo o Mundo, autor desconhecido.
- Romeu e Julieta, de William Shakespeare.

PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA ANALISADA NA DISCIPLINA
Romeu e Julieta, de Baz Luhrmann (1996).

Reflexões Sobre as Origens do Teatro

Falar sobre as origens de uma manifestação artística como o teatro não é uma tarefa simples. A história que nos é ensinada desde o início das atividades escolares tem sido bastante criticada na contemporaneidade, porque privilegia as versões baseadas na visão do homem branco ocidental. Sabe-se que existem numerosas lacunas e uma tendência ao eurocentrismo. De modo geral, os historiadores vêm tentando corrigir esses problemas e dar visibilidade a outros fatos e modos de interpretar os eventos do passado. Mesmo assim, a maioria das manifestações culturais do ocidente tem ainda hoje suas raízes históricas associadas à cultura Greco-Romana.

Com o teatro ocorrem as mesmas tendências. Suas origens estão usualmente relacionadas à Grécia Antiga. Porém, alguns estudiosos apontam que encenações primitivas ocorreram na Península da Malásia e atividades dramáticas existiram no Egito Antigo, na China e na Índia antes do surgimento da tragédia grega. Se você desejar aprofundar os estudos sobre esses eventos ancestrais e tiver o domínio da leitura em língua inglesa, existe um portal com um índice de artigos que abordam esses temas.



Deusa Isis do Egito Antigo (com asas): tema de encenações ancestrais.



O portal está no endereço:
<http://www.theatrehistory.com/origins/>

A leitura desses artigos não é obrigatória nem será objeto de avaliação de nossa disciplina. Em diversos momentos de nossas semanas de estudos, iremos sugerir textos complementares. Mas, nossa abordagem inicial da história do teatro será feita a partir do recorte da historiografia tradicional. Vamos estudar o momento histórico do surgimento da tragédia grega e seus desdobramentos, passando por outros temas de relevância para uma formação acadêmica.



Máscara da Malásia: drama primitivo



Trecho do Mahabarata: texto dramático indiano

CAPÍTULO I

Introdução à análise de textos dramáticos

A análise de textos dramáticos será uma ferramenta para nos auxiliar na compreensão dos conteúdos da disciplina. De início podemos realizar algumas perguntas simples que poderão nos guiar num primeiro contato com uma peça teatral:

- Do que trata a peça em termos de gêneros literários (tragédia, comédia, melodrama, tragicomédia...)?
- De que trata a peça em termos metafóricos (o conceito)?
- Qual o conflito do texto?
- Quem é o coro (quando existir)?
- A que estilo artístico/histórico a peça pertence (clássico, realismo, expressionismo, romantismo...)?
- Qual o espaço da peça (continente; país; cidade; ambiente interno/ambiente externo...)?
- Qual o tempo da peça (Ano; época; período; horário do dia; estação climática: chuva, vento, calor, neve...)?
- Existem referências a cenografia, iluminação, figurino, maquiagem, no texto?

Sobre as personagens:

- Quem é o(a) protagonista?
- Quem é o(a) antagonista?
- Qual a idade das personagens?
- Quais são suas posições sociais?
- Status marital?
- Saúde?
- Atitude moral? Estado mental? Educação?
- Situação em que se encontra no momento presente?

Essas perguntas darão auxílio à coleta dos primeiros dados para a análise do texto teatral. O livro de David Ball *Para trás e para frente: um guia para a leitura de peças teatrais* (2005) é uma importante referência para quem pretende desenvolver a habilidade de analisar textos dramáticos. Um resumo da primeira parte do livro, intitulado “A forma”, consta da próxima parte deste material didático. O texto na íntegra encontra-se disponível na pasta de textos da primeira semana desta disciplina.

Resumo da Primeira Parte do Livro:

BALL, David. Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais – trad. Leila Coury. São Paulo. Perspectiva, 2005.

A Forma

O autor afirma que uma peça teatral é uma série de ações. Diz também que o termo ator se refere àquele que executa ações e que a ação ocorre quando duas coisas acontecem: uma leva à outra. Como exemplo, o autor descreve uma ação onde deixamos cair um lápis: soltamos o lápis e ele cai. A união dessas duas ocorrências constitui uma ação.

Em seguida, passa a refletir sobre como uma ação leva à outra e isso gera uma peça teatral. Diz que é importante perceber como um evento leva a outro e que isso ocorre a partir de uma conexão. Então, lança a principal pergunta de seu primeiro capítulo: “o que acontece e faz com que outra coisa aconteça?”. Se você conseguir responder a essa pergunta enquanto lê uma peça, estará conhecendo melhor essa peça do que se passasse um tempo dedicando-se a um estudo ostensivo.

Enfoque contido no livro:

Um evento é algo que acontece. Quando um evento causa ou permite outro evento, os dois eventos juntos formam uma ação. As ações são tijolos fundamentais na construção de uma peça. (p. 25).

A segunda pergunta lançada por David Ball é “e o que acontece depois?”. Usando trechos de Hamlet como exemplo, o autor nos ensina a perceber os eventos que atuam como detonadores de outros eventos. A intenção é fazer com que possamos perceber as conexões entre as ações. Apresenta como imagem para melhor visualização desse encadeamento uma fileira de dominós colocados de pé, onde a derrubada do primeiro leva sucessivamente à queda de todos os outros. E compara uma peça teatral a essa fileira de dominós.

Para nos ajudar a aprofundar a análise, o autor nos pede que passemos a perceber os eventos em ordem inversa - para trás. Sugere que comecemos pelo fim e diz que se não encontrarmos conexão entre um evento e o evento anterior, deparamos com um problema. Continuando a utilizar trechos de Hamlet, o autor desenvolve outra linha de raciocínio que leva ao seguinte enfoque:

A análise seqüencial de ações é mais vantajosa quando feita para trás: do fim da peça para o começo. Sua melhor garantia é compreender por que cada coisa acontece. (p.35).

Na parte seguinte, David Ball nos apresenta os conceitos de Estase e Intrusão. “Estase é imobilidade”. “Intrusão é um empurrão, arremetida, compulsão” (p. 37). Esses conceitos são fundamentais para a compreensão das peças teatrais. Segundo o autor, os dramaturgos iniciam as peças apresentando o mundo em estase. É a ruptura dessa estase se dá por meio da intrusão, onde algo ou alguém aparece para desencadear uma ação. A tendência é que essa ação continue até que se encontre nova estase e assim possa ocorrer nova intrusão. Para melhor compreender esses conceitos, Ball nos apresenta o enfoque:

Estase é o 'status quo' que existe no mundo da peça, a partir de seu começo. Intrusão é algo que abala o 'status quo', causando ou liberando forças que compõem o conflito e o progresso da peça. Quando as forças não mais colidem, uma nova estase é obtida e a peça termina. (p. 43).

Falando sobre as discordâncias daqueles que escrevem e fazem teatro, David Ball chega à assertiva de que todos concordam com o seguinte: “Drama é conflito!”. Passa a discutir o que é conflito, em especial o conflito dramático e apresenta uma versão concisa do que seria a Origem Histórica do Conflito Dramático. Esse trecho do texto vale a pena ser lido na íntegra e inicia-se na página 46 do livro (encontra-se disponível em nossa pasta de textos da semana 1).

Ball afirma que o conflito dramático constitui-se de um querer em conflito com um obstáculo, resumindo que do ponto de vista da personagem principal existem quatro tipos principais de conflito dramático:

1. *Eu contra mim mesmo;*
2. *Eu contra outros indivíduos;*
3. *Eu contra a sociedade;*
4. *Eu contra o destino, ou o universo, ou as forças naturais, ou Deus, ou os deuses. (pp.51-2)*

Depois disso, apresenta o seguinte enfoque: “Freqüentemente, o núcleo da tensão dramática reside em escamotear informações ao público. Não dilua essa tensão com revelações prematuras.” (p. 55). Nesse trecho o autor enfatiza a importância de saber manobrar o público, ressaltando que em teatro muitas vezes “ignorância é bem-aventurança”.

Texto Complementar: convite à compreensão Por que a Antiguidade?

Roger-Pol Droit*

Poderíamos pensar que existem questões mais atuais, e aparentemente mais urgentes, que as relações entre os gregos, os romanos e nós. É verdade que temas de reflexão não faltam. Múltiplos domínios podem suscitar encontros e diálogos entre pesquisadores e o grande público. É por isso que o Fórum Le Monde Le Mans tornou-se anual. Nascido em 1989, sob a forma de uma experiência que não era destinada a tornar-se regular, ele reúne, desde então - em Mans, a cada ano, próximo ao dia de Todos os Santos - especialistas pertencentes a diversas disciplinas, livres para desenvolver suas análises divergentes, e milhares de ouvintes, livres para colocarem suas questões. Esse fórum tenta inventar um lugar para reflexões e debates de estilo inabitual, centrado sobre problemas de fundo ligados à atualidade dos saberes e às grandes perplexidades de nossa época. À primeira vista, nossa relação com a Antiguidade grega e romana é, portanto, um tema que pode surpreender: ele nada tem de crepitante.

Eis, sem dúvida, uma constatação demasiadamente rápida. Precisariamos não esquecer que “fórum” é uma palavra latina e “diálogo”, um termo grego. Precisariamos, também, perguntarmo-nos a quem devemos a simples possibilidade de uma situação tão corrente, mas também tão pouco banal como esta: estarmos reunidos, sem nos conhecermos, sem estarmos coagidos nem por uma autoridade religiosa, nem por um poder político, colocando-nos questões sem estarmos pressionados por nenhuma necessidade prática nem nenhuma utilidade direta, deixando a palavra a não importa quem queira interrogar o orador e lhe perguntar qual a razão de tal ou qual de suas propostas, aceitando estarmos divididos, opostos, em campos adversários, sem para tanto agredirmo-nos, buscando conhecer através da fala, convencidos de que alguma coisa de essencial permanece no surgimento dessa palavra comum, em suas confrontações, suas conformações, suas explicações. De onde nos vem, portanto, essa exigência de um espaço independente de todas as formas de ordem que emanam da tradição, do poder, ou do mercado? De quem herdamos esse sonho realizável de uma democracia dos espíritos, onde cada um pode interpelar qualquer outro?

Dos gregos, sobretudo dos atenienses, e entre eles, Sócrates.

Essa liberdade ou abertura, o filósofo não a inventou. Ela é, antes, a consequência que a causa. A cada vez que tentamos refletir, tanto sem coações como sem a certeza de chegar ao fim, nos situamos - quer saibamos ou não - numa brecha aberta pelos gregos. Toda reunião que visa uma igualdade efetiva entre aqueles que dela participam, igualdade do direito à palavra, recebe seu impulso, mesmo sem o saber, desse abalo longínquo, mas sempre ativo. Não deixar na “sombra” esse começo, tentar explicitá-lo, esforçando-nos para compará-lo ao mundo infinitamente diferente onde nos debatemos, essa poderia ser uma primeira resposta.

Ela ainda é insuficiente e muito genérica.

Precisemos. Três motivos principais presidiram à escolha do tema desse Fórum, que se realizou em Mans de 29 a 31 de outubro de 1990. Basta-nos enunciá-los brevemente: todos os textos deste volume detalham suas nuances e prolongamentos.

Gregos e romanos frequentaram a cultura europeia em todos os momentos essenciais de sua história. Essa presença contínua não é a de uma realidade dada de uma vez por todas como infância, como modelo ou ideal. De renascença em renascença, a Europa inventou todas as sortes de Antiguidades. Elaborou imagens múltiplas de seu passado e de sua identidade, recontando de diferentes maneiras o relato de suas origens e o sentido de seu destino. Pesquisadores têm se dedicado, recentemente, a estudar a evolução e a tessitura dessa história complexa de representações da Antiguidade. Seguindo-as, esse passado aparece antes como uma realidade imaginária e mutante que como um dado histórico de fato.

Tentar saber como a França da Revolução e da Restauração, ou ainda, a Alemanha do Romantismo fabricam Grécias tão pouco semelhantes não é algo indiferente dentro da situação presente da Europa. No momento em que os muros caem, em que os países do Leste dão meia volta, em que se coloca de novo a questão da identidade europeia, de sua cultura, de suas políticas, no momento também em que a hidra do racismo e a xenofobia têm cabeças que renascem e que se protegem com a Grécia ou com a herança indo-europeia, não seria impróprio nos perguntarmos como podemos conceber, hoje, a invenção da democracia ateniense ou da sociedade “intercultural” do Império Romano.

A essa importância dos debates em torno do mundo grego e romano, no passado como no presente, vem se juntar um último motivo. No curso dos últimos trinta anos, a “Nova História” transformou profundamente a abordagem tradicional da história antiga. Não consideramos mais, hoje, os universos gregos e romanos com os olhos do século XIX, nem mesmo com os dos anos cinquenta. Novos métodos, novos objetos de pesquisa apareceram. Nesse vasto “canteiro de obras”, onde se operam mutações intelectuais que ultrapassam de longe o quadro dos trabalhos eruditos, os autores franceses desempenham um papel considerável sobre a cena internacional. Com a presença de vários deles, esse Fórum deseja se interrogar igualmente sobre o sentido de seus procedimentos, e o eco que seus trabalhos encontram no público.

Pois a relação de nossa cultura com a Antiguidade clássica tornou-se, no mínimo, paradoxal. Todo mundo sabe que os bacharéis não são mais o que eram no tempo de Jules Vallès. Ontem, alguns milhares de rapazes, vindos de belos bairros e, às vezes, até do interior, instruídos em temas gregos, recitavam Horácio e Virgílio no final do semestre. Os irmãos Goncourt anotaram em seu jornal, em 06 de janeiro de 1866: “A Antiguidade foi feita, talvez, para ser o pão dos professores”.

Mudamos tudo isso. Centenas de milhares de bacharéis quase não se inquietam mais com as chamadas línguas mortas. As tábuas de logaritmos lhes são mais úteis que os dicionários Bailly ou de Gaffiot. As máquinas de calcular não se preocupam com o trabalho de ajustamento das línguas. As séries de Riemann expulsaram o aoristo perfeito. Ajax não é mais um herói: ele limpa ladrilhos. Não podemos mais nem mesmo falar de nostalgia: o que o termo evoca, a partir dos gregos, não é entendido.

E, no entanto – aí está o paradoxo -, enquanto as letras clássicas se encolhem como um “couro velho”, a Antiguidade interessa. Ela está apta a tornar-se o pão das livrarias, se a julgarmos pelo sucesso dos novos historiadores de Grécia e de Roma, pela abundância de títulos, pela vivacidade das novas coleções ou pela multiplicação de autores antigos publicados em edições de bolso. Evidentemente, nessa relação

de nossa cultura com a Antiguidade, alguma coisa se passa, de agora em diante de modo suficientemente durável, amplo e diverso, para que não possamos nos contentar em falar de “efeito de moda”. Esse livro tenta lançar sobre esse ponto algumas luzes.

O leitor descobrirá, avançando no livro, quais temas permitem abordar as questões que acabamos de esboçar. Atravessando o volume, esses temas replicam-se de um capítulo a outro. Eles são bastante aparentes e explícitos, o que nos dispensa de enumerá-los previamente. Não é de se espantar que o político tenha no livro um grande espaço. É aí, com efeito, que se expõe principalmente a singularidade dos gregos e, em parte, também a dos romanos, tanto ao olhar de suas histórias como de nosso imaginário.

A diversidade de ângulos de análise, de obras de referência, ou de períodos considerados proibir-nos-ia, no entanto, de atribuir a esse conjunto uma forma de unidade? Não creio. Não há nele, certamente, unidade de tom, de tema ou de olhar. Mas dois eixos principais – ou dois gestos, se preferir – encontram-se continuamente na pluralidade das intervenções.

O primeiro é um gesto de divisão. Convém, assim, dividir os gregos, que não constituem um bloco histórico homogêneo, mas uma constelação fragmentada entre épocas, regimes políticos e escolas de pensamento discordantes. É preciso, também, dividir os romanos: da República ao Baixo Império, e da religião dos pontífices ao lento advento do cristianismo, não formam exatamente um “todo”. A unidade da Antiguidade também é colocada em causa a partir das divergências entre os mundos gregos e mundos romanos. Trata-se, enfim, de insistir sobre isso que nos divide no presente, nós que não estamos nem intelectualmente, nem politicamente, em unissonância. Veremos, assim, complicar-se ao cabo dessas distinções sucessivas, o problema das relações entre antigos e modernos.

Talvez essas separações fizessem, paradoxalmente, a unidade aberta desse volume. Pois dividir dessa maneira não tem por fim o domínio de um ecletismo frouxo, de uma posição matizada ou de um ceticismo qualquer. Perceberemos, ao contrário, que esses fracionamentos são necessários para escapar às generalidades enganosas e às ilusões de ótica.

O outro eixo que dá ao conjunto sua perspectiva é a questão do “próximo” e do “distante”. Poderíamos também dizer: do “semelhante” e do “diferente”, ou, ainda, do “mesmo” e do “outro”. A metáfora da distância parece, todavia, a mais adequada. De que se trata? A preocupação que atravessa a maior parte das análises poderia se formular de maneira trivial: “entre aquelas pessoas e nós, a distância é nula ou infinita”?

Para dizer que ela é nula, deveríamos postular que existem problemas eternos e atitudes humanas insensíveis ao correr do tempo. Suporíamos que é possível estarmos no mesmo nível que os homens da Antiguidade, e ajustar exatamente seus pensamentos aos nossos. Com exceção das togas e das máquinas, nada viria fundamentalmente separar, no essencial de seus sentimentos e ideias, o homem do ocaso do século XX e os contemporâneos de Sócrates ou de Cícero.

Se observarmos, ao contrário, que suas maneiras de pensar, seus universos intelectuais e sociais, seus modos de sentir, podem ser restabelecidos passo a passo, reconstruídos pacientemente, mas não serão jamais, para nós, pensáveis nem visíveis do interior, devemos concluir

que esses mundos estão para sempre perdidos – conhecíveis, mas perdidos – e que uma distância impossível a percorrer nos separa infinitamente.

Esse movimento de oscilação entre “próximo” e “distante” pode se coordenar por quase nada: um detalhe que negligenciamos ou interrogamos, uma fórmula sobre a qual insistimos ou escapulimos. As reflexões que leremos serão, portanto, animadas por uma pulsação bem particular. É preciso ir da aproximação ao distanciamento, da familiaridade ao estranhamento, em um “nada” de tempo.

** Extraído de « Prémabulo: Où l'on Entrevoit Socrate faisant son marche », em Droit, R-P. (org), Les Grecs, les Romains et Nous – L'Antiquité est-elle moderne?, Paris, Le Monde Editions, 1991, pp. 05-10. A obra é resultado do Segundo Fórum Le Monde Le Mans, realizado na cidade de Mans, França, em outubro de 1990.*

CAPÍTULO II

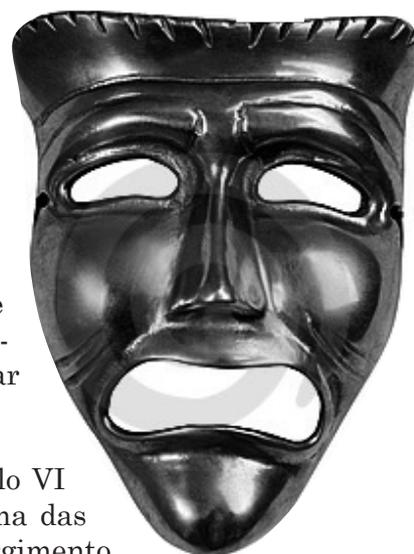
A Tragédia Grega

Aristóteles define a tragédia como sendo “a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão”, que deve ter estilo agradável – reunindo harmonia, ritmo e canto – e cuja ação se apresenta por meio de atores e não de uma narração. A tragédia, ainda segundo o autor, deverá causar a purgação do terror e suscitar a compaixão.

A Tragédia Grega surgiu no final do século VI a. C., numa época de transição de valores. Uma das principais transformações relacionadas ao surgimento da Tragédia Grega foi motivada pelo distanciamento em relação à mitologia, que era muito valorizada até então. As peças trágicas apresentam questionamentos e confrontam as antigas ideias heroicas, promovendo a consciência da necessidade da instituição de novos valores. São esses novos valores que irão determinar o surgimento das leis dos homens, ou seja, do advento do direito na polis.

A tragédia promove reflexão sobre as ações humanas em articulação com o domínio dos deuses, o divino. Segundo os autores Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Nanquet, no livro *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (1988):

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado, e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente. (p.4).



Ou seja, ao mesmo tempo em que surge como gênero literário e expressão artística, a Tragédia Grega está associada a uma nova postura social e política, traduzindo experiências humanas com contornos psicológicos bastante definidos.

É importante destacar, contudo, que nenhuma tragédia continha um debate jurídico propriamente dito e que não havia relação entre aquilo que era encenado em forma de tragédia e a performance dos operadores do direito nos tribunais. A relação entre direito e tragédia está mais relacionada ao contexto de seus surgimentos do que aos conteúdos de que tratavam.

Ainda assim, Vernant e Vidal-Nanquet afirmam que:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. (p. 10).

Ocorrendo no mesmo espaço urbano e sob as mesmas regras, tribunais e apresentações teatrais coexistem. Com a Tragédia Grega a cidade aprende a se representar e o público assiste a essas representações aprendendo a refletir sobre seus contextos sociais e a questionar a realidade.

Segundo Walter Nestle é o olhar de cidadão sobre a mitologia que torna possível o nascimento da tragédia (apud Vernant & Vidal-Nanquet, p. 10).

Alguns dados relevantes sobre a Tragédia Grega:

- Na literatura grega Sófocles, Eurípedes e Ésquilo são considerados os mais importantes tragediógrafos antigos.
- Aristóteles, na Poética, define que a tragédia:
 - é composta por seis partes: “a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e o canto (meloquia);
 - é imitação “de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade”;
 - tem como finalidade “alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser”;
 - “existe por si, independente da representação e dos atores”;
 - divide-se em partes distintas: “prólogo, epílogo, êxodo, canto coral”;

CAPÍTULO III

Análise de textos dramáticos – continuação.

Durante nossa disciplina iremos analisar algumas peças teatrais e, portanto, é de fundamental importância dar continuidade ao aprendizado da análise. Além do livro de David Ball existem muitas outras referências que poderiam nos auxiliar nessa abordagem. Um texto incontornável é *A Poética* de Aristóteles.

Esse texto é considerado primordial tanto para a teoria literária quanto para a teoria teatral. Em especial para a teoria teatral é a primeira obra significativa, um marco para quem deseja estudar as artes dramáticas. Apesar disso, essa obra é cercada de polêmicas, principalmente porque o texto original em grego não mais existe. Segundo Marvin Carlson, no livro *Teorias do Teatro*, “(...) as versões modernas [da *Poética*] baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X” (1997: pg.14). As três versões citadas por Carlson apresentam passagens obscuras e o estilo elíptico fez com que estudiosos concluíssem que poderiam ser apontamentos ou comentários de outros autores a partir dos textos originais de Aristóteles.

Deixando de lado as controvérsias, importa considerar que a estrutura do texto e a linha de argumentação continuam acessíveis e apresentam conceitos úteis para os estudiosos, embora sejam de difícil interpretação. Não é um texto de fácil leitura. Mas é de leitura obrigatória. O texto integral encontra-se na pasta de textos da semana três.

Continuando na linha que nos propusemos desde o início deste curso, iremos abordar a segunda parte do livro *Para trás e para frente* de David Ball. O resumo encontra-se no subcapítulo seguinte.

Resumo da Segunda Parte do Livro:

BALL, David. Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais – trad. Leila Cury. São Paulo. Perspectiva, 2005.

Os Métodos

Nessa parte do livro, David Ball começa seu discurso a partir do tema ‘exposição’. A exposição é a revelação de informações necessárias para que o público se localize a respeito da estase inicial das peças teatrais. Ainda segundo o autor, há dois tipos de exposição: uma, onde são apresentadas informações que serão compartilhadas por todos os que se encontram em cena; outra, onde há informações que são do conhecimento de apenas uma ou algumas personagens.

As técnicas de exposição são variadas e devem ser tratadas com cautela para evitar o risco de ineficiência ou pieguice. Para demonstrar um uso exemplar de técnicas expositivas, o autor nos apresenta à página 65 o seguinte trecho da peça *Rei Lear*, de Shakespeare:

Kent - Pensei que o Rei preferisse o Duque de Albânia ao Duque de Cornualha.

Gloucester - Também sempre pensamos assim, nós todos: mas agora, na partilha do reino, é impossível saber qual dos dois mais estima. A divisão está tão perfeita que aquele que escolher primeiro não terá maneira de escolher melhor.

Outros exemplos importantes são apresentados, mostrando a diferença entre os dois tipos de exposição e as dificuldades encontradas pelos autores em realizá-las. Por fim, há o enfoque sobre o tema onde se explica a função principal da exposição: fazer com que uma personagem utilize as informações com o objetivo de estimular a ação de outra personagem.

Em seguida, Ball passa a falar sobre recursos para manter a atenção dos espectadores. Chama de ‘antecipação’ esse algo que deve despertar uma “avidez pelo que vem depois” de cada cena. Reforçando a situação de passividade do público, que tem que se manter sentado e quieto durante as cenas, o autor sugere formas de controle do ritmo do espetáculo de modo que a vontade de permanecer passivo seja estimulada por meio da curiosidade. E para ilustrar os efeitos da antecipação, dá inúmeros exemplos contidos em trechos de peças de Shakespeare. O enfoque desse tema é:

A tensão dramática exige que o público deseje descobrir o que está por vir. Quanto maior o desejo, tanto maior – e mais ativo – o envolvimento do público. Os dramaturgos empregam muitas técnicas de antecipações – para aumentar a curiosidade pelo que está por vir. Essas técnicas são, também, a chave para localizar os elementos que o dramaturgo considera importante. (p. 85).

O tema a seguir trata da revelação das personagens. Essa revelação ocorre por meio da ação. Para tanto, o papel do ator é de fundamental importância, porque a subjetividade da personagem na trama deve ser interpretada de maneira eficiente. Para saber a melhor forma de interpretar recomenda-se que sejam estudadas com afinco as ações relacionadas às personagens.

Ao tratar do tema imagem, Ball explicita que existem duas modalidades de comunicação: aquela que descreve os fenômenos detalhadamente e outra que descreve a totalidade dos fenômenos múltiplos e simultâneos, sem compartimentá-los. O enfoque apresentado nessa parte do texto é:

Uma imagem é o emprego de algo que conhecemos, com o objetivo de nos mostrar o que não conhecemos. “Marvin anda como um camelo”, o que não conhecemos (como Marvin anda) é descrito pelo que conhecemos (como um camelo anda). Em vez de definirem e limitarem, as imagens evocam e expandem. Elas evocam associações que não são precisamente as mesmas de um espectador para outro: proporcionam, pois, uma modalidade de comunicação caracteristicamente pessoal. (p. 105).

Finalizando o segmento sobre os métodos, David Ball nos apresenta o conceito de tema: “um conceito abstrato em torno do qual gira uma parte da peça ou a peça toda”. Porém, o tema não deve explicar o significado de uma peça, pois “uma peça não significa alguma coisa. Uma peça é” (idem). E o tema se define por elementos teatralmente específicos como imagem, personagem e ação, entre outros. Na conclusão do enfoque sobre esse tópico, o autor afirma que é importante examinar as peças teatrais em busca do tema porque o tema é uma produção das ações do texto.

CAPÍTULO IV

O Teatro Romano



O Coliseu: Roma

Antes do contato com a produção teatral grega, os romanos possuíam uma forma embrionária de teatro que era constituída por representações religiosas de caráter sério ou satírico. Eram manifestações de influência etrusca e costumavam ser apresentadas em ocasiões especiais, como casamentos e outras cerimônias.

Muito embora essa forma embrionária de teatro se assemelhasse ao teatro grego, logo que os romanos tiveram conhecimento do que era encenado na Grécia seu teatro primitivo desapareceu, dando lugar à cópia das formas gregas – tragédia e comédia. Ainda que fossem inspiradas nas formas gregas, as comédias e tragédias romanas eram diferentes dos modelos gregos: havia mais violência e horror no palco, grande preocupação com a moral e discursos mais elaborados. A forma também diferia: as peças eram divididas em atos em vez de episódios, por exemplo.

Inicialmente eram feitas apenas traduções de peças gregas. Durante os jogos romanos em 240 a.C. foi apresentada a primeira peça traduzida do grego por Lívio Andrônico. Posteriormente, estrangeiros radicados em Roma e os próprios romanos passaram a produzir peças adaptadas a partir da temática grega ou baseadas em histórias romanas. Cneu Nevius foi o primeiro autor romano a produzir uma peça teatral de qualidade, de caráter histórico. Foi apresentada pela primeira vez em 235 a.C. e fazia críticas mordazes e francas à aristocracia romana levando o autor à prisão ou ao exílio (não se sabe ao certo).

Entre os séculos III e II a.C. o teatro de Roma alcança o apogeu com os autores Plauto e Terêncio. Plauto era um comediante que alcançou distinção reforçando características típicas romanas em suas

obras. Terêncio, muitos anos depois de Plauto, produziu obras de caráter mais refinado e com forte influência grega, voltadas para um público de classe alta.

As apresentações eram gratuitas, oferecidas como entretenimento em festivais públicos. O gosto popular era bastante valorizado em Roma, o que não ocorria na Grécia. Os promotores de festivais eram obrigados a devolver parte do subsídio que recebiam, caso as peças apresentadas não fossem aprovadas pelos espectadores. Com isso, até mesmo durante a República, havia grande preocupação em atender ao gosto popular, considerado grosseiro e sensacionalista.

Durante o Império, essa preocupação em agradar era tão forte que fez com que surgisse a famosa expressão do satirista Juvenal: a política do “pão e circo”. O povo se distraía de sua miséria assistindo aos espetáculos e isso tranquilizava os imperadores. Quase todos os dias ocorriam lutas de gladiadores e na mesma ocasião eram distribuídos alimentos. Dessa forma, as chances de revolta ficavam diminuídas.

Construções de mármore e alvenaria, localizadas nos centros das cidades, surgem após 56 a.C. em substituição aos teatros de madeira onde ocorriam as encenações teatrais romanas. O Coliseu e outros anfiteatros são provas do poder e da grandeza de Roma e do valor das apresentações públicas daquele período. Em termos de engenharia, havia diferença entre os teatros de construção grega e romana. Os teatros gregos necessitavam de uma depressão no terreno, enquanto os romanos podiam ser construídos em qualquer terreno plano, porque eram arquitetados sob galerias abobadadas.

Os teatros tiveram também outras finalidades, servindo como espaço para corridas e lutas. As arenas foram ocupadas por gladiadores que morriam em combate, animais esfaqueados e cristãos cobertos de piche usados como tochas humanas. Com essas barbaridades ocorrendo nos espaços de representações de espetáculos, parte do público e alguns escritores passaram a considerar o próprio ato teatral como manifestação indigna e aviltante.

Com base em improvisações e apresentando grande agilidade física de seus atores, mímica e pantomima tornaram-se, durante a República, as formas teatrais mais populares. Nessas representações, havia espaço para a apresentação de cenas pornográficas e imorais. Espetáculos simples e com apelo sensorial eram preferidos. As peças complexas, de difícil compreensão, eram deixadas de lado pelo público menos instruído.

Aqueles que se dedicavam ao teatro tinham má reputação. Os atores eram usualmente escravos ou ex-escravos. As mulheres raramente atuavam, a maior parte dos papéis femininos era representada por homens.

Durante o Império, surgiram tragédias declamadas sem encenação ou voltadas para espaços privados. Sêneca, filósofo estoico e principal conselheiro de Nero, criou obras desse tipo. Essas criações exerceram grande influência posteriormente, em especial na Inglaterra durante a Renascença.

Bibliografia deste capítulo:

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, s/a.

CAPÍTULO V

A Comédia



A definição de comédia na literatura latina está relacionada a um fragmento chamado *Tractatus Coislinianus*, de origem clássica. É um texto de autoria incerta, atribuído algumas vezes ao próprio Aristóteles, outras a algum de seus imitadores ou discípulos. Importa, contudo, que a teoria cômica grega tardia e romana primitiva pode ser acessada nesse escrito, cuja única versão conhecida é datada do século X (Carlson, 1997: p.21).

O *Tractatus Coislinianus* traz a catalogação dos motivos do riso e uma definição do que é comédia, bastante semelhante à definição de Tragédia proposta na *Poética* de Aristóteles. Nessa definição diz-se que comédia seria a imitação de uma ação imperfeita e burlesca, interpretada por autores em vez de narradas, com riso e prazer e a consequente purgação dessas emoções. O trecho em grego que fala sobre comédia está disponível em imagem na página seguinte.

Ainda de acordo com o texto, o riso pode derivar do conteúdo da peça teatral ou do uso da linguagem. A comédia, tal como a tragédia, é composta por seis elementos: o enredo (correspondente à fábula), os caracteres, a linguagem/elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e a melopeia (canto); do mesmo modo, divide-se em quatro partes: prólogo, canção coral, episódio e êxodo. As personagens da comédia são os bufões, eiros (personagens irônicos) e os impostores. O gênero está dividido em: Comédia Antiga, Comédia Nova e Comédia Média.

A comédia antiga é descrita como uma espécie de procissão jocosa acompanhada de cânticos, onde cidadãos comuns dançavam carregando grandes símbolos fálicos. Sugeriam encantamentos para a fertilidade e utilizavam figurinos de animais. Era um momento de descontração e diversão.

A comédia média ou intermédia é uma transição entre a comédia antiga e a comédia nova. Pouco documentada, tratava-se basicamente de parodiar tragédias e trouxe pouca inovação cênica. Houve o abandono das fantasias tradicionais da comédia antiga e o grotesco foi amenizado, com pinceladas de sentimentalismo.

A comédia nova é mais elaborada, possui ações estruturadas e diversificadas com tramas triviais e estereotipadas. Os principais autores cujas obras de comédia nova sobreviveram até os dias atuais foram: Filémon, Dífilo, Filípides e, a maior referência, Menandro (autor de *O Misanthropo*).

Outros comediógrafos de renome foram Plauto e Terêncio, citados no capítulo sobre Teatro Romano. Suas obras – respectivamente A comédia da panelinha e A Sogra – serão analisadas durante essa parte de nossa disciplina. Para a análise serão utilizados conceitos abordados anteriormente, nas leituras de David Ball e Aristóteles.

DE COMOEDIA.

XXVII

Διαφέρει ἡ κωμωδία τῆς λοιδορίας, ἐπεὶ ἡ μὲν λοιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διέξεισιν, ἡ δὲ δεῖται τῆς καλουμένης ἐμφάσεως.

Ὁ σκόπτων ἐλέγγειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος.

Σύμμετρα τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγωδίας, καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμωδίαις.

Κωμωδίας ὄλη, μῦθος, ἦθος, διάνοια, λέξις, μέλος, ὄψις. Μῦθος κωμικός ἐστὶν ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν. Ἦθη κωμωδίας τὰ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. Διανοίας μέρη δύο, γνώμη καὶ πίστις. (+) Κωμικὴ ἐστὶ λέξις κοινὴ καὶ δημώδης. δεῖ τὸν κωμωδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνω. Μέλος τῆς μουσικῆς ἐστὶν ἴδιον· ὅθεν ἀπ' ἐκείνης τὰς αὐτοτελεῖς ἀφορμὰς δεῆσθαι λαμβάνειν. Ἡ ὄψις μεγάλην χρεῖαν τοῖς δράμασι τὴν συμφωνίαν παρέχει. Ὁ μῦθος καὶ λέξις καὶ τὸ μέλος ἐν πάσαις κωμωδίαις θεωροῦνται, διάνοιαι δὲ καὶ ἦθος καὶ ὄψις ἐν ἐλίγαις.

Μέρη τῆς κωμωδίας τέσσαρα· πρόλογος, χορικόν, ἐπεισοδίον, ἔξοδος. Πρόλογός ἐστὶ μέρος κωμωδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ. Χορικόν ἐστὶ τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ἀδόμενον, ὅταν εἶχῃ μέγεθος ἰκανόν. Ἐπεισοδίον ἐστὶ τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν. Ἐξοδός ἐστὶ τὸ ἐπὶ τελείῃ λεγόμενον τοῦ χοροῦ.

XI.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΒΙΟΣ.

Ἀριστοφάνης ὁ κωμωδοποιὸς πατὴρ μὲν ἦν Φιλίππου, τὸ δὲ γένος Ἀθηναῖος, τῶν δῆμων Κυδαθηναίους, Πανδιονίδος φυλῆς· ὅς πρῶτος δοκεῖ τὴν κωμωδίαν ἐπιπλανωμένην τῇ ἀρχαίᾳ ἀγωγῇ ἐπὶ τὸ χρησιμώτερον καὶ σεμνότερον μεταγαγεῖν, πικρότερον καὶ αἰσχρότερον Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος βλασφημιῶντων ἢ εἶδει. πρῶτος δὲ καὶ τῆς νέας κωμωδίας τὸν τρόπον ἐπέδειξεν ἐν τῷ Κωκάλῳ, ἐξ οὗ τὴν ἀρχὴν λαβόμενοι Μένανδρός τε καὶ Φιλήμων ἐδραματούργησαν. εὐλαβῆς δὲ σφόδρα γενόμενος τὴν ἀρχὴν ἄλλως τε καὶ εὐφυῆς τὰ μὲν πρῶτα διὰ Καλλιστράτου καὶ Φιλωνίδου καθίει δράματα. διὸ καὶ ἔσωκωπον αὐτὸν Ἀριστάνωμός τε καὶ Ἀμειψίας, τετραδί λέγοντες γεγονέναι, κατὰ τὴν παροιμίαν, ἄλλοις ποιοῦντα. Ὑστερον δὲ καὶ αὐτὸς ἠγωνίσαστο. διεχθρεύσας δὲ μάλιστα Κλέωνι τῷ δημαγωγῷ καὶ γράψας κατ'

αὐτοῦ τοὺς Ἰππέας, ἐν οἷς διελέγγει αὐτοῦ τὰς κλοπὰς καὶ τὸ τυραννικόν, οὐδενὸς δὲ τῶν σκευοποιῶν τολμήσαντος τὸ πρόσωπον αὐτοῦ σκεῦασαι δι' ὑπερβολὴν φόβου, ἔτε δὴ τυραννικοῦ ὄντος, μὴδὲ μὴν ὑποκρίνασθαι τινος τολμῶντος, δι' ἑαυτοῦ ὁ Ἀριστοφάνης ὑπεκρίνατο, αὐτοῦ τὸ πρόσωπον μιλῶν χρίσας, καὶ αἴτιος αὐτῷ γέγονε ζημίας πέντε ταλάντων, ἃ ὑπὸ τῶν Ἰππέων κατεδικάσθη, ὡς φησὶν ἐν Ἀχαρνεύσιν [5]

ἐγὼ δ' ἐφ' ἧ γε τὸ κέαρ ὑπερράσθη ἰδὼν, τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμμεν. 25

διήχθρευσε δὲ αὐτῷ ὁ Ἀριστοφάνης, ἐπειδὴ ξενίας κατ' αὐτοῦ γραφὴν ἔθετο, καὶ ὅτι ἐν δράματι αὐτοῦ Βαθυλωνίους διέβαλε τῶν Ἀθηναίων τὰς κληρωτὰς ἀρχὰς, παρόντων ξένων. ὡς ξένον δὲ αὐτὸν ἔλεγε παρόσον οἱ μὲν αὐτὸν φασὶν εἶναι Ῥόδιον ἀπὸ Λίνδου, οἱ δὲ Αἰγινήτην, στοχαζόμενοι ἐκ τοῦ πλείστον χρόνον τὰς διατριβὰς ποιῆσθαι αὐτόθι, ἢ καὶ ὅτι ἐκείνητο ἐκεῖσε. κατὰ τινὰς δὲ, ὡς ὅτι ὁ πατὴρ αὐτοῦ Φιλίππος Αἰγινήτης. ἀπολυθῆναι δὲ αὐτὸν εἰπόντα ἀστειῶς ἐκ τοῦ Ὀμήρου [Od. A, 215] ταῦτα

μήτηρ μὲν τ' ἐμέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγωγε οὐκ οἶδ'· οὐ γάρ πώ τις ἐόν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω.

δεύτερον δὲ καὶ τρίτον συκοφαντηθεὶς ἀπέφυγε, καὶ οὐτω φανερός κατασταθεὶς πολίτης κατεκράτησεν τοῦ Κλέωνος. ὅθεν φησὶν [Ach. 377] « αὐτὸς δ' ἔμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἔβη· ἔπαθον ἐπίσταμαι δὴ » καὶ τὰ ἐξῆς. φασὶ δὲ αὐτὸν εὐδοκίμησαι συκοφάντας καταλύσαντα· οὐδ' ὠνόμασεν ἠπιάλους ἐν Σφηξίν [1039] ἐν οἷς φησὶν « οἱ τοὺς πατέρας αὐτῶν ἤγchon νύκτωρ καὶ τοὺς πάππους ἀπέπνιγον. » μάλιστα δὲ ἐπηνέθη καὶ ἠγαπήθη ὑπὸ τῶν πολιτῶν σφόδρα, ἐπειδὴ διὰ τῶν αὐτοῦ δραμάτων ἐσπούδασε δεῖξαι τὴν πολιτείαν Ἀθηναίων ὡς ἐλευθέρη τέ ἐστι καὶ ὑπ' οὐδενὸς τυράννου δουλαγωγουμένη, ἀλλ' οὐδὲ ὅτι δημοκρατία ἐστὶ, καὶ ἐλεύθερος ὢν ὁ δῆμος ἀρχει ἑαυτοῦ. τούτου οὖν χάριν ἐπηνέθη καὶ ἐστεφανώθη θαλλῷ τῆς ἱερᾶς ἐλαίας, ὅς νενομίσται ἰστίμος χρυσῷ στεφάνῳ, εἰπὼν ἐκεῖνα τὰ ἐν τοῖς Βατράχοις [686] περὶ τῶν ἀτίμων « τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιον « πολλὰ χρηστά τῇ πόλει συμπαραίνεις. » ὠνομάσθη δὲ ἀπ' αὐτοῦ, ἐπεὶ ἔνδοξον, τὸ μέτρον τὸ Ἀριστοφάνειον. οὕτω δὲ γέγονεν ἡ φήμη τοῦ ποιητοῦ ὡς καὶ παρὰ Πέρσας διήκειν καὶ τὸν βασιλεῖα Περσῶν πυνθάνεσθαι παρ' ὀποτέρους εἶη ὁ κωμωδοποιός. φασὶ δὲ καὶ Πλάτωνα Διονυσίῳ τῷ τυράνῳ βουλευθέντι μαθεῖν τὴν Ἀθηναίων πολιτείαν πέμψαι τὴν Ἀριστοφάνους ποιήσιν καὶ συμβουλεύσαι τὰ δράματα αὐτοῦ ἀσκη-

XI.

1 κωμωδοποιός Ald. et V., ut videtur. — 2 τῶν δῆμων Dindorfiana. τὸν δῆμον vulgo. τῷ δήμῳ V. Κυδαθηναίους Kusterus. Κυδαθηναῖος Ald. Κυδαθήναιος V. — 11 καὶ delevit Gelenius. — 12 ἐξείδου τὰ ἑαυτοῦ δράματα Reg. — 13 λέγοντες αὐτὸν et 14 ὡς ἄλλοι Reg., ut volebat Gelenius. — 21 ὁ additum ex V. — 22 χρίσας V. — 25 ἐγὼ δ' V. et Ald. γ. om. V. ἐπερράσθη Ald. — 28 γραφὴν κατ' αὐτοῦ

vulgo. — 29 βαθυλωνίους V. — 31 φασὶ Ῥόδιον vulgo. — 33 αὐτόθι ποιῆσθαι vulgo. — 42 ἄττ' ὄνειπ. V. — 47 σφόδρα additum ex V. Ib. ἐπειδὴ Dindorf. ἐπειδὴ δὲ vulgo. Ib. αὐτοῦ V. ἑαυτοῦ vulgo. — 48 τὴν τῶν Ἀθηναίων πολιτείαν vulgo. — 49 διαγωγουμένη V., ex quo 51 οὖν, 53 τὰ addita. — 56 ἐπειδὴ vulgo. — 57 sq., vide Acharn. v. 646. — 62 post ποιήσιν addebatur τὴν κατὰ Σωκράτους ἐν Νερδαίῳ κατηγορίαν, quae manifestum est ab recentiore grammatico

CAPÍTULO VI

Teatro na Idade Média Europeia



Pintura Medieval

O período compreendido entre os séculos V e XV d. C. é chamado de Idade Média ou Era Medieval. A desintegração do Império Romano no Ocidente marca seu início e a Queda de Constantinopla em 1453 assinala seu fim.

Durante um milênio, a população europeia viveu em condições decadentes e lutando pela sobrevivência. Os registros das atividades teatrais são escassos e se referem, na maior parte das vezes, a companhias itinerantes de acrobatas e mimos. Considera-se que, nesse período, o teatro tenha sofrido uma espécie de arrefecimento. Não se sabe ao certo as razões, se motivadas pelas dificuldades do cotidiano ou outros fatores.

No livro *O Texto no Teatro*, Sábato Magaldi afirma que, após longo período de silêncio teatral “depois do período áureo grego e do florescimento romano (...) na Idade Média, o fio teatral (...) aparece vinculado ao ofício religioso, e o drama litúrgico não se distingue da liturgia cristã” (1989, p.69).

Os sacerdotes começaram a utilizar a linguagem teatral com o objetivo de tornar mais acessíveis as pregações religiosas a uma parcela maior da população. Como os discursos religiosos eram proferidos em latim e apenas algumas pessoas conseguiam entender, os padres passaram a representar seus discursos por meio de pantomimas. Com o

passar do tempo, essas representações se tornaram mais elaboradas, integrando música e poesia lírica.

O drama religioso da Idade Média europeia, com a transposição de passagens do Evangelho para representações cênicas, deu origem aos autos, mistérios e moralidades. Das igrejas, passando pelas catedrais, chegaram às praças públicas e ganharam a influência de gêneros profanos. A partir de então, foram incorporados efeitos cenográficos com o propósito de tornar as peças mais verossímeis e apresentar personagens impactantes como demônios e santos.

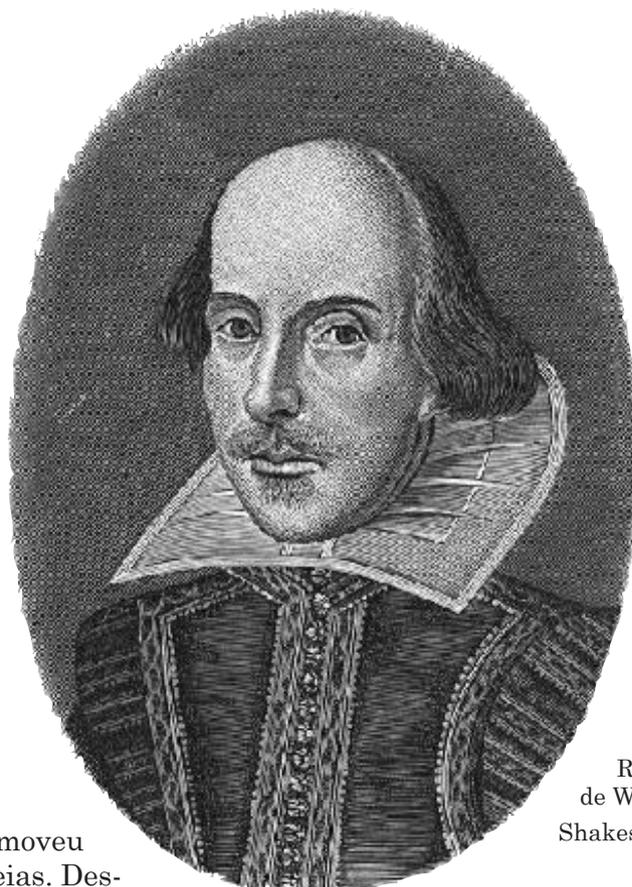
De acordo com Jorge das Graças Veloso, no “Módulo 9: História do Teatro 1” produzido pelo programa Pró-Licenciatura da UnB:

Autos são as peças de caráter religioso em que as personagens são geralmente alegorias dos comportamentos humanos. As personagens mais comuns nos autos são santos, virtudes, pecados. Na Espanha, chamados de autos sacramentais, eram a representação cênica da Eucaristia. Já os mistérios, peças de temática comumente ligada às Sagradas Escrituras ou à vida dos santos católicos, usam importante participação musical em sua representação. As moralidades, por sua vez, são as representações cênicas com maior enfoque na luta entre o bem e o mal, para determinar a posse sobre a alma das personagens, também constituídas por representações alegóricas como, por exemplo, a Verdade, a Avareza, a Prudência, etc... (2009, p.35).

Nesse segmento de nossos estudos vamos ler o Auto da Moralidade de Todo o Mundo, texto medieval anônimo adaptado por Rosimeire Gonçalves.

CAPÍTULO VII

Romeu e Julieta: Renascença e Contemporaneidade



Retrato
de William
Shakespeare

O período da Renascença promoveu grandes mudanças no plano das ideias. Destaca-se o Movimento Humanista, que deu valor ao ser humano após uma longa era de desvalorização. Durante a Idade Média, os aspectos divinos tinham destaque e os aspectos físicos eram considerados inferiores e indignos. Na Renascença, entretanto, o ser humano torna-se o centro das atenções e de todas as indagações. Isso deu margem ao movimento de renascimento nas artes, ciências e letras, quando a Antiguidade Clássica e seus valores estéticos passaram a ser novamente celebrados. O Racionalismo tornou-se a linha-mestra de pensamento e influenciou a filosofia, as artes e as ciências.

Em vários países da Europa nasceram e florescem manifestações culturais e artísticas com características específicas de retomada de valores clássicos e assimilação das culturas Greco-Romana e Árabe. No cenário teatral surgem diversas modificações, o ser humano ocupa o lugar de personagem central, que no período anterior estava reservado para Deus.

O recurso didático utilizado nessa fase de nosso aprendizado será a análise da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare: o mais proeminente dramaturgo da Renascença. Além da peça, assistiremos ao filme de mesmo título do diretor Baz Luhrmann, produzido sob a ótica contemporânea em 1996. O objetivo principal da abordagem do texto em contraponto com o filme é ativar a percepção do quanto a obra de Shakespeare se mantém atual, mesmo após séculos de sua criação. Para auxiliar o desenvolvimento de nosso pensamento crítico em relação à obra teatral, será solicitada uma análise crítica da peça renascentista em comparação ao filme contemporâneo.



Cartaz do Filme Romeu e Julieta de Baz Luhrmann

Para embasar esse trabalho de análise é preciso ter em mente alguns conceitos, abordados a seguir.

Adaptações cinematográficas

As adaptações de obras teatrais para o cinema podem ser consideradas, de acordo com Patrice Pavis (1991), verdadeiras “traduções”. Estão sujeitas aos mesmos processos de transposição de significados na busca da equivalência entre linguagens diferentes. Como sistema sótico que é, o cinema possui formas próprias de articulação como, por exemplo, a reunião, separação e justaposição de imagens, a angulação, a perspectiva e a distância entre câmera e objeto filmado, bem como o uso do foco.

Tendo isso em mente, faz-se necessário considerar as especificidades do cinema na hora de analisar a transposição do texto de Romeu e Julieta para a obra de Luhrmann. Do mesmo modo como procedemos anteriormente às análises textuais, nesse momento iremos nos debruçar sobre a obra cinematográfica providos dos mesmos cuidados e boa dose de sensibilidade. Devemos buscar compreender os recursos dos quais o diretor lançou mão, quais modificações e adaptações foram conduzidas e, principalmente, quanto do texto original permanece inalterado no filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante essas semanas de estudo fizemos uma rápida e resumida incursão pela história do teatro. Como havíamos dito na introdução, as abordagens históricas são complexas e imprecisas. No contexto contemporâneo temos consciência de que não conseguimos abarcar a totalidade dos eventos do passado. Porém, esse contato introdutório poderá despertar em você um desejo por pesquisar que enriquecerá sua vivência acadêmica. Diversas são as fontes. Aproveite a deixa e mergulhe nos temas. Conte com a equipe da UAB para aprofundar seus estudos. Também temos uma pasta com vários textos complementares em nossa disciplina na plataforma.

A modalidade de ensino a distância possui uma série de vantagens e uma das mais importantes é a possibilidade de desenvolver autonomia nos estudos. Os conteúdos abordados nas disciplinas são pequenas amostras se comparados a tudo o que existe e está disponível a você no ciberespaço. Você tem a oportunidade de crescer e desenvolver seu espírito crítico, o que leva à superação do senso comum. Se conseguirmos acender a chama da curiosidade em você a respeito dos temas abordados nesse segmento do curso, teremos alcançado grande parte de nossa meta!

Que possamos juntos fazer girar a roda do conhecimento! E que a experiência desta disciplina seja repleta de momentos ricos e iluminadores de nossas consciências!

Que este seja apenas o início!