



## Introdução à Dramaturgia Ateniense: Espaço, Som e Organização Textual

### Athenian Dramaturgy: Space, Sound and Textual Organization

Marcus Mota<sup>1</sup>

#### Resumo

Informações sobre o contexto da dramaturgia em Atenas no século V a. C. são fundamentais para compreender os textos remanescentes dos dramaturgos gregos antigos. Neste artigo, a partir de pesquisas mais recentes que aproximam Estudos Clássicos e Estudos Teatrais, são apresentados dados básicos sobre espaço, som e forma dessa dramaturgia. Para exemplificar esta contextualização, há referências aos textos de Ésquilo.

**Palavras-chave:** Dramaturgia Ateniense. Espaço. Som. Teatro Grego. Ésquilo.

#### Abstract

Information on how plays were staged in 5<sup>th</sup> Century B.C. Athens are fundamental to understand the remaining texts of Ancient Greek playwrights. In this paper, data on space, sound and form of this dramaturgy are presented, all based on recent researches that link Classic Studies and Theater Studies. To exemplify this contextualization, there are references to the Aeschylus' plays.

**Keywords:** Athenian Dramaturgy. Space. Sound. Greek Theater. Aeschylus.

---

<sup>1</sup> Doutor, Professor de Teoria e História do Teatro na UNB – Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

## Preliminares

Quando lemos uma tradução de textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides nos deparamos com documentos de uma cultura teatral que desapareceu há mais de 20 séculos, mas que continua ainda atuante em recepção por meio de reperformances e pesquisas. O intervalo entre esta cultura e nós precisa ser mediado pelo conhecimento das especificidades da produção teatral que havia em Atenas entre os séculos VI a IV a. C. Três tópicos são fundamentais: 1. Onde ocorria a interação entre público e agentes cênicos (espaço); 2. Quais eram as fontes sonoras e sua manipulação; 3. Como a peça se organizava em sua distribuição de seções e partes.

A escolha desses tópicos não é aleatória. A dramaturgia ateniense em sua materialidade audiovisual ocupava-se e muito de manipular o som, de ser um espetáculo mais para os ouvidos que para os olhos. O impacto frontal de um coro e de agente cênicos com os espectadores encontra seu registro na articulação entre a forma como público e cena eram dispostos e no uso das fontes sonoras nesse espaço. Esses elementos extratextuais moldam, por sua vez, escolhas dessa dramaturgia, na divisão de cenas cantadas/dançadas e outras não cantadas.

Antes de entrar no detalhamento dessas informações, é preciso partir de algo mais geral – com seu contexto de produção da dramaturgia ateniense. Como sabemos, as peças da tragédia eram apresentadas em festival em honra ao deus Dioniso, que se realizava anualmente na cidade de Atenas entre março e abril, quando as águas dos mares se tornavam navegáveis após o inverno<sup>2</sup>. Com o tempo bom e as colheitas recentes, todos iam a Atenas para celebrar, pagar impostos de guerra e reverenciar o poder da cidade<sup>3</sup>.

A parte mais interessante para nós das Grandes Dionísias se dava no Teatro de Dioniso, que até hoje existe. Neste anfiteatro a céu aberto, aproximadamente 15 mil cidadãos e estrangeiros assistiam, entre outras coisas, a três dias de competição que envolviam espetáculos dramático-musicais<sup>4</sup>. Previamente selecionados, três concorrentes

2 Havia apresentações durante o inverno, em um festival chamado Leneias, mas o foco deste artigo é o das Grandes Dionísias em Atenas e a dramaturgia da tragédia.

3 V. narrativas dos eventos em Pickard-Cambridge (1989), Pickard-Cambridge (1946), Herington (1985), Lactacz (1993), Csapo; Slater (1995), Ferrari (1996), Easterling (1997), Gregory (2005), Storey; Allan (2005), Di Marco (2009), Castijo (2012), Mota (2014).

4 Número associado ao tamanho da área destinada aos espectadores (*auditorium*). Recentemente tem havido uma tendência a reduzir as dimensões do espetáculo ateniense. Csapo (2007) sugere algo entre 4.000 e 7.000 espectadores. Goette (2007) defende um terço do total atribuído à fase pós-pericliana do

preparavam para a competição um conjunto de quatro espetáculos: três tragédias e um drama satírico. Visualmente, os dias de competição e os dramaturgos seriam assim distribuídos:

DIA 1	DIA 2	DIA 3
Competidor 1 - Tragédia 1	Competidor 2 - Tragédia 1	Competidor 3 - Tragédia 1
Competidor 1 - Tragédia 2	Competidor 2 - Tragédia 2	Competidor 3 - Tragédia 2
Competidor 1 - Tragédia 3	Competidor 2 - Tragédia 3	Competidor 3 - Tragédia 3
Competidor 1 - Drama satírico	Competidor 2 - Drama satírico	Competidor 3 - Drama satírico

Tabela 1. Dias de competição Teatro Dioniso.

Após essa maratona de espetáculos, os jurados, sob pressão popular, apresentavam o vencedor, sendo premiados tanto o cidadão rico (Corego) que investiu tempo e dinheiro em cada produção, quanto o dramaturgo.

Tal evento de tão grande magnitude não poderia acontecer sem recursos econômicos: cada peça contava com dois a três atores para as partes faladas, 12 membros do coro, elenco de apoio (extras), músicos, e assistentes técnicos, além da elaboração dos figurinos, máscaras e objetos de cena. Para se ter uma ideia da amplitude do evento, multipliquem-se tais equipes e elenco por três, sendo que os ensaios e preparativos se iniciavam oito meses antes do festival, após a indicação dos cidadãos ricos que iriam viabilizar economicamente as obras<sup>5</sup>.

---

Teatro de Dioniso (Licurgo, séc. IV a. C.), ou seja, um terço de 17.000.

5 Detalhes em Wilson (2000), Csapo (2007), Wilson (2008a). Para a presença dos músicos entre os atores, v. Wilson (2008).

## Espaço<sup>6</sup>

Recentes estudos arqueológicos demonstram que este teatro, até pelo menos o início da segunda metade do século V a. C. , era assim constituído<sup>7</sup>:

A. **arquibancada** com fileiras de tábuas em níveis, sustentada por robustos postes de madeira, situando-se no sopé da Acrópolis. Este é o *theatrum* ou *auditorium*, onde ficam os espectadores, de frente para os agentes cênicos, apresentando a forma da letra π (pi) ou de um trapézio<sup>8</sup>.

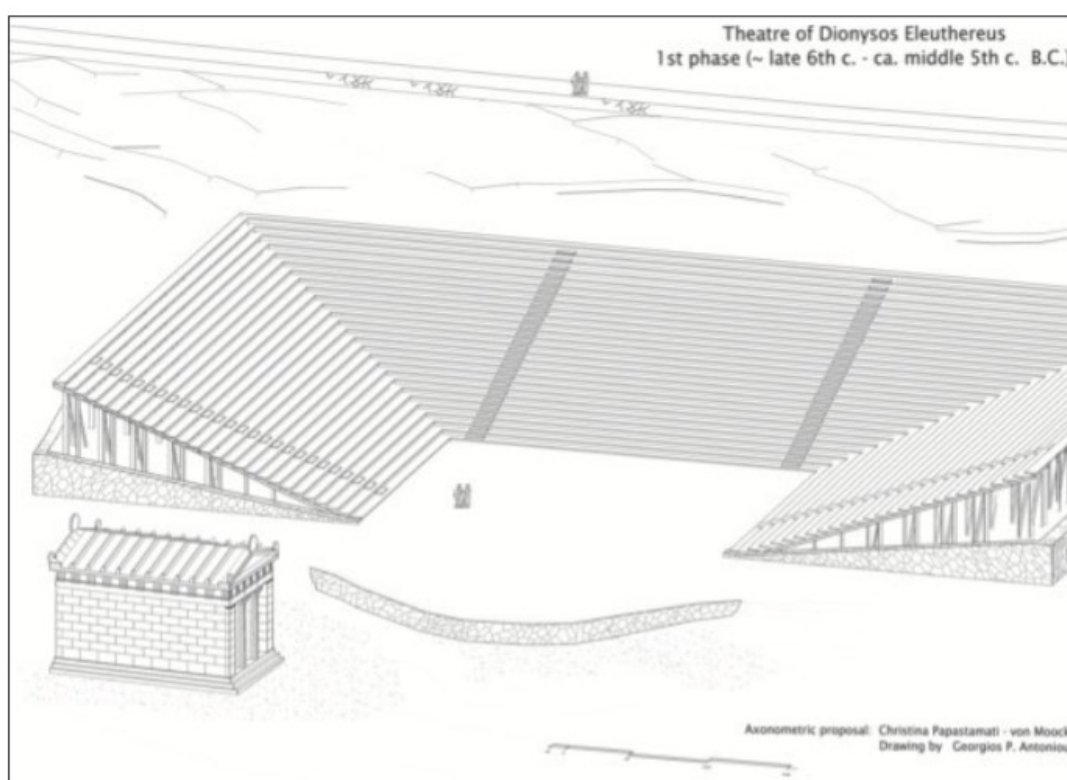


Figura 1. Teatro de Dioniso. Primeira metade séc. V a. C.

6 Sobre tema, v. Rehm (2002), Di Benedetto; Medda (2002), Ley (2007), Mota (2008, p. 442-450), Meineck (2011), Adams (2013), Kampourelli (2016).

7 Este teatro em madeira, provisório, foi ampliado na metade do século V a. C. por Péricles. No século IV, com Licurgo, acontece a monumentalização do teatro, que passa a uma estrutura em pedra. V. Papastamati-von Mook (2014).

8 Figura a partir de Papastamati-von Mook (2015, p. 71).

B. **espaço de atuação**, onde os agentes cênicos performam e contracenam, muitas vezes reduzido ao temo *orquestra*<sup>9</sup>. Este espaço até meados do século V a. C. era retilinear, formando um retângulo<sup>10</sup>.

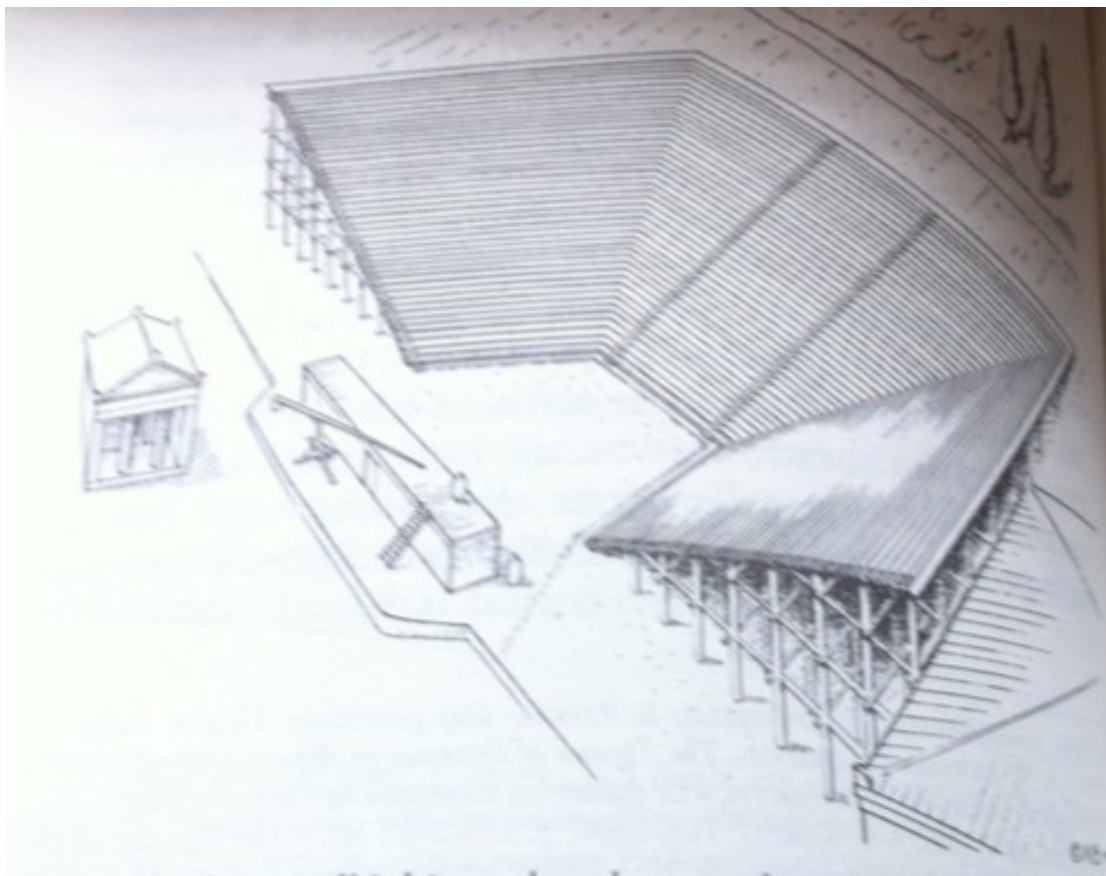


Figura 2. Detalhes Teatro de Dioniso. Primeira metade séc. V a. C.

Com isso, há possibilidades de várias áreas de atuação entre o fundo da cena e o lugar onde o público se assenta. Com deslocamentos em cena, o coro e os agentes não corais enfatizam determinados contextos de ação, gerando novas referências dentro do espaço de representação.

Por exemplo: em *As suplicantes*, de Ésquilo, o espetáculo inicia-se com a entrada do coro de mulheres que chega pela praia, vindo do mar, fugindo de casamento com seus primos, homens egípcios. Este grupo feminino, liderado por seu pai, Dânao, adentra a

9 Boshier (2008-2009) defende que o termo 'orquestra' é tardio, sendo que de fato a experiência que define as performances do tempo de Ésquilo é a posição frontal da arquibancada em relação aos agentes dramáticos e não uma área especializada para o coro.

10 Figura a partir de Moretti (2001, p. 124). **Ou seja, a forma circular é tardia.**

cena a pé por uma das entradas laterais e depois vai para um altar com imagens dos deuses, em posição central, em frente do público (CANAVAN, 1972; REHM, 1988; POOCHIGIAN, 2006; DEAGUSTINI, 2015). O coro vai ficar em cena o tempo inteiro e contracenar com figuras que entram e saem pelas entradas laterais (Pelasgo e seus homens, Dânao, e um grupo de egípcios com seu arauto). Nessas contracenações, há uma flexibilização do espaço de atuação: ele não se reduz ao lugar do altar dos deuses. Diversos contextos de ação se sobrepõem, multiplicando referências de cena. Ou seja, diante da audiência, os movimentos do coro e as contracenações entre os agentes redimensionam os contextos de ação.

C. **passagens laterais**, por meio das quais temos as entradas e saídas dos agentes cênicos. São os *eisodoi*, que podem ser usados para marcar lugares específicos para cada peça. Por exemplo: esquerda, cidade; direita, campo (NOY, 2002; POWERS, 2014, p. 23-27)<sup>11</sup>.

D. **estrutura cênica multiuso** em madeira, com uma face voltada para a plateia e outra oculta. Na primeira, poderia ser visualizada a fachada de um templo ou palácio conectada à estrutura ou nela representada (SMALL, 2013, p. 111-130). Na segunda, não visível ao público, os agentes não corais vestiam novas roupas, podendo, assim, atuar em diversos papéis. Ainda, efeitos sonoros poderiam ser realizados a partir daí. Também ali ficam dispostos alguns dos aparatos para efeitos cênicos como 1) uma grua para suspender figuras que fazem aparições especiais, especialmente os deuses (*mechanè*)<sup>12</sup>;

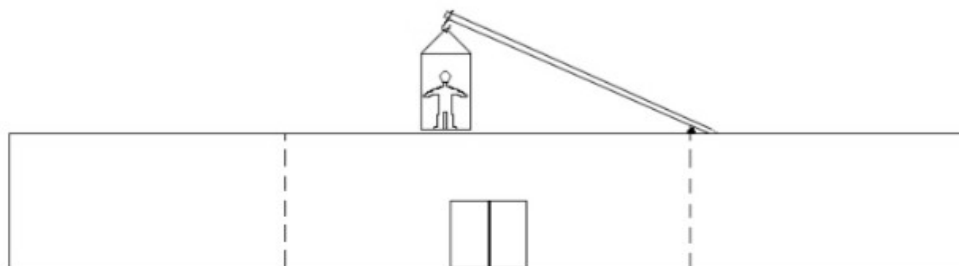


Figura 3. Simulação da ação da grua. Visão frontal dos espectadores.

11 Sobre entradas e saídas de agentes dramáticos, v. Taplin (1977), Poe (1992).

12 Ilustração a partir de Mastronarde (1990, p. 47-48).

2) e um praticável com rodas que trazia para a plateia resultados de ações que aconteciam no interior do espaço representado na peça (palácio, templo, etc.), geralmente mostrando cadáveres (*ekkyklêma*)<sup>13</sup>. Além dos lados, havia a possibilidade de haver agentes em cima, no topo/telhado dessa estrutura cênica conhecida como *skené* (MASTRONARDE, 1990).

A partir disso, temos a exploração de dois eixos fundamentais de orientação dos eventos: o eixo horizontal, ao longo do qual agentes corais e não corais se confrontam em sua limitação gravitacional; e o eixo vertical, em que figuras divinas e semidivinas (e fantasmas) fazem sua aparição extraordinária.

## Som

A quadripartição acima enfatiza a interação frontal entre público e audiência, tendo a escuta uma importância fundamental aqui: o som produzido pelo coro e pelos agentes não corais sai da área de atuação e é rebatido pelos corpos dos espectadores e pela encosta do monte da Acrópole, retornando para a área de atuação, sendo em parte rebatido pela estrutura cênica multiuso atrás dos agentes, contribuindo para uma melhor direcionalidade do som (EIS, 2014)<sup>14</sup>. Enfim, forma-se um conjunto de nexos entre os materiais e os partícipes dessa interação audiofocal. Partindo do teto da estrutura cênica multiuso (*skené*) para a arquibancada, temos o seguinte arco de camadas acústicas (BECKERS; BORGIA, 2007, p. 1118)<sup>15</sup>:

---

13 Sobre o enciclema, v. Noel (2008), Eis (2015).

14 Sobre o caráter ruidoso das performances, v. Villacèque (2013).

15 V. ainda Hunningher (1956), Borgia (2005). Note-se como a estrutura multiuso que fica nas costas dos agentes dramáticos não tem a função apenas de representar um local (palácio) ou de esconder a maquinaria cênica: integra um conjunto de trocas sonoras, funcionando com parte do sistema de amplificação das ondas sonoras. Na instalação de sistemas sonoros para shows em lugares públicos, há o uso de grandes estruturas que fazem a dupla função de cenário e “sound reinforcement”. V. Davis; Jones (1990). Agradeço ao músico, compositor e produtor musical Marcello Dalla pelos esclarecimentos sobre o tema.

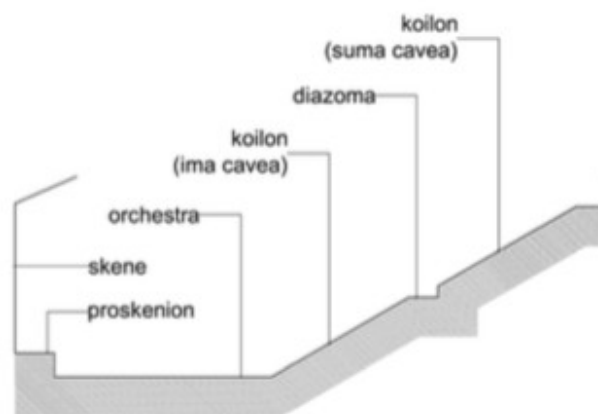


Figura 4. Camadas acústicas, partido da área de atuação até arquibancada.

Não apenas as falas e os cantos e os sons dos instrumentos musicais são produzidos e recebidos durante o espetáculo. Os deslocamentos dos agentes corais, seja pelas passagens laterais, seja no espaço de representação, são marcados por passos ritmizados e pelos sons provenientes de seus adereços. Objetos de cena e corpos em movimento trocam suas qualidades, produzindo sons distinguíveis, que repercutem em cena. Nos momentos de lamento, membros do coro batem as mãos contra o peito e outras partes de seus corpos. O coro é uma fonte sonora, um *corpofone* (MOTA, 2012; OLSEN, 1980; KARTOMI, 1990)<sup>16</sup>.

Desse modo, mais que pensar em música e em voz, é preciso ter em mente outras formas perceptíveis de som, como o ruído e o silêncio. Ésquilo soube bem explorar essas possibilidades acústicas do teatro, produzindo uma dramaturgia sonoramente orientada. Assim, preparando previamente os atores e a organização da cena a partir de parâmetros psicoacústicos, como altura, intensidade, duração, e variações na propagação do som, como o eco. Ésquilo providenciou uma experiência multissensorial<sup>17</sup>.

Além disso, tais deslocamentos colocam em cena corpos em movimentos caracterizados<sup>18</sup>. O figurino ocupa uma dimensão fundamental na dramaturgia de Ésquilo. Em *Os persas*, por exemplo, temos a nobreza do Império Aquemênida ostentando seu poder, orgulho e riqueza em vestimentas. Após a notícia do desastre, a rainha, que havia

16 Sobre os gestos vocais em cena, v. Perdicoyianii-Paléologue (2002), Biraud (2010).

17 Sobre a experiência sonora e a modelagem acústica dos eventos performativos helênicos, v. Mota (2008, p. 450-459), Wille (2001), Gurd (2016). A respeito do canto do coro, v. Dunbar (2007).

18 Em termos globais, temos os objetos de cena, os figurinos com seus acessórios, e mesmo os actores em cena, especialmente o elenco de apoio. Sobre o tema, v. Brooke (1962), Noel (2011), Revermann (2013), Mueller (2016).



entrado em cena toda paramentada em carruagem, sai de cena e retorna a pé, com roupas mais simples, para o ritual de invocação de seu falecido esposo. As entradas espelhadas apresentam a mudança da casa real, que culminará no retorno do Xerxes com as roupas em remendos. As vestes rasgadas do comandante das tropas persas manifestam o império em ruínas. As mulheres fugitivas de *As suplicantes* são identificadas quanto às suas vestimentas e acessórios, retomando a questão do estrangeiro, do bárbaro, do outro, presente em *Os persas*.

Ainda: encerrando a trilogia sobre os assassinatos na casa real dos Atridas, vemos a transformação das guardiãs do sangue derramado, as Erínias, em guardiãs da justiça, na peça *Eumênides*, pela mudança de suas vestes e máscaras. De acordo com o testemunho da biografia anônima de Ésquilo, o impacto audiovisual da presença das Erínias em cena foi sem precedentes: “Alguns dizem que, durante a performance das *Eumênides*, ao fazer com que os membros do coro entrassem um a um, suscitou um espanto tão grande no público que crianças desmaiaram e abortos aconteceram<sup>19</sup>”. O seu canto e sua caracterização (máscaras, vestimentas e acessórios) manifestam aspectos da espetacularidade da dramaturgia e sua relação com o espaço de cena: o movimento dos agentes em cena constrói interações a partir de um campo multissensorial (BAKEWELL, 2013).

Dessa maneira, coro e agentes não corais não “estão” simplesmente em um espaço de cena: a dinâmica das contracenações é a dinâmica mesma de uma experiência imaginativa fisicizada<sup>20</sup>.

## Forma

Nas tragédias remanescentes da dramaturgia ateniense temos as seguintes seções ou partes, com suas implicações na atuação e na musicalidade do espetáculo (MOTA, 2012, p. 136):

---

19 *Vita*, 9. V. Frontisi-Ducroux (2007), Podlecki (2013).

20 Em razão das especificidades da dramaturgia ateniense que coloca diante dos espectadores algo como ‘marionetes humanas’, não utilizo o termo ‘personagem’ neste artigo. Distingo 1) agentes corais, os *performers* que compõem o coro; 2) e agentes não corais, aqueles que não integram o coro. Conf. Jones (1980) e conceito de ‘ação’ em Fraser (2010). V. ainda Berdnarowski (2009).

PARTES	METRO	MODO DE ARTICULAÇÃO	AGENTES	ACOMPANHAMENTO MUSICAL
1 - Prólogo	Trímetro Iâmbico	Falar <sup>21</sup>	Agentes não corais	Não
<b>2 - Párodo</b>	<b>1 - anapestos</b> <b>2 - metros diversos</b>	<b>1 - entoar</b> <b>2 - cantar / dançar</b>	<b>Coro</b>	<b>Sim</b>
3 - Episódios	Trímetro Iâmbico	Fala	Agentes não corais e corifeu	Não
<b>4 - Estásimos</b>	<b>metros diversos</b>	<b>Cantar/dançar</b>	<b>Coro</b>	<b>Sim</b>
5 - Mistos (Canto amebeu, duetos, <i>Kommós</i> / lamentação, epirremas <sup>22</sup> )	metros diversos	1 - Falar  2 - Cantar/dançar	Coro e agentes não corais	Sim

Tabela 2. Metros e partes de uma tragédia grega.

Em negrito estão as partes exclusivamente relacionadas à atividade coral. Em *Ésquilo*, como o comediógrafo Aristófanes (446 a.C -386 a. C.) nos informa que, após o início da peça, seguia-se uma sequência de quatro seções com performance coral, sem participação dos agentes não corais, constituindo um eixo de referência para a plateia<sup>23</sup>. O termo ‘estásimo’ vincula-se ao fato de o coro estar ali de pé, firme, estável em grupo diante da audiência (CHANTRAINE 1968, p. 1044)<sup>24</sup>.

21 “Falar” aqui significa um tipo de performance verbal com ritmo e distribuição das palavras, uma fala estilizada. Em *Ésquilo* isso é bem evidente. Não é uma fala cotidiana: há limites relacionados às escolhas das palavras e sua ordem em cada verso. Tal ‘fala versificada’, com um verso contínuo, de mesmo tipo, retoma tradições como a do *performer* narrativo (contador de histórias) da poesia épica.

22 1) *Canto amebeu*, de *amoibaiois*, ou mudança, alternância, usado para compreender a poesia bucólica e trocas e disputas entre cantores. 2) *Duetos ou encontros* é nomenclatura proposta por Rosenmeyer (1982) para traduzir contracenações entre agentes corais e não corais. 3) *Epirrema*, composição epirremática, diálogo lírico-epirremático são expressões que a partir da métrica moderna (sec. XIX) procuram traduzir a alternância entre canto e fala. 4) *Kommós*, relaciona-se a um canto de lamentação partilhado entre coro e agentes não corais. V. Pulquério (1964, p. 1-7), Thomas (1983), Durand (2005). Sobre as ações do coro, v. Andújar (2011), Bagordo (2015).

23 *As rãs*, v. 914-915. A tradição coral precede os concursos dramáticos das Grandes Dionísias. A dramaturgia ateniense se apropriou dessa tradição multiforme e a transformou. Entre as modalidades (ou gêneros líricos) apropriadas estão: 1) o *Peã*, ou coro de jovens do sexo masculino celebrando Apolo; 2) *Epinício*, quando se celebra uma vitória atlética ou no campo de batalha. 3) *Parteneia*, coro de jovens do sexo feminino em seus ritos de passagem; 4) *Himeneu*, celebração dos diversos momentos dos rituais de um casamento; 5) *Trenódia*, lamentação fúnebre pelos mortos. V. Swift (2010).

O segundo eixo, em itálico, é o das partes não corais, no qual há contracenação entre agentes sem mediação de canto, dança e acompanhamento musical.

Com isso, vemos que a base de organização de uma tragédia ateniense está nessa sucessão e alternância de atividades corais (estásimos) e outras não corais (episódios).

Há três maneiras básicas de perceber e compreender estas distinções: o metro ou distribuição das palavras em organizações prosódicas e rítmicas específicas; a compreensão das seções ou partes pelas quais o espetáculo se organiza; rubricas internas, ou referências que os agentes fazem a respeito de suas atuações. Tais informações vão ser providenciadas no comentário individual das peças<sup>25</sup>.

Mas as coisas podem ser um pouco mais complicadas que a oposição e diferença entre cenas cantadas/dançadas e cenas não corais. Dentro dos episódios podemos ter momentos em que se dá um estranho diálogo, uma verdadeira colisão de forças: temos ao mesmo tempo contracenando ora um coro que canta e um agente não coral que 'fala', ora um coro que 'fala' e um agente não coral que entoa e canta. Assim, rompe-se a aparente simetria entre os dois eixos articulatórios (canto *versus* fala), promovendo uma sobreposição de performances com orientações diversas.

Ou seja, tanto em sequência, quanto em sobreposição temos a imagem de um espetáculo com vários espetáculos dentro: quem fosse ao Teatro de Dioniso iria se deleitar com narrativas, danças, canções, músicas, interpretação dos agentes. A diversidade de recursos utilizados se materializa nas diferentes partes e seções do espetáculo.

De volta para nossa tabela, tal diversidade pode ser compreendida quando se esclarecem os itens 1 e 2. Temos dois termos relacionados a começos nas tragédias. Antes de tudo, é preciso ter em mente que, havendo dois tipos de início, tal momento de estabelecimento do contato com a audiência era muito relevante (MOTA, 2008, p. 421-430). As diversas outras partes possuem o mesmo nome para suas diversas ocorrências. Assim, podemos ter quatro episódios ou quatro estásimos e todos eles continuarão como episódios e estásimos. Mas um prólogo ou um párodo – e um êxodo, do qual já falaremos – são únicos. Logo, são únicos e distinguíveis os modos de se começar uma peça. É preciso

---

24 A derivação de sentido para canto estacionário, proposta por Liddell-Scott-Jones não leva em consideração a complexidade do espetáculo trágico ateniense e a dinâmica coral. V. Dale (1969, p. 34-40). Como veremos, o coro produz muito movimento e muito som.

25 Por isso, para o leitor que gostaria de se aprofundar nisso, é preciso trabalhar com boas edições e comentários das peças, que fornecem tais informações. Assim, ao ler, muda a interpretação saber que tal seção é cantada/dançada e outra é apenas falada.

marcar bem o começo (SAID, 1997). E se começa ou com agentes não corais contracenando em cena (prólogo) ou com uma entrada do coro (párodo).

Assim, é tão relevante começar quanto variar o modo de se iniciar o espetáculo: *Sete contra Tebas*, *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides* iniciam-se com seções não corais, enquanto que *Os persas* e *As suplicantes* abrem com coros.

A importância dos inícios se liga, entre outras coisas, ao contexto mesmo de representação: como vimos, o Teatro de Dioniso era um espaço integrado no ambiente da cidade de Atenas. Estava no caminho para se subir para a Acrópolis. Sentado, o espectador podia contemplar a cidade e o céu. Nesse sentido, o dramaturgo deveria trabalhar com a continuidade da participação da audiência. A ênfase em formas de início é um modo de se enfrentar a questão do desligamento recepional. Como o espetáculo da dramaturgia ateniense é modular, dividido em partes ou seções com limites bem identificáveis (ordem relativa, tipos de performance, sonoridade/metros), um início bem marcado funciona como horizonte de expectativas: o início é tanto o início da seção, quanto de toda a obra. Se a seção de abertura assim se distingue por enfatizar duplamente seu início, todas as outras seções também se marcam como novos inícios.

Com isso, dramaturgias modulares nos induzem a produzir fortes marcas de estabelecimento de contato, que são renovadas: o espetáculo inicia-se diversas vezes a cada nova seção.

Esta lógica também se aplica ao fim. Seguindo a tabela acima, percebemos que há um único termo para a conclusão do espetáculo, *êxodo*, que está relacionado com a saída do coro<sup>26</sup>.

Porém, mesmo guardando esta definição, no êxodo, pelo menos em *Ésquilo*, outras coisas acontecem: lamento generalizado (*Os persas* e *Sete contra Tebas*), procissão celebratória (*Eumênides*, *As suplicantes*), suspense/quadro vivo (*Coéforas*), saída em silêncio (*Agamênon*). A conclusão do espetáculo está diretamente relacionada com o encadeamento de eventos dentro da trilogia e com a construção da resposta emocional. De qualquer modo, marca-se um desligamento da audiência em relação ao mundo encenado.

Diante disso, inícios e fins, conexões e desligamentos do nexa entre a audiência e o espetáculo, são premissas para uma dramaturgia envolvida em situação interativa frontal

---

26 Sobre o conceito de finalização ou acabamento de uma obra, v. Kermode (2000). Para a tragédia, v. Roberts (2005).

dentro de ambiente diversificado. Ao mesmo tempo, inícios e fins projetam e reprojeta expectativas, construindo e reelaborando a participação da audiência no espetáculo. Ésquilo soube bem como trabalhar tais jogos recepcionais, indo de uma intensificação de emoções angustiantes, como em *Os persas*, até inversões de sensibilidades em oposição, como em *Coéforas* e *As suplicantes* (MOTA, 2008, p. 430-437).

## Conclusão

A partir dos dados apresentados em bibliografia atualizada sobre o Teatro Grego antigo, podemos compreender que a atividade de se propor um espetáculo para o festival que ocorria no Teatro de Dioniso levava o dramaturgo a enfrentar um bem definido conjunto de determinantes prévios. Ou seja, sua criatividade estava em justamente explorar possibilidades a partir desses determinantes. O dramaturgo, pois, partia de limites: 1) uma relação espacial específica que proporcionava a interação entre agentes cênicos e audiência; 2) uma organização das partes do espetáculo; 3) dentro das relações entre as mídias em performance, uma tendência a se enfatizar mais eventos sonoramente orientados.

Em Ésquilo documenta-se como a primeira fase dessa dramaturgia se efetivou e suas alterações iniciais que depois serviram de modelo e antimodelo para Sófocles e Eurípides, entre outros dramaturgos.

Enfim, mais que informações de um passado histórico remoto, as soluções encontradas pelos dramaturgos gregos antigos no enfrentamento das determinantes do contexto de produção de suas obras podem ainda apontar para processos criativos de dramaturgos de outras épocas e mesmo para processos criativos ainda por se fazer.

Desse modo, a leitura de textos teatrais a partir de seus contextos de produção capacita novas dramaturgias, no diálogo entre tradição e inventividade.

## Referências

- ADAMS, A. **Subliminally liminal**: Aeschylus' *Agamemnon* through the lens of transitional space. Dissertação de Mestrado, University of Notre Dame, 2013.
- ANDÚJAR, R. M. **The chorus in dialogue**: reading lyric exchanges in Greek Tragedy. Tese, Princeton University, 2001.
- BAGORDO, A. Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy. *Skenè*, v. 1, n. 1, p. 37-55, 2015.
- BAKEWELL, G. **Aeschylus's suppliant woman**. *The tragedy of immigration*. The University of Wisconsin Press, 2013.
- BECKERS, B.; BORGIA, N. The acoustic model of the Greek theatre. *PROHITEC 09* - 1.2, 2007. p. 1115-1120.
- BERDNAROWSKI, K. P. **Negotiating dramatic character in Aeschylean drama**. Tese, University of Texas at Austin, 2009.
- BIRAUD, M. M. **Les interjections du théâtre grec antique**. Étude sémantique et pragmatique. Louvai-la-Neuve: Peeters, 2010.
- BORGIA, N. **El teatro griego diseñado por su acústica**. Dissertação, Universitat Politècnica de Catalunya, 2005.
- BOSHER, K. To dance in the orchestra: A circular argument. *Illinois Classical Studies*, n. 33-34, p. 1-24, 2008-2009.
- BROOKE, I. **Costume in Greek classic drama**. Nova York: Theatre Arts Books, 1962.
- CANAVAN, J. P. **Studies in the staging of Aeschylean tragedy**. Tese de Doutorado, Columbia University, 1972.
- CASTIJO, I. **O teatro grego em contexto de representação**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <[https://classicadigitalia.uc.pt/pt-pt/livro/o\\_teatro\\_grego\\_em\\_contexto\\_de\\_representação](https://classicadigitalia.uc.pt/pt-pt/livro/o_teatro_grego_em_contexto_de_representação)>. Acesso em: 15 out. 2017.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Klincksieck, 1968.
- CSAPO, E. The men who built the theatres: *Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones*. In: WILSON, P. (Org.). **The Greek theatre and festivals: documentary studies**. Oxford University Press, 2007. p. 87-121.
- CSAPO, E. The production and performance of comedy in antiquity. In DOBROV, Gregory W. (Org.). **Brills companion to the study of Greek comedy**. Brill, 2010. p. 103-142.

- CSAPO, E.; SLATER, W. **The context of Ancient drama**. University of Michigan Press, 1995.
- DALE, A. M. **Collected papers**. Cambridge University Press: 1969.
- DAVIS, G; JONES, R. **The sound reinforcement handbook**. Hal Leonard/Yamaha, 1988.
- DEAGUSTINI, M. P. **Suplicantes de Ésquilo**. Una Interpretación. Tese, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- DI BENEDETTO, V.; MEDDA, E. **La tragedia sulla scena**. La tragedia come spettacolo teatrale. Torino, 2002.
- DI MARCO, M. **La tragedia greca**. Forma, gioco scenico, technique drammatiche. Carocci, 2009.
- DUNBAR, Z. **Science, music and theatre**. An interdisciplinary approach to the singing tragic chorus of Greek tragedy. University of London, 2007.
- DURAND, M. **Agôn dans les tragédies d'Eschyle**. Harmarttan, 2005.
- EASTERLING, P. E.(Ed.) **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge University Press, 1997.
- EIS, J. **The function of the ekkyklema in Greek theatre**. The sculptural display of murdered victims and the success of Greek tragedy for the state.
- FERRARI, F. **Introduzione al teatro greco**. Sasoni Editore, 1996.
- FRONTISI-DUCROUX, F. The Invention of Erinyes. In: KRAUS, C.; GOLDHILL, S.; FOLEY, H.; EISNER, J. (Org.). **Visualizing the tragic**: Drama, myth, and ritual in Greek art and literature. Oxford University Press, 2007. p. 165-176.
- GOETTE, H. R. Archaeological appendix. In: WILSON, P. (Org.). **The Greek theatre and festivals**: documentary studies. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 116-121.
- GREGORY, J. **A companion to Greek tragedy**. Blackwell Publishing, 2005.
- GURD, S. **Dissonance. auditory aesthetics in Ancient Greece**. Fordham University Press, 2016.
- HERINGTON, J. **Poetry into drama**: early tragedy and the Greek poetic tradition. University of California Press, 1985.
- HUNNINGHER, B. **Acoustics and acting in the theatre of Dionysus Eleuthereus**. Amsterdã: Horth-Holland, 1956.

- JONES, J. **On Aristotle and Greek tragedy**. Stanford University Press, 1980.
- KAMPOURELLI, V. **Space in Greek tragedy**. Londres: Institute of Classical Studies, 2016.
- KARTOMI, M. **On concepts and classifications of musical instruments**. The University of Chicago Press, 1990.
- KERMODE, F. **The sense of an ending: studies in the theory of fiction**. Oxford University Press, 2000.
- LACTACZ, J. **Einführung in die griechische Tragödie**. Vandenhoeck, 1993.
- LEY, G. **The theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus**. University of Chicago Press, 2007.
- MASTRONARDE, D. Actors on high: the skene floor, the crane and the gods in Attic drama. **Classical Antiquity**, v. 9, p. 247-294, 1990.
- MEINECK, P. **Opsis: the visuality of greek drama**. Tese, University of Nottingham, 2011.
- MORETTI, J. C. **Théâtre et société dans la Grèce antique**. Le Livre de Poche, 2001.
- MOTA, M. Teatro grego: novas perspectivas. In: CORNELLI, G. Cornelli; COSTA, G. (Org.). **Estudos Clássicos**. Cinema, Literatura, Teatro e Arte. Annablume, 2014. p. 85-106.
- MOTA, M. Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da Tragédia Grega. **Classica**, v. 25, n. 1/2, p. 133-148, 2012.
- MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre a composição, realização, e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- MUELLER, M. **Objects as actors: props and the poetics of performance in Greek tragedy**. The University of Chicago Press, 2016.
- NOEL, A. S. Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du Ve. siècle av. J. C. **Agôn. Revue des arts de la scène**, v.1, p. 1-25, 2008.
- NOEL, A.S. L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. **Agôn**, v. 4, 2011. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>>.
- NOY, K. Creating a movement space: the passageway in noh and Greek theatre. **New Theatre Quarterly**, v. 18, n. 2, p. 176-185, 2002.
- OLSEN, D. Note on 'Corpophone'. **Newsletter of Society for Ethnomusicology**, v. 20, p. 5, 1980.



- PAPASTAMATI-VON MOOCK, C. The theatre of Dionysus in Athens: new data and observations on its Licurgan phase. In: CSAPO, E.; GOETTE, H. R.; GREEN, J. R.; WILSON, P. (Org.) **Greek theatre in the fourth century b. C.**. De Gruyter, 2014. p. 77-140.
- PAPASTAMATI-VON MOOCK, C. Wooden theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: old issues, new research. In: FREDERIKSEN, R.; GEBHARD, E. R.; SOKOLICEK, A. (Org.) **The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens.** 27-30 January 2012. Aarhus, 2015. p. 39-79.
- PERDICOYANII-PALÉOLOGUE, H.. The interjections in Greek tragedy. **QUCC**, v. 70, n. 1, p. 49-88, 2002.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The dramatic festivals of Athens.** Oxford University Press, 1953.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The theatre of Dionysus in Athens.** Oxford University Press, 1946.
- PODLECKI, A. Aeschylean Opsis. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.) **Performance in Greek and Roman theatre.** Brill, 2013. p. 131-148.
- POE, J. P. Entrance-announcements and entrance-speeches in Greek tragedy. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 94, p. 121-56, 1992.
- POOCHIGIAN, A. **The staging of Aeschylus's *Persians*, *Seven against Thebes*, and *Suppliants*.** Tese, University of Minnesota, 2006.
- POWERS, M. **Athenian tragedy in performance: a guide to contemporary studies and historical debates.** University of Iowa Press, 2014.
- PULQUÉRIO, M. **Estrutura e função do diálogo lírico epirremático em *Ésquilo*.** Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1964. Disponível em: <[https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas17-18/01\\_Pulquerio.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas17-18/01_Pulquerio.pdf)>.
- REHM, R. The staging of Suppliant plays. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 29, n. 3, p. 263-307, 1988.
- REHM, R. **The play of space.** Spatial transformation in Greek tragedy. Princeton University Press, 2002.
- REVERMANN, M. Generalizing about props: Greek drama, comparator traditions, and the analysis of stage objects. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.) **Performance in Greek and Roman theatre.** Brill, 2013. p. 77-88.

ROBERTS, D. Beginnings and endings. In: GREGROY, J. (Org.). **Companion to Greek tragedy**. Blackwell, 2005. p. 136-148.

ROSENMEYER, T. **The art of Aeschylus**. University of California Press, 1982.

SAID, E. **Beginnings: intention and method**. Granta Books, 1997.

SMALL, J. P. Skenographia in brief. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Brill, 2013. p. 111-130.

STOREY, I.; ALLAN, A. **A guide to Ancient Greek drama**. Blackwell Publishing, 2005.

SWIFT, L. **The hidden chorus**. Echoes of genre in tragic lyric. Oxford University Press, 2010.

TAPLIN, O. **The stagecraft of Aeschylus**. Oxford University Press, 1977.

THOMAS, M. **Kommoi and kometric forms**. A study of the bipartite lyrics of Aeschylus. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 1983.

VILLACÈQUE, N. Θόρυβος τῶν πολλῶν: le spectre du spectacle démocratique. In: MACÉ, D'Arnaud (Org.). **Le Savoir Public**. Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013. p. 283-312.

WILLE, G. Akroasis. Der acustische Sinnesbereich in der grieschen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit. Tübingen: Attempto, 2000.

WILSON, P. Os músicos entre os atores. In: EASTERLING, P.; HALL, E. (Org.). **Atores gregos e romanos**. Aspectos de uma antiga profissão. São Paulo: Odysseus, 2008. p. 45-78. (2008a).

WILSON, P. **The Athenian institution of khoregia**. Cambridge University Press, 2000.

WILSON, P. Costing the Dionysia. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (Org.). **Performance, iconography, reception: Studies in honour of Oliver Taplin**, Oxford University Press, 2008. p. 88-127.

Submetido em: 30 jul. 2017

Aprovado em: 26 out. 2017