

TEATRO E AUDIOVISUALIDADE: A DRAMATURGIA MUSICAL DE ÉSQUILO

*Marcus Mota*¹

RESUMO: Neste artigo apresento discussão de pressupostos e procedimentos metodológicos e resultados de pesquisa relacionados com a contextualização da dramaturgia musical de Ésquilo. Ficou patente na investigação doutoral que possibilitou tais discussões e resultados que o estudo da dramaturgia de Ésquilo não pode se desvincular da compreensão de ferramentas e conceitos audiovisuais. Em razão disso, as diferenças entre produções teatrais de épocas distantes podem ser aproximadas e distinguidas a partir de seus pressupostos de espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro grego, Ésquilo, Dramaturgia musical.

Neste artigo procuro explicitar tanto os obstáculos quanto as alternativas para a compreensão mais eficaz de obras dramático-musicais a partir da análise e discussão dos textos restantes de Ésquilo.

Inicialmente discuto pressupostos de contextualização dessas obras para depois concentrar-me na dramaturgia musical de Ésquilo.

A hermeneutização dos saberes

O classicista T. Rosenmeyer, procurando ultrapassar a distância histórica que nos separa da antigüidade, afirma que

O teatro europeu (...) é quase inteiramente oriundo da tragédia e da comédia gregas. (...) A dramaturgia moderna continua com uma tendência que tem mais em comum com os gregos do que com o

¹ Marcus Mota é Professor de Teoria e Literatura dramática na UnB (Universidade de Brasília) e dirige o LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática) na mesma instituição. Publicou *A idade da terra e outros escritos* (Brasília, 1997), *Imaginação Dramática* (Brasília, 1998), *Ler e Depois* (Brasília, 1998), traduções da obra de Garcia Lorca (*Assim que passarem cinco anos*, *Yerma*, *Casa de Bernalda Alba*, Conferências, Editora UnB, 2000) *Roteiro do Drama* (Brasília, 2001). Este artigo retoma pesquisas desenvolvidas em minha Tese de Doutorado intitulada *A dramaturgia musical de Ésquilo*, UnB, 2002. E-mail: marcusgis@abordo.com.br

teatro japonês Nô ou os textos de coroação do antigo Egito.²

A pressuposta continuidade entre as formas do teatro grego e as formas do teatro moderno é intensificada a tal ponto que há uma fusão ou identidade completa entre dramaturgia, separadas por séculos.

Tanto que o mesmo Rosenmeyer iguala Sófocles com Beckett:

O próprio Beckett apresenta-nos um teatro notavelmente preso aos moldes de Sófocles: a tensa economia da ação no palco, a impossibilidade de definir de maneira precisa casos de culpa e responsabilidade, a agriçoce combinação de crueldade e delicadeza e, acima de tudo, a força ritual da linguagem comum são aspectos que não podem ser encontrados exatamente desta maneira fora do teatro ocidental e que foram ali colocados pelos antecedentes gregos do gênero.³

Ora, sempre presente, o teatro grego é uma constante atualidade, um ponto de partida para novas realizações, o que cristaliza uma imagem a-histórica de certa atividade que, ironicamente, produz história. A identidade entre passado e presente nivela obras de épocas de diferentes, restringindo-as à ratificação e inventário de determinados procedimentos genéricos.

Dessa maneira, temos a sucessão de uma presença do intérprete contra a presença das obras. A insistente atualidade do intérprete aplica às obras uma versatilidade que conforma cada nova apropriação aos contornos que lhe são imputados.

Por outro lado, dentro do campo das artes cênicas, a modernidade teatral investiu-se de um paradigma de ruptura, de descontinuidade que toma justamente da crítica dessa imputação renovada o impulso de sua autoconsciência. Contra a plenitude dos tempos, instaura-se a pretora.

Marca dessa reação a um complexo de bastardia temos o bombástico e lírico desabafo de Artaud:

As obras primas do passado são boas para o passado, e não para nós.(...) E se a massa de hoje já não compreende *Édipo Rei*, ousou dizer que a culpa é de *Édipo Rei* e não da massa.(...) Sófocles talvez fale alto mas com modos que já não são desta época.⁴

² ROSENMEYER 1998: 142-143. Detenho-me nessas citações pois integram capítulo de obra dedicada a reavaliar o chamado legado helênico e suas várias contribuições para a cultura européia.

³ Idem, 146-147.

⁴ ARTAUD 1993:71-72.

Se as obras do passado já não são desta época, de que tempo serão?

A recusa do passado, por parte de Artaud, é a recusa de um tipo de espetáculo em prol de outro. O paradigma da ruptura advoga o retorno de uma teatralidade inexistente no teatro de agora, de seu tempo. Ou seja, temos a defesa de espetáculo do futuro que é o retorno de algo que não está aqui.

Contraditoriamente, o presente é visto tanto como confirmação do passado recusado quanto como promessa, visão. O hipercriticismo de Artaud, que recusa toda a tradição ocidental de teatro, definindo-a em termos do espetáculo do XIX (psicologismo e privilégio do texto), ao fim legitima um hiato histórico ao se abstrair da atualidade de seu presente e pairar nas miragens do retorno a uma outra plenitude, a absoluta negação⁵.

Entre a continuidade da presença do passado (tradição) ou a descontinuidade da presença do futuro (modernidade utópica) haveria uma alternativa, uma possibilidade outra contra o fato de nos tornarmos reféns de nosso próprio presentismo? Pois o elogio do passado pleno ou a imersão do vazio do retorno ambos expedientes não nos distanciam de nós mesmos, não possibilitam a experiência da distância histórica, ou da impossível identidade entre tempos diversos⁶. Então o que é isso 'teatro grego', 'tragédia'? Será que sob o sol do presentismo nos refestelamos saciados em reverenciar ou condenar uma miragem de nós mesmos?

Em razão disso, a questão da contextualização torna-se uma provocativa tarefa que ultrapassa a simples normalização imposta pela periodização literária⁷. Trata-se de revisar nossos pressupostos de interpretação frente à subjetivação do conhecimento⁸.

O espetáculo como pressuposto: hesitações diante de uma concepção midiática do teatro

Ironicamente, foi a desvinculação do texto do drama tanto de sua situação de representação quanto da cultura musical helênica (*Mousikê*) que possibilitou a sua contextualização performativa quando, entre as décadas de 70-80 do século passado, começou-se a tratar enfaticamente o texto teatral do drama clássico como uma textualidade relacionada com sua situação de representação.

O debate que se sucedeu sobre a questão dos textos e sua contextualização performativa expõe-nos as vicissitudes do intervalo entre estratégias interpretativas e obras audiovisuais. Há uma clara dificuldade em se trabalhar com procedimentos relacionados com o processo criativo dessas obras e não apenas

⁵ DERRIDA 1971:149-176, MOTA 2000.

⁶ GADAMER 1997:436-448.

⁷ TREITLER 1990:299-319.

⁸ GADAMER 1997:436-448.

uma metodologia que busca princípios gerais morfológicos que funcionam como modelo geral de composição do drama⁹.

Nos trabalhos de O. Taplin é que encontramos uma mais sistemática abordagem da questão da performance do texto teatral grego. Mas é justamente esse ideal sistêmico que expõe a incompatibilidade entre sua metodologia e a contextualização da performance dramática. Os pressupostos validam o tipo de espetáculo visado, partindo de uma concepção sistêmica de texto para a cena, de um texto como um sistema fechado¹⁰. Taplin procura o ideal de uma gramática da técnica dramática dos tragediógrafos gregos, de modo a estabelecer as convenções através das quais o espetáculo é concebido e percebido¹¹. A diversidade de produções é unificada em torno de um horizonte explicativo pré-existente aos fatos performativos que são, assim, ou confirmação ou exceção da regra descrita. Os procedimentos de análise desde já circunscrevem o objeto observado a uma metódica e restrita explicação.

Para tanto em suas análises que comprovam tal técnica dramática do teatro ático, Taplin preconiza o estudo das partes faladas das peças. O texto teatral de Ésquilo, Sófocles e Eurípides é marcadamente subdivido em partes cantadas, faladas e recitadas, a partir de distintas configurações métricas¹². Mas para conseguir estabelecer a universalidade e sistematização de sua abordagem, Taplin exclui a diversidade articulatória presente nos textos para se concentrar nas falas que registram ou apelam para a entrada e/ou saída dos personagens em cena. Essa dinâmica de entradas e saídas dá o acabamento compositivo para a visualização das partes do espetáculo¹³. São as ações significativas que estruturam o texto e sua execução em cena. Performance aqui é deslocamento individual em cena.

Assim, o estudo da performance é dependente de uma estrutura formal que assinala quais movimentos são significativos ou não¹⁴. Note-se que não é a performance que determina a existência da estrutura formal determinante para a composição, mas é um modelo normativo de composição que determina o escopo e relevância da performance.

Mas o paradoxo dessa performance sem performance de Taplin evidencia-se na quase obliteração da atividade coral dentro desse modelo de entradas e

⁹ LORD 1981:97 contrariando esta ambição afirma que “creio que se conhecermos os fatos da composição oral deveremos cessar de tentar encontrar um original (...) De um ponto de vista cada performance é um original.” Podemos tornar compreensível os processos criativos mas não uma forma modelo, uma de atividades de performance.

¹⁰ WILES 1997:7.

¹¹ A expressão se encontra em FRÄNKEL 1950b:305.

¹² PICKARD-CAMBRIDGE 1953: 156-167, ROSENMEYER 1982:29-44.

¹³ TAPLIN 1977:49-60.

¹⁴ A rigidez desta estrutura é defendida pelo elogio de sua flexibilidade, cf. TAPLIN 1977:56. Assim, a flexibilidade da estrutura formal reforça o alcance e a valência do método empregado. O sucesso do método é proporcional à sua formalização e exclusões.

saídas. O coro funciona apenas como marcador das divisões do espetáculo. A atividade coral é interpretada em sua função de dividir os atos do espetáculo. Diante do fato de que normalmente o coro não deixa a presença de cena durante o espetáculo e suas intervenções mais extensas (estásimos) são seguidas de entradas de personagens, as atividades corais são situadas à margem da representação, adquirindo o *status* de verdadeiras interrupções na continuidade do espetáculo, continuidade essa adstrita à contracenação entre agentes dramáticos não corais¹⁵.

Ou seja, há uma hierarquia das performances no modelo de Taplin, de modo a se considerar as articulações mais explicitamente cantadas como não relevantes ao acesso da estrutura formal do espetáculo dramático ático. Assim, temos uma performance sem *Mousikê*¹⁶.

A exclusão da musicalidade, exibida na redução da relevância da atividade coral, é complementar à ênfase na *ópsis*, na visualidade do espetáculo¹⁷. Essa visualidade é a performance mesma dos atos significativos não musicais. Há uma identidade entre a palavra e a visualidade dentro da proposta de Taplin de maneira que o que é mostrado fundamenta-se naquilo que é dito. A palavra e os movimentos em cena sinalizam um espetáculo otimizado em sua verbalidade. A performance do espetáculo é sua verbalização.

Taplin apela para a dificuldade de se trabalhar a musicalidade dos dramas em virtude da ausência de informações sobre a performance:

(...) se apenas conhecêssemos mais de sua coreografia e música, então o coro trágico poderia encontrar um espaço mais amplo; mas, sendo assim, minha lente (*glass*) vai inevitavelmente focalizar os atores¹⁸.

Assim o procedimento metodológico redutor é enfatizado pela concepção documental da atividade da *Mousikê*¹⁹. A compreensão da dramaturgia fica res-

¹⁵ Idem, 54-55. POE 1993 demonstrou a impossibilidade desse esquema rígido que usa a ode coral como marcadora de fim de atos em virtude tanto de o conceito de 'ato' não ser aplicável à tragédia quanto ao fato de as partes musicais se encontrarem integradas à representação. Assim, "é completamente falso considerar a estrutura trágica como uma linha reta dividida pela atividade musical do coro (*lyrics*) em segmentos equivalentes e paralelos (idem, 394)."

¹⁶ Em TAPLIN 1978: 13 afirma-se que "o coro vai inevitavelmente receber comparativamente pouca atenção neste livro, desde que não é regra que ele esteja intimamente envolvido na ação e no enredo das tragédias. Há exceções, especialmente em *Ésquilo*, mas — para colocar em termos mais incisivos — o lugar da canção coral situa-se em diferente mundo, um diferente registro, distinto dos específicos eventos do enredo."

¹⁷ Sobre *ópsis* Taplin dedica um apêndice em TAPLIN 1977:477-479. V. ainda idem,12-28.

¹⁸ TAPLIN 1978:13.

¹⁹ Posteriormente Taplin procura reavaliar suas posições (TAPLIN 1995), rediscutindo a complementaridade entre teatralidade e textualidade.

trita a uma técnica sem referência à amplitude de sua situação de representação.

Na esteira da renovação crítico-teórico dos estudos sobre a tragédia, a sofisticação argumentativa de S. Goldhill vai incorporar a questão da textualidade do drama e da performance como mais um momento de atualização da agenda de ampliação do escopo dos estudos das antigüidades através da discussão de temas emergentes no pós-estruturalismo dos anos 70-80 do século passado.

Por isso, ao fim da agenda crítica postulada por S. Goldhill²⁰ temos exprimi- das páginas sobre ‘performance e performabilidade’²¹, escritas para responder a parte das proposições de Taplin. Criticando a busca da performance original ou da performance correta, premente na erudição de Taplin em remover as ambigüidades textuais, Goldhill defende a pluralidade do texto contra o evento da performance.

Partindo de uma concepção abstrata e ideal do texto como uma semântica pluralizada através de atos interpretativos que a linguagem disponibiliza²², Goldhill substitui a invariância metódica de Taplin pela ortodoxia da diferença discursiva²³. Em vez de o estudo da performance ser o horizonte de compreensão da textualidade do drama, a performance é vista tal e qual mais uma das concretizações possíveis do sentido do texto do espetáculo. Goldhill, procurando refutar a textualidade defendida por Taplin, acaba por minorar as condições de produção da representação dramática a partir de seu processo criativo. Ao fim de uma série de questões, Goldhill pergunta:

(...) pode uma encenação (*staging*) representar o texto ambíguo, ou meramente reprimir ou suprimir as ambigüidades do texto? Não é necessariamente somente uma seleção entre as potencialidades plurais do texto? (...) Pode uma performance exaurir todas as potencialidades do texto?²⁴

Aqui Goldhill toma por pressuposto uma concepção de texto sem referência tanto às suas distinções articulatórias ou marcas de sua realização dramática

²⁰ O recurso de ampliar posicionamentos metodológicos como contextos assume uma primeira codificação em GOLDHILL 1986 (o contexto da tragédia está no texto que é a cidade), é transformada em GOLDHILL 1990 (o contexto da performance da tragédia está no contexto social do festival no qual a peça é apresentada) e se generaliza como um programa de atividades em suas proposições em GOLDHILL e OSBORNE 1999 (a performance é um macrocontexto de todos os textos e atos da sociedade).

²¹ GOLDHILL 1986:265-286

²² Idem, 1-32 onde o drama do *logos* é discutido, em vez do *logos* do drama.

²³ A complementaridade das posturas é debatida por D. Wiles: “Goldhill insiste na imutabilidade do texto, Taplin insiste sobre a imutabilidade do significado, na pressuposição que a peça lida antes de tudo com a ‘condição humana’, com a ‘experiência humana’ (WILES 1987:143).”

²⁴ Idem, 282.

quanto à audiovisualidade da atividade de representação. A performance é apenas a concretização, uma variante desse texto original sem distinções e marcas²⁵. Há uma diferença hierárquica entre uma textualidade fundamental e a provisoriamente da performance. O modelo texto-leitor predomina sobre o modelo performance-recepção.

Taplin, pois, parte de uma preconcebida definição de texto para disciplinar o estudo da performance; Goldhill, por sua vez, baseia-se em uma preconcebida noção de texto para limitar o alcance do estudo da performance. Em livro no qual se dedicou a ‘modernizar’ o estudo da tragédia grega, por meio da aplicação e discussão de teorias desconstrucionistas sem levar em consideração as relações entre tradição poético-musical helênica e o drama ático (GOLDHILL 1986), o enfoque sobre a performance é subsidiário e periférico.

Mas os procedimentos metodológicos de Taplin e Goldhill se complementam: Taplin busca sistematizar a composição de uma performance ideal, Goldhill procura sistematizar pressupostos de interpretação sem levar em conta a especificidade do material que analisa. Ambos dissociam a textualidade e performance, fazendo do texto um lugar de emergência de teorias e não índice da teoria de sua realização²⁶. Taplin quer a reconstituição da performance original acarretando, em virtude disso, a desconfiança, por parte de Goldhill, do alcance teórico do conceito de performance. Goldhill recusa a performance, e coloca em seu lugar uma idealização do texto como diferença das diferenças, ao recusar a performance a partir do conceito de Taplin, a partir da técnica dramática, *stagecraft*.

Com isso, Goldhill, contudo amplia o intervalo entre metalinguagem do intérprete e objeto de investigação²⁷ ao promover a concepção de uma textualidade completamente dissociada de sua situação de representação²⁸. As questões relacionadas com o espetáculo são tratadas da mesma maneira como temas de um ensaio sobre a sexualidade grega no século V em Atenas. A contextualização da tragédia grega é sua descontextualização frente à tradição de sua performance. Trata-se de uma recontextualização que trabalha com o predomínio de conceitos não operatórios, desprovidos de uma interface com o objeto investigado. Há a substituição do contexto de realização por um hipercontexto de instituições e normas culturais.

Tanto que em sua resposta a WILES 1987, Goldhill afirma que:

²⁵ LORD 1981:101 demonstrou que a textualidade de obras da tradição homérica refere-se ao mesmo tempo tanto a um original e quanto a variantes.

²⁶ LORD 1981, prefácio.

²⁷ Cf. acurada análise de CSAPO e CLARK 1991 sobre GOLDHILL 1984 e 1986.

²⁸ WILES 1987:146 pergunta-se, em resposta às retóricas questões de Goldhill: “Por que este fetiche do texto? (...) O fetiche do texto está relacionado com pressupostos modernos da primazia da escrita”.

Performance teatral pode somente ser compreendida adequadamente se é feito um esforço para ver a performance em seu contexto cultural(...) não pode haver uma teoria da performance sem uma teoria da representação.²⁹

A polêmica a respeito das relações entre texto e performance encontra nos trabalhos de D. Wiles não só uma pontual divergência sobre os métodos de Taplin e Goldhill, mas sim uma rica oferta de alternativas para uma visão mais integral da questão³⁰.

Para tanto, Wiles parte do espaço de representação, da espacialização da performance como horizonte de compreensão do espetáculo dramático ateniense. Em vez da atemporalidade sistêmica de Taplin e de Goldhill, na obsessão de uma homogênea estrutura explicativa do espetáculo sem a consideração do interrelacionamento das condições materiais e estéticas mesmas de realização da representação³¹; Wiles parte do evento-performance e de sua inteligibilidade. A questão do espaço reposiciona a discussão da performance como pressuposto para a compreensão da específica textualidade dramática³².

A espacialização da representação dramática vincula a atividade da performance a uma atividade contextualizadora: os atos desempenhados em cena e a configuração mesma do espetáculo se convertem em referência e orientação de sua compreensão. As largas escalas do teatro helênico³³ impunham ao posicionamento dos agentes dramáticos a focalização dos eventos representados³⁴. A tridimensionalidade da representação vincula os atos de performance à marcação do que é exposto. O espaço de representação é a performance espacializada³⁵, que, a partir das contracenções e das atuações, exhibe distintas referências, especificando o espetáculo representado.

Wiles posiciona no centro da *orchestra* (espaço frontal da cena) o ponto

²⁹ GOLDHILL 1989:2,10.

³⁰ WILES 1987 critica tanto GOLDHILL 1986 quanto TAPLIN 1977. GOLDHILL 1989 responde WILES 1987. E ao fim TAPLIN 1995 responde GOLDHILL 1989.

³¹ WILES 1987:150-151, WILES 1997:5-14.

³² WILES 1997:15-22. WILES 2000 afirma que “As dimensões (*scale*) do teatro grego, representado para uma audiência de 15.000 ou mais pessoas, aproxima-se mais de concertos *pop* ou eventos esportivos que de alguma forma moderna de teatro”. Para a discussão desses números v. CSAPO e SLATER 1995:286-300.

³³ WILES 1997: 23-62, que opõe uma concepção intimista deste teatro ao real gigantismo de suas escalas, onde milhares de pessoas assistiam às representações.

³⁴ Idem, 121.”As figuras humanas na *orchestra* são tão pequenas para que detalhes psicológicos sejam registrados. Significado é criado pelos padrões de movimento de pequenas figuras humanas com um extenso espaço aberto.” WILES 2000: 110 “Tragédia parece interditar diálogo interpessoal porque intimidade simplesmente não é relevante para um espectador distante 100 metros.

³⁵ WILES 1997, 62.

focal do espetáculo, lugar onde convergem e divergem os movimentos da contracenação entre os agentes dramáticos³⁶. Espaço associado ao coro, esse ponto na *orchestra* refuta a consideração de uma predominância das falas dos personagens não corais sobre o coro e enfatiza a unidade do espaço de representação a partir da interação entre os agentes dramáticos³⁷.

Dessa maneira, o canto do coro perde sua marginalidade. E mais que isso: como a atividade coral ocupa a maior parte desse centro, transforma-se em metareferência do espetáculo mesmo. Ao mesmo tempo que interage com os demais agentes, o coro realiza performances que reinterpretam o espetáculo durante sua representação mesma. Pois “*se coro e atores partilham o mesmo espaço*”³⁸, a atividade coral realizada sem a presença dos agentes não corais modifica o que foi representado durante a co-presença entre os dois grupos personativos.

A continuidade da representação é marcada pela transformação do espaço de representação, transformação esta que encontra na atividade coral sua mais explícita e audiovisual execução³⁹. Assim o espaço vincula-se com veemência à performance mais sonoramente estruturada⁴⁰.

A atividade coral é a que mais exhibe e revela nexos da representação dramática com a tradição da *Mousikê*, exigindo que a legibilidade de seu texto atente para as especificidades de uma escritura relacionada com a performabilidade de suas referências⁴¹.

Coube a J. Herington (re)estabelecer o nexo entre tragédia grega e a cultura musical helênica⁴² e contextualizar o drama em relação a essa cultura. O ponto de partida é a necessidade de:

³⁶ Idem 66, “Na tragédia o foco não foi um espaço de cena (*stage*) hipotético, mas o ponto central da *orchestra*.”

³⁷ Idem, 89 “o espaço de atuação foi unitário” WILES 2000:109 ironicamente conclui que “Tragédia grega não pode ainda ser concebida como o conto de um herói. O correlativo espacial da democracia é o fato que todos os indivíduos devem se colocados no mesmo nível.”

³⁸ WILES 1997:123.

³⁹ Idem, 114. “Em tragédia grega a principal função do coro é produzir transformações espaço-temporais”

⁴⁰ WILES 2000:141 “Os dramaturgos gregos integraram som, linguagem, configuração (*design*) do espaço e coreografia para criar uma forma de arte total.” Em razão disso contracenação e marcação se convertem em atividades fundamentais para se exhibir essa integração no ato de sua realização.

⁴¹ Para tentativas de compreender esses nexos v. CALAME 1977, NAGY 1995. Mas tais abordagens, através de ‘hipótese regressiva’, deduzem a nova forma (drama) a partir da antiga (lírica coral).

⁴² O termo é ‘song culture’, ‘cultura cantada, musical’ (HERINGTON 1982:3). ‘Song culture’ pode ser bem traduzido por cultura performativa pois não é só o canto que é visado. “Poesia, recitada ou cantada, foi para os antigos gregos o meio fundamental (*prime*) para a disseminação de idéias políticas, morais e sociais (idem, idem).”

(...) redefinir radicalmente nossa idéia de poesia (*poetry*). Devemos compreender a ouvir e ver poesia grega como uma arte performática (*art performing*), em alguma de suas manifestações capaz de complexos efeitos musicais, teatrais (*histrionic*), quase, realmente um modo de drama-antes do drama⁴³.

J. Herington parte do drama para integrá-lo na *Mousikê*, relendo a *Mousikê* a partir do drama. Nesse caso os rapsodos, os citaredos e os *performers*-compositores da lírica coral seriam poetas pré-trágicos⁴⁴. A teatralidade se converte em horizonte explicativo das diferentes modalidades da cultura performativa helênica.

Dessa maneira torna-se possível especificar qual a diferença que o drama trouxe às modalidades da *Mousikê* a partir da diversa teatralidade que é realizada na performance trágica.

O texto da performance então é interrogado em função da marcação da diferença de sua teatralidade. Inicialmente,

(...) de um ponto de vista métrico, a grande inovação da tragédia ática foi definitivamente não a descoberta de novos tipos de metros. (...) A realização sem precedentes da tragédia ática foi sua fusão de conhecidos gêneros métricos dentro dos limites (*compass*) de uma obra individual. (...) a tragédia se tornou uma arquitetônica arte para a qual todas as antigas técnicas poéticas gregas foram subordinadas⁴⁵.

A nova arte performativa do drama explora a teatralidade da *Mousikê*, apresentado-se como uma diversa maneira de realizar esta teatralidade. A novidade é compreensível por meio da modificação dos parâmetros de composição, performance e recepção presentes nas obras audiovisuais de sua tradição.

A textualidade do drama nos mostra a distribuição de uma variedade de metros entre diversos grupos de *performers*, diferentemente da maior homogeneidade métrica da poesia pré-trágica⁴⁶. Essa distinção textual ao mesmo tempo em que aproxima os textos de ambas modalidades de artes performativas — em virtude do uso do verso como unidade rítmico-representacional — também os distingue, dada a disparidade entre seus arranjos métricos.

Em que difere a teatralidade da performance do drama da teatralidade da performance da épica e da lírica coral em razão da concentração de diferentes

⁴³ HERINGTON 1982: prefácio.

⁴⁴ Idem, 51. “em diversos aspectos muita da poesia pré-trágica vai se aproximar ao drama no sentido em que nós compreendemos esta palavra.”

⁴⁵ Idem, 75.

⁴⁶ PICKARD-CAMBRIDGE 1953:156-167.

metros? Com a diversidade métrica em uma obra audiovisual temos uma especificação dos usos dos metros em função da exploração de sua situação de representação. A combinação de dois ou mais metros que “nunca haviam sido ouvido juntos antes em justaposição⁴⁷” fornece um contexto novo de execução desses metros. Os metros são combinados, correlacionados por decisões criativas que levam em consideração a totalidade do espetáculo disposto em seus distintos e singulares momentos de contracenação entre os agentes dramáticos. É em relação à diversidade de atos representacionais desses agentes que os metros são escolhidos e combinados. A homogeneidade métrica relacionava-se com sua modalidade de performance. Em uma performance monovocal ou somente coral a teatralidade fica restrita ao seu único suporte expressivo.

Mas na tragédia, onde se combinam performances monovocais e corais, a variação de suportes evidencia a dramatização mesma de seus suportes expressivos. O espetáculo da tragédia é a marcação de sua variação audiovisual. Na medida em que temos uma maior complexidade da teatralidade da performance, temos uma maior marcação e distinção das contracenações e das partes do espetáculo. A composição métrica heterogênea torna sonora essa complexidade. Dentro do espaço de representação, a marcação sonora, com o intuito de arrefecer a dispersão do auditório, precede e orienta a visualidade do espetáculo. Assim, cada momento representado é um singular e insubstituível evento relacionado com a continuidade do espetáculo. O texto do drama, pois, já não é uma performance de uma circunscrita teatralidade, mas a escrita de um roteiro de sua performance, a singularização de um processo criativo para a cena⁴⁸.

A partir da específica teatralidade do drama há uma mudança na orientação da textualidade das modalidades da *Mousikê*. As maiores dimensões do texto teatral e sua específica configuração, assim como a interação do texto com o espaço de representação, proporcionam uma compreensão desta mudança. A textualidade do drama pode ser compreendida como um conjunto de experimentações e abertura de novas possibilidades para a *Mousikê*⁴⁹. Há a decisão de se orientar a performance para sua teatralidade.

Para tanto, Herington comenta os processos criativos de Ésquilo. Primeiro, extensão. Tanto as tragédias como *Ilíada* e *Odisséia* trabalham com impressionantes magnitudes de versos que exigem grande tempo para sua performance⁵⁰. Essa magnitude coloca o problema da organização do material a ser exposto e sua inteligibilidade. A extensão é consequência dessa organização, da dis-

⁴⁷ HERINGTON 1992:113.

⁴⁸ Em razão disso, dentro deste processo criativo cada vez mais específico a ambivalência trágica (VERNANT e VIDAL-NAQUET 1999) não é um conceito operatório.

⁴⁹ Ou seja, “um período de fervilhante experimentação com as possibilidades da nova arte da tragédia HERINGTON 1982:108.”

⁵⁰ “A *Orestéia* possui 3.842 linhas (sic); *Ilíada* 1-5 3.902 linhas (sic); *Odisséia* 1-8, 3.979,” idem,269.

tribuição parcial desses materiais entre os agentes dramáticos⁵¹.

Selecionando materiais narrativos com potencialidade de representação em virtude da concentração de eventos entre poucas figuras⁵², Ésquilo dispõe esses materiais em contínuas reinterpretações por seus agentes em cena, de modo a tornar mais explícitos, na performance, os atos mesmos de intervenção no material narrativo. Há uma separação entre o drama e o material narrativo. O presente de cena se vê mais ocupado com a teatralidade do espetáculo do que com a atualização das referências do mito. A sucessão dos eventos performados não segue a ordem de performance dos eventos narrativos. O tempo da realização se vê submetido aos irreversíveis atos de sua exibição, de sua teatralidade.

A interrupção da contracenação, para se evidenciar a atualidade da cena e não a continuidade do mito, transforma tal descontinuidade em continuidade do espetáculo⁵³. Daí a extensão que é o tempo da exibição e recepção da representação em sua teatralidade. O drama tem sua duração relacionada com a exposição do espaço de sua representação.

Diferentemente das modalidades anteriores da *Mousikê*, o drama ático ocupa-se mais detidamente de seu *medium*, de sua teatralidade, não só exibindo-a nas constantes interrupções e nas composições sonoras, como também incorporando-a como metareferência da representação. Referências ao espetáculo emolduram a interação entre os agentes e o modo como eles aludem a eventos não presentes em cena. Há pois uma generalizada utilização de referências ao espetáculo para traduzir o que se representa. Na medida em que se expande a exploração da teatralidade da performance, a própria representação começa a dramatizar os limites e as possibilidades do que se representa.

A dramaturgia musical de Ésquilo: exame da metodologia

Ao interrogar o texto da tragédia a partir de sua contextualização performativa, em nossa pesquisa de doutorado (MOTA 2002), empregamos uma série de procedimentos metodológicos que ao fim delimitam a estruturação mesma de suas partes constituintes, dos capítulos mesmos dessa pesquisa.

Inicialmente, realizou-se a análise de uma obra dramático-musical de Ésquilo por vez junto com variadas questões de dramaturgia musical em cada capítulo⁵⁴.

Tal prática analítica direta com os textos apresentou-se como opção a determinados tratamentos intelectuais das tragédias gregas: 1) enciclopédico co-

⁵¹ Idem, 143.

⁵² Idem, 140.

⁵³ Idem, 142 frente a essa descontinuidade da narração e a continuidade da dramatização “o ouvinte deve estar tão condicionado que não sentir nenhum senso de incompletude, ao menos até o fim da canção”.

⁵⁴ Como em TAPLIN 1977, mas por diferentes razões.

mentário textual, 2) elenco arbitrário de temas ou 3) debate puramente conceptual das questões dessa dramaturgia.

Optamos, pois, pela conjunção *obras – questões de dramaturgia*. Ora, se buscamos compreender a dramaturgia musical de Ésquilo a partir da contextualização de seu processo criativo para a cena, é o contato mais extenso com a obra, na totalidade de suas multitarefas e na unidade de sua representação, que nos faculta um acesso mais preciso a essa dramaturgia em ação. As questões e as decisões relativas à composição, realização e audiência se tornam mais inteligíveis nesse esforço não de reconstituir a performance original ou a coerência temática da obra, mas de fazer notar tanto as dificuldades do processo criativo de Ésquilo quanto suas implicações representacionais.

A sucessão dos capítulos centrais de análise não objetiva traçar a evolução de um estilo, nem negar que existam algumas constantes ou retomadas de procedimentos. As obras analisadas estão dispostas em ordem cronológica com o objetivo de demonstrar não a confirmação da identidade de um gesto autoral, mas a ratificação da continuidade de um conjunto de procedimentos e de variações de procedimentos que esclarecem a atividade mesma de realizar ficções audiovisuais e não somente explicam uma obra ou um conjunto de obras. A análise mais direcionada às obras de Ésquilo e a extensão dos comentários só ocorreram porque tais obras oferecem vigorosas questões que ultrapassam o momento de sua performance original. Se as obras não solicitassem tantas inquietações a respeito de sua atividade representacional o espaço ocupado pelas análises não seria tão acentuado. Há uma clara proporção entre a duração das análises e a problematização da audiovisualidade do espetáculo.

Ao mesmo tempo, a duração das análises é enfatizada ao discutir cada obra na seqüência de sua apresentação como o texto dispõe. A sucessão das partes da peça é seguida pela sucessão da análise, de maneira que haja uma interação entre as opções de representação selecionadas pela obra e a discussão de sua dramaturgia.

Dessa maneira, o prosseguir da análise é a vinculação da situação interpretativa do investigador com o contexto representacional da obra, a partir da constatação da irreversível disposição e ordenação do espetáculo. Há a disciplina de se acompanhar cada peça do início ao fim como se apresentam no texto que chegou até nós. Com o prosseguir da análise, o tempo da representação se torna tão presente quanto o tempo da investigação. O estabelecimento de nexos e vínculos receptivos pelo espetáculo é duplicado na proposição dos comentários e análises. Tanto a interpretação quanto a obra interpretada ganham uma duração frente à sua inteligibilidade.

Assim, o prosseguir da análise exhibe a compreensão da obra e a sucessão da obra é a exibição de sua compreensão. As escolhas e as possibilidades assumidas na irreversibilidade do espetáculo demonstram a dramatização de sua compreensão. O drama é o espetáculo de sua compreensão, assim como a sua compreensão

necessita ser dramatizada, desdobrando-se a situação de intérprete em uma situação de observância. Sem uma postura de audiência ativa, a análise pode se desvincular dos problemas de composição e realização para a cena.

Ainda, a sucessão dos capítulos com as análises das obras de Ésquilo vai evidenciar esses problemas. Pois além da obra em destaque de cada capítulo, há o tratamento de questões representacionais enfatizadas pela especificidade da configuração mesma da obra.

Com o estudo da primeira peça restante de Ésquilo, *Os persas* (472, a.C.) podemos entrar em contato com uma dramaturgia em ação e com grande parte das questões fundamentais dessa dramaturgia. Em virtude do descompasso entre a transmissão dos textos e nossa situação atual, não possuímos o ponto zero da produção da carreira de Ésquilo. A primeira peça da qual dispomos já nos situa diante de uma dramaturgia madura, diante de uma dramaturgia que interage tanto com uma tradição de espetáculo prévia⁵⁵, quanto com uma carreira do autor já em desenvolvimento.

A contribuição de Ésquilo para nossa tradição teatral começa para nós com sua primeira peça restante *Os persas*. Nesse momento ele já está com 53 anos. Tendo começado a competir nos festivais teatrais de Atenas entre 20 e 25 anos de idade, com *Os persas* Ésquilo estava em mais da metade de sua carreira. A *orestéia*, apresentada em 458 a.C., situa-nos no término dessa carreira, agora estando Ésquilo com aproximadamente 67 anos.

Assim as peças restantes de Ésquilo — sete das noventa que ele compôs (WARTELLE 1971:19-39) estão dispostas em um período de apenas 14 anos, últimos anos de vida do dramaturgo e peças todas vencedoras nos festivais.

É, enfim, em relação à apropriação desta tradição que a obra de Ésquilo se define. Ésquilo comparece como um reorientador das práticas representacionais para a cena de sua tradição teatral.

Nesse momento a peça *Os persas* se converte na historiografia da mudança de parâmetros de composição, realização e recepção de audiovisuais. O processo criativo exibido na configuração da obra nos remete à gama de atividades que relê a marcação emocional do espetáculo através da integração de partes com diferentes definições sonoras. A dramaturgia musical se encaminha para uma exploração de suas possibilidades através do recorrente recurso a variações, à variedade complexa de seus procedimentos, *poikilia*.

Assim sendo, as segmentações do espetáculo em blocos audiovisuais bem caracterizados remete-nos a um esforço representacional, a um constante enfrentamento de soluções sobre a estruturação de um espetáculo audiovisual. O que se representa em um drama musical estará sujeito à soluções sobre a

⁵⁵ Segundo a tradição, os concursos trágicos oficiais têm na vitória de Téspis em 534 a.C. seu marco inicial (v. WEST 1984: 349-353)

integração de um programa de sonoridades. O espetáculo mesmo se constitui como uma tarefa de integração.

Mas em *Os persas* temos a questão de uma obra isolada. As obras restantes de Ésquilo (*Sete contra Tebas*, *As suplicantes*, *A orestéia*) pertencem a trilogias. Os demais capítulos se concentram sobre obras inseridas em um escopo trilógico. O procedimento da trilogia domina a fase madura da dramaturgia de Ésquilo. A trilogia foi opção de uma dramaturgia madura e não o contrário. Essa opção de encadeamento de obras existe em função da complexidade de processos dramático-musicais para a cena e não como disciplina ou modelo do ato compositivo. Não é a um extenso contexto narrativo que se dirige o recurso à trilogia, mas à expansão da teatralidade do espetáculo.

Sob este escopo se alinham questões já presentes em dramaturgia não trilógicas, mas que agora são enfatizadas em virtude das dimensões exigidas pela correlação de obras em um macro-contexto realizacional. O escopo trilógico funciona como uma grande angular, uma focalização ampliada de questões-procedimentos dramáticos anteriores. Ora, estendendo a produtividade de obras não encadeadas, o escopo trilógico manifesta-se em sua dimensão meta-teatral, índice do momento em que uma tradição de obras dramático-musicais já está incorporada em sua comunidade receptiva⁵⁶ e, então, trabalha sobre si mesma, a partir dessa tradição e identificáveis manipulações de suas possibilidades. A expansão que o escopo trilógico exhibe só se fez possível a partir do momento em que houve a ampliação da inteligibilidade do espetáculo pela audiência. Estes atos estão coordenados e somente foram efetuados a partir da *poikilia* inscrita na própria dramaturgia.

A partir da análise que enfatiza as soluções e as questões para sua realização, vemos que as orientações de performance no texto não são tanto virtualidades ou fatos evidentes em si. Pois em razão da recorrência e insubstituível e pontual utilização de determinados procedimentos e diversidade e interdependência desses procedimentos torna-se patente que Ésquilo é tanto dramaturgo e teórico do espetáculo dramático audiovisual.

Resultados

A primeira grande questão da dramaturgia musical de Ésquilo é *a continuidade da representação realizada através de variáveis modos de acabamento*. Essa questão não é apenas um tema de composição. Como estamos vendo, assim como uma obra audiovisual é multidimensional, seu processo criativo também o é, na medida em que se desdobra em atividades complementares de composição, realização e recepção. A diferenciação de atividades do processo

⁵⁶ SOMMERSTEIN 1997.

criativo para a cena demonstra a complexa variedade em sua representação. O enfrentamento e a realização de espetáculos audiovisuais promovem a POIKILIA em todos os momentos de seu processo criativo, e não apenas como uma exuberância de sua apresentação em cena.

A questão da unidade da representação tem ocupado recentes intérpretes de Ésquilo. J. Herington propõe os seguintes princípios básicos da dramaturgia de Ésquilo:

Uma obra dramática de Ésquilo tende a progredir
do verbal para o visual;
da ambigüidade para a clareza;
do humano para o divino.⁵⁷

Segundo o esquema de Herington, a diversidade dos materiais e as variações de seu tratamento através dos atos personativos são resolvidas em termos da unidade de sua representação. O espetáculo é a unificação dessas variações, é a contínua eliminação de contradições de sua forma de apresentação (verbal-visual), de sua semântica (ambigüidade-claridade) e de mensagem (humano-divino). Nessa horizontalidade, o espetáculo, pois, é a representação de uma unificação que alcança, em seu final, a apoteose que dignifica seus estágios finais.

A unidade do espetáculo fica garantida através da ratificação do esquema de base postulado pelo exegeta. Ou seja, o espetáculo é a atualização desse esquema, é a representação mesma do esquema⁵⁸. A unidade da representação fundamenta-se na eficiência de seu modelo descritivo.

A unidade e a continuidade da representação tornam-se a representação de uma unidade baseada em renovadas oposições exclusivistas que eliminam a diversidade de materiais e procedimentos para a confirmação de uma teleologia classificatória.

Esse modelo organicista centra-se apenas em descrever a obra independentemente da produção de nexos recepcionais e de sua realização. O *telos* da representação encontra-se no provimento de um sistema referencial fechado e autocontido onde as partes constituintes atualizam um todo pressuposto⁵⁹.

Tal modelo organicista não se aplica aos espetáculos de Ésquilo. A representação não se esgota em sua motivação formal de autoapresentação, como se confirmasse decisões mentais da composição⁶⁰. Ao contrário, as partes são

⁵⁷ HERINGTON 1986:67.

⁵⁸ MOTA 1998: 133-141.

⁵⁹ ORSINI 1975:21. A unidade orgânica consiste “na concordância das partes de uma obra com as outras partes e com o todo.”

⁶⁰ ORSINI 1975: 97 comenta que determinação epistêmica da unidade orgânica procura espelhar “o conceito de atividade sintética da mente.”

elaboradas em função de sua realização em cena e inteligibilidade.

Para mostrar a diferença entre o modelo organicista graficamente temos⁶¹:

- a) -----
- b) _____
- c) -----

- d) _____

- e) -----

Em ‘a’ e ‘b’ temos sistemas fechados de representação. A única linha existente procura dimensionar a coincidência entre representação e composição, convertendo-se em uma perspectiva única e privilegiada de compreensão dos eventos apresentados. A diferença entre ‘a’ e ‘b’ consiste em diferentes distribuições de suas partes, seja em modos mais contínuos ou em descontínuos, diferença essa neutralizada frente à mono-orientação que a linha única assinala. Um modelo orgânico contínuo ou descontínuo ratifica o horizonte prévio da representação em concentrar-se em determinadas tarefas na medida em que exclui outras.

De ‘c’ a ‘e’, temos modelos mais abrangentes com diferentes modos de continuidade e descontinuidade de sua forma de apresentação combinados com outra linha que se pode chamar ‘eixo de execução’. Nos modelos ‘a’ e ‘b’ o ‘eixo de execução’ é igual ao ‘eixo de sua forma de apresentação’, demonstrando um esforço representacional baseado na seguinte concepção: a execução é igual à sua forma (fôrma) de apresentação.

A diferenciação entre execução e forma de apresentação é o fundamento das duas linhas paralelas entre ‘c’ e ‘e’. Graficamente se exhibe um intervalo, uma impossibilidade de uma linha se abater sobre a outra. Essa impossibilidade não é resolvida e perpassa cada representação a partir de ‘c’. O intervalo entre execução e forma de apresentação é, desde já, um pressuposto e um fator englobante a ser levado sempre em consideração. A constante presença desse intervalo é o que unifica os modelos entre ‘c’ e ‘e’. Em contrabalanço aos modelos unificantes de ‘a’ e ‘b’, temos os posteriores modelos não auto-unificados, ou modelos de exposição do intervalo mesmo.

⁶¹ MOTA 2001:66.

Mas entre diferenças há diferenças. Os modelos ‘c’ e ‘d’ propõem, respectivamente, contínuos modos descontínuos da correlação entre ‘eixo de execução’ e ‘forma de apresentação’. Poderíamos descrever ‘c’ como um espetáculo composto de partes autônomas executadas por atos não vinculantes no qual a única orientação é a continuidade de uma não definição de sua formatividade. Então ‘c’ é um caso extremo, o oposto de ‘b’. Trabalhando com uma dupla descontinuidade, acaba por tornar ampliar o intervalo já presente.

A modalidade ‘d’ dirige-se diretamente para esse intervalo entre composição e realização, objetivando, através da dupla continuidade, estabelecer um contexto observacional no qual as defasagens e não coincidências são normalizadas. Exibe-se o esforço não em explorar essas defasagens durante a representação, mas sim o procedimento de deslocar a orientação para o esforço mesmo de se oferecer partes do espetáculo mais sucessivas e interdependentes.

Ésquilo vale-se mais do modelo ‘e’. Seu espetáculo exhibe a heterogeneidade das tarefas do processo criativo, de modo a proporcionar uma concepção global do espetáculo. Há a continuidade do intervalo entre composição e realização através da distribuição de partes cujas fronteiras atualizam a presença da não coincidência entre a forma de apresentação e sua execução.

Tomemos por exemplo disso o modo como Ésquilo desenvolve suas aberturas. Na *Orestéia*, a peça *Agamenon* é ao mesmo tempo um espetáculo e a abertura da trilogia. O escopo trológico especifica, em função de suas maiores dimensões, aquilo que é operação fundamental da dramaturgia de Ésquilo. Como uma abertura, *Agamenon* começa com a sobreposição de monólogo e extenso canto coral multiseccionado. O estabelecimento do contato entre representação e audiência se faz por meio de partes em colisão, as quais, na instabilidade de seus materiais integrantes, promovem uma ruptura com o contexto imediato de execução e evidenciam o não acabamento de sua forma de apresentação. A instabilidade da abertura, como um contato sob a iminência de um desligamento, interpreta a situação de representação e a assimetria entre espetáculo e recepção.

Este procedimento é recorrente em Ésquilo como no canto do coro em *Os Persas* e *As suplicantes*. A abertura de *Sete contra Tebas*, com a fala de Etéocles e a posterior contra-fala do mensageiro também se constrói sob este paradigma, frente à solitária hegemonia de Etéocles. Tanto na abertura de *Coéforas* como na de *Eumênides* e na de *Sete contra Tebas* temos variações desses ‘inícios tensos’ frente à interrupção do contexto de cena e à intensidade afetiva representada. A diversidade de materiais, de articulações e de figuras nas partes iniciais das peças de Ésquilo exhibe uma modalidade de abertura comum: a de um início não econômico, mas excessivo.

Dessa maneira, o espetáculo projeta-se sobre a audiência, demonstrando sua excedência, seus procedimentos estéticos. O espetáculo se apresenta como espetáculo desde o início, o que já seleciona a compreensão das referências apresentadas.

Dá a inutilidade da discussão entre realismo e ilusionismo em Ésquilo (BAIN 1977, 1987). Essa discussão é marcada pela reação antinaturalista no século XX que procurou recontextualizar as tradições do teatro elisabetano e grego (TAPLIN 1977). Mas ao substituir uma visão naturalista por uma ilusionista, temos a continuidade de um recurso metodológico de procurar definir espetáculo através de conceitos não operatórios e normativos, os quais se tornam o centro de referência para a compreensão das obras que analisam. A integração da audiência à representação se faz através da exposição dos suportes expressivos do espetáculo.

Assim, desloca-se a vínculo da recepção com o que é exibido de dúvidas sobre a credibilidade do evento para a construtividade do que é mostrado. Ésquilo cativa a audiência em função da exibição do espetáculo em sua totalidade. Em vez de uma forma orgânica autocontida e fechada, temos uma representação que, em sua performance, exhibe a abrangência de seus meios como maneira de deixar evidente e inteligível a elaboração mesma de sua emergência atual, irreversível e ampla.

Frente às dimensões massivas de seu espetáculo e aos meios sonoros empregados, Ésquilo não poderia trabalhar com categorias mentalistas de uma estética filosófica, mas sim com procedimentos de uma estética aplicada à definição multimidiática mais próxima de comunicações de massa que veículo de idéias e temas humanísticos.

Em virtude de sua situação de representação, o espetáculo audiovisual reivindica a correspondência entre operações estéticas e sua fisicidade⁶². A opção por um espetáculo não orgânico, por uma representação que exhibe seus suportes expressivos na medida em que o espetáculo é performado, procura apresentar soluções à continuidade dessa exposição generalizada, de modo a individualizar a compreensão das soluções atingidas durante o processo criativo e durante anos de contato com a tradição, através de renovadas produções para a cena.

Os “inícios tensos” ou ‘aberturas críticas’ se apresentam como primeiro grande índice revelador da teoria da dramaturgia de Ésquilo. Pois eles não introduzem a audiência na representação por meio de uma gradativa naturalização do mundo representado ou de uma gradativa aproximação entre espetáculo e recepção. As aberturas críticas arremessam a audiência para a representação, duplicando a assimetria entre mundo representado e recepção. Esses ‘começos fortes’, ao mesmo tempo que prolongam espaços indeterminados na representação, reverterem a centralidade do espetáculo para a própria representação. O estabelecimento do contato torna-se a reversão da dispersão receptiva para a frontalidade do espetáculo que se efetiva.

⁶² ZETTEL 1990: 1-17.

Pressuposto está em uma abertura crítica que o espetáculo atua sobre a recepção através de vínculos que incidem diretamente sobre o tempo da representação. O início tenso é um momento decisivo, é uma intervenção sobre a temporalidade do espetáculo. Não apenas em um espaço determinado ocorrem os atos personativos que orientam os atos receptivos, mas acontecem a partir do horizonte tempo da representação ou da exposição⁶³. O espetáculo tem sua duração, tem uma duração determinada, possível através de decisões criativas específicas⁶⁴. Os inícios críticos exibem essa construtividade do tempo de representação, no qual as referências cronotópicas são investidas de uma performance atrativa que coloca em evidência o espetáculo em sua realização⁶⁵. A abertura crítica é a exibição impactante da temporalidade do espetáculo, temporalidade essa relacionada com a sua situação de representação.

Esse impacto logo no começo insere a recepção na multidimensionalidade do espetáculo: trata-se de um evento que ocorre diante de seus ouvidos e olhos em quatro dimensões⁶⁶. A teatralidade do espetáculo de Ésquilo consiste, pois, em configurar a performance para especificar sua multidimensionalidade durante a atividade representacional. Daí o desdobramento dos agentes dramáticos em *performers* de uma audiência em potencial. Uma dramaturgia compreendida em uma estética aplicada à sua situação de representação faz da integração entre composição, realização e recepção a teoria de sua prática representacional. Os procedimentos estéticos em ação durante a performance das tragédias de Ésquilo exibem o enfrentamento da realização de um espetáculo cujas amplas dimensões não se explicam por altos ideais, mas sim são compreendidos como um conjunto de soluções e experimentações próprias de produções *mass media*.

Logo, observamos que a unidade da representação está em sua situação de representação e não em um conteúdo retirado do contexto de efetivação. Em vez do conteúdo trágico da tragédia, da separação entre as referências proporcionadas durante o espetáculo e o próprio espetáculo realizado, temos a contextualização e exploração do contato representação-audiência.

A segunda grande questão da dramaturgia musical de Ésquilo é a afetividade. O estudo da afetividade na tragédia não pode se desvincular do parâmetro da diferença e assimetria entre audiência e espetáculo.

A partir desse parâmetro, temos a diferença entre afetividade representada — afetividade em situação de representação — e afetividade cotidiana. Em consequência, a afetividade não pode ser nem adstrita a uma emergência isolada

⁶³ Sobre a temporalidade da representação e não uma temporalidade abstrata, especulativa v., BACHELARD 1950,1962, ZETTL 1990:237-256, CHION 1994: 13-20, MOTA 1992:25-27.

⁶⁴ PAREYSON 1993:93-132.

⁶⁵ NAEREBOUT 1997

⁶⁶ ZETTL 1990. É a partir dessa amplitude de quatro dimensões que a dramaturgia de Ésquilo opera e se torna operacionalizável. V. EDELSTEIN 2001.

ou localizada nem generalizada como centro da representação⁶⁷. Sendo representada, produzida através de procedimentos específicos e interdependentes de outros procedimentos específicos, a afetividade situa-se dentro de um contexto realizacional e funciona como mais um desses procedimentos de contextualização do espetáculo. Em vez de falar de emoções genéricas, com identidade própria e universal⁶⁸, podemos denominar *de marcação emocional* a presença e a formatividade dos afetos em situação de representação.

A operacionalidade das emoções disponibilizada através da marcação emocional foi uma das primeiras modificações que determinaram o diferencial da dramaturgia de Ésquilo frente aos seus antecessores. É justamente a marcação emocional que proporciona o impacto afetivo dos espetáculos de Ésquilo. Não é a manutenção prolongada de um *páthos* extremo e constante que possibilita o acabamento afetivo do espetáculo, mas sim a integração do *páthos* ao espetáculo tornando-o um procedimento. É a concepção de um espetáculo na amplitude de sua realização que determina a operacionalidade das emoções. A partir do momento em que Ésquilo se viu confrontado com as possibilidades do espetáculo e a diversidade de procedimentos para viabilizá-las, é que sua dramaturgia aprimorou a diversificação da atividade representacional da cena.

Tomando por pressuposto o horizonte abrangente do espetáculo em suas possibilidades, coube a Ésquilo buscar uma realização dramática que efetivasse a formatividade para essa pressuposta heterogeneidade. A representação consistiria na exploração do potencial variacional do espetáculo, aproximando composição e realização.

Em virtude disso, o espetáculo se torna a contextualização desse potencial variacional, na medida em que o singulariza e o torna inteligível. Ao amplexo de possibilidades corresponde o esforço de configuração⁶⁹.

A definição do espetáculo de Ésquilo a partir de um esforço de configuração de seu potencial variacional exclui por si só tanto a centralidade das emoções quanto sua periférica presença, explicitando o limite da isolada referência à afetividade no drama como fator explicativo. A emoção representada apresenta-se nos mesmos termos dos demais recursos de contextualização do espetáculo: diversificados, compostos, específicos e interdependentes.

Mas o caso é que não são as emoções o que o drama representa, mas a representação dramática vale-se da marcação emocional para especificar o que é exibido. Em *Os persas* a ‘indecisão’ e a ‘inquietaude’ quanto ao destino das tropas persas logo na abertura coral orienta a recepção das referências *extracena*,

⁶⁷ STANFORD 1983 defende a centralidade do emocionalismo da tragédia grega. Todos os recursos e materiais empregados no espetáculo, com vocabulário, música, imaginário, condições de performance, encontram na produção de afetividade o seu acabamento.

⁶⁸ ROMMILY 1958,1961.

⁶⁹ PAREYSON 1988:59-92.

de modo a permitir o intervalo para celebração da derrota inimiga. A escolha de uma indefinição emocional no espetáculo e que se estende por toda a representação fundamenta-se na compreensão da globalidade do que é exposto. Com a irreversibilidade do tempo de exibição, a ruína dos persas é celebrada na medida em que a assimetria entre o saber dos agentes e o saber da audiência é continuamente reproposto. Note-se que as emoções representadas relacionam-se com a explicitação do espetáculo. Não pertencem à esfera de uma individualidade civil das personagens.

As suplicantes, por sua vez, abrem com o lamento e clamor das mulheres fugitivas. Mas o temor de sua recaptura vincula-se ao horror iminente de seus atos. A representação de agora já atualiza a virtualidade fatal dessas mulheres que, na peça seguinte da trilogia, assassinam seus esposos⁷⁰. A virtual ferocidade é conectada ao presente desespero. Novamente, as emoções representadas exibem o espetáculo, integram-se à representação, encontram sua definição na dramaturgia. Tanto que há uma correspondência entre a marcação emocional e a inteligibilidade do espetáculo, aproximando-se assim dos atos representacionais dos agentes dramáticos.

A interpretação da afetividade, representada como marcação emocional, é uma das conceptualizações operatórias do espetáculo que a teoria da dramaturgia de Ésquilo mais sistematicamente empreendeu. Ora, a partir da tradição teatral mesma, Ésquilo pode observar, experimentar e comprovar que a representação teatral, para ser ampliada em suas possibilidades, necessariamente implicava restrições. A abrangência da concepção da dramaturgia e da elaboração de espetáculos passa pela inversamente proporcional delimitação do que é manifestado em cena. Enquanto que a familiaridade com a representação torna possível a diversificação do processo criativo, essa mesma diversificação circunscreve-se por meio da singularidade de cada situação de representação. A descontinuidade entre processo criativo e situação de representação marca a compreensão do fator performance. Quando de sua realização, cada espetáculo ganha a unidade de seu acontecimento durante sua apresentação. Por mais dilatados e múltiplos que fossem os experimentos e as descobertas no processo criativo, cada performance é seletiva. Como conciliar então a amplitude do processo criativo com a singularidade da performance?

Quando lemos as peças de Ésquilo a partir do fator performance, compreendemos não só as escolhas para a realização do espetáculo que cada texto propõe como também entendemos que essas escolhas, na diversidade e correlatividade de seus procedimentos, manifestam um campo de experimentos, reflexões e recursos de elaboração de representações. Assim a textualidade das obras restantes de Ésquilo apresenta tanto seu processo criativo quanto

⁷⁰ *Prometeu acorrentado* 859-869.

orientações sobre a singularidade de sua realização. Como um roteiro de sua realização, os textos dos dramas facultam-nos o acesso ao horizonte teórico das obras, em virtude da referência ao campo de experimentações/escolhas do processo criativo que tornam o espetáculo de agora este e não outro.

Conciliar a heterogeneidade do processo criativo com a singularidade da performance — de modo a demonstrar a racionalidade compositiva de Êsquilo e sua teoria da dramaturgia — somente é possível se, desde o processo criativo, a experimentação determina-se pelo fator performance. A especificidade desses processos criativos é retroalimentada pela situação de representação. A pluralidade de descobertas e experimentações não reside em decisões mentais. O fator performance amplia as possibilidades da elaboração de espetáculo porque especifica o que é representável, o que é espetacular. A expansão da teatralidade da tradição ateniense passa pela compreensão do que é dramatizar, o que é elaborar ficções audiovisuais.

Assim, a marcação emocional insere-se dentro dessa racionalização da atividade de representação teatral. De modo que não interessa ao dramaturgo a objetividade ou constância das emoções em si. Êsquilo não visa à afetividade, mas à situação de representação. Tudo o que vem à cena já de antemão é contextualizado em função de sua espetacularidade. Nem levando em consideração a polarização entre emoção e entendimento, a marcação emocional do espetáculo exhibe a restrição de tudo o que é apresentado em cena à singularidade do *fator performance*.

A contracenação e os atos personativos que executam o espetáculo não só ocupam uma duração como também são exibidos nessa duração com a qual interagem. Disso, a questão do espaço não se reduz apenas ao conhecimento do contexto de cena e do exato lugar físico onde se atua. SCULLION 1994:1 afirma com veemência que:

Todos os estudos da dramaturgia ateniense necessariamente dependem em parte da concepção que temos acerca da forma da cena do teatro (*stage*) ateniense.

Essa pressuposição do conhecimento do espaço físico como causalidade fundamental esbarra nos limites da interpretação dos dados físicos em virtude da limitação das evidências tanto arqueológicas quanto literárias (ASCHBY 1999:1-41). Dessa maneira, a defasagem entre os limites das evidências e a concepção da forma do teatro nos situa diante da limitação mesma da especulação sobre essa forma, demonstrando que é a interpretação dos dados físicos e não o seu completo conhecimento o que nos oferece uma determinada imagem desse teatro. Com isso, a investigação desloca-se para a correlação entre interpretação e fontes.

O fator performance e sua transformação de materiais prévios aqui se fazem

presente. É a questão da situação de representação que seleciona e integra o conhecimento e especulação sobre o espaço de atuação e o espaço representado no espetáculo. Esse espaço espetacular, representacional, oferece as diretrizes para uma aproximação mais produtiva para a cena teatral e também para as questões que essa cena reivindica como espaço performado.

WILES 1997: 23-63 mostra que a problematização dos dados físicos incompletos do teatro de Dioniso pressupõe determinada concepção funcional de teatro. A busca de uma monumentalização idealizada do teatro grego, baseada na emancipação das falas e de uma racionalidade sem contexto, preconiza a consideração tanto da área de atuação *orchestra* quanto da forma do teatro. A superposição da Ágora e do teatro é o que determina essa monumentalização (idem, 49). O espaço da audiência e área de atuação devem ser contextualizados a partir do espetáculo que os disponibiliza. Se o espetáculo nesse teatro não é a apresentação de eventos intimistas, verborrágicos e visuais, mas sim de acontecimentos de larga escala, audiovisuais e multi-interativos (coro x ator, ator x ator, coro x coro), tanto a forma trapezóide ou retangular do *auditorium* como a área de atuação em plataforma elevada se anulam (idem, 52-58). As massas sonoras devem interagir com a audiência massiva. Assim, “*o espaço teatral não foi um mero contexto para a peça; a peça significa o espaço* (idem, 62).”

A ‘espetacularidade’ do espaço cênico somente é advista quando há a correlação entre a representação do espaço e a espacialização dos agentes dramáticos. Se os atos personativos interpretam e promovem uma situação de observância através da qual se estabelecem nexos e vínculos recepcionais, esses mesmos atos performam o contexto dessa situação de observância. As movimentações, as contracenações, as articulações e as referências tópicas atualizam uma transformação do espaço de atuação em espaço representado. As variações audiofocais do desempenho dos agentes dramáticos instauram a continuidade do espetáculo através da inteligibilidade da performance realizada. Em vez de um espaço fixo não integrado à representação, a dramaturgia de Ésquilo reivindica a fisicidade da atuação como mediação entre a continuidade da representação e continuidade da atividade da audiência. A diversidade dos atos personativos é que posiciona as diferentes proporções, grandezas e escalas através das quais o espetáculo é contextualizado em sua execução.

Eis a centralidade do desempenho dos agentes dramáticos como articulação do espaço de representação. Se o desempenho em cena produz duração e extensão, esse mesmo desempenho pode contracenar com tempo e espaço durante o próprio desempenho, pode tornar inteligíveis o tempo e o espaço da representação durante a representação, singularizando a cada momento que for necessário a continuidade do espetáculo através da explicitação de sua atividade realizacional.

Mas Ésquilo bem compreendeu que a exploração das potencialidades dramáticas, na realização de um espetáculo audiovisual, reivindica uma contrapar-

tida sonora. Pois, com o uso de procedimentos aurais, a composição, performance e recepção são integradas em sua situação de representação.

A efetivação do espetáculo dramático como um espaço acústico fundamentou a exploração das possibilidades e o impacto e exatidão das performances. Essa é uma operação basilar da dramaturgia musical de Ésquilo: o reconhecimento de que a banda sonora define a banda visual.⁷¹

Não está proposto aqui uma desvalorização da visualidade do espetáculo. Mas sim: 1– a consideração da diferença entre as visualidade e audibilidade do espetáculo 2– essa diferença é explorada em razão do espetáculo, do que é espetacular. Para a atividade dramatização a correlação entre a performance em cena e os atos recepcionais é desempenhada através do acabamento aural do espetáculo que é mais abrangente que a visualidade.

Dos excessos corais em *Os Persas* e *Sete contra Tebas* ao coro em exceção em *As suplicantes* e *Orestéia* temos a especificação dos atos performados e de seus referências através de suas articulações. A música cantada é som configurado, padrões melódicos e rítmicos combinados que são os acontecimentos mesmo representados. Não há uma oposição entre os sons desempenhados e o espetáculo. As modificações entre as configurações sonoras são as alterações do nexo entre espetáculo e recepção.

Ora, em vez de vermos o espetáculo dramático ateniense como uma sucessão linear de partes cantadas e faladas, deveremos reconhecer que, antes de tudo, os atos personativos são articulações aurais as quais, com o tempo de representação, abatem-se para além do espaço de atuação e vinculam a audiência ao espaço acústico da inteira representação. O som não se localiza nem se restringe ao momento de sua emergência. Disso facultam nexos e vínculos que trabalham com distância e proximidade de suas fontes. A espacialização da representação encontra, na distribuição das configurações sonoras do espetáculo, a possibilidade de estabelecer orientações para a recepção que não se expressam em termos de comandos.

Daí a parcialidade da discussão sobre a ausência ou presença de rubricas nos textos dramáticos atenienses (CHANCELLOR 1984, TAPLIN 1984) em virtude da concepção textualista sem referência ao contexto audiovisual do espetáculo. Além das rubricas escritas para os atos e palavras dos agentes, temos as rubricas aurais da performance do espetáculo, dispostas nas diferenças articulatórias e na composição métrica dos blocos musicais.

O acabamento aural do espetáculo seleciona e dispõe o que é mostrado em cena, proporcionando o resultado de imagem da representação. Logo, aquilo que é exibido e pode ser visto não se apresenta como instância última do espetáculo. A multiplanaridade da cena, em sua coexistência de atos personativos

⁷¹ A respeito da problematização da assincronia entre som e imagem v. ALTMAN 1992 1-31 e 46-64.

desdobrados entre a performance e recepção, ganha uma *gestalt* específica através da qual há a possibilidade de se modificar o primeiro e segundo plano daquilo que se mostra através da profundidade de campo de representação que as sonoridades proporcionam.

Como no drama ateniense os agentes dramáticos são também os articuladores do acabamento aural do espetáculo, temos em cena a co-presença tanto das fontes sonoras quanto de sua audiência, fazendo com que o controle da intensidade possibilite a identificação de espaços entre os agentes e entre os agentes e a recepção, e disto, o recobrimento acústico dos espaços imaginados.

O canto do coro em suas composições métricas não produz afetividade ou referência simplesmente por uma dominância patética da performance. Antes, o corpo sonoro do coro redireciona e reinterpreta os eventos audiofocais em cena ao mesmo tempo em que se torna um evento sonoro convergente do espetáculo.

Frente à contigüidade de um espaço de atuação, temos a diferenciação do espaço acústico onde o revezamento dos agentes dramáticos e suas contracenações é a alteração da massa sonora do espetáculo. A extensão do verso contínuo do trímetro iâmbico, as modulações rítmicas das partes corais e as contracenações articulatórias dos encontros musicais durante a representação especificam auralmente o mundo representado e a concretude volumétrica desse mundo.

Dessa maneira, o drama ateniense retoma e diversifica a tradição da *Mousikê* não apenas em função da presença de sons estruturados melodicamente em sua realização. Os sons, sejam eles melódicos ou não, imputam à representação a transgressiva e perturbadora presença de orientações aurais das referências performadas em cena, de modo a promover, a partir da tensão entre estruturação do espetáculo e sua realização, a extensão, duração e continuidade do mundo representado além de sua ocorrência.

Antes disso, o desempenho aural do espetáculo problematiza o isolamento composicional da representação através da reafirmação da performance, acabando por questionar a própria performance e sua capacidade de abarcar o que se articula em cena. Os sons não se comportam como imagens e essa diferença é fundamental para a dramaturgia de Ésquilo. Pois o som, ao mesmo tempo que contextualiza a representação, ao possibilitar reconhecer “*as distâncias que existem entre as fontes sonoras e seus receptores, a direção de onde provém os sons e o volume espacial do lugar onde está situada uma fonte sonora*”,⁷² também quase dissolve a representação pois reverbera, ultrapassa os limites espaciais de sua localidade, conecta os diferidos dentro de um espaço acústico comum. O som age contra a disciplina da forma visual, exigindo uma outra correlatividade, uma orientação não geométrica de sua efetivação e recepção.

Assim Ésquilo possui, para definição de sua imagem, um *design* visual,

⁷² RODRIGUEZ 1998: 227.

que trabalha com a interação entre a flexibilidade das referências tópicas, — mas que se apresenta como virtualidade mais constante e homogênea — e um *design* sonoro, que nos oferece a volúpia dos padrões rítmico-articulatórios tanto das porções monométricas quanto dos encontros musicais e das performances corais.

A sucessão do espetáculo, pois, é a manipulação da diferença entre as bandas, de modo a se diversificar e orientar a compreensão global do espetáculo. Em sucessão, temos não a negação de um *design* pelo outro, mas acontecimentos sonoros que não se vinculam apenas aos eventos evocados nas referências faladas e cantadas. A massa sonora produzida em cena se abate sobre a audiência e repercute o trajeto da representação em sua heteromorfose que ao mesmo tempo situa e destrói as diferenças exibidas no contato entre espetáculo e audiência durante sua realização em cena.

A amplitude sonora da articulação aural do espetáculo possibilita assim a amplitude das referências performadas e da flexibilidade da representação ao produzir o horizonte metareferencial do espetáculo através do aspecto distributivo de sua presença na peça e da interrelação entre o seu movimento impactante e os atos recepcionais. Imagina-se por causa dos sons. A audiência ouve para poder ver, vinculando nexos recepcionais a nexos aurais. A homologia entre o movimento dos atos recepcionais e a repercussão sonora, comprometidos a uma integração dos espaços próximos e distantes em suas diferenças, materializa, na realização do espetáculo, sua contextura observacional.

Chegamos ao que se pode chamar de matriz dramática da representação para cena em *Êsquilo*: uma moldura de experiência de expectativa que configura todos os atos e os desempenhos em situação de representação e que se apresenta exteriorizada na plena delimitação de um campo audiofocal vinculante.

A descoberta da matriz dramática por *Êsquilo* como pressuposto para elaboração de espetáculos como ficções audiovisuais promove a ultrapassagem da atomização que a isolada consideração dos materiais e meios de expressão facultam. A partir dessa matriz, vista não como princípio ou unidade de análise, mas como proposição ampla e contínua de problemas representacionais, temos a integração dos conceitos operacionais de uma dramaturgia musical.

A compreensão da matriz audiofocal do espetáculo dramático por parte de *Êsquilo* é um feito teórico que ultrapassa sua dramaturgia e apela a dramaturgias futuras a consideração desse saber. O passo decisivo e fundador dado por *Êsquilo* nesse feito esclarece-se na decisão de não reduzir a atividade e a reflexão sobre a dramaturgia nem ao repertório de materiais representados nem no estoque de técnicas utilizadas. A efetivação dessa matriz audiofocal, que circunscreve conjuntamente a estruturação do espetáculo e os atos recepcionais, é disponibilizada apenas no processo criativo do espetáculo e no trato com sua realização.

Através da contextura observacional sonoramente manipulada, as dicotomias entre presença e ausência, real e virtual são ultrapassadas e inseridas

no programa de experiências de integração em que se converte a atividade de dramatização. O ‘existencialismo’ próprio do espetáculo dramatizado encontra-se na problematização de seu *medium*.

Com o acabamento aural da representação, o mundo representado em cena é a continuidade de uma experiência observacional contextualizada e articulada pelos agentes em cena, enfatizando que o fator performance explorado até os limites de seus efeitos produz ficções físicas. Mais que música cantada, a presença de padrões melódicos é a produção de acontecimentos inteligíveis, os quais, em sua exibição e impacto, explicitam sua compreensão e receptividade.

Conclusão

A contextualização de obras dramático-musicais necessita superar estratégias interpretativas baseadas em antinomias estritas. As oposições texto/espetáculo ou texto/música prolongam parciais abordagens as quais, ao não considerarem a globalidade do processo criativo de uma dramaturgia musical, redundam na generalização do limites de seus pressupostos.

Assim, o fato de não se levar em conta a específica produtividade de um campo de experiências, observações e realizações, muitas vezes se compreende as obras dramático-musicais como um sub-caso do teatro falado, ou, ainda, confina-se a versatilidade de tais obras a certas práticas mais estereotipadas e convencionais como a ópera ou musical da Broadway.

Em todo o caso, a excepcionalidade de uma dramaturgia musical permanece irredutível ao rol de antinomias ou às referências hodiernas⁷³. Antes, ao revés da tentadora naturalização desse estranho objeto denominado ‘obra dramático-musical’, uma escuta atenta ao diverso efetiva um esforço investigativo que acaba por correlacionar tanto a exorbitância deste objeto quanto o necessário pluralismo teórico do intérprete.

Referências bibliográficas

ALTMAN, R. (org.). *Sound Theory, Sound Practice*. Nova York, Routledge, 1992.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

ASCHBY, C. *Classical Greek Theater*. University Iowa Press, 1999.

BACHELARD, G. *La dialectique de la durée*. Paris, P.U.F., 1950.

⁷³ V. COOK 1998.

- BACHELARD, G. *L'intuition de l'instant*. Paris, Gonthier, 1962.
- BAIN, D. "Some Reflections on the Illusion in Greek Tragedy" *BICS* 34(1987):1-14.
- BAIN, D. *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford University Press, 1977.
- CALAME, C. *Les chœurs de jeunes filles en grèce archaïque. Vols 1 e 2* Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- CHANCELLOR, G. "Le didascalie nel testo" in *MOLINARI* 1984:127-146(1979).
- CHION, M. *Audiovision. Sound on Screen* Nova York, Columbia University Press, 1994(1990).
- COOK, R. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.
- CSAPO, E. e SLATER, W. *The Context of Ancient Drama* University of Michigan Press, 1995.
- CSAPO, E. e CLARK, M. "Deconstruction, Ideology and Goldhill's Oresteia" in *Phoenix* 45 (1991):95-125.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- EDELSTEIN, O. "Apunte preliminar (a) 'Teoría Sagrada del Espacio Acústico, Libro II 'LA GRILLA ACUSTICA'", manuscrito, 2001.
- FRÄNKEL, E. *Agamenon*. Oxford University Press, 1950.
- FINLEY, M.I. *O legado da Grécia. Uma nova avaliação*. Brasília, Editora UnB, 1998.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e Método*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- GOLDHILL, S. *Language, Sexuality and Narrative: the Oresteia*. Cambridge University Press, 1984.
- GOLDHILL, S. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1986.
- GOLDHILL, S. e OSBORNE, R. *Performance – Culture and Athenian Democracy*.

Cambridge University Press, 1999.

GOLDHILL, S. "The Great Dionysia and Civic Ideology" in *VVAA* 1990, 97-129.

HERINGTON, J. *Aeschylus*. Yale University Press, 1986.

HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. University of California Press, 1985.

LORD, A.B. *The Singer of Tales*. Harvard University Press, 1981(1960).

MOLINARI, C. (Ed). *Il teatro greco nell'età di Pericle*. Bolonha, Il Mulino, 1984.

MOTA, M. *A hermenêutica da imaginação em Adonias filho*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura inédita, Universidade de Brasília, 1992.

MOTA, M. *Imaginação dramática e outros ensaios*. Brasília, Texto&Imagem, 1998.

MOTA, M. "Tradição e modernidade: esboço primeiro de investigações sobre a historicidade da mimesis dramática" in *Tempo de Histórias*, 4(2000):119-128.

MOTA, M. *Roteiro do drama*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil/LADI, 2001.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Tese de Doutorado em História inédita, Universidade de Brasília, 2002.

NAEREBOUT, F.G. *Attractive Performances. Ancient Greek Dances*. Amsterdã, John Benjamins, 1997.

NAGY, G. *Pindar's Homer The Lyric Possession of an Epic Past*. The Johns Hopkins University Press, 1990.

ORSINI, E.N. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics*. Southern Illinois University Press, 1975.

PAREYSON, L. *Estética. Teoria da formatividade*. Petrópolis, Vozes, 1993.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

PARRY, A. (Ed). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford University Press, 1971.

PAVIS, P. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 1998 (1996).

PELLING, C. (Ed). *Greek Tragedy and the Historian* Oxford University Press, 1997.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford University Press, 1962.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press, 1953.

PINTACUDA, M. *La musica en la tragedia greca*, Misurarca, Cefalu, 1978.

POE, J.P. "The Determination of Episodes in Greek Tragedy" in *AJPh* 114(1993):343-396.

RODRIGUEZ, A. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós, 1998.

ROMILLY, J. *La crainte et l'angoisse dans le theatre d'Eschyle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

ROSENMEYER, T. "O teatro" in *FINLEY* 1998:143-180.

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

SCULLION, S. *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Stuttgart, B.G. Teubner, 1994.

SOMMERSTEIN, A. "The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aeschylus" in *PELLING* 1997:63-80.

STANFORD, W.B. *Greek Tragedy and the Emotions* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.

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

TAPLIN, O. "Opening Performance: Closing Texts? In *Essays in Criticism* 45(1995):93-120.

TAPLIN, O. "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus" in HSPH 1972(76):57-97.

TAPLIN, O. "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis" in JHS 106 (1986): 163-174.

TAPLIN, O. "La questione delle indicazioni didascaliche" in MOLINARI 1984:147-160.

TAPLIN, O. *Greek Tragedy in Action*. Londres, Methen, 1978.

TREITLER, L. "History and Music" in New Literary History 21(1990): 299-319.

VERNANT, J.P e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999.(Essa edição brasileira reúne as duas coletâneas de textos publicadas em 1972 e 1986).

VVAA. *Nothing to do With Dionysos*. Princeton Universty Press, 1990.

WARTELLE, A. *Histoire du texte d'Eschyle* Paris, Belles Lettres, 1971.

WEST, M.L. "Una cronologia della tragedia attica arcaica" in MOLINARI 1984:349-353.

WILES, D. *Greek Theatre Performance*. Cambridge University Press, 2000.

WILES, D. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge University Press, 1997.

WILES, D. "Reading Greek Performance" in G&R 34(1987): 136-150.

ZETTL, H. *Sight, Sound, Motion Aplied Media Aesthetics*. Wadsworth Publishing Company, 1990.