

**LEITURA DRAMÁTICA DAS TRAGÉDIAS GREGAS: UM RECURSO  
PARADIDÁTICO.  
FRAGMENTOS DE “PROMETEU ACORRENTADO” DE ÉSQUILO**

***Sylvia Beatriz Joffily***

Doutora em Psicologia pela Universidade Louis Pasteur, Estrasburgo, França.  
Professora e Pesquisadora do Laboratório de Cognição e Linguagem - LCL - Centro de Ciências do Homem- CCH - da Universidade Estadual Norte Fluminense – UENF.  
Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Neuropsicologia Cognitiva – NEPENC.  
joffily.uenf@gmail.com

**Elenco de Fragmentos de “Prometeu Acorrentado” de Ésquilo**

Concepção e coordenação: Sylvia Beatriz Joffily

Atores:

Prometeu: Luiza D’Alessandri

Poder: Flávia Soares

Vulcano: Aline Oliveira

Violência: Thaisse Soares

Coro: Nathália Andraus; Bruna Gusmão; Bruna Ferreira; Paulo Hemeritas; Kelly Almeida; Adriana Santos, Flávia Soares, Aline Oliveira, Thaisse Soares.

Ditirambo: Nathália Andraus; Bruna Gusmão; Bruna Ferreira; Paulo Hemeritas; Kelly Almeida; Adriana Santos, Flávia Soares, Aline Oliveira, Thaisse Soares.

Destaque: Kelly Almeida como Baco ou Dionísio.

A presente proposta tem como finalidade despertar o público leigo para a importância do trágico no cotidiano das pessoas. Considerando-se que a tragédia grega, melhor do que qualquer outra reflete não só os sentimentos vitais dos nossos tempos como também as conseqüências positivas e negativas de nossa recente produção científica, o Grupo de leitura dramática Maskharah do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Neuropsicologia Cognitiva – NEPENC, do Laboratório de Cognição e Linguagem do Centro de Ciências do Homem – CCH, da Universidade Estadual do Norte Fluminense, Darcy Ribeiro - UENF em Campos dos Goytacazes, RJ apresenta nesta ocasião a leitura dramática de “Fragmentos de Prometeu Acorrentado de Ésquilo”.

Há mais ou menos um ano, um grupo de alunos do Centro de Ciências do Homem da UENF, tendo se conscientizado de suas dificuldades de leitura, sobretudo de interpretação de textos, resolveu, por sugestão da prof.<sup>a</sup> Sylvia Joffily, dedicar-se a leitura sistemática das tragédias gregas. A escolha pela leitura teatral deve-se, principalmente a três diferentes fatores: 1- ao fato da tragédia, quando lida em voz alta e em primeira pessoa, despertar mais facilmente no leitor as emoções vivenciadas pelos personagens; 2- ao fato desta arcaica modalidade de expressão artística transportar o leitor às raízes evolutivas e culturais do homem moderno; e 3- ao fato dela estimular a autoconsciência e, conseqüentemente, o exercício da cidadania.

Realmente, após alguns meses de trabalho, pode-se comprovar a eficácia deste método no aprimoramento da capacidade interpretativa e investigativa dos alunos. Embora, a apresentação do grupo de leitura dramática Maskharah, não configure um verdadeiro espetáculo teatral ela se revela como um consistente eficaz e interdisciplinar método didático. A apresentação da leitura de fragmentos de Prometeu de Ésquilo pelo grupo de leitura dramática Maskharah, respalda-se na pesquisa histórico/cultural e na projeção simultânea de imagens que relaciona o seu primordial conteúdo trágico às tragédias cotidianas vivenciadas pelos homens modernos. O fundo musical colabora no despertar e na manutenção das emoções.

Sabe-se que na antiguidade, o teatro grego ocupava um lugar de destaque na sociedade, pois era, sobretudo, através do seu conteúdo que os homens conscientizavam-se de seus sentimentos e expressavam as suas emoções. O espetáculo permitia-lhes refletir não só a respeito de seus problemas políticos e morais, como também adquirir a sabedoria atemporal que caracteriza os relatos míticos. Era, sobretudo criando, representando ou assistindo peças teatrais que os gregos, inicialmente, meros títeres dos deuses, resgatavam na superficialidade e na profundidade dos textos trágicos a sua privilegiada condição humana. Somente apropriando-se de conceitos abstratos como os de justiça e injustiça, de culpa e de castigo, de felicidade e de infelicidade, eles podiam se dar conta do imenso poder de suas mentes.

A versão grupo de leitura dramática Maskharah do Prometeu de Ésquilo inicia-se com um Ditirambo. O Ditirambo refere-se a uma manifestação popular que acontecia na Grécia por volta do século VII a.C.. De caráter tumultuoso esta manifestação popular era composta por um conjunto de indivíduos – coro – que percorria cidades e campos entoando cantos, ora alegres, ora melancólicos e sombrios, em homenagem a

Dionísio ou Baco. Com o passar do tempo, outros heróis míticos foram incluídos na mesma manifestação.

Baco ou Dionísio símbolo da transgressão, do êxtase e do entusiasmo equivale, na mitologia hinduísta, a deusa Shiva. (conf. Daniélou, 1989). Com a finalidade de incorporar aquelas qualidades divinas os participantes do coro ditirâmico disfarçavam-se em bodes ou sátiros. Eles também espalhavam cinzas sobre seus corpos nus ou cobriam-se com túnicas cor de açafraão ou ocre. As cinzas e a cor de açafraão ou ocre, cor de Shiva, simbolizavam a morte e a renovação da vida.

Para Aristóteles as raízes da tragédia grega encontram-se no Ditirambo. Embora muitos considerem que as forças primitivas que regem as celebrações populares à Dionísio são as mesmas que configuraram o drama trágico, é bem sabido que o conteúdo mítico daquele primitivo rito só adquiriu o caráter representacional de fato real bem mais tarde. A imensa gama de expressões corporais, orais e gestuais, o uso de máscaras e disfarces, sobretudo as de bodes e sátiros, pelos integrantes do coro ditirâmico, seriam então os principais responsáveis pela transformação daquela primitiva e tumultuosa manifestação popular em peça teatral. Entretanto, para Brandão (1992), “quanto mais trágica é uma tragédia, mais dionisiaca também ela é” uma vez que, para ele, as mais intensas e marcantes transformações dos componentes do coro ocorriam no momento em que Baco ou Dionísio os arrebatava. Para que tal ocorresse, os participantes do coro submetiam-se, durante todo um ano, a um intenso programa educacional constituído por profundos e diários exercícios físicos e mentais. (conf. Jaeger, 2001: 294) É por isso que as instruções e os ensinamentos transmitidos pelos poetas dramáticos (mestres) aos atores (alunos) com a finalidade de afetá-los e de afetar intensamente os espectadores recebiam o nome de “didascálias do coral”, ou seja, traziam em si a essência da escola e do ensino.

Não só a participação do Estado, mas também o caráter singular e esporádico dos espetáculos trágicos e a longa e intensa preparação dos participantes, marcava de forma profunda e indelével todos os que deles participavam.

Reunidos desde as primeiras horas do dia em elevada e solene atitude para honrar Dionísio ou Baco, os membros do coral trágico entregavam-se de corpo e alma às transformações emocionais que aquela nova atividade artística/ política/ religiosa proporcionava-lhes.

O coral, distribuído em torno da praça de dança, exibia-se para um público que, segundo Jaeger (2001), por estar ávido por emoções, deixava-se tomar pela força dramática do espetáculo que lhe era oferecido. Durante a exibição trágica, o poder político, a realidade cotidiana e a influência divina tornavam-se indistinguíveis. A extrema força e audácia da fantasia poética, associadas ao ritmo da dança e da música, invadindo diferentes modalidades sensoriais até atingir o êxtase, levavam os gregos a se questionar a validade de suas pacatas existências. Distanciando-se da linguagem cotidiana, o canto do coral trágico, envolto em verdades divinas, revelava aos extasiados espectadores um desconhecido e ilimitado mundo fazendo-os acreditar, por um momento, na possível fuga dos estreitos e repetitivos limites do mundo externo.

Para Jaeger, (2001), sempre que os mitos surgem no contexto da tragédia as mentes humanas tornam-se muito mais sensíveis e conscientes. Assim como acontece no espetáculo trágico/ mítico, a ação partilhada é permanentemente renovada. Por ser um ensinamento concreto passível de ser aplicado à vida cotidiana, o espetáculo trágico penetra naquilo que os homens possuem de mais profundo, fazendo-os vivenciar como real o imaginário.

Assim, através da *kátharsis* coletiva proporcionada pelo teatro, homens comuns saem do espetáculo, fortalecidos e revigorados. Surpreendentemente, o absurdo, a desorganização e a barulheira do furor ditirâmico dotavam os gregos de uma inesperada e inimaginável clareza e compreensão mental. Associando e explicitando tudo o que existe de mais ridículo, frágil e desprezível ao que existe de mais valoroso, forte e poderoso na natureza humana, a metáfora trágica se oferece como uma primorosa via para a conquista da consciência pessoal. [conf. Raoul—Davis, Michel e Sobel, Bernard (2001)]

Cobrindo suas verdadeiras caras com máscaras de papelão ou madeira, os atores da tragédia grega adquiriam a personalidade dos personagens que representavam.

De acordo com Heckler, Back e Massing (1998), o nome máscara se origina do árabe *maskharah*, palhaço. Segundo Vernant (2001), no teatro Grego, as máscaras possibilitavam uma mais rápida e eficaz identificação do ator com o personagem que devia interpretar. Na antiga Grécia existiam dois diferentes tipos de máscaras teatrais. O primeiro caracterizado por expressões sérias e sombrias, tinha a função de proclamar, sem ambigüidade, a identidade do personagem em cena. Este tipo de máscara expressava aquilo que os gregos identificavam como “caráter”. Sem se remeter a nenhuma complexidade psicológica, ela evocava na mente do espectador alguém que já era bem conhecido por todos. Dentre todas as máscaras, só as de Dionísio ou Baco apresentavam expressões sorridentes. Elas não eram propriamente máscaras de teatro, mas máscaras culturais. Como totens esculpidos em madeira, elas permaneciam penduradas em um poste acima de vestes vazias. Sempre apresentadas de frente, contrariamente às regras da pintura grega, na qual a representação de perfil significava a descrição objetiva de uma cena, os olhos vazados das máscaras de Dionísio ou Baco alcançavam direta e frontalmente os olhos do espectador fazendo com que ele se sentisse pessoalmente interpelado por aquela entidade imortal. No momento em que escorregavam para dentro do poço sem fim aqueles olhos vazados, os homens podiam, finalmente, partilhar da divina natureza de Baco ou Dionísio.

Neste sentido, a epifania de Dionísio revelava-se extremamente complexa. Embora Dionísio pudesse se manifestar para o homem comum através de diferentes formas, ele só se mostrava em toda a sua magnificência e esplendor para os que, submetendo-se a fortes disciplinas, aprendiam a adequar as suas mentes para descobrir, por de traz dos olhos vazados de uma simples máscara, a presença divina.

Também para Vernant (2001), Dionísio ou Baco era, acima de tudo, um deus da confrontação e como tal a sua abordagem não podia ser direta. Como era filho de uma mortal, Sêmele, Dionísio ou Baco não era considerado um verdadeiro deus e talvez, por isso mesmo, desejasse tão ardentemente ser assim reconhecido. Ninguém entrava em contato com Dionísio ou Baco sem que ele primeiro o tivesse olhado. Em todos os sentidos Dionísio manifestava-se como um outro. Embora o seu olhar revelasse uma presença possessiva, obcecante, imperialista, o seu estado intencional e a sua localização no espaço circundante eram absolutamente incertos uma vez que o manto que lhe ocultava o corpo não recobria absolutamente nada. Entrar em contato com Dionísio por meio do olhar era o mesmo que mergulhar no império de seu fascínio, isto é, deixar-se possuir por ele. Aborda-lo, equivalia, portanto a submeter-se a intensas transformações. Embora Dionísio ou Baco representasse o máximo de presença possessiva, a sua presença estava sempre e, ao mesmo tempo, em outro lugar. Ou melhor, em lugar nenhum ou, mais precisamente, dentro de cada um daquele que o encontrava por de traz da máscara teatral.

Para os gregos Dionísio, da mesma forma que Shiva para os hindus, era um deus destruidor de fronteiras. A sua magia agia no interior de cada indivíduo, pois através dele, de seu modo de ver, tudo se transformava. [Conferir Diálogo com Raul-Davis & Sobel em Vernant, 2001] Por isso até hoje em dia o milagre da tragédia teatral ou do *thaûma* só acontece nas profundezas do olhar de um outro, ou seja, no olhar dionisiaco. Associando ação e narrativa, a cena teatral revela aos homens comuns à inconsistência da vida cotidiana e de tudo o que esta

lhes proporciona. Uma pergunta feita por Penteu a um estrangeiro lídio sintetiza muito bem, segundo Raul-Davis & Sobel em Vernant (2001), a metáfora teatral: “*Mostra-me teu Dionísio. Viste-o em sonho ou viste-o de dia, acordado? E Dionísio responde: Vi-o vendo-me*”.

Também de acordo com Vernant (2001), quem assiste a uma tragédia grega não sai incólume, pois ao final do espetáculo, todos são impelidos a questionar o sentido da vida.

### **Referências Bibliográficas:**

AMARAL, Ana Maria (2001) O ator e seus duplos. Máscaras, bonecos, objetos. 2º ed. São Paulo: Edusp.

BRANDÃO, Junito (1992), Teatro Grego – Origem e Evolução. São Paulo: Ars Poética.

BERMEJO, José (1979) Introduccion a la Sociologia del Mito Griego. Madrid:Akal.

CHAUÍ, Marilena (2003:33) Janela da alma espelho do mundo in O Olhar org. Adauto Novaes São Paulo: Companhia da Letras]

CASSIRER, Ernst (1992) Linguagem e Mito São Paulo: Perspectiva.

DANIÉLU, Alain (1989) Shiva e Dionísio. A religião da natureza e do Eros. São Paulo: Martins Fontes.

JAEGER, Werner Wilhelm (2001-1888-1961), Paideia 4ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HECKLER, Evaldo, Back, Sebald & Massing, Egon. (1998) Dicionário Morfológico da Língua Portuguesa. 2ºed. São Leopoldo: Unisinos.

ORTEGA Y GASSET (1982) Ideas Sobre El Teatro Y La Novela Madrid; Alianza editorial.

RAOUL - DAVIS, Michel e SOBEL, Bernard (2001:349) Um teatro da Cidade in Vernant, Jean-Pierre (2001 capítulo 36) Entre Mitos e Política São Paulo: EDUSP

SOBRINHO, Teotônio (2005:79-104) Reflexões sobre o ator no teatro de imagens. Móin-Móin Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Ed. Gilmar A. Moretti e Valmor Ními Beltrame. Jaraquá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, ISSN 1809-1385.

VERNANT, Jean-Pierre (2001) Entre Mitos e Política São Paulo: EDUSP