

Animar o vazio: apontamentos sobre a máscara trágica grega antiga

Vinicius Torres Machado

Universidade do Estado de São Paulo (Unesp)

João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro

Universidade do Estado de São Paulo (Unesp)

DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2022v5n2ID30750>

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar reflexões sobre o uso da máscara no espetáculo da tragédia grega antiga, de modo a contribuir para que pesquisadores e artistas contemporâneos da cena possam reconstituir imaginativamente alguns aspectos dessa teatralidade. Para tanto, serão apresentadas e analisadas fontes da cultura material, com base em estudos recentes sobre o tema.

Palavras-chave: História do teatro; Teatro grego; Tragédia; Máscara.

Abstract: This article aims to present reflections on the use of the mask in the spectacle of ancient Greek tragedy, in order to help contemporary researchers and artists of the scene to imaginatively reconstitute some aspects of this theatricality. In order to do so, sources of material culture will be presented and analyzed, based on recent studies on the subject.

Keywords: History of Theater; Greek Theater; Tragedy; Mask.

A contribuição que este artigo pode oferecer ao campo de estudos da máscara é fruto de uma pesquisa em curso realizada pelo Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq/IA-Unesp) sobre os aspectos materiais da teatralidade grega antiga.

Em nossos estudos, na tentativa de reconstituirmos imaginativamente essa teatralidade, percebemos a importância de olharmos não apenas para as fontes escritas da história, mas também para o conjunto de fontes não escritas que constituem a chamada cultura material. Elas nos auxiliam a compreender o evento que estamos perquirir inserido no tempo e no espaço em que ele aconteceu e a imaginar como ele pode ter se organizado.

Algumas pinturas em cerâmica datadas de meados do século VI a.C. em diante, por exemplo, podem nos ajudar a compreender alguns aspectos da máscara trágica grega antiga. Não nos arriscamos a interpretar essa iconografia como um indicativo de um possível surgimento da máscara teatral nesse contexto histórico específico; é mais prudente considerarmos que essas representações são o registro de algo que era tão importante para aquela sociedade que se tornou digno de ser pintado em vasos. Apesar de ser tentadora a busca de um início para as coisas, trata-se essa de uma atitude redutora dos fenômenos, uma vez que não os explicam em sua essência, como já sugeriram os tão referenciados Vernant e Vidal-Naquet (2011). A busca por uma origem da máscara teatral não traria respostas às perguntas que nós, pesquisadores contemporâneos da cena, podemos fazer a respeito de seu uso no espetáculo da tragédia grega antiga. Por outro lado, como artistas contemporâneos da cena, podemos empregar nosso conhecimento prático e sensibilidade para interpretarmos as representações iconográficas da época. É isso que pretendemos fazer neste artigo.

Os materiais que apresentaremos aqui datam de meados do século VI a.C. até o final do século V a.C. e encontram-se reproduzidos e analisados nas obras de Meineck (2011) e Csapo (2013). Esses materiais são fontes documentais de uma civilização que já naquele momento existia há pelo menos oitocentos anos, de

modo que seu conteúdo é vasto e bastante disputado. Em função disso, cumpre notarmos que incide sobre esse contexto histórico um imaginário vulgar que podemos atrelar às diversas abordagens historiográficas às quais ele foi submetido. Cada época elabora seu modelo para tentar apreender um universo artístico diferente do seu. Dessa feita, como pesquisadores e artistas contemporâneos, atentamos para a necessidade de abandonarmos um entendimento da teatralidade grega antiga que carregue marcas definidas a partir de modelos ultrapassados, tais quais o renascentista e o classicista.

Em vista disso, devemos considerar como ponto de partida para as reflexões que seguem que a Grécia Antiga não foi propriamente uma civilização europeia. Apesar de a Grécia moderna ser um país localizado geograficamente no continente europeu, a noção de Europa não pode ser aplicada no estudo da Antiguidade Clássica, uma vez que historicamente ele demorará séculos para ser definido¹. A noção de Mediterrâneo talvez seja mais apropriada: as cidades-estados helênicas constituíam em seu conjunto uma civilização mediterrânica. Devemos também relutar em aplicar as noções de ocidental ou oriental à essa comunidade; embora a Grécia Antiga seja tida pelo senso comum como o berço da civilização ocidental, é importante notarmos que ela se localizava no Oriente geográfico e seu olhar estava direcionado para os Balcãs, para a península da Anatólia e para o norte da África. Percebê-lo nos possibilita convocar outras sensibilidades, diferentes daquelas evocadas pelo Renascimento italiano e pelo Classicismo francês, para compor um novo imaginário do que pode ter sido teatralidade grega antiga. Tomando os devidos cuidados para não aderirmos a exotismos orientalistas, podemos abandonar referências declamatórias aos moldes das tragédias de Corneille e Racine, e nos atentarmos para modos de representação que convocam uma teatralidade organizada de modo muito diferente, como o *Kathakali* e *Nô*, por exemplo.

A máscara

Prevaleceu por muito tempo, não apenas no senso comum, mas também nos estudos clássicos, a suposição de que a explicação para o uso da máscara na tragédia grega antiga deveria estar em algo externo, bem como mais antigo e talvez mais misterioso do que a própria tragédia. Halliwell (1993) sugere que a raiz dessa suposição encontra-se na tendência antropológica das pesquisas da década de 1960 que, ao perceber o uso da máscara em rituais de outras culturas da antiguidade, presumiu tratar-se este de um princípio em comum. Assumirmos como verdadeira essa suposição comparativa, no entanto, é bastante perigoso, porque carrega implicitamente o argumento de que essas outras culturas estariam em um estágio anterior de desenvolvimento e que o uso da máscara foi aprimorado pelos gregos, ao inseri-la na prática teatral. Uma das bases que sustentou essa hipótese foi a afirmação de Aristóteles no capítulo 4 da *Poética* segundo a qual a atividade mimética é natural aos homens e que aqueles mais bem dotados em ritmo e melodia teriam conduzido e dado origem à poesia a partir de improvisações. Ainda no capítulo 4, Aristóteles também declara que a tragédia e a comédia apresentadas à sua época eram as formas mais desenvolvidas de poesia. Sem embargo, Halliwell (1993) chama a atenção para o fato de Aristóteles indicar no capítulo 5 que, apesar de a origem da comédia permanecer ocultas, uma vez que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, as transformações da tragédia e os autores que a introduziram podem ser rastreadas. Por esse motivo, Halliwell (1993) rechaça a ideia de que a máscara trágica grega antiga teria sido uma herança direta de um passado ritual e indica que seu uso no teatro deve ser compreendido como uma opção estética, isto é, como um gesto artístico.

Esse gesto, no entanto, não deve ser compreendido como a evidenciar qualquer rompimento com aquilo que já se organizava no plano da cena, como a buscar um efeito de estranhamento. Isso acontecerá de forma invertida muitos séculos

mais tarde na história do teatro, com a retirada da máscara em favor do rosto no início do século XVIII. Na Grécia Antiga, por sua vez, o termo para designar “máscara” era o mesmo que para designar “rosto”: *prosopon*, cujo sentido literal, segundo Meineck (2011), é “aquilo que está diante dos olhos”. Isso parece indicar que no pensamento dos antigos helenos “máscara” e “rosto” não eram conceitos tão distantes um do outro. Da mesma maneira, os formatos da máscara e do rosto não deveriam ser tão diferentes.

A máscara grande e redonda da tragédia grega antiga que povoa o senso comum pertence à teatralidade organizada nos períodos helenístico e romano, que se desenvolvia em teatros de proporções muito maiores, com um fundo elevado que exigia, portanto, máscaras maiores para garantir a expressividade dos performers. No século V a.C., por sua vez, o Teatro de Dioniso tinha metade do tamanho que adquiriu após as reformas de Licurgo, realizadas por volta da metade do século IV a.C.ⁱⁱ. Por conseguinte, em termos de expressividade, a máscara do século V a.C. pode ser pensada com um tamanho similar ao do rosto, o que pode ser mais fácil de imaginar se considerarmos que os gregos antigos possuíam uma valorosa sabedoria escultural.

Isso pode ser percebido, por exemplo, na pintura em um fragmento de enócoa de figuras vermelhas datado de cerca de 470 a.C. a 460ⁱⁱⁱ. Nela podemos ver uma máscara segurada por um menino. A máscara apresenta grandes proporções quando comparada ao corpo da criança, mas se repararmos no pé que está ao seu lado, perceberemos que ela não é tão grande quanto podemos inferir em um primeiro momento

Na pintura em um fragmento de cratera de coluna de figuras vermelhas ática datado de cerca de 425 a.C.^{iv}, por sua vez, podemos ver ao centro um tocador de *aulós* e seu ajudante segurando um estojo de junco que guarda palhetas e boquilhas para modular a música; de cada lado do *auletés*, dança um coreuta. Eles

representam papéis femininos e portam máscaras do tamanho do rosto. É interessante notarmos também que seus corpos estão cobertos com um tecido justo; essa não era uma vestimenta cotidiana na época, mas um traje teatral. Em algumas teatralidades contemporâneas que trabalham com o mascaramento, os corpos dos performers também são todos cobertos, com o objetivo de não contrapor a pele natural ao objeto máscara. O ser mascarado, em sua totalidade, aproxima-se, pois, de uma escultura em movimento.

Os estudos mais recentes indicam que os traços da máscara eram minimalistas e que deveria haver convenções formais que pudessem intermediar a relação entre aqueles que portavam e aqueles que viam a máscara animada. Marshall (1995) argumenta que essas convenções tinham um caráter sobretudo diferenciador, de modo que poderiam representar seis diferentes tipos de personagens:

- i. Homem Velho (*gerôn*) – rosto escuro com barba e cabelos brancos; talvez careca;
- ii. Homem Maduro (*anêr*) – rosto escuro, barba e cabelos escuros;
- iii. Homem Jovem (*ephêbos*) – rosto escuro, cabelos escuros, sem barba;
- iv. Mulher Velha (*graus*) – rosto pálido, cabelos brancos;
- v. Mulher Madura (*gunê*) – rosto pálido, cabelos escuros, penteado maduro;
- vi. Mulher Jovem (*korê*) – rosto pálido, cabelos escuros, penteado jovem.

[Tradução nossa]^v (Marshall, 1999, p. 191)

Segundo Marshall (1995) as variações de tom de pele (que parecem sintetizar alguns aspectos do modo de vida da Grécia Antiga, em que homens estavam mais expostos à luz do sol do que mulheres, que passavam a maior parte do seu tempo dentro de casa) e penteado configuravam um código capaz de comunicar

com facilidade a uma distância considerável. Para ele, essa era a principal função das máscaras na tragédia grega antiga.

Entretanto, não todas as máscaras de uma determinada categoria não eram exatamente iguais. É possível percebê-lo ao observarmos com atenção alguns detalhes da pintura em uma cratera de voluta de figuras vermelhas ática datada das últimas décadas do século V a.C.^{vi} e que talvez seja a mais famosa cerâmica preservada com uma representação: o vaso *Pronomos*. Segundo Csapo (2010) trata-se da representação de uma cena de *epinikia*, isto é, de uma celebração no Santuário de Dioniso após uma vitória na Grande Dionisiaca. Quando venciam a competição, os performers ganhavam também a oportunidade de jantar com Dioniso em seu templo. O deus está retratado no centro da pintura, sentado em um sofá ao lado de sua esposa Ariadne e rodeado pelos atores segurando as máscaras de suas personagens e pelos coreutas segurando máscaras de sátiros (dentre outras pessoas que contribuíram para a vitória, como o poeta e o *auletés*). É interessante verificar que, embora todos os coreutas componham o mesmo coro, suas máscaras apresentam pequenas diferenças.

Outro detalhe notável na pintura no vaso *Pronomos* é a semelhança entre os cabelos das máscaras e os cabelos reais dos atores; isso nos induz a crer que talvez o pintor não tenha evidenciado nenhuma diferença porque a diferença não existisse ou não fosse relevante. Podemos também perceber que a máscara trágica grega antiga tinha uma peruca que encobria toda a cabeça como um capacete, e não apenas a frente do rosto como poderíamos pensar em um primeiro momento.

Pelo exposto, é possível considerarmos que o uso da máscara no espetáculo da tragédia grega antiga instituiu uma representação a meio caminho entre o codificado e o real, o que exigia um complexo sistema de atuação^{vii}.

Para tentarmos compreender esse sistema de maneira breve, devemos levar em consideração que os poetas trágicos do século V a.C. não eram meros autores de gabinete. Frínico, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Crátinos, dentre muitos outros, engajavam não apenas na composição do texto dramático, mas também na organização da cena: eles eram chamados de *didaskaloi* ou, mais especificamente por serem poetas trágicos, de *tragoïdodidaskaloi*. Uma tradução aproximada para o termo seria “professores”. Por um lado, eles eram professores da sociedade, uma vez que suas peças geravam questionamentos sobre os valores da época; por outro, eram professores dos atores e coreutas, ensinando-lhes os movimentos que deveriam ser desempenhados na cena. Em uma passagem de seu *Deipnosophistas*, Ateneu de Náucratis, um escritor grego antigo que nasceu no norte da África durante o período da dominação romana, entre o final do século II a.C. e o início do século III a.C., relata como os poetas do século V a.C. ensinavam os movimentos para seus coros. Segundo Ateneu, Ésquilo inventou ele mesmo algumas “figuras de dança” para seus coros. Essa proposição, apesar de extraída da análise de um documento datado do século III a.C., é válida no sentido de indicar imagens que nos ajudam a compreender que o trabalho do poeta trágico não estava completamente dissociado dos movimentos do corpo e da voz que integravam a cena.

Isso corrobora com o que está escrito em uma passagem do capítulo 17 da *Poética*, na qual Aristóteles oferece um conselho prático aos poetas trágicos em relação à visualização da cena em performance enquanto estão engajados na composição de suas peças. Sifakis (2009) argumenta que esse trecho apresenta inúmeras dificuldades de tradução, o que obsta o consenso sobre o seu real significado, mas propõe que o compreendamos da seguinte maneira:

(O poeta) deve construir os enredos (de suas peças) e elaborar a dicção enquanto, ao mesmo tempo, coloca (a ação) diante de seus

olhos tanto quanto possível; pois desta forma, ao ver mais claramente como se ele estivesse presente nos próprios incidentes, ele poderia descobrir o que é apropriado e o contrário teria menos probabilidade de passar despercebido. [...] E também elaborando ao mesmo tempo tantos (incidentes) quanto possível com as (apropriadas) figuras (de movimento) [...].^{viii} (Aristóteles *apud* Sifakis, 2009, p. 493)

Sabemos que o espetáculo da tragédia grega antiga era um espetáculo de canto e dança, mas como os corpos dos performers trágicos executavam os movimentos permanecerá sempre um mistério. O que talvez possa nos ajudar a imaginar essas “figuras de dança” ou “figuras de movimento” são algumas mais uma vez algumas imagens estáticas preservadas em cerâmicas que indicam um gestual demasiado expressivo daqueles que portam uma máscara teatral.

Na pintura em uma cratera de figuras vermelhas ática datada de cerca de 450 a.C.^{ix}, por exemplo, podemos reparar como o jovem à esquerda, sem máscara, se apresenta com uma qualidade gestual diferente daquela com que se apresenta o jovem à direita, mascarado. Este tem movimentos bastante dilatados e se mostra para aquele como se estivesse a ensiná-lo uma “figura de movimento” a ser apresentada.

Algo semelhante pode ser notado na pintura em uma pélica de figuras vermelhas ática datada de cerca de 440 a 445 a.C.^x. Nela, vemos uma pessoa à esquerda, mascarada, que tem uma precisão gestual que se estende até a ponta de seus dedos. No chão repousa uma máscara, que provavelmente será usada pela pessoa à direita, a quem vemos colocar um calçado com um gesto tão mais impreciso que o de seu companheiro.

Essas imagens nos evidenciam com bastante eficácia o efeito que a máscara tinha sobre os corpos daqueles que a portavam. Esses corpos pareciam ser

animados por uma força que os fazia dançar; força essa que investigaremos na parte final deste artigo.

A força que anima a máscara

Identificarmos que o uso da máscara no espetáculo da tragédia grega antiga era uma operação orientada por um propósito estético não nos impede de estabelecer paralelos entre esse uso e o mascaramento de alguns indivíduos em outras cerimônias festivas daquela comunidade. Tanto em um caso quanto em outro, a máscara auxilia no provisório apagamento da individualidade daquele que a porta. No teatro, a individualidade do ator abre espaço para a manifestação da personagem; já na festividade, a individualidade do folião abre espaço para a manifestação da coletividade. Isso pode nos ajudar em nossa tarefa, sobretudo considerarmos que o teatro se consolidou como manifestação cultural de grande relevância para a Grécia Antiga no contexto dos festivais atenienses em honra a Dioniso, em especial, a Grande Dionisíaca, realizada entre os dias 10 e 14 do mês de *Elephabolion*, naquilo que corresponde ao final do mês de março e ao início do mês de abril no calendário gregoriano.

Segundo Csapo (2013), a Grande Dionisíaca marcava o início da temporada de navegação, após um inverno marcado pelo fechamento dos mares, pela suspensão da atividade agrícola e pela manipulação dos preços. O festival era, portanto, também a celebração de uma comunidade que havia acabado de passar por quatro meses e meio de escassez alimentícia, privada de realizar qualquer comércio marítimo e até mesmo de estabelecer comunicações militares. Com uma população estimada em trezentos mil habitantes no final do século V a.C., acrescida de dezenas de milhares de visitantes por ocasião do festival, Atenas, à época da

Grande Dionisiáca, era um dos maiores e mais movimentados mercados do Mediterrâneo Oriental, bem como um destino atraente para comerciantes que vendiam restos das colheitas do ano anterior.

O principal evento da Grande Dionisiáca era uma parada realizada no primeiro dia de festival, denominada *pompé*. Esse cortejo, no qual desfilavam cerca de oito mil pessoas, dentre as quais cidadãos atenienses e uma multidão de visitantes vindos de cidades aliadas, desembocava em uma enorme festa, para a qual eram sacrificados aproximadamente quatrocentos bois, eram assados enormes pães, cada um dos quais contendo mais de cento e cinquenta litros de farinha, e muito vinho era oferecido. Todo esse alimento, fornecido pelo Estado ateniense, pelas cidades aliadas e por particulares, era suficiente para alimentar uma média de setenta mil pessoas, de modo que Csapo (2013) argumenta que era também comida para os olhos, ou seja, um verdadeiro teatro comestível:

O mais importante é que o desfile dionisiáco não era monótono, solene, formal ou particularmente digno. Era, ao contrário, um exercício de representação de uma plenitude da Idade de Ouro: comida, bebida, dinheiro, música, dança, fantasia desenfreada e licença desenfreada foram todos apresentados ou representados em abundância estonteante. O objetivo era preencher a rota do desfile com o suficiente para encher os olhos e ouvidos de cor, movimento e som, e para atordoar a mente com a generosidade repentina de Dioniso. Não era algo pequeno. Mesmo se limitarmos nossas conjecturas aos participantes diretamente atestados por nossas escassas evidências, o desfile, no auge do império ateniense, envolveria diretamente mais de 8.000 pessoas, incluindo provavelmente centenas de coros: *phallophoroi*, *ithyphalloi*, coros bestas e de cavaleiros de bestas, e sátiros. [Tradução nossa]^{xi} (Csapo, 2013, p. 30)

Nessa parada, muitas pessoas desfilavam mascaradas. Na pintura em um fragmento de jarro de figuras vermelhas ático datados de cerca de 490 a.C. a 480 a.C.^{xii}, podemos observar uma figura interessante portando uma máscara de falo. Csapo (2013) indica que se tratam na realidade de dois fragmentos de cerâmica distintos colocados erroneamente em uma mesma reconstrução e em analisando a parte superior da imagem sugere que se trata da representação de uma figura que tinha falos espelhados por todo o corpo. É possível pensarmos também em mascaramentos corporais ao observar a representação de golfinhos em procissão na pintura em um psíctere de figuras vermelhas ático datado de cerca de 510 a.C.^{xiii}. Pinturas de golfinhos são bastante importantes na cultura ateniense, sobretudo no momento de intensa navegação em que ocorria a Grande Dionisíaca.

A participação na parada de carroças que deslizavam sobre rodas, de modo a remeter ao flutuar das embarcações, também parece fazer parte do jogo que o mascaramento estabelece com a ilusão e conseqüentemente com a própria teatralidade. Para fins meramente imaginativos, podemos ter como referência as marionetes gigantes que o grupo de teatro contemporâneo francês Royal de Luxe leva às ruas. Segundo Csapo (2013), os carros alegóricos que carregavam falos, sátiros e outras figuras pertencentes ao conjunto mito-poético dionisíaco, eram *autômatos*, uma vez que possuíam mecanismos que geravam a impressão de terem uma autonomia de movimento. Sobre o que ele argumenta:

Dioniso põe as pessoas e as coisas em movimento, particularmente num movimento gracioso e rítmico: o poder da música de animar o corpo (mesmo às vezes contra a vontade) é talvez a expressão suprema desse aspecto particular do deus. [...] Plenitude também significa que tanto a natureza animada quanto a inanimada

são preenchidas pelo deus e feitas para se mover *αὐτομάτως* [automaticamente] [...], sem esforço da vontade individual ou do corpo. É por esta razão que a primeira tecnologia processional, talvez as primeiras máquinas verdadeiramente sofisticadas, foram criadas para o cortejo dionisíaco. [Tradução e adição nossas]^{xiv} (Csapo, 2013. p. 25)

Essa ideia de que as coisas e se moviam animadas por Dioniso é central no desenvolvimento da teatralidade trágica grega antiga. Ela parece se ligar também ao efeito que a máscara exercia sobre o corpo dos coreutas e dos atores. A força que abria os mares permitindo a chegada do alimento na cidade era a mesma que movimentava o cortejo e a mesma que animava a máscara. Dioniso é o invisível que gera movimento.

Essa força que brinca com o “faz de conta” atuava também na arquitetura do espetáculo trágico grego antigo por meio do uso de uma construção de madeira posicionada ao fundo do espaço cênico, de onde os atores entravam e saíam de cena: a *skene*. Não devemos compreendê-la como um palco no sentido moderno do termo, isto é, como uma plataforma elevada onde acontece a performance dos atores; nem apenas como um cenário, com o propósito de indicar o espaço onde se desenvolve a ação dramática; mas sobretudo como uma estrutura arquitetônica que possibilitou uma série de resoluções cênicas cada vez mais criativas à medida que seu uso foi se aperfeiçoando. Para imaginá-la, talvez possamos nos lembrar do carro usado pelo Grupo Galpão no espetáculo *Romeu e Julieta*, dirigido por Gabriel Villela. Os atores poderiam entrar e sair de cena através de uma porta posicionada no centro de sua face anterior, por exemplo. Além disso, o seu teto era plano e tinha uma parte reforçada, onde um ou dois atores poderiam subir. Mas-tronarde (1990) indica que os atores apareciam no alto da *skene* em momentos de

alto impacto do drama, tal como a chegada de uma divindade. Eles poderiam chegar ali por meio de um alçapão que se abria no telhado ou por meio de uma escada apoiada em sua face posterior.

A *skene* também possibilitou o surgimento de uma tecnológica maquinaria de cena ainda no século V a.C.: a *mechane*, uma espécie de guindaste posicionado atrás da *skene* que podia elevar os atores em aparições inesperadas e sobre o qual Mastronarde (1990) apresenta um estudo detalhado. Esse mecanismo ficou associado ao aparecimento de deuses no final dos espetáculos, dando origem à expressão latina *deus ex machina*, que designa uma solução dramaturgicamente mirabolante.

Outro mecanismo importante era a *ekkyklema*, uma plataforma com rodas que saía da porta central da *skene*. Ela não levava à cena situações improváveis ou impossível, mas algum acontecimento da história que houvesse acontecido fora da visão dos espectadores. Em suma, ela tinha a função de tornar o interior da *skene* visível, apresentando um quadro-vivo que havia sido montado dentro da estrutura. As plataformas utilizadas no espetáculo *Les Éphémères*, do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, podem nos ajudar a imaginar o efeito cênico gerado pelo uso da *ekkyklema*.

O jogo entre esconder e revelar é uma das faces mais expressivas da teatralidade instaurada pela *skene*. Ele está implícito em todos os possíveis usos da estrutura aqui relatados: as entradas e saídas pela porta central, o aparecimento de atores no telhado, seja por um alçapão no teto ou por uma escada apoiada em sua traseira e o funcionamento das maquinarias de cena tais quais a *mechane* e a *ekkyklema*. A *skene* é como uma caixa de efeitos, animada como todo o conjunto que Dioniso coloca em movimento.

E aqui devemos retornar à máscara, inserida nesse conjunto e em relação a todos os seus elementos. Quando usada por um performer com o corpo todo coberto e posicionado à frente da *skene* ela era animada por Dioniso, com a mesma

força que o deus abria os mares e fazia chegar as embarcações. A máscara só está completa quando é preenchida por um corpo que pode ser via para a animação.

O argumento de Vovolis (2012) pode nos auxiliar a compreendê-lo. Ele propõe que nos atentemos aos lamentos, os cantos de maior emoção da tragédia grega antiga. Algumas traduções substituem esses lamentos pela fórmula desgastada e nada eficaz “Ai de mim!”. Eles talvez sejam intraduzíveis. Para Vovolis (2012), considerarmos esses lamentos em sua própria fonética é importante para entendermos a emissão vocal dentro da máscara e o estado que ela gerava no performer. Ele destaca o lamento *ió*, em honra a Dioniso e bastante comum no contexto trágico; a vibração provocada pela emissão da vogal *iota* geraria um certo êxtase no performer, potencializado pelo porte da máscara. Isto é, o canto, somado à cabeça coberta à visão restrita induziam o performer a um estado que Vovolis denomina de *kenosis*, que em grego antigo significa “vazio”, no sentido de expansão da consciência, da presença e do controle. Esse termo não era propriamente utilizado na Grécia Antiga para designar esse estado, mas talvez represente uma boa síntese para pensarmos a animação da máscara, preenchida por um corpo em estado de vazio.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CSAPO, Eric. Actors and icons of the ancient theatre. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In*: UCL HOUSMAN LECTURE, 5., 2013, Londres. Palestra... Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.
- HALLIWELL, Stephen. The function & aesthetics of the Greek tragic mask. *In*: SLATER, Niall; ZIMMERMANN, Bernhard (org.). Intertextualität in der griechisch-romischen Komödie. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993. p. 195-211.

- LE GOFF, Jaques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. *Artistas de Dioniso: atores e músicos na tragédia grega antiga*. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-25, 2021
- MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. *Figuras de movimento na tragédia ateniense do século V a.C.* *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 1-25, 2022
- MARSHALL, C. W. *Some fifth-century masking conventions. Greece & Rome*, Cambridge, v. 46, n. 2, p. 188-202, 1999.
- MASTRONARDE, Donald J. *Actors on high: the skene roof, the crane and the gods in Attic drama*. *Classical antiquity*, Berkeley, v. 9, p. 247-294, 1990.
- MEINECK, Peter. *Opsis: The Visuality of Greek Drama*. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.
- SIFAKIS, Gregory Michael. *Aristotle, Poetics 17, 1455a29-34: people in real life, poets, or spectators in the grip of passion*. *Classical Quarterly*, Cambridge, v. 59, n. 2, p. 486-493, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VOVOLIS, Thanos. *Acoustical masks and sound aspects of ancient Greek theatre*. *Clássica: revista brasileira de estudos clássicos*, São Paulo, v. 25, n. 1/2, p. 149-173, 2012.

Notas

ⁱ Le Goff (2007) argumenta que a noção de Europa começou a se esboçar na Idade Média, com a “imbricação de uma unidade potencial com uma diversidade fundamental”, a primeira promovida sobretudo pela religião comum e a segunda pelo processo de descentralização política que, guardadas as devidas diferenças contextuais, prevalece até a contemporaneidade.

ⁱⁱ Desenvolvemos esse aspecto da teatralidade grega antiga com maior profundidade no seguinte artigo: MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. *Figuras de movimento na tragédia ateniense do século V a.C.* *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 1-25, 2022

ⁱⁱⁱ Acervo da *American School of Classical Studies at Athens*, em Atenas (P. 11810). Fonte: MEINECK, Peter. *Opsis: The Visuality of Greek Drama*. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

^{iv} Acervo do *Museum of the Academy of Sciences*, em Kiev. Fonte: MEINECK, Peter. Opsis: *The Visuality of Greek Drama*. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

^v No original em inglês:

i. Old Man (gerôn) – dark face with white beard and hair; perhaps bald;

ii. Mature Man (anêr) – dark face, dark beard and hair;

iii. Young Man (ephêbos) – dark face, dark hair, no beard;

iv. Old Woman (graus) – pale face, white hair;

v. Mature Woman (gunê) – paleface, dark hair, mature hairstyle;

vi. Young Woman (korê) – pale face, dark hair, youthful hairstyle.”.

^{vi} Acervo do *Museo Archeologico Nazionale*, em Nápoles (NM 81673). Fonte: MEINECK, Peter. Opsis: *The Visuality of Greek Drama*. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

^{vii} Desenvolvemos esse aspecto da teatralidade grega antiga com maior profundidade no seguinte artigo: MACHADO, Vinicius Torres; RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. Artistas de Dioniso: atores e músicos na tragédia grega antiga. *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis*, v. 2, n. 41, p. 1-25, 2021

^{viii} No original em inglês: “*(The poet) should construct the plots (of his plays) and work out the diction while at the same time placing (the action) before his eyes as much as possible; for in this way, by seeing most clearly as if he were present at the incidents themselves, he could find out what is appropriate and the contrary would be least likely to escape notice. [...] And also by working out at the same time as many (incidents) as possible with the (appropriate) figures (of movement) [...]*”

^{ix} Acervo do *Museo Archeologico Ferrara*, em Valle Pega (173c). Fonte: MEINECK, Peter. Opsis: *The Visuality of Greek Drama*. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

^x Acervo do *Museum of Fine Arts*, em Boston (98.883). Fonte: MEINECK, Peter. Opsis: *The Visuality of Greek Drama*. 2011. Tese (Doutorado) – Doutorado em filosofia. University of Nottingham, Nottingham, 2011.

^{xi} No original em inglês: “*The most important is that the Dionysian Parade was not dull, solemn, formal or particularly dignified. It was, on the contrary, an exercise in the representation of a Golden Age plenitude: food, drink, money, music, dance, unbridled fantasy and unbridled license were all presented or represented in dazzling abundance. The object was to fill the Parade route with enough to drown the eyes and ears with color, movement and sound, and to stun the mind with the sudden bounty of Dionysus. It was no small affair. Even if we confine our guesswork to the participants directly attested by our meagre evidence, the Parade, at the height of the Athenian empire, would directly involve over 8,000 people, including probably hundreds of performing choruses: phallophoroi, ithyphalloi, beast and beast rider choruses, and satyrs.”.*

^{xii} Acervo do *National Archaeological Museum*, em Atenas (G 251, 2.702). Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In: UCL HOUSMAN LECTURE*, 5., 2013, Londres. Palestra... Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

^{xiii} Acervo do *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque (1989.281.69). Fonte: CSAPO, Eric. The Dionysian parade and the poetics of plenitude. *In: UCL HOUSMAN LECTURE*, 5., 2013, Londres. Palestra... Londres: Housman Lecture, 2013. p. 1-32.

^{xiv} No original em inglês: “*Dionysus sets people and things in motion, particularly in a graceful and rhythmic motion: the power of music to animate the body (even at times against one’s will) is perhaps the supreme expression of this particular aspect of the god.[...] Plenitude also means that both animate and inanimate nature is filled by the god and made to move αὐτομάτως [...], with no effort of the individual will or body. It is for this reason that the earliest processional technology, perhaps the first truly sophisticated machines, were created for the Dionysian Parade.”.*