Resenha de DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópilis, SC: Cultura e Barbárie, 2017. 224 p.

Alexandre Cozer[*]
Universidade Federal do Paraná

Enviado em: 21/10/2018
Aprovado em: 26/10/2018

Veio à luz, no ano passado, uma excelente tradução coletiva do livro de Florence Dupont, executada por Joseane Prezotrto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt Rocha e Sergio Maciel, classicistas vinculados ao curso de Letras Clássicas da UFPR. Entre os tradutores, encontram-se intelectuais interessados na música e na performance de textos e de poesias gregas e romanas, dentre os quais alguns buscam também reproduzir a métrica e o ritmo dos escritos antigos em traduções modernas, na intenção de que elementos extratextuais possam ser pensados enquanto dentro dos contextos de vivência de palavras que, hoje, nos restam apenas como tinta.

Não é à toa que o grupo traduz uma das obras de Florence Dupont. Bastante relevante em cenário internacional, a classicista apresenta uma constante preocupação com revelar ou investigar os âmbitos não literários da cultura e da vivência dos textos clássicos (especialmente gregos e romanos) que hoje tomamos por literatura. Tal preocupação com o que podemos chamar de leitura – uma leitura que é sempre formadora do significado da obra – perpassa as obras da autora tanto em suas interpretações, questionamentos e apontamentos para a própria História da Literatura, do qual seu *The invention of literature*[1] seria um ótimo exemplo, quanto em suas contribuições para a História mais propriamente dita, e poderíamos mencionar como exemplo o livro que escreveu com Thierry Éloi, *L'érotisme masculin dans la*

[*] Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista CNPq – Brasil.

[1] DUPONT, F. *The invention of Literature*: from greek intoxication to the Latin Book. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

Rome Antique[2], que propõe uma nova visão sobre as práticas sexuais e o gênero na Antiguidade[3].

Já em *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*, a preocupação da autora recai sobre um dos temas a que mais se dedicou: o teatro. Com uma leitura pragmática das peças, a autora busca realizar leitura sobre o teatro que leve em conta não apenas o significado linguístico dos textos dramáticos, mas principalmente a *significação* das peças, ou seja, o valor os atos cênicos em sua encenação, os quais tinham lugar em um contexto específico, com um determinado público e em uma realidade cultural que dava um significado extralinguístico ao teatro. A fim de realizar esse projeto, o livro caminhará em um duplo movimento intelectual. Por um lado, Dupont realiza uma leitura do teatro antigo, e também de obras que não pertencem à Antiguidade, a fim de demonstrar que não somente as regras a que estavam submetidos esses espetáculos, mas também a intenção e a razão de composição das peças eram diversas das modernas. Por outro lado, define esse teatro ocidental moderno em termos de aristotelismo; o ideal desse teatro é dependente de um movimento que se inicia com Aristóteles e, na Modernidade, passa a definir o teatro ocidental: o de desteatralizar o teatro, o de submetê-lo a um texto, à contemplação, à didática[4].

O primeiro passo, e também capítulo, para criticar esse movimento cheio de arrogância europeia é definir algumas características do texto de Aristóteles e do movimento intelectual realizado pelo autor. Importante para essa empresa é a informação de que sua *Poética*, livro no qual discute teatro, não é realizada enquanto uma obra filosófica de classificação da matéria, mas seria provavelmente um amontoado de aulas e de notas de interpretações sobre os textos literários elaborados por Aristóteles no âmbito do Liceu: o filósofo, portanto, não fala de peças que presenciou nos palcos de Atenas, mas do que leu. Assim, Dupont argumenta que *A poética* considera o teatro, como outros textos literários, uma *mimesis*, palavra que a autora sugere traduzir como representação. Tal representação seria realizada pelo *mythos*, que a classicista demonstra ser o fato de se colocar em uma narrativa ordenada as ações, *praxis* ou *pragmata*, que querem ser representadas. Aristóteles, nessa sequência lógica,

2 DUPONT, F; ÉLOI, T. *L'érotisme masculin dans la Rome Antique*. Paris : Éditions Belin, 2001.

3 Para que se tenha dimensão da relevância de suas contribuições, na área de gênero, por exemplo, Dupont é mencionada, nas obras de origem francesa mais recentes sobre o tema, como as de Géraldine Puccini, Sandra Boehringer, Virginie Girod, como inauguradora de uma segunda vertente interpretativa sobre o tema. Sua obra também ocupa lugar de relevância nas discussões e é muito citada por classicistas anglófonos, como Craig Williams e Marylin Skinner.

4 A intenção de criticar esses elementos não é novidade dessa obra e já se traçava no livro *The invention of Literature*, *op. cit.,* quando comentava, na página 8, que ler obras de Plauto como um texto literário era um tipo de distorção, de invenção "*... Reading Homer or Plautus as a literary text is strictly a matter of invention, pure fabrication, a kind of distortion, even if it is always possible to justify it as such...*"

entenderia o teatro enquanto uma história a ser encenada; é por isso também que o autor aponta para as personagens das peças não mais como *prosopa* mas como personagens resultantes das ações e das falas desempenhadas no texto, e também para os autores enquanto *poietes*, realizadores da narrativa, e não enquanto *chorodidaskaloi*, interessados em executar um momento ritual. Retirado da experiência grega de culto e reduzido a sua forma de texto, o teatro deixa de ser pensado enquanto um jogo no qual o público participa e tem sua recepção pensada enquanto uma contemplação que leva à purificação dos sentimentos de temor e de piedade, a *katharsis* aristotélica. Dupont argumenta, depois de uma competente e precisa leitura d'*A poética*, que Aristóteles valoriza em excesso o texto e o pensamento: "A importância dada por Aristóteles ao pensamento nasce da ausência de música."[5]

Assim, a autora demonstra que o movimento intelectual de Aristóteles é o inaugurador de um movimento que desteatraliza o teatro; e o *aristotelismo*, a ideia que toma o drama como a representação de uma narrativa. O que a Dupont argumenta no seu segundo capítulo, entretanto, é que Aristóteles não causa uma mudança direta no teatro: durante toda a Antiguidade, e até mesmo na Idade Moderna, o teatro não aristotélico sobrevive nas expressões artísticas populares, nas feiras, na comédia clássica, no *Boulevard du crime.* O fenômeno do aristotelismo progride principalmente nos teatros das classes altas e se instala enquanto teatro ocidental ao longo de um processo que ela data em três períodos: o da teoria do teatro de Goldoni e de Diderrot, o da invenção da cenografia, e o da teoria do teatro moderna de Brecht.

Quanto ao primeiro processo Dupont argumenta ser o da invenção das didascálias. Goldoni insere em suas peças teatrais indicações de como devem se portar os atores, busca deixar de lado personagens-tipo como os Arlequins e troca por personagens mais realistas, que devem também ser encenados de maneira mais natural possível. Diderot, ao ver as peças de Goldoni e esse novo teatro elogia que o público não se sinta mais parte da peça, mas que a contemple, e sonha com que o teatro possa ser realizado por atores cidadãos e que tenha uma narrativa com fins educativos para a cidadania. Com esse movimento, Dupont demonstra como o teatro passa a se tornar cada vez mais uma narrativa, os personagens tornam-se mais realistas e são definidos de maneira mais coerente ao longo da peça por suas atitudes e falas, os atores começam a dever representar com naturalidade – o que leva a fenômenos como o sucesso de Joseph Talma. Mas nesse movimento, escreve a autora, perde-se a teatralidade

5 DUPONT, F. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. *Op. cit.*, p 53.

como um rito, "Esse novo palco não é mais um palco de jogo, ele não passa de um espaço de narrativa."[6]

Em que pese a cenografia e o teatro de Brecht parecerem pensar o teatro como o momento de apresentação da peça, Dupont argumenta que esses dois movimentos também são responsáveis pelo crescimento do aristotelismo. Para ela, embora a cenografia isole o palco, ela busca também torná-lo mais realista e reforçar que a peça seja uma representação (*mimesis*). Além disso, a própria cena fica submetida a um primeiro nível enunciativo que é o do texto, o da ficção, e deve buscar representar aquilo que está descrito. Para Dupont, a cenografia é um falso esquecimento do texto da peça pois, ao mesmo tempo que o coloca em destaque, cria uma barreira entre ele e o público, isola o ato teatral e o narrativiza. Do lado da teoria de Brecht, a autora defende que, embora Brecht entenda que o teatro só tem sentido na encenação, e não na escrita de um texto, ele busca realizar esse teatro enquanto uma representação da realidade e estabelece que o objetivo das peças seja fazer o público perceber a realidade, identificar problemas sociais inspirados pela narrativa. Em lugar de *mythos*, Brecht define o teatro pela fábula, *fabel*, e acaba recaindo no mesmo problema da submissão do teatro ao texto: "Seu espetáculo é tão petrificado quanto um livro."[7], afirma a autora.

Como podemos perceber, o aristotelismo definido por Dupont é marcado, entre outros, pelo isolamento do palco em relação ao público, pelo imperativo do *mythos* entendido como o ato de narrar uma história ou uma ação, pela busca de representação da realidade, pela tentativa de estabelecer uma lição: é um teatro contemplativo, erudito, não popular. Esse teatro não visa consenso nem uma experiência coletiva de participação na peça. Mas o que seria a fuga ao aristotelismo? No capítulo três, último do livro, Dupont nos fornece três exemplos distintos, mantendo o enfoque na Antiguidade. A entrada no mundo pré ou pós aristotélicos se dá com as comédias romanas. Plauto e Terêncio teriam escrito não peças, mas roteiros para esquemas de jogo dentro do contexto de ritual festivo romano (*ludificatio*). Na *ludificatio*, o teatro participava da festa estabelecendo a necessidade de rir, de deixar o sério. A peça jogava com os deuses e com conceitos sociais; mas ela não serve para criticar a sociedade: seu objetivo é divertir. A composição musical, a presença de um personagem-prólogo impõe ao público um novo comportamento: o público adere ao espetáculo. Os personagens não são realistas, são antes papéis fixos (*senex, miles* etc) e o jogo teatral se dá pela brincadeira que os escritores realizam sobre esses personagens padrões. O enredo não é uma narrativa, mas um *argumentum* que apenas propõe uma ordem de situações cômicas com

6 *Idem,* p. 68
7 *Idem,* p. 112

o objetivo de jogar com esses personagens e levar a estrutura do teatro a certos paroxismos. O próprio autor não é, nesse contexto, mais do que um escriba. Na interpretação ritual desse teatro romano, portanto, Dupont não enxerga mais nada de aristotélico.

A autora aponta caminhos semelhantes nos teatros de Molière e da Tragédia grega. No primeiro caso, ela indica como a peça *O burguês fidalgo* propõe um jogo com a música do balé e com as categorias de burguesia e nobreza na França. Só se pode compreender tal jogo, no entanto, quando se atenta para o significado das propostas musicais e coreográficas que envolvem os jogos das cenas: não é mais o texto que dita o sentido. O mesmo aconteceria para a tragédia grega que, para Dupont, não é a narração de uma história, mas é determinada pelo coro. O papel das músicas não apenas determina o futuro dos personagens, sua estrutura, e a própria narrativa, como é também o responsável pela identificação entre público e teatro: essa identificação agora não é a elevação da *katharsis*, mas o banal reconhecimento de canções rituais tocadas pelo *aulos* como o treno e a peã. Para a autora, com efeito, esse teatro ritual justifica-se para a cidade no âmbito das dionisíacas, nas quais os efebos, depois de passarem um período na floresta, retornariam para a cidade para assumir o papel de hoplita – o teatro participava então da formação de cidadãos.

Embora Dupont não se alongue muito sobre as características das encenações teatrais antigas – esse não é, afinal, um livro de história do drama – a análise de como funcionariam as peças gregas e romanas é executada não apenas com precisão e cuidado, mas também com uma grande capacidade criativa. Ao final da leitura que ora expomos, retém-se do texto tanto conceitos importantes para o estudo da história e da literatura antigas quanto uma provocação com relação à prática teatral hodierna: ambos efeitos dessa empresa de analisar o teatro a partir de sua performance, de seu momento de encenação, dos jogos com a música. Há mais entre o texto e o teatro do que a busca pelo sentido linguístico do texto poderia esperar. Assim, pela grande qualidade com que a pesquisa foi executada, o livro escrito e depois traduzido, acreditamos que *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental* tenha muito a contribuir para reteatralizar o teatro, como afirma Dupont, e para questionar as concepções ocidentais que ainda pairam sobre a dramatologia e, certamente, sobre os estudos da literatura e do teatro antigos que realizamos no Brasil. Esperamos que essa seja apenas a primeira das traduções de Dupont.