



REVISTA HÉLADE

ISSN: 1518-2541

www.helade.uff.br

Título: Teatro Grego Antigo: um território instrutivo

Autor: Vanessa Ferreira de Sá Codeço

Referência: CODEÇO, V. F. S.. Teatro Grego Antigo: um território instrutivo. **Hélade**, v. 1, n. 1, 2015, p. 93-99.

TEATRO GREGO ANTIGO: UM TERRITÓRIO INSTRUTIVO

VANESSA FERREIRA DE SÁ CODEÇO¹

Resumo: Este artigo analisa o teatro grego antigo como um espaço instrutivo na Atenas Clássica (século V e IVa.C.). Acreditamos que as encenações contribuíam para a formação do corpo cívico ático, fazendo parte, portanto, de um processo de *paideía*.

Palavras-chave: Teatro Grego, Educação, *Paideía*.

Teatro. A palavra nos traz ao imaginário diversas acepções, mas todas elas convergem para, inicialmente, um momento de lazer, um momento de faz-de-conta, onde podemos presenciar situações sem vivê-las de fato, onde podemos nos entreter com as histórias de outros, onde podemos sorrir, chorar, criticar a vida alheia porque ela está ali para isso, se apresenta para tal.

O teatro sempre foi um tema muito interessante para diversos ramos, seja para as próprias Artes Cênicas e para as Ciências Humanas de forma geral. Também teve igual interesse para as áreas exatas que estudam sua acústica, o fazer-se ouvir, os mecanismos dos cenários e etc.

Com relação à História não seria diferente. Estudar o teatro na História implica em estudar como os homens têm representado a si mesmos e as estratégias que utilizam para reproduzirem seus valores a grandes audiências. Implica, quase que obrigatoriamente, a remontar as origens gregas dessa prática, chave de entendimento de muitas das práticas posteriores. E é este o intento de nosso trabalho: Propomos fazer uma introdução acerca do teatro grego antigo. Pretendemos analisar o papel e a constituição do teatro na Atena Clássica.

Começemos pela palavra. A palavra *teatro* (*theatron*) é derivada do grego, ligada a raiz “*thea*” (visão) e designa “o lugar de onde se vê”. Lugar destinado as mais diversas encenações. Alguns autores referem-se, também, a expressão *odéon*.

As origens do teatro, na Antiguidade Grega vêm associadas a Dionisos - Deus relacionado ao vinho, aos festins, a desmedida e loucura, também as encenações.

Consta que as celebrações em honra ao deus foram estabelecidas em Atenas, onde um touro (animal sacrificial) era conduzido ao som de ditirambo (uma métrica específica associada desde suas

¹ Doutora em História Comparada pelo PPGHC/UFRJ.

origens ao culto de Dionisos). O animal era oferecido ao deus, atrás do qual seguia um barco, levado por devotos, no qual uma máscara representava o deus. Era o Ritual das *Antesteria*.

Gradativamente foi incorporada a essas festividades urbanas uma forma específica de celebração: as encenações trágicas. As *tragédias*, como seriam chamadas posteriormente, originaram-se nos enredos da poesia ditirâmbica que acompanhava as procissões de Dionisos, narrando os mitos associados ao deus e que deram origem aos chamados *Corais trágicos*. Ao mesmo tempo, as máscaras que fazem parte da religião dionisíaca arcaica (e que são indispensáveis na tragédia), também estavam presentes nessas procissões urbanas, sendo portadas por homens que costumavam se embriagar com vinho no dia da celebração.

Essa origem relacionada ao ditirambo também é atestada por Aristóteles (*Poética*, 1449 a). Gradativamente a poesia ditirâmbica e os corais trágicos que acompanhavam a representação do deus em seu barco passariam a abordar, além das histórias diretamente vinculadas a Dionisos, o destino de outros deuses e de heróis da tradição helênica.

As procissões dionisíacas teriam ficado mais elaboradas, e surgiram os “*diretores de coro*”, espécies de organizadores das procissões. Eles podiam reunir numerosos grupos de pessoas. O primeiro diretor de coro e *dramaturgo* foi Téspis, convidado pelo tirano Pisístrato para dirigir a procissão de Atenas. Ele foi o vencedor do primeiro concurso dramático registrado.

Téspis parece ter sido um elo importante na evolução final do ditirambo cantado em direção ao texto recitado e dialogado, criando a figura da personagem individualizado, o ator, em contraste ao coro, anônimo e coletivo. Com estas inovações, é considerado o pai da tragédia. Também parece ter introduzido um segundo personagem, além do protagonista, representando dois papéis na mesma peça através do uso de uma máscara com uma face na frente e outra na nuca. As máscaras tinham uma outra função, eminentemente prática, por possibilitarem às pessoas acompanhar a ação cênica pelas expressões que mostravam, quando a voz do ator não conseguia alcançar toda a platéia.

Julga-se que, anteriormente, as primeiras representações teatrais seriam realizadas em locais públicos como a *ágora* de Atenas. Posteriormente, o teatro se tornaria uma prática cívica oficial, institucionalizada, com profunda relação com o sagrado, pois os espetáculos teatrais estavam inseridos nos festivais religiosos, estando associados, assim, a religião cívica. E como tais, ganhariam espaços apropriados para tal.

Assim, o teatro antigo grego se configura como um evento integrado à realidade da *pólis*. Nas festividades em honra Dionisos criam-se os concursos, aos quais as peças estavam circunscritas. Um teatro lotado era a representação da popularidade que as encenações tinham para os atenienses, símbolo da destinação pública que os espetáculos possuíam (ANDRADE, 2001, p. 19).

Assim, longe de ser somente entretenimento pelo entretenimento, o teatro era uma atividade que integrava toda a *pólis*, com dia e hora para acontecer. Daí não ser entendido pelos estudiosos do tema como um hábito como o nosso hoje em dia (quando vamos ao teatro quando desejamos). No mundo antigo grego, se você não assistisse aquele dia de apresentações, possivelmente não teria chance de rever nenhuma das peças encenadas. Era um ato muito mais cívico, *políade* do que pura diversão.

Se no âmbito religioso, o teatro encontra um terreno fértil, o momento político em que também é bastante profícuo a sua manutenção.

O teatro trágico e cômico é um fenômeno que, na *pólis* dos atenienses, se confunde com a história da democracia, se estabelecendo civicamente em finais do século VI, juntamente com as instituições políticas democráticas.

O teatro antigo grego sempre reservou espaço para grandes discussões de assuntos de interesse da *pólis*. Os temas propostos relacionavam-se com os mitos, com o cotidiano, onde se buscava o debate e a reflexão. No teatro helênico, as práticas sociais inscreviam-se em cena, formando, para a platéia, uma imagem dos que lhe era familiar, posto que era imitação, daquilo que era comum aos atenienses. A

imagem que o teatro oferecia ao público era uma interpretação da vida diária, das práticas sociais que produziam o cotidiano, como Aristóteles nos traz na *Poética*. É neste sentido que se pode afirmar que o teatro fornece uma imitação da *pólis*. É nele que a *pólis* se vê (ANDRADE, 2001, p. 20).

A sociedade grega, ainda no Período Clássico, era tipicamente de comunicação oral. Mesmo a escrita surgindo no século VII, ela não alterou de forma brusca a sociedade e as formas de organização do pensamento ou a comunicação, como afirma Havelock em seu livro *A Revolução da Escrita na Grécia e suas conseqüências Culturais* (1996). Para Courinne Coulet, ela nasce para suprir uma demanda comercial/econômica e não para instaurar uma comunicação literária ou religiosa (COULET, 1996, p. 19). No entanto, este convívio da tradição oral com a escrita acabou por resultar em diferentes respostas sociais, como a mudança no critério nos debates, afirmação do Direito e da Justiça, a produção e estocagem de documentos oficiais, o confronto do dizer dos poetas e dos historiadores e o nascimento do teatro. O aparecimento do teatro que reinterpreta e apresenta aos olhos de todos, como um espetáculo, as versões mais diferentes dos mitos foi o meio de divulgar e criticar os valores da *pólis* e da própria democracia. O teatro foi um dos resultados do regime democrático, era o lugar do tudo dizer e, ao mesmo tempo, atendia à necessidade do público do *ouvir* e do *ver* (THEML, 2002, p. 14).

O texto teatral, mesmo partindo do escrito, era destinado à oralidade. Os helenos era uma sociedade do *ver* e do *ouvir* e as encenações convergiam-se no ponto de crítica/debate público, abrangendo todo o domínio da comunicação, isto é, todos os problemas que afetavam de uma forma ou de outra a *pólis* (JAEGER, 1986, p. 241).

Espaço religioso, espaço democrático. E espaço educativo. Se o teatro era o lugar do tudo dizer, do tudo denunciar, era o espaço perfeito para se propagarem valores e ensinar sua platéia através de exemplos caros ou perniciosos.

A sociedade grega era uma sociedade que se pretendia perfeita: a *pólis* era pensada para esta

finalidade. O homem grego e, especialmente, o ateniense, era um cidadão que se pretendia completo física e psiquicamente, portador de uma justa-medida que refletia uma *pólis* equilibrada e próspera.

Esse era o objetivo da *paideía* (termo grego que pode ser associado à cultura, tradição, comumente traduzido por *educação* e relacionado, intimamente, à identidade, conduta que todo cidadão deveria respeitar e seguir para ser considerado honrado e virtuoso perante a comunidade.) ateniense (JAEGER, 1986, p. 1). Essa estabilidade era alcançada através de uma instrução ideal, também equilibrada, pensada para este cidadão. Falar de educação na antiguidade grega significa procurar entender os mecanismos pelos quais esta sociedade doutrinava seus jovens – e os objetivos que possuía. Ao termos contato com as obras de Platão (as *Leis* e a *República*) e a de Aristóteles (*Política*) percebemos como a instrução ocupava boa parte da pauta de discussões sobre a *pólis* ideal e o motivo parece óbvio: cidadãos bens instruídos formam uma melhor Cidade-Estado. Um exame destas três obras de referência nos dá uma idéia de que a *paideía* alcançava seus objetivos, ocorrendo em espaços pensados para esta finalidade (nos *oikôs* e ginásios) e versando sobre as principais áreas, com a instrução letrada, matemática, esportiva e musical, formando de maneira completa o jovem cidadão.

No entanto, não seremos inocentes ao ponto de acreditar que somente através da teoria ministrada pelos familiares ou instrutores seria suficiente para que esses mesmos cidadãos soubessem ou aprendessem tudo necessário à dinâmica da vida Ática. Mais ainda: que todos os cidadãos passariam por este processo longo e dispendioso de educação (que chegava a durar mais de 15 anos). Assim, colocam-se duas perguntas: como complementar esta instrução cidadã? E como atingir a camada menos abastada, afastada deste processo educacional?

Sendo a sociedade grega, e em especial a ateniense, uma sociedade do *ver* e *ouvir*, acreditamos que aqueles que não tivessem acesso a este processo educacional ideal, poderiam, através das atividades realizadas na *pólis*, *instruir-se* e partilharem dos mesmos valores apreciados. Assim, acreditamos

que o teatro desempenhava um importante papel na complementação da instrução aristocrática, quando não se tornava a principal via educativa da camada menos abastada dos cidadãos.

A historiografia concebe *paideia* como processos instrutivos que cultivavam nos helenos, os valores que dele eram esperados e que eram informados através da tradição de pais para filhos, instrutores, amas e convívio com os *isoí*. Todos com o objetivo claro da constituição de uma identidade. Ora, essa mesma identidade era encenada no teatro - e seus desvios também.

Nas peças, os autores traziam à cena personagens que agiam como os cidadãos comuns: orando, fazendo sacrifícios, venerando heróis, participando de banquetes, zombando/louvando deuses, criticando-se. Isto porque mesmo fazendo menção a mitos ou a períodos anteriores, a realidade que traziam era a realidade do Período Clássico, tempo de produção das peças. Os sentimentos que as personagens expressam sobre qualquer tema são na verdade pertencentes ao público, que se identifica através do *páthos*. As práticas representadas em cena eram as práticas *poliades*.

Assim, acreditamos que essas *práxis* representadas acabavam por, de forma inconsciente ou não, instruir a platéia. O conjunto total de espectadores das peças contemplava diferentes categorias sociais, desde cidadãos abastados a famílias comuns, estrangeiros e escravos (que acompanhavam seus senhores). Embora ainda haja discussões sobre o público dos espetáculos, hoje, é quase um consenso que todos tinham acesso aos espetáculos. Homens e mulheres dividiam espaço e as mensagens de cada encenação atingiam (de forma específica) cada grupo da sociedade. O espectador reconhecia nas personagens ações que são suas e toda a teoria aprendida e presenciada com os pais, parentes e instrutores, toma forma através das personagens. O teatro, neste sentido, funciona como *paideia* através do *páthos* entre autor e público.

As questões com que a sociedade se confrontava eram discutidas e pensadas através do filtro das personagens. O espectador observava tais exemplos e relacionava-os à vida prática. Ele era convidado

a comparar sua ordem social contemporânea com a encenada. Daí o grande interesse em estudarmos estes espaços como um *locus* privilegiado de instrução informal e propagação de valores, tais como a *areté*, a *koinonía*, o respeito aos deuses, a *timé* entre outros.

Pierre Grimal nos define o teatro antigo como um meio poderoso de ação, servindo de veículo à idéias e mentalidades, que difunde e impõe com uma eficácia e um alcance maiores que os textos escritos qualquer mensagem (GRIMAL, 1996, p. 91).

Na Grécia Clássica haviam especialistas em contar mitos e atualizá-los. Estes especialistas respondiam pelos *rapsodos* (remanescentes dos *ædos*) e pelos autores de peças, que eram os indivíduos mais autorizados a contar os inúmeros mitos e histórias, criando, atualizando e transmitindo valores comportamentais e críticas em grandes audiências, tendo por base a palavra escrita, mas usando, predominantemente, a palavra falada. Atingia-se, assim, um público receptor muito maior. Assim, estudar o teatro no mundo antigo contempla compreender os mecanismos que norteavam sua formulação, a ordem dos discursos dos poetas. Se considerarmos os autores teatrais investidos, no cotidiano antigo grego, de uma hierarquia, de uma posição privilegiada que os autorizava a criar, posto que nenhum grego iria ao teatro sem conhecer previamente o mito que seria encenado (no caso da tragédia) ou sem conhecer as personalidades escarnejadas (no caso da comédia), entenderemos que estes atores desempenhavam um grande papel na sociedade dos helenos. Escrever e encenar as peças significava exercer um poder que conferia aos autores teatrais uma coesão ao meio social em que se inseriam, que faz com que o próprio autor e o grupo discrepante (composto pela platéia) compartilhem tradições, identifiquem-se pertencidos à *koinonía*.

Pelo fato de toda encenação ter uma determinada mensagem a ser passada, as peças estabelecem uma rede de comunicação entre o poeta e seu público através de relações dialéticas - emissor-mensagem-receptor. Tal mensagem só adquire significado na medida em que faça parte da experiência sócio-cultural do grupo envolvido. (CÂNDIDO,

1996, p.5). Neste sentido, concordamos com Corvin, que concerne o teatro com uma *fala* que fala uma língua, isto é, uma criação individual de signos destinados a uma consumação coletiva. A coletividade dos espectadores não pode se constituir senão pelo reconhecimento de um código intermediário de elementos impessoais e universais, que cria o vínculo entre a encenação e a realidade da platéia (CORVIN, 1978, p. 276).

Alguns autores não partilham a idéia de um teatro educativo. Segundo Albin Lesky, em sua obra *A Tragédia Grega* (1976), o teatro trágico grego não tinha um propósito educativo, não possuía essa finalidade. O autor concorda que as encenações tinham um poderoso *efeito* educativo, mas não eram pensadas para esse intento. Lesky afirma que uma obra de arte pode ter conseqüências valorativas para a sociedade que os produziu e neste caso, o teatro grego funcionava como *efeito instrutivo* (LESKY, 1976).

Essa perspectiva não é compartilhada por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet na obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* de 1988, onde afirmam que as tragédias não são mitos integralmente. As encenações atrelam seus heróis à tradição histórica e mítica, mas a solução do drama traduz os valores coletivos da *pólis* democrática. Segundo os autores, por apresentar temas políticos, sociais e religiosos, as encenações visavam trazer à memória do cidadão as normas, a tradição dos ancestrais. O poeta usava o teatro como espaço da denúncia, visando promover o debate e a reflexão para educar o cidadão. As histórias das personagens que eram encenadas criavam vínculos com o espectador, produzia um pensamento de identificação, que dava aquela peça, um poder educativo, estabelecendo uma identidade (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1988, p. 19).

No que tange um espaço de discussão política, Christian Meier nos diz que as peças ilustram, muitas vezes, o que consistia a arte política da tragédia ática. Muitas vezes, em cenas de tensão e reflexão entre as personagens Meier considera como um momento em que o pensamento político é posto em cena (MEIER, 1991, p. 239 e 241).

F. Rodriguez Adrados traz ainda uma outra contribuição: os ideais educativos na Grécia Clássica seriam ressaltados nas encenações. Ao trazer para o debate questões como da excelência (*areté*) do herói. Muitas vezes encontramos nas tragédias a substituição, observa Adrados, do antigo ideal heróico/cidadão por uma nova lei, que recomenda o comedimento (*sophrosyne*). O herói partilha a *areté* tradicional - valor, honra, nobreza, mas, por sua própria natureza, acaba no excesso. De fato, ao converter a excelência (*areté*) em paixão, aquela degenera, e a desmedida arrasta-o para a desgraça. Confiando em si além da prudência, cai em erro e deixa de lado a lei divina. Ou, ainda quando age de acordo com ela, não sabe evitar o excesso. Inflexível, por esse traço de caráter mostra-se incapaz de aprender, até a queda, quando, então, o sofrimento o amadurece (ADRADOS, 1966, p. 349). Encontramos este traço em *Hipólito*.

Tereza Virgínia Barbosa, em seu ensaio *A consciência trágica do Limite*, vem dizer-nos que em todas as tragédias,

o poeta nos leva a contemplar a condição humana, seus limites e seus desejos desmedidos” e que “essa vivência estética da hýbris permite ao ser da pólis um acesso à realidade de desejo desmedido e, nesse universo trágico-teatral, tudo é suscetível de revelar-se como realidade potencial absoluta do ser, até mesmo a dor, o horror e a destruição (BARBOSA, 2001, p. 216).

Esta autora nos faz pensar, então, que a tragédia, apesar dos seus acontecimentos de horror, leva o espectador a contemplar a sua própria realidade: uma realidade de desejo desmedido que todos nós possuímos e que é representada no teatro, principalmente nas tragédias. Toda essa identificação do público com a desmedida do herói fica mais clara quando pensamos nas teorias aristotélicas sobre a tragédia grega. Segundo o filósofo, para suscitar o terror e a compaixão, sentimentos próprios da tragédia, o público precisaria se identificar com as situações apresentadas no palco. Sendo a compaixão uma espécie de pena e o terror, um estado de pavor e medo, tais sentimentos são provocados quando o público presume que também é suscetível de sofrer de um mal idêntico àquele representado. Essa

identificação é chamada por Aristóteles de *mímesis*, a qual, por sua vez, provocaria a *kátharsis*, que seria a purgação dos sentimentos de terror e compaixão por parte dos espectadores. Essa identificação com as dores apresentadas, as posturas tomadas pelas personagens e as conseqüências desdobradas durante as encenações funcionariam como veículos instrutivos. O tempo todo, essa identificação estaria educando a platéia.

Admitindo o papel diversificado que o teatro possuía (e possui até hoje) como veículo de vozes consoantes/dissonantes de distintos grupos e se estabelecendo como um agente educacional informal, através do entretenimento, podemos inferir que seriam criadas relações de *identidade* e *alteridade*.

Num mesmo espaço (a *skéne*, o palco do teatro) coexistiriam realidades distintas, identidades diferentes. A identidade nasce da observação do *outro*, ou seja, daquilo que não se é – da diferença. Para a coexistência de distintas identidades há a necessidade de tolerância e respeito à alteridade. No caso da sociedade helênica, que possuía e aceitava o *outro*, estas identidades ajudariam aos cidadãos enxergarem no *outro* o seu próprio *eu*. Agora, imaginemos essas alteridades encenadas. O grego e o bárbaro (Jasão e Medéia). O cidadão honrado e o cidadão desonrado (Teseu e Hipólito). A encenação de personagens tão díspares e portadoras de valores diferenciados não se daria por acaso.

Todas estas discussões vem ao encontro de pensarmos o Teatro como um espaço múltiplo. Diversos teóricos de espaços nos ajudam a pensar essa questão da espacialidade do teatro e sua funcionalidade.

Michel Foucault, em seu *artigo Of Other Spaces* (1986, p. 22-27,) elabora a noção de *heterotopia*. Tal noção nos faz entender que é possível

superpor num único lugar real diversos espaços, diversos locais que em si são incompatíveis (...) eles têm uma função em relação a todo o espaço restante. Essa função se desdobra entre dois pólos extremos. Ou seu papel consiste em criar um espaço de ilusão que expõe todos os espaços reais, todos os lugares em que se divide a vida humana, como ainda mais ilusórios (...) Ou então, ao contrário, seu papel consiste

em criar um espaço outro, um outro espaço real, tão perfeito, meticuloso e bem disposto quanto o nosso é desarrumado, mal construído e confuso. Este último tipo seria a heterotopia, não da ilusão, mas da compensação (SOJA, p. 26 do *apud* FOUCAULT, 1986, p. 27).

Já Henry Lefbvre explica que o espaço não é passivo e nem vazio. Ele é produzido, por ações e reações,

o espaço intervém na produção: organização do trabalho produtivo, fluxo das matérias-primas e das energias, rede de repartição dos produtos” (XX) “O conceito de espaço liga o mental e o cultural, o social e o histórico. Reconstituindo um processo complexo: descoberta (de espaços novos, desconhecidos, dos continentes ou do cosmos) – produção (da organização espacial própria a cada sociedade) – criação (de obras: a paisagem, a cidade com a monumentalidade e o décor) (LEFBVRE, 2000, p. 22).

Cada sociedade, com seu modo de produção específico, irá produzir um espaço específico *A prática espacial* (produção e reprodução, lugares específicos e conjuntos espaciais próprios a cada formação social que assegura a continuidade numa relativa coesão), as *representações do espaço* (relacionadas às relações de produção, à ordem que elas impõem, signos e códigos), bem como os *espaços de representação* (relacionados ao lado clandestino e subterrâneo da vida social, mas também à arte, que pode se definir não como código do espaço, mas código dos espaços de representação) serão dados interessante a serem levados em consideração (LEFBVRE, 2000, pp. 42-43). No caso do nosso objeto, o teatro é esse espaço múltiplo, construído como local do sagrado, do entretenimento, da educação, de reavivar a tradição dos ancestrais. Tudo isso, fundindo num só lugar. Um espaço onde a pólis se vê, se julga e produz uma nova imagem de si mesma a cada instante. É nesse lugar múltiplo e construído e reconstruído a todo instante que a pólis se vê.

Com relação a própria engenharia do teatro. Afora as discussões sobre a acústica, mais do que comprovadas (quem já visitou um teatro genuinamente grego afirma que é possível ouvir alguém

falar em tom baixo da *orchestra*, mesmo estando sentado na fila do teatro, localizado nas partes mais altas das colinas), o teatro é um espaço pensado para que todos se vejam. O formato em meio círculo possibilita que o espectador veja quem está a seu lado, mas quem também está do outro lado do meio da arquibancada. Era o ponto do encontro, do ver o outro, uma vez que todos freqüentavam as encenações.

Assim, por essa breve explanação, pudemos concluir que o teatro era um importante meio de propagação de valores na sociedade grega e que para entendê-lo temos de analisá-lo dentro da dinâmica em que está inserido, qual seja, a dinâmica *poliade* e não apenas como um possível meio de entretenimento. Somente desmembrando o teatro em suas pequenas significâncias, que podemos estudá-lo e entender sua importância para os gregos antigos.

The ancient greek theatre: an instructional territory

Abstract: This article analyzes the ancient Greek theater as an instructional space in Classical Athens (fifth and fourth century BC). We believe that the plays contribute to the formation of Attic society and make a part, therefore, a *paideia* process.

Keywords: Greek Theatre , Education, *Paideia*.

BIBLIOGRAFIA

Documentação Textual:

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

Bibliografia Instrumental e Específica:

ADRADOS, Francisco Rodriguez. **Ilustración y Política en la Grecia Clásica**. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

_____. **Fiesta, Comedia y Tragedia**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

ANDRADE, M.M. **Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002

BARBOSA, Tereza Virgínia. "A consciência trágica do Limite". In: DUARTE, Rodrigo. FIGUEIREDO, Virgínia (organizadores). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CÂNDIDO, Maria Regina. **Práticas da Magia: Resposta Alternativa à Crise Ateniense do V ao IV século a.C.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Dissertação de Mestrado).

_____. "Teatro, Memória e educação na Atenas Clássica." In: LESSA, F. S. & BUSTAMENTE, R. M. C. (org.) **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

CORVIN, M. "Abordagem semiológica de um texto dramático – A paródia de Arthur Adamov". In: GUINSBURG, J.; NETTO, T. C. J; CARDOSO, R. C. (orgs.) **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva – Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

COULET, Corinne. **Communiquer em Grèce Ancienne**. Paris: Belles Lettres, 1996.

EASTERLING, P. E. **Greek Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. **Diacritics**, v. 16, S/L, John Hopkins University Press, 1986.

GRIMAL, Pierre. **O Teatro Antigo**. Lisboa: Edições 70, 1986.

JAEGER, Werner. **Paidéia: A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

KITTO, H.D.F. **Tragédia Grega. Estudo Literário**, 1972.

LEFBVRE, Henry. **La Production de l'Espace**. Paris: Anthropos, 2000

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROMILLY, Y. J. **A Tragédia Grega**. Brasília: UnB, 1998.

SEGAL, Charles. "O ouvinte e o espectador." In: VERNANT, J-P. (org.) **O Homem Grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SOJA, Edward. **Thirdspace**. Oxford: Blackwell, 1996

THEML, N. **Linguagens e Formas de Poder na Antigüidade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUED, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988.