

'LUDI SCAENICI' NA ROMA ANTIGA.

AIRTO CEOLIN MONTAGNER

UERJ / UNIGRANRIO

Certa vez, li a pomposa inscrição “o mundo insuperável do teatro grego”, atribuída a Gilbert Murray¹. O escrito estava inserido numa obra de tons panegíricos, justificando a importância do teatro grego como um dos mais relevantes fenômenos intelectuais das literaturas de todos os tempos. Isto porque os helenos souberam combinar o lirismo coral com a ação dramática, o verso, o mito, coisas peculiares àquela cultura e jamais repetidas. E quem haverá de suspeitar da grandiosidade do teatro grego? Sem dúvida, é o seu modelo que prevalece como idéia, arquétipo.

Se, todavia, volvermos os olhos para Roma, veremos que também lá o teatro existiu, embora hoje não tenhamos uma idéia clara da sua essência. Algumas características o tornaram tão *sui generis* que só podemos identificá-lo ao grego sob alguns aspectos. Na verdade, quando o assunto é teatro em Roma, pensa-se em Plauto, Terêncio e Sêneca, cujos textos chegaram até nós e acompanham a tradição grega. Todavia, um aspecto muito importante por que se deve olhar o teatro latino é, sem dúvida, o contexto em que ele ocorre, suas condições de recepção e, em função disso, as características que assume. É o que veremos a seguir.

Os gregos, particularmente Aristóteles, viam o teatro como *mimesis*, termo que se costuma traduzir como ‘imitação’, mas que talvez ficasse melhor como ‘representação’. A *mimesis* concebe o poeta dramático, do mesmo modo que o pintor e o escultor, como um imitador. Imita a realidade ou a natureza e imita as obras-primas dos seus antecessores para se apoderar das técnicas. Deste modo, uma peça dramática passa a ser a representação de comportamentos humanos, mas transformados pela arte. Com isso, o texto é visto como uma espécie de verdade, espelhando, ainda que de maneira deformante, a sociedade humana.

Sob esta ótica da *mimesis*, toda obra artística não é a realidade, mas uma imagem dela, existindo em função daquilo que ela representa. Assim é concebido o teatro na cultura grega: imitação, representação da vida, da realidade, para julgamento dos seus espectadores.

Tal atitude não é válida para o teatro latino. Este não representa, antes apresenta algo sobre o palco para o prazer e o esquecimento do público espectador. Trata-se de um público que observa os movimentos

das personagens e ouve suas palavras, não em busca de uma verdade, mas em virtude da música, do ritmo, da dança. Canto, sentidos e sons organizam-se em função do prazer de jogar com as palavras. É o lúdico que prevalece.

Aí está, pois, a grande diferença do teatro latino em face do teatro grego: é um espetáculo lúdico. Insere-se no contexto dos jogos, *ludi*. Os romanos o conheciam como *ludi scaenici*, jogos de palco. Como espetáculo (*spec-*, olhar atentamente, observar, examinar) é para ser visto. Se é um espetáculo lúdico, deve ser examinado sob este aspecto. Precisa ser explicado segundo o contexto dos jogos, incluso como *otium*, lazer, mas também como marca de uma civilização.

Segundo Florence Dupont², Roma era a civilização do espetáculo. Os jogos constituíam apenas uma ruptura dentro de um contexto espetacular mais amplo, em que espectadores e atores invertiam seus papéis. Quatro tipos de espetáculos marcavam a vida cívica romana.

O primeiro deles era o espetáculo do poder, cujos atores eram os magistrados (censores, cônsules, pretores, edis, generais), formadores do governo. Estes sentiam a necessidade de mostrar fisicamente seu poder, através do aparato que os cercava. Vestiam-se com uma toga bordada de vermelho, a *toga praetexta*, sentavam-se numa cadeira de marfim, conduzida por doze litores. O impacto visual despertava nos espectadores admiração e respeito. O ápice desse tipo de espetáculo dava-se por ocasião dos triunfos, apresentação apoteótica do magistrado vencedor, quando se realizavam desfiles através da *Urbs*, tendo à frente o chefe vitorioso, seguido de suas tropas, do espólio de guerra e dos reis vencidos, presos a grossas correntes. O triunfador, vestindo uma túnica vermelha e com as bochechas pintadas de vermelho - como se fazia com as estátuas dos deuses nos dias festivos - ovacionado, subia até o templo de Júpiter, no Capitólio, ao som das trombetas.

Também o Senado realizava seu espetáculo. Velhos magistrados, togados, apresentavam-se como homens graves, cujos ritmos largos e compassados pareciam a autoridade personificada.

O segundo tipo era o espetáculo dos poderosos, dos homens ilustres, das famílias prestigiosas e nobres. Neste caso, o espetáculo por excelência eram os funerais de um magistrado. O morto era conduzido ao *Forum* e levado em procissão pela cidade, precedido por um cortejo de antepassados notáveis, transportados sobre um carro, apresentados através dos seus

bustos moldados em cera ou através de pessoas vestidas de magistrados. Realizavam-se discursos e o elogio dos seus maiores e descendentes, relembavam-se os grandes feitos do falecido, as virtudes que o levaram à ilustração, para, enfim, conduzirem-no até sua última morada, fora dos muros da cidade.

Muitas famílias poderosas ofereciam ao público combates de gladiadores e jogos. O importante era que essas famílias marcassem a memória dos espectadores e que pudessem exhibir-se publicamente. Por isso, deslocavam-se pela cidade acompanhadas de grande número de pranteadores e de clientes, sinal de que eram socialmente importantes.

O terceiro tipo de espetáculo, o espetáculo da religião, tinha no sacrifício seu ato essencial. Conduzia-se a vítima até um altar (*ara*), onde os sacerdotes sacrificadores realizavam uma vistosa cerimônia. Seja na esfera pública seja na familiar, o sacrifício contava com a participação dos atores e dos espectadores. Ver era um modo de participar.

O quarto tipo de espetáculo era o espetáculo da palavra. Pela palavra os magistrados convenciam seus eleitores, obtinham aprovação de leis no senado e podiam governar. Através dela, os advogados desembaraçavam os conflitos do *Forum*, defendiam seus amigos, atacavam seus inimigos. Em todos esses espetáculos, havia os espectadores, cujas presenças legitimavam as ações dos atores.

Nesse contexto de espetáculos, estavam também os jogos. Eles iniciavam uma ruptura na vida cívica daquela civilização. Davam-se férias às atividades do *civis*, que consistiam no *negotium* (< *nec otium*), isto é, o trabalho, o serviço militar, a atividade forense etc, em oposição ao *otium*, o lazer, o repouso.

Na Roma primitiva, só existiam os Grandes Jogos ou Jogos Romanos, realizados anualmente, de 4 a 19 de setembro, a partir de Tarquínio, o Antigo. Os romanos tinham o hábito de situar os *ludi* nas origens de suas cidades. Assim que Roma é fundada, Rômulo e seus soldados planejam os jogos para raptar as mulheres sabinas. Seria uma bela maneira de dizer que uma civilização não existe sem os jogos, sem o casamento. Com o passar do tempo, o número de dias de jogos vai gradativamente aumentando. Além dos jogos Romanos, foram incluídos no calendário oficial os seguintes jogos: os jogos Plebeus (4-17 de novembro), os jogos de Ceres (10-19 de abril), os jogos de Apolo (6-13 de julho), os jogos da Grande Mãe (4-10 de abril), os jogos de Flora (28 de abril a 3 de maio). Após a vitória de Sila,

depois a de Júlio César, foram incluídos os jogos da Vitória, celebrados em setembro, depois em julho. A seguir, muitos outros jogos passaram a fazer parte do calendário.

Além dos jogos oficiais, havia os jogos particulares, promovidos pelas famílias nobres para celebrar funerais, vitórias, aniversário de um evento feliz.

Numa sociedade em que não existia fim-de-semana para celebrar o dia do Senhor, fato que só ocorre com o advento do cristianismo, não podemos deixar de mencionar a prática dos jogos votivos, realizados em função de um voto feito a um deus numa situação de crise, como guerra, tempestade, seca prolongada, peste etc.

Desde os primórdios, os jogos eram marcados pelo ritual. Tratava-se de uma procissão que partia do Campo de Marte, um terreno vazio fora da cidade, e dirigia-se para o templo de Júpiter, no Capitólio, deslocando-se, depois, para o Circo Máximo.

A procissão era chamada de *pompa ludicra*. Era conduzida pelo pretor ou, às vezes, pelo editor dos jogos. Havia alguns atores essenciais, sem os quais não acontecia a *pompa*: eram os *ludiones*, jovens de boas famílias, encarregados de dançar ao som das flautas. Mesmo que a procissão parasse, eles deviam ficar saltando para não interromper o ritual. O radical *lud-*, donde *ludus*, *ludiones*, designa, em latim, a imitação de gestos pela dança.

O destino da procissão era o Grande Circo – *Circus Maximus* – um hipódromo em forma de U alongado, situado entre o Palatino e o Aventino. Primeiramente construído para as corridas de cavalos e de carros, foi, depois, utilizado para caças e apresentações com animais. O público, sentado nos degraus que circundavam o Circo, torcia pelos jóqueis e os aclamava. A participação popular no ritual consistia em rir dos gracejos dos *ludiones*, aplaudir os vencedores e os atores. Os senadores sentavam-se em cadeiras especiais, mas, durante os jogos, a atenção do povo voltava-se para outros atores do espetáculo: os *ludiones* da procissão, os jóqueis, os dançarinos e os palhaços – pessoas pertencentes a classes sociais desprezíveis. O público guiava-se unicamente pelo prazer dos sentidos, em meio a uma atmosfera irreal, em meio à música e aos perfumes. Isto tudo era considerado *licencia ludicra*, licença dos jogos. Licença não era confundida com *libertas*, o exercício dos direitos civis. Na *licentia*, relaxavam-se as tensões, desencadeavam-se as paixões. É o clima de

licentia que forma as condições de recepção do teatro latino – *ludus scaenicus*. O mesmo público dos jogos é o público do teatro, um público de férias do sério e dos deveres cívicos. O teatro era, pois, um espetáculo lúdico onde havia de prevalecer a música, a dança, o sonho. Daí vem também a explicação da conhecida indisciplina do público. O que restava do espetáculo era a memória do prazer tido, consumido, não a *mimesis* da representação.

A primeira vez que se realizou em Roma uma representação do tipo teatral, ou seja, num palco, diante de um muro chamado *scaena*, foi em 369 a. C., quando uma grande peste tocou a cidade. Os sacerdotes então realizaram o *piaculum*³, isto é, um sacrifício expiatório para aplacar a ira dos deuses. Como tal atitude não se revelou eficaz, recorreram aos etruscos, que foram a Roma e realizaram diante da *scaena* espetáculos pantomímicos, de natureza lúdica, e espetáculos esportivos. Essas apresentações etruscas assemelhavam-se aos jogos romanos por sua natureza lúdica, diferentemente dos espetáculos gregos, de natureza agonística, onde imperava a competição. As exhibições etruscas eram realizadas por profissionais, unicamente para o prazer do público. Não havia competição, nem a busca de excelência ou prestígio pessoal. Eram apenas manifestações cívicas.

Este fato, verdadeiro ou não, explica a existência do teatro na Itália e indica a introdução de espetáculos etruscos em Roma como um ritual expiatório. As danças de pantomimas têm o mesmo efeito que os espetáculos de circo e integram um ritual lúdico-religioso. Ao mesmo tempo, este fato assinala uma outra característica do teatro latino: é de importação estrangeira, primeiramente etrusca, assim como outros hábitos romanos - o hábito de portar insígnias de poder e as cerimônias de triunfo.

Outra conseqüência relacionada a este evento prende-se ao vocabulário. O termo latino *histrio* designava o ator da *scaena* e também teria procedência tusca, de Ister, visto que a Istria / Histria era uma região etrusca. Todavia, em etrusco, ator era *thanassa*⁴.

Após esse evento, os jogos ganharam um novo adjetivo, *scaenici*, para designar a recepção de um novo espetáculo no contexto dos jogos. O termo grego *theatron* entra em Roma para designar o lugar donde o público vê o espetáculo, ou seja, observa as máscaras dos atores para saber quem age, se um rei, se um mensageiro, se um velho, se uma mulher etc. O termo *scaena*, ou seja, a parede atrás do palco, provém de *skéné*, termo

grego designador do lugar que abrigava os protagonistas, situado atrás da *orchestra*, espaço circular diante do público, onde evoluía o coro. O palco itálico, *scaena*, cujo ditongo é de influência etrusca⁵, consiste numa fachada sobre a qual se prendia uma decoração com finalidades ilusórias. Ela marcava a dimensão do não real. Através dela, por uma porta central, entravam os atores-dançarinos, como se surgissem de um mundo irreal.

O nascimento do teatro em Roma é, portanto, marcado pelo *ludus*, pelo *lusus*, ilusório. Deste modo, não é um teatro, como o entendemos hoje. Falta-lhe a *fabula*, a estória.

Em 240 a. C., diante de um novo *piaculum*, o senado decide incluir entre os jogos cênicos os jogos gregos, *ludi graeci*. O início desses “jogos” em Roma é conhecido graças a Livius Andronicus, um escravo grego originário do Sul da Itália e tornado liberto por Livius Salinator. Andronicus fez apresentar para os romanos tragédias gregas. Após ele, muitos textos do teatro grego começaram a entrar em Roma e outros foram produzidos por imitação daqueles.

Todavia o código estético do teatro latino vem sempre marcado pelo ludismo. Entre os gregos, o teatro era uma competição, haja vista que as tragédias eram sempre representadas em meio aos concursos. Um concurso grego põe em confronto artistas e dramaturgos, cada um tentando ser melhor do que o outro, diante de um público que é juiz. Também os esportistas encaravam o concorrente como um inimigo a quem deviam vencer. Em Roma, ao contrário, os jogos não seriam jamais concursos, mas exposições em que cocheiros, corredores, boxeadores ou artistas buscavam não apenas o prestígio pessoal, mas principalmente uma recompensa econômica.

Historicamente, o teatro latino descreve uma linha circular. Começa com a importação das pantomimas etruscas, conclui-se com as pantomimas de assunto mitológico para além do século V. Instituído no contexto dos jogos, formam uma espécie de espaço temporário, à parte do espaço cívico. Durante esses jogos, também eram bem vindos os espetáculos estrangeiros, acolhidos por razões religiosas. Assim, eram freqüentes os espetáculos etruscos, oscos, gregos etc. Os romanos observavam esses novos espetáculos e os transformavam em espetáculos lúdicos, a seu modo, num processo de assimilação que os tornavam progressivamente em exóticas apresentações de dança e música – o lúdico.

Politicamente, durante a República, a população dos jogos opunha-

se à população da armada e à das assembléias. Havia uma inversão, pois os atores principais da história eram as pessoas que, na vida comum, ocupavam os lugares ínfimos da camada social. No Império, porém, tal oposição se atenua ou se extingue, já que tanto o teatro quanto o circo tornam-se um espaço de reunião coletiva no qual a população vê e usufrui daquilo que lhe oferece o editor dos jogos, ou seja, o imperador. Todavia, o teatro continua sendo o lugar da festa, do laser.

Algumas datas marcam historicamente o teatro latino. Em 364 a. C., abre-se o período de um teatro sem texto com a criação dos jogos cênicos. O teatro com texto ganha seu lugar com a instituição dos jogos gregos, em 240 a. C. É neste contexto que se podem localizar as obras de Plauto, Terêncio e, mais tarde, Sêneca, entre outros poetas dramáticos. Todavia, em 27 a. C., o texto deixa de lado seu caráter literário e passa a servir apenas de suporte a uma apresentação pantomímica. Pode-se dizer que se trata de um retorno ao teatro sem texto.

É possível, nesta altura, determinar a matriz do teatro latino. Trata-se de um espetáculo lúdico, cujo conteúdo das apresentações é adaptado de um espetáculo estrangeiro. São, por isso, classificados de jogos gregos, jogos oscos, jogos etruscos etc. Cria-se a profissão de ator, de início *histrio*, que se apresentava diante da *scaena*, distinto, pois, do *ludio*, dançarino não profissional participante da procissão.

Acerca do ator latino, adotaremos aqui algumas informações de Dupont⁶, que contribuirão para bem assinalar a idéia de um teatro como espetáculo lúdico.

O substantivo comum para designar o ator romano era *ludius*, ou seja, um dançarino e mímico ao mesmo tempo. Ao lado dele, tomavam lugar no palco flautistas e cantores, porém ele era o centro de interesse da platéia, pois é ele quem garante o espetáculo. Por ocasião dos jogos cênicos, eram aplaudidos, idolatrados e dotados de glória, pois desencadeavam paixões e muitos deles recebiam favores, inclusive amorosos, de homens ilustres da república. Cícero, no *Pro Archia*, VIII, 19, cita Roscius como um desses atores gloriosos que “tinha conquistado tão grande afeto de todos nós com a mera expressão corporal”.

Para alcançar tal glória e exercer o fascínio, era necessário que o ator cultivasse a perfeição de um corpo de dançarino e adquirisse a justeza de uma voz de cantor, pois, afinal, é ele o responsável pelo prazer do público. O ator cômico era o mais valorizado por causa de sua dança. Numa comédia, gastava a metade da cena dançando o seu papel, acompanhado do som da

flauta e do escabelo (*scabellum*). Cada ator especializava-se num papel, ou masculino ou feminino, já que era vedado às mulheres apresentarem-se no palco. Para isso, cultivavam atributos fundamentais, como a agilidade para o escravo, a graça e a feminilidade para a cortesã. A voz devia ser forte o bastante para preencher os espaços dos enormes teatros romanos, mas o principal atributo do ator cômico era mesmo o corpo.

Já o ator trágico destacava-se pela voz, pela declamação, mas devia também ser capaz de transmitir, através de códigos gestuais, determinados sentimentos de dor, cólera, desespero, júbilo, furor.

Os atores associavam-se a grupos teatrais designados *greges* (*grex*, *grei*, rebanho). O chefe da *grex* era o ator principal e também responsável pela encenação. Para isso, dispunha de atores especializados, cantores, um coreógrafo, um poeta dramático e um compositor de música, todos contratados, ainda que mal pagos.

Cessado o tempo dos jogos, o direito romano condenava os atores à infâmia jurídica, privando-os dos direitos cívicos e políticos, calcando-os às camadas sociais inferiores. Além da infâmia jurídica, a sociedade também os dotava de infâmia moral, considerando-os seres desprezíveis e repugnantes, assimilados às prostitutas. Isso acontecia porque aquela sociedade desprezava as pessoas que ofereciam seus corpos para o deleite e o prazer dos espectadores.

A atividade do poeta dramático, porém, não era infamante, todavia não lhe rendia fortuna e fama. Era convidado pelo chefe da *grex*, que lhe pagaria em caso de sucesso. Havia um colégio de poetas dramáticos. Reuniam-se primeiramente em torno do templo de Minerva, mais tarde no templo de Hércules e, finalmente, no templo das Musas, sobre o Palatino. A função principal dessa corporação parece terem sido os funerais dos associados, mas não é de todo improvável que também se dedicassem à transmissão e ao aprendizado das técnicas de escritura. Diferentemente de outros gêneros, como a épica, a historiografia e até mesmo o lirismo, a literatura dramática não alcança a dignidade de um monumento cultural. Os textos dos poetas dramáticos desapareceram com o tempo, restando-nos apenas fragmentos.

Os textos que permaneceram são aqueles que seguem a tradição grega, como as comédias de Plauto e Terêncio e as tragédias de Sêneca. As obras dos dois primeiros eram representadas durante os *ludi graeci*, porém até hoje se discute sobre as tragédias de Sêneca, se foram ou não l

levadas ao palco. A maior parte dos autores se inclina pela não encenação, tendo em vista que os latinos preferiam apreciar os textos literários, tanto épicos quanto líricos ou dramáticos, quando se reuniam em Círculos fechados ou nas leituras públicas, nas *recitationes*.

Após essas breves considerações, podemos concluir que, quando se fala em teatro latino, só se pode associá-lo ao grego em parte, pois a essência dessa forma de espetáculo insere-se na civilização romana como jogo, adjetivado de cênico. Para os romanos, o essencial eram os *ludi scenici*.

BIBLIOGRAFIA

- ALFÖLDY, Géza. *A história social de Roma*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- BOESCU, Victor. *Introdução à cultura clássica*. Lisboa: Editorial Verbo, 1988.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- CONTE, Gian Biagio & PIANEZZOLA, Emilio. *Storia e testi della letteratura latina*. Firenze: Le Monnier, 1995. v.1
- COUSSET, Christophe. *La tragédie grecque*. Paris: Suil, 1997.
- DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1988.
- _____. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1959.
- LIMA, Heber Salvador de. *Os deuses que não morreram*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

NOTAS:

¹ LIMA (1996, p. 99)

² DUPONT (1988, p. 11)

³ Substantivo formado de *piu-* + sufixo *-culum*, meio, instrumento.

⁴ DUPONT (1988, p. 30)

⁵ ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, v. *scaena*.

⁶ DUPONT (1988, p. 21-4).