

TRAGÉDIA E ENCENAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO: UM BREVE HISTÓRICO

Prof. Dr. Gilson Motta (UFOP)¹

**Palavras-chave: TRAGÉDIA GREGA: ENCENAÇÃO: TEATRO BRASILEIRO:
CENOGRAFIA: TEATRO MODERNO**

Apresentação:

O presente estudo sobre a encenação da tragédia grega no Brasil vem sendo desenvolvido desde 2003, na linha de pesquisa Processos de Criação Artística, no Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos em Artes, do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto. Até o presente momento, foram desenvolvidos dois projetos: *A encenação da tragédia grega na cena brasileira contemporânea* (2003-2004) e *O espaço da tragédia* (2006-2007), com alunos-bolsistas dos programas PIBIC e PIP. O texto que ora apresento constitui-se como a apresentação do projeto de Pós-Doutorado, denominado também de *O espaço da tragédia*, a ser desenvolvido, a partir de agosto de 2007, na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Introdução:

Por sua natureza, o texto clássico – antigo ou moderno – está sempre sujeito a uma interpretação histórica, segundo valores culturais e artísticos específicos. Com o surgimento no teatro da moderna encenação, o diretor teatral passou a ser o principal intérprete deste(s) sentido(s). Assim, desde o surgimento encenação moderna, a tragédia grega constituiu-se um desafio para os diretores teatrais, pelo fato de envolver um complexo processo de adaptação para a atualidade. Considerando que a montagem de textos gregos implica um lidar com questões complexas – por exemplo, a adaptação do texto, a discussão sobre o mito, a presença ou ausência de um coro, um modo diversificado de jogo do ator, a relação com a palavra, o confronto entre diferentes espaços, entre outros - esta análise terá como foco central a questão do espaço cênico e da cenografia. Uma tal delimitação se funda, tanto no fato de a encenação teatral contemporânea afirmar cada vez mais o caráter indissociável do trabalho do diretor teatral e do cenógrafo, quanto pela relevância da temática do espaço na arte moderna e contemporânea.

Embora as tragédias gregas representem uma parcela muito pouco significativa da produção teatral geral, seja no Brasil, seja em outros centros teatrais mundiais, é importante notar que nos últimos anos tem havido um movimento mundial de revivificação da tragédia grega (FOLEY, 1998; FERAL, 2002, DECREUS, 2001). Este movimento também vem se

¹ Universidade Federal de Ouro Preto, Departamento de Artes, e-mail: mottagilson@oi.com.br

repercutindo na cena brasileira, basta lembrarmos que os mais importantes diretores teatrais brasileiros dos anos 90 até a atualidade têm uma passagem pelo texto antigo. A que se deve este interesse? O que motiva os diretores, grupos e companhias a encenar o texto grego? Por que o texto antigo apresenta-se como um desafio para os diretores atuais? Em suma, qual o lugar da tragédia grega no teatro contemporâneo?

A reflexão sobre o sentido e o lugar da tragédia grega no contexto da cena teatral moderna e pós-moderna vem sendo desenvolvida por estudiosos de diversos países, como Patrícia Legangneux (2004), Helen Foley (1998), Lloyd Llewellyn-Jones (2002), Georges Banu (2001), entre outros. No projeto de pesquisa *O espaço da tragédia* este sentido e lugar são observados, sobretudo, a partir da produção teatral brasileira da década de 1990. Mas, esta reflexão sobre cerca de duas décadas de espetáculos, implica necessariamente uma visão geral da história precedente, mais precisamente, os anos de formação do teatro moderno brasileiro até os anúncios da superação deste modernismo ao fim dos anos 60.

1. A encenação de tragédias gregas na cena mundial.

O surgimento da moderna encenação teatral, o qual deslocou para o diretor teatral a tarefa de interpretar o(s) sentido(s) do texto. No caso de um texto antigo, este processo de interpretação é mais radical, pois implica a tentativa de tornar o texto antigo inteligível para o espectador moderno. A questão central se articula num modo de se pensar como a tragédia grega pode ser assimilada por um público já moldado por uma sensibilidade marcada pela velocidade da informação, pela desordem, pela fragmentação, pela massificação. Ao traçar a história da encenação das tragédias gregas no teatro europeu do século XX, Patrícia Legangneux (2004) vem afirmar que este questionamento acompanha boa parte da história do teatro europeu, passando por diretores como Max Reinhardt, Jean Villard, Bertolt Brecht, Antoine Vitez, Ariane Mnouchkine, entre outros. Assim, pela sua estrutura e por seu ritmo, encenar uma tragédia grega tornou-se um desafio para os encenadores modernos.

Ao abordarem as tragédias gregas, os diretores teatrais deparam-se com elementos formais e temáticas que, apesar da distância histórica e da diferença de contextos estéticos, ainda são importantes em termos de uma busca de experiências formais e em termos de um questionamento acerca da ordem social e política. Isto é, a tragédia grega afirma-se como uma possibilidade de experimentação da linguagem cênica e de um questionamento dos valores sociais e culturais. Aos elementos desta poética teatral que podem vir a ser manipulados com uma maior liberdade pelo diretor, sendo enfatizados, rejeitados ou transformados, de modo a se construir uma “leitura” da tragédia, soma-se um outro aspecto de natureza mais complexo. Num nível mais radical, esta relação com a origem apresenta-se como algo essencialmente problemático, pois implica em pensar aquele elemento constitutivo ou originário. Segundo Josette Fèral,

(...) A Oréstia oferece também a possibilidade de uma confrontação direta com o que se imagina, em geral, como a origem do teatro no ocidente. A tragédia grega traz o vestígio irrefutável desta volta às origens, desta fascinação pelo começo, um começo que poderá talvez –

por contraste – iluminar nossa desorientação atual. Ela confronta o artista – encenador ou ator – e o espectador com o começo do teatro (FERAL, 2002, p.12).

Se, por um lado, a reflexão sobre a relação entre o texto grego e a atualidade dá continuidade ao debate tradicional acerca da herança cultural grega e do humanismo ocidental, por outro, tem-se também uma dimensão estética mais específica, pois, conforme observa Patrícia Legangneux, esta tentativa de reinvenção da tragédia grega se mostra como fator fundamental para a própria afirmação da encenação enquanto arte (LEGANGNEUX, 2004, p. 18).

Assim, desde a origem da encenação moderna, a tragédia grega assume uma posição paradoxal: a encenação do texto trágico antigo apresenta-se também como uma possibilidade de renovação do teatro atual. Assim, na história do teatro moderno, a tragédia grega vai, progressivamente, afirmando-se como fonte de renovação da cena, até se mostrar como um teatro experimental, como propõe Helen Foley (1998). Isto é, na cena contemporânea, a tragédia grega mostra-se como um teatro aberto à experimentação, na medida em que possibilita o surgimento de diversos processos criativos: a superação das convenções herdadas pelo realismo, a fusão e confronto de tradições teatrais diversas, a criação de um discurso político não localizado, a experimentação de diferentes formas de atuação para os atores e a adaptação dos enredos trágicos. Nestes diversos procedimentos criativos, os diretores teatrais europeus e norte-americanos tenderam a ora acentuar a distância entre o texto antigo e a sociedade atual, ora a reduzir esta distância.

Um dos aspectos importantes deste momento – crise do teatro, tentativas radicais de negação, tentativas de releitura – é que ele leva a um questionamento do próprio espaço do teatro. Daí o surgimento de diversas propostas de criação de novas salas ou ainda a busca daquilo que, hoje em dia, chamamos de “espaços alternativos”. No imaginário moderno, o lugar teatral antigo aparece relacionado a um espaço de comunhão, de participação ativa do espectador, onde o acontecimento teatral se funde, ao mesmo tempo, a um evento de caráter político, cívico e religioso. Esta experiência se mostra como algo radicalmente diferente da experiência teatral moderna, destinada a um público reduzido e seletivo. Assim, a encenação da tragédia grega envolverá também uma busca de novos espaços de construção do ato teatral, de novas relações entre o espectador e a cena e de formas de aproximação entre o universo grego e a realidade atual. Estas buscas irão se refletir na cena teatral mundial nas diversas fases da história da encenação. A partir desta exposição geral, resta-nos agora apresentar o problema da encenação do texto antigo no contexto do teatro brasileiro.

2 – As encenações brasileiras de tragédias gregas: da década de 1940 aos anos 80. Construção, consolidação e esgotamento do Modernismo teatral.

O processo de montagem de textos antigos tem início justamente com o surgimento do moderno teatro brasileiro na década de 1940. Este período é marcado por uma transformação radical não somente da estrutura da produção teatral, como também dos próprios valores estéticos e artísticos. O surgimento de grupos teatrais amadores e de companhias profissionais aliado à presença de artistas teatrais oriundos da Europa,

mostram-se como fatores decisivos para que, no Brasil, se consolidasse um pensamento e uma prática teatral de características modernas, conforme asseguram diversos estudiosos do teatro brasileiro (BRANDÃO, 2005; MAGALDI, 2005; PRADO, 2003; BERNSTEIN, 2005). Ora, neste processo de renovação cênica, os referidos grupos e companhias irão recorrer aos textos clássicos afim mesmo de afirmar seu diferencial artístico. No decorrer deste processo, que percorre toda a década de 1940 e que chega ao início da década de 1950, são encenados autores como Shakespeare, Molière, Musset, Gil Vicente, Marivaux, Camões, entre outros. Ora, neste movimento, o encontro com a tragédia grega apresentava-se como uma consequência natural. Daí a presença de espetáculos como *Medeia*, de Eurípides, pelos Artistas Unidos, com direção de Ziembinsky, em 1946. Em 1951, o Teatro dos Estudantes do Brasil realiza o Festival de Teatro Grego, contando com os textos *Antígone* e *Édipo Rei*, de Sófocles e *Hécuba*, de Eurípides, estas montagens percorreram várias cidades do norte e nordeste do Brasil. *Hécuba*, por sua vez, cuja direção era de Paschoal Carlos Magno, seria remontada entre 1952 e 1954, no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente. Ainda em 1952, em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia encena também *Antígone*, de Sófocles, com direção de Adolfo Celi. Estes espetáculos foram bem acolhidos pela crítica e pelo público.



Antígone, direção de Adolfo Celi

Do ponto de vista formal, se analisarmos as imagens e os textos críticos sobre estes espetáculos, notaremos o predomínio de uma estética que tende para a representação estilizada do antigo, isto é, a cenografia, por exemplo, busca “indicar” um tempo-espaço próximo ao universo grego, enquanto que os atores aparecem caracterizados como gregos. Este panorama começa a se transformar em meados da década de 1960.

Em *Electra*, de Sófocles, encenada em 1965 pelo Grupo Decisão, com direção de Antonio Abujamra e cenografia de Anísio Medeiros já se nota uma tendência a se fugir da figuração do grego. O que se nota aqui é que, para além da representação, são os elementos formais que geram aquilo que seria o espaço trágico. O traje aparece como um elemento referencial, que delimita de modo sugestivo o universo grego. No entanto, para além deste limite, nota-se a presença da mistura de referências ou tradições culturais no traje/personagem. Assim, a relação entre imagem, personagem e palavra parece revelar certas zonas de tensão, como registrou Yan Michalski, numa crítica feita ao Jornal do Brasil:

O cenário, através de um declive excepcionalmente íngreme do chão ao palco, oferece ao espectador um ângulo visual inesperado e estranho, perfeitamente identificado com o aspecto sobre-humano da tragédia; e, através da consistência e da cor das paredes, cria um pesado clima de opressão. Deixando de procurar características específicas gregas no cenário, Anísio Medeiros encontrou, no entanto, características autênticas e universalmente trágicas (MICHALSKI, 1965, p. 2).



Electra, pelo Grupo Decisão

Em 1967, Flávio Rangel encena no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, o espetáculo *Édipo Rei*, de Sófocles, com cenários e figurinos de Flávio Império. Do ponto de vista do espaço e da caracterização dos atores, nota-se também uma tendência à simplificação, o recurso a um simbolismo, para a mistura de referências culturais, e, sobretudo, para uma falta de unidade visual na cena, conforme observa Décio de Almeida Prado:

Não gostamos dos figurinos de Flávio Império, incluindo-se, nesta categoria, a caracterização física dos atores, que supomos estar de algum modo subordinados ao desenho. É pobre a concepção da vestimenta de Édipo, baseada na alegoria moral pura e simples, branco para a inocência, vermelho para o crime, negro para o luto (...) da mesma forma que a cabeça de Jocasta, fortemente pintada, puxando para o egípcio, choca-se com a modernidade dos rostos de Édipo e Creonte. Sem falar que um dos pastores se apresenta com o rosto tão coberto de pêlos que se estivéssemos no teatro infantil diríamos logo que ele representa um Terra Nova ou um São Bernardo (PRADO, 1987, p. 175).

Mas, um marco na história das encenações é, sem dúvida, a *Antígone*, de Sófocles, encenação do Grupo Opinião, direção de João das Neves, cenografia de Helio Eichbauer, realizada no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, em 1969. Superando a idéia de indicar o mundo grego a encenação se propunha a dialogar com a atualidade, o que se dava por intermédio do deslocamento da obra para o período arcaico. Este recuo no tempo deixaria transparecer uma sociedade em formação, plena de lutas e contradições marcantes. Trata-se assim da construção de um discurso político não localizado. Ora, num contexto de plena vigência do AI-5, esta fala indireta apresentava-se como uma alternativa para a crítica

política. A cenografia parece reforçar esse sentido. Num espaço cênico constituído por uma arena retangular, a cenografia era constituída por uma espécie de piscina coberta de areia. Os dois planos do cenário e seus dois materiais básicos (madeira e areia) dialogam posto que as ações feitas na plataforma de madeira desencadeiam ações no plano inferior. Assim, os personagens do primeiro plano aparecem como sepultados que ressurgem. Mas, num outro aspecto, o pequeno praticável quadrado – lugar privilegiado do personagem Creonte – encontra-se numa situação dúbia: ele é rigidez e fragilidade. A cenografia cria um espaço trágico que parece dialogar com as teorias nietzschianas sobre o apolíneo e o dionisíaco, na medida em que, por sua forma e materiais, confronta os valores de estabilidade e de instabilidade, de fluxo e contenção, de caos e ordem. A ordem e o poder revelam-se limitados e fadados à degenerescência ou queda.



Antígona, direção de João das Neves

Um outro espetáculo que vem subverter intensamente os valores estéticos vigentes é o *Agamêmnon*, de Ésquilo, espetáculo do grupo A comunidade, com direção de Amir Haddad e cenografia de Joel de Carvalho, realizado em 1970. Neste espetáculo, não somente o princípio da representação é rejeitado, como também se nota uma radical negação do espaço tradicional. A proposta do grupo era romper com a relação espacial tradicional, daí a recusa às salas de espetáculo convencionais e a fixação do grupo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para o espetáculo, o cenógrafo criou uma grande área retangular, com diversos praticáveis com tamanhos diferentes, com diversos planos, dotados de alçapões, escadas e rampas. Neste espaço fragmentário não há separação entre a área de atuação e a área destinada ao espectador, o espectador está integrado à cena. O ator podia atuar de diversos modos, sem uma marcação pré-definida: pendurado, de cabeça para baixo e, além disso, podia também operar a luz, constituída por lâmpadas incandescentes. Aqui, o espaço teatral afirma-se como uma metáfora do universo trágico por intermédio da oposição e sobreposição de linhas, formas e planos, construindo um espaço de conflito sem o elemento referencial. A partir destes dados, podemos pensar que a ausência de diferenciação entre sala e cena, aliado ao jogo com a expectativa dada pela movimentação não convencional dos atores no espaço, afirmar-se-ia como uma forma de se criar uma tensão trágica, pois, inserem na experiência do espectador as sensações de desconforto e de ameaça a partir do fator casual e inesperado.



Agamêmnon, pelo grupo A comunidade

Provavelmente em função do contexto político brasileiro, no final da década de 60 serão realizadas várias montagens de textos gregos. A Escola de Arte Dramática, de São Paulo, por exemplo, realizaria entre 1969 e 1972, três montagens: *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, direção de Emílio Di Biasi, em 1969; *As bacantes*, de Eurípides, direção de Celso Nunes, em 1970 e *Antígone*, de Sófocles, direção de Alberto Guzik, em 1972. Esta proliferação de textos gregos talvez venha corresponder àquilo que Helen Foley denomina de “construção de um discurso político não localizado”. Ora, num contexto de plena vigência do AI-5, esta fala indireta apresentava-se como uma alternativa para a crítica política. Encerrando a década de 70, é apresentado no Rio de Janeiro, pelo Teatro Ipanema o espetáculo *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, direção de Ivan Albuquerque, em 1979. Aqui, nas vésperas do processo de abertura política, a montagem adquire uma conotação política clara, conotação esta que é percebida pelo crítico Yan Michalski, como nota Fernando Peixoto (2004).

Já nos anos 80, notar-se-á um crescente número de encenações de textos gregos, porém, como os grupos e companhias já se libertaram da necessidade de construir um discurso político não localizado, os encenadores parecem se voltar para outros problemas do texto antigo. Exemplar, neste sentido, é a atuação do Grupo Mergulho no Trágico que, entre 1987 e 1992, encenou seis tragédias gregas, propondo não somente uma reflexão de ordem ética, mas também se defrontando com problemas cênicos específicos da tragédia grega. Este interesse pela tragédia manifestar-se-á ainda em diretores como Jorge Takla, que encenou *Electra*, de Sófocles, em 1987, e Marcio Aurélio, com a montagem de *Édipo Rei*, em 1983.

Este panorama histórico – que será devidamente aprofundado com a pesquisa – deverá nos fornecer um quadro geral que permita compreender não somente as motivações artísticas, éticas e políticas que orientam os artistas ao se deparar com o texto antigo, mas também a própria transformação da encenação em seus aspectos estilísticos e formais. Esta descrição histórica é essencial para que o foco da pesquisa possa recair sobre a estética teatral pós-moderna, em especial, nas relações entre o espaço cênico e o universo trágico.

No período em questão – décadas de 40 aos anos 80 – notar-se-á, em termos de cenografia, por exemplo, uma nítida passagem de uma representação fundada no realismo e no elemento referencial, para uma crescente estilização e depuração da cena, em função da

presença de cenógrafos que adotam uma linguagem mais construtivista e arquitetônica. Contudo, esta transformação não é linear, ela é feita de antecipações e de recuos, o que dificulta uma conceituação mais clara acerca dos limites temporais entre o moderno e o pós-moderno.

3 – As encenações contemporâneas: dos anos 90 à atualidade

Como vimos, a montagem de uma tragédia grega sempre envolve uma relação com o teatro em sua origem. Herdamos dos gregos todo um modo de pensar e fazer teatro – o texto, o ator, as convenções cênicas, a encenação, a teoria acerca do sentido da tragédia – enfim, herdamos uma poética da tragédia. Nos deparamos, portanto, com uma tradição teatral que envolve, por um lado, diversas formas e técnicas de representação, tais como, um modelo de construção dramática, a fusão das artes, a convivência do épico e do dramático, a presença do discurso poético, a possibilidade de diferentes formas de jogo para o ator; por outro lado, esta tradição também nos aponta para uma série de conceitos e temas, como a catarse, o herói, a representação do patético, o trágico, entre outros. O que se busca aqui é perguntar como os diretores e cenógrafos contemporâneos estabelecem suas respostas formais aos problemas colocados pela tragédia grega e, numa relação complementar, como a organização do espaço cênico contribui para a determinação do sentido do trágico e da tragédia. Em sintonia com a diversidade contemporânea, estas respostas serão igualmente múltiplas, atendendo a uma poética pessoal do diretor, a qual envolve questões éticas específicas.

Mas, como esta poética tradicional da tragédia e estes temas que lhe são peculiares se coadunam com os ideais e as práticas artísticas e culturais da pós-modernidade?

Para respondermos a essa questão, devemos conceituar previamente tais práticas. Segundo autores como Teixeira Coelho (2005) e Steven Connor (1996), por exemplo, as teorias de Antonin Artaud constituem a base para a afirmação de uma estética pós-moderna: elas anunciam uma valorização da obra-como-processo, em detrimento do fechamento e acabamento da obra; elas valorizam a idéia da apresentação, em detrimento da representação; elas afirmam a multiplicidade de eventos visuais e auditivos, isto é, a proliferação e a superposição de signos em contradição; elas dissolvem a idéia da obra de arte unificada; elas rompem com o princípio da identidade, de modo a tornar relativo o sentido da obra, o que implica uma valorização da singularidade dos receptores, isto é, o papel decisivo que estes exercem para a construção do sentido da obra.

Cabe-nos agora estabelecer um vínculo entre estas teorias sobre o teatro pós-moderno, em geral, e a cenografia, em particular. Para tanto, tomarei como base as teorias de Arnold Aronson acerca da cenografia pós-moderna (1992). Segundo o autor, durante as décadas de 70 e 80, desenvolveu-se um estilo cenográfico fundamentalmente diferente na abordagem e nos valores estéticos, estilo este que questiona as formas herdadas durante o período modernista. O princípio conceitual desta cenografia encontrar-se-ia na idéia da ruptura com a “unidade orgânica” da cena. “Uma espécie de visão pan-histórica e oniestilística passou a dominar a cenografia; o mundo é visto como uma multiplicidade de elementos e imagens díspares, muitas vezes incongruentes e conflitantes, e a cenografia reflete esta perspectiva” (ARONSON, 1992, p. 9). A partir deste princípio, o autor identifica alguns traços marcantes da cenografia pós-moderna: a) Ausência de um foco narrativo único: presença da

descontinuidade, da ruptura; b) Ênfase na relação entre o espectador e o objeto; c) Ausência consciente de unidade entre os elementos visuais da produção, rompendo com a sinergia estética moderna; d) Sobreposição e mistura de estilos; e) Afirmção da presença do passado, com colagens de imitações estilísticas; f) Retomada da frontalidade da cena, a fim de assegurar a descontinuidade entre imagem e observador, provocando uma interrupção da percepção.

A partir destes princípios relativos à cena e à cenografia, a pesquisa *O espaço da tragédia* buscará analisar o modo como as encenações de tragédias gregas contemporâneas dialogam com as teorias pós-modernas. Para tanto, analisaremos espetáculos realizados entre a década de 1990 e os dias atuais, envolvendo diretores como Bia Lessa, Antunes Filho, Rodolfo Garcia Vasquez, Antonio Pedro, João Fonseca, Márcio Aurélio, Moacyr Góes, entre outros e cenógrafos como Helio Eichbauer, José Dias, J.C. Serroni, Gringo Córdia, entre outros.



Medeia, direção Antunes Filho



Antígona, de Os Satyros

A análise destes espetáculos deve vir a gerar um interessante debate acerca do espaço cênico na medida em que se nota uma grande diversidade de lugares teatrais utilizados: desde os espaços tradicionais, isto é, o palco frontal, passando por espaços alternativos, chegando a novas arquiteturas teatrais. A negação do espaço tradicional aliada às idéias de descontinuidade, ruptura, multiplicidade, sobreposição, implicariam também uma recusa às formas tradicionais de expressão cenográfica e, no que diz respeito à encenação das tragédias, um abandono da representação referencial mimética ou estilizada do universo grego. Assim, mesmo que a encenação de uma tragédia não seja feita num espaço alternativo, a forma de representar o trágico irá se diferenciar progressivamente.

A partir dos próprios comentários críticos é possível apreender a presença de diversas questões cenográficas e espaciais: a recuperação do espaço, a reconstrução cenográfica de um espaço teatral, a integração cena e sala, a presença do elemento sensorial, a cenografia como metáfora do universo trágico. Isto se faz notar, por exemplo, nos comentários feitos pelo crítico Macksen Luiz Macksen Luiz para o espetáculo *Medeia*, direção de Bia Lessa (LUIZ, 2004) e nos comentários de Sebastião Milaré acerca da cenografia de J. C. Serroni para o espetáculo *Antígona*, de Sófocles, direção de Antunes Filho (MILARÉ, 2005).

Assim, além de buscar entender as motivações ideológicas, teóricas, estéticas e políticas que orientam o gesto criativo, assim como os modos de representação do trágico na cenografia contemporânea, almeja-se aqui verificar como os criadores teatrais fornecem respostas formais ao problema da relação entre os diversos espaços dramáticos existentes no espaço cênico grego original, a saber, a tensão entre coro/orquestra, ator/*logeion*, deuses/*theologheion*, espectador/*theatron*, interior e exterior. Considerando que a tragédia é um espaço de conflito, de tensão, de ambigüidade, de contradição, cabe-nos questionar se o espaço cênico moderno – quer dizer, o espaço criado nas encenações – resgata ou recria, de algum modo, estas zonas de tensão. Ou, mais precisamente, cabe analisar como as encenações trágicas contemporâneas instauram, em seu espaço, tensões que dizem respeito ao homem atual, reinventando o próprio sentido do trágico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARONSON, Arnold. « Cenografia pós-moderna », *IN Cadernos de Teatro*, Nº 130. Rio de Janeiro: O Tablado, julho a setembro de 1992.
- BANU, Georges (org). *Tragédie grecque: Défi de la scène contemporaine. Études théâtrales*. Centre d' études théâtrales. Louvain: Université Catholique de Louvain, 2001.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice. Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BRANDÃO, Tânia. “Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968” *IN Brasil: Palco e paixão. Um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazíveis Edições, 2004/2005.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- DECREUS, Freddy. “Le bruit court que nous n’em avons pas fini avec les Grecs. Le visage troublant de Dionysos dans le théâtre actuel” *IN Études Théâtrales*, 21/2001: *Tragédie grecque. Défi de la scène contemporaine*. Louvain: Université Catholique de Louvain, 2001.
- FÈRAL, Josette. “Os gregos na Cartoucherie: a pesquisa das formas” *IN Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*, nº 14, julho-setembro, 2002. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, RIOARTE, 2002.
- FOLEY, Helen. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*. Washington, DC, 1998. American Philological Association. Presidential Address. Disponível em: <http://www.apaclassics.org/Publications/PresTalks/FOLEY98.html>.
- HARDWICK, Lorna. *Greek Drama at the end of the Twentieth century: Cultural Renaissance or Performative outrage*. Disponível em: <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/Greekdrama.htm>
- LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*. Louvain : Presses Universitaires Septentrion, 2004.
- LLEWELLYN-JONES, Lloyd. “Understanding Theatre Space” e “The use of set and costume design in modern productions of ancient Greek drama” *IN Reception of the texts and images of ancient greece*, 2002. Disponíveis em: <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/VisualSystems.htm>
<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/DesignEssay.htm>
- MAGALDI, Sábato. “Teatro em São Paulo de 1943 a 1968” *IN Brasil: Palco e paixão. Um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazíveis Edições, 2004/2005.
- MOTTA, Gilson. “A encenação da tragédia grega e do trágico na cena brasileira contemporânea” *IN Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC*, Nº1 (julho 2006). Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, 2006. p. 105-119.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX: Yan Michalski*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. “O sujeito trágico” *IN Mito e tragédia na Grécia Antiga II*, São Paulo: Perspectiva, 1991.

SITES NA INTERNET:

<http://www.apaclassics.org/Publications/PresTalks/FOLEY98.html>.

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/Greekdrama.htm>

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/VisualSystems.htm>

<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/DesignEssay.htm>

Artigos de periódicos/Críticas:

LUIZ, Macksen. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 2004.

MICHALSKI, Yan. Electra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de abril de 1965. Caderno B, p. 2.

MILARÉ, Sebastião. Antígona, de Sófocles. Teatro Anchieta – Sesc Consolação *IN Espaço Cenográfico News*, Nº 24, São Paulo: Espaço Cenográfico, julho, 2005.