

COIMBRA • 2014

59

BOLETIM DE

**ESTUDOS
CLÁSSICOS**

ASSOCIAÇÃO
PORTUGUESA
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

INSTITUTO
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

NAS ORIGENS DO DRAMA E DO TEATRO OCIDENTAL. ONDE CABE O ROMANCE E O CINEMA?

(IN THE ORIGINS OF DRAMA AND WESTERN THEATRE. WHERE
DO NOVEL AND CINEMA FIT?)

WEBERSON FERNANDES GRIZOSTE
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS-CECH

Resumo: Walter Besant considerou o Romance semelhante a uma peça de Teatro. Aristóteles havia considerado a Tragédia superior a outras artes por sua capacidade de representação da vida. O Cinema, por sua vez, é uma arte essencialmente representativa. Esse artigo faz uma reconstituição das origens do drama e do teatro ocidental como matrizes do Romance e do Cinema.

153

Palavras-chave: Poética; Dramaturgia; Romance; Cinema.

Abstract: Walter Besant has considered the Novel similar to a Theatre piece. Aristotle had considered the Tragedy superior to other arts for its capacity to represent life. The cinema, on the other hand, is essentially a representative art. This essay reconstitutes the beginnings of drama and of western theatre as matrixes of the Novel and the Cinema.

Keywords: Poetics; Dramaturgy; Novel; Cinema.

“Há quem ouse negar ao género dramático as honrarias da literatura. Apontam-se obreiros da cena com certa originalidade

que não são propriamente escritores”. Com esta afirmação, o professor Guerreiro Murta iniciava uma versação sobre *como se devem ler os dramaturgos*¹. O mais antigo tratado, sob o qual toda a noção de Literatura Ocidental está alicerçada e, particularmente, aquele que dá-nos modelo ideal de Tragédia², é a *Poética* de Aristóteles³. O Estagirita conceituou a *mimesis* e colocou como arte imitativa a Epopeia, a Tragédia, bem como a Poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística (P. 1447a). Classificou, ainda a Comédia como a imitação dos homens inferiores, nomeadamente o que se refere ao ridículo. Isto é, a *Poética* aristotélica entende como ridículo certos defeitos, torpezas anódicas e inocentes (p. 1449a); a Tragédia, portanto, é ao contrário, é a imitação dos homens superiores (p. 1449b).

154

Horácio nasceu três séculos depois do Estagirita e, em sua *Arte Poética*, ampliou a arte mimética para a pintura; cuja definição encontra-se na célebre frase segundo a qual *Pictoribus atque poetis | quidlibet audenti semper fuit aequa potestas* (Ars. 9-10), isto é, “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”, na versão poética da tradução de Rosado Fernandes.

Dos gêneros literários, o romance é, reconhecidamente, o mais tardio. A ele precederam a poesia, a epopeia e a dramaturgia. Igualmente, naquilo que atualmente denominamos Belas Artes, são anteriores ao romance quase todas as artes imitativas: a pintura, a escultura, a música, etc. Walter Besant, em 1884, ao conceituar o romance, fê-lo em determinados momentos comparando com o Teatro:

“Um romance é como uma peça de teatro: ela pode ser dividida entre cenas e atos, em quadros e situações, separados até o final

1 Murta, S/D, 227.

2 Dessa afirmação entre as vírgulas, cf. Schoenmakers, Mavromoustakos, 2010: 12.

3 Pereira, 2003: 394.

do capítulo, em vez de queda de cena: o escritor é o dramaturgo, diretor de palco, pintor de cena, ator, e carpinteiro, tudo em um; esse é o seu único negócio, é ver para que nenhuma cena enfraqueça ou fracasse: ele não pode jamais por um momento esquecer de considerar como a peça é vista de frente⁴.”

Contudo, a dramaturgia é, entre as artes poéticas conceituadas por Aristóteles, aquela que mais se assemelha à cinematografia. E a Arte Cinematográfica jamais foi considerada como Literatura, senão como a mais nova de entre as Belas Artes. Carlos Ferreira, ao conceituar *As Poéticas do Cinema*, retomou os conceitos da *Poiesis* aristotélica como elemento produtor de um imaginário estético, mas já outros o teriam feito antes dele, dando mesmo o exemplo de Herberto Helder⁵. Portanto, é indiscutível que, se a cinematografia não é, nem pode ser, considerada literatura, é efetivamente, uma das Belas Artes e, possivelmente, depois da música, a mais difundida no planeta.

Mas o fato de Carlos Ferreira ter-se ancorado na *Poética* reabre uma questão. Embora Todorov tenha abordado somente a poética que considerava literatura, quer em verso, quer em prosa, ele reconhece que a *Poética* de Aristóteles era apenas uma teoria sobre as propriedades de certos tipos de discurso literário⁶. Ora, subtende-se que “certos tipos de discurso literário” prevêm que existam outros para além da poesia e da prosa – mas o fato é que Aristóteles não escreveu nada sobre o romance, porque ele ainda não existia enquanto tal, embora inegavelmente se encaixe no universo da prosa. Assim, já que o Estagirita dedicou-se à tragédia e à comédia, portanto nas palavras do crítico búlgaro, a dramaturgia é, indiscutivelmente, literatura. – Sendo o Romance uma arte poética relativamente recente, Todorov dedicou toda a sua *Poética* a esta arte ancorando-se desde o princípio em Aristóteles.

4 Besant, 2015: 38.

5 Apud Ferreira, 2004: 13.

6 Todorov, 1993: 12.

Antes dele, Henry James, escreveu a sua *Arte de Ficção*, que por sua vez o fez, baseando-se em uma conferência de Walter Besant entregue ao Royal Institution em 25 de Abril de 1884.

O fato é que, diferentemente da cinematografia, o Romance possui os mesmos elementos da poesia, da epopeia e da dramaturgia. Tanto é que Walter Besant comparou o romancista ao dramaturgo. Mas quem há-de negar que a cinematografia é uma vertente moderna do antigo Teatro conceituado por Aristóteles? Se assim o é, então o que faz do teatro um discurso literário e o que nega o mesmo status ao cinema? Já que Guerreiro Murta deixara bem claro que “as composições teatrais são escritas para ser representadas e não lidas”⁷. Também é verdade que a proposta do seu texto era “Como se devem ler os dramaturgos e, no mesmo excerto, assumia que a leitura de um bom romance agrada sempre; a leitura de uma boa peça de teatro nem sempre satisfaz”. Por estes e outros motivos, esta questão dos gêneros literários é assumidamente uma das questões mais controversas da teoria e da *praxis* da literatura desde Platão⁸.

Platão lança em *A República* três modalidades de diegese: a «simples narrativa»; a «imitação», ou «mimesis» e a «modalidade mista»⁹. A «simples narrativa» ocorre quando o próprio poeta fala; a «mimesis» ocorre quando o poeta se oculta e fala como se fosse outra pessoa; já a «modalidade mista» comporta estes dois segmentos. Assim, Platão reconhece que no universo da poesia e da prosa, a tragédia e a comédia é feita toda de imitação (*A República* 394c¹⁰); logo, a narrativa pura cabia ao ditirambo e o gênero misto à Epopeia¹¹. Com base nestes pressupostos, podemos conjecturar que, no plano heurístico, não restam dúvidas de que, tanto para Platão, quanto para Aristóteles, a dramaturgia tratava-se, indis-

7 Murta, S/D: 229.

8 Silva, 2011: 339.

9 *A República* 392d. *Obj. Cit.* Silva, 2011: 340.

10 *Obj. Cit.* Silva, 2011: 341.

11 **Silva, 2011: 341.**

cutivamente, de um código literário. Conquanto, no plano da *écfrasis* e da *mimesis*, o cinema é ainda mais irrepreensível do que o próprio teatro e talvez mais do que qualquer das outras artes, evidentemente por se tratar de uma modalização de códigos e sistemas semióticos, premeditados, gravados, intercalados e preparados com antecedência muito distante dos olhos do espectador. Também, como é óbvio, todas as outras artes não são imediatas, já que são acuradas também distantes dos olhos dos observadores/leitores. O dramaturgo, sabia bem Guerreiro Murta, não improvisa¹²; por outro lado o ator pode precisar improvisar na hora da representação – o que torna a interpretação da peça teatral vulnerável. Por isso, Walter Besant conferia aos dramaturgos azarados o direito de reclamarem quando suas peças fossem mal montadas e mal representadas¹³. Por outro lado, Schoenmakers e Mavromoustakos¹⁴ circunscrevem que a importância do diretor de teatro tem crescido muito nas últimas décadas do século XX. Recordando que algumas vezes encontramos discrepâncias paradoxais entre a intenção do dramaturgo e do diretor de cena - citando o famoso episódio de correspondência entre Chekhov e Stanislavsky - ressalta também que, em torno do drama grego desconhecemos algum documento de discrepância entre o poeta e o diretor de cena.

Mas, retornemos e procuremos uma resposta para a questão, “o que faz do teatro um discurso literário e o que nega o mesmo estatuto ao cinema?” Em primeiro lugar, todas as Belas Artes que não pertencem à Literatura propriamente dita, não são feitas para serem lidas, mas para serem observadas, assistidas, examinadas – e assim acontece com o cinema. Não nos é dado a conhecer, isto é, a ler, um guião de um filme, por exemplo. Somente a dramaturgia possui a liberdade de tramitar entre o universo dos Leitores e dos Espectadores; porque ela trabalha ao mesmo tempo com a semiose artística e com a semiose literária.

12 Murta, S/D: 228.

13 Besant, 2015: 52.

14 Schoenmakers, Mavromoustakos, 2010: 14.

A arte teatral pode ser lida e pode ser assistida e isto garante-lhe, na atualidade, um espaço entre as faculdades criadoras, emotivas e de intuição literária¹⁵; daí se explicamos atritos entre os responsáveis da semiose artística e o da semiose literária.

Concluímos, portanto que, no plano heurístico da arte poética, a cinematografia, tal como o romance, é uma herança do teatro greco-romano. Mas para além da evolução das artes representativas, há a problemática da recepção artística. Desse modo, conjecturamos e asseveramos que a tragédia e a comédia greco-latina, não só inspiraram, pela sua formatação, o surgimento de novos gêneros, senão que elementos individuais ou coletivos de *narratio* deram origem a novas *narrationes*. De entre estes, um fato nefando pode ser usado como exemplo, o mito de Medeia, do qual falaremos de maneira sucinta um pouco mais adiante.

O princípio do teatro romano é bastante obscuro. O primeiro que quis dar uma versão dos primórdios desta arte em Roma foi Tito Lívio, cujo texto, nas palavras da doutora Maria Helena da Rocha Pereira¹⁶, “anda arredada a clareza”. As origens do teatro romano, contudo, parecem conferir com os jogos cênicos realizados em 364 a.C. As primeiras peças com argumento foram criadas por Lívio Andrônico; e os teatros literários começaram, portanto, com imitações do teatro grego, embora continuassem a subsistir formas secundárias, como a atelana e o mimo¹⁷. Destas formas primitivas destacamos o *ister*, de onde deriva o nome de histriões, cuja prática se desenvolveu e, já nesta altura, haviam acrescentado “gracejos em versos toscos”¹⁸. Um fato interessante de notar é que o teatro primitivo em Roma era oferecido como uma

158

15 Guerreiro Murta afirma que deve possuir estas faculdades o dramaturgo que queira extrair o belo das coisas triviais e com isto arrancar risos e lágrimas. Murta, S/D: 228.

16 Pereira, 1989: 64.

17 Pereira, 1989: 66.

18 Pereira, 1989: 64.

das atrações nos jogos públicos, ao lado de espetáculos de circo, gladiadores, pugilistas, etc. Terêncio, por isso, queixou-se no prólogo de *Hécira* ('A Sogra'), que a estréia de sua comédia foi ofuscada pois o povo havia ficado embascacado com as apresentações de um equilibrista¹⁹.

Em 155 a.C. houve uma tentativa em Roma de construir um teatro de pedra para as representações separadas dos Jogos, mas somente em 55 a.C. foi executado a sua construção, por ordem de Pompeu; e só no tempo de Augusto erigiram o teatro de Marcelo e o de Balbo²⁰. Para Maria Helena da Rocha Pereira²¹ a lentidão em acolher o teatro foi compensada com a difusão que dele se fez. Assim, é quase possível afirmar que não houve cidade romana por mais longínqua que fosse que não tivesse o seu teatro. Os romanos apresentaram, ainda, uma inovação em relação ao modelo grego: enquanto o modelo jônico estava edificado na encosta de uma colina, em Roma o monumento era uma construção independente. Enquanto os teatros gregos tinham apenas *cavea* e *scaena*, isto é, anfiteatro e palco; os Romanos passaram a ter uma abóboda que permitia a construção de longos corredores semi-circulares sob as bancadas; além do *velum*, o toldo, que protegia os espectadores durante os horários de pico do sol.

As representações do teatro romano acrescentaram inovações relativamente ao grego, a primeira era a existência de *aulaetum*, o pano de cena, informado por Cícero em 56 a.C.²². Entretanto, ao contrário do que é comum nos dias atuais, o pano de cena era subido a partir do chão²³. Comumente, o cenário estava composto de um altar e três portas, e nisso igualava-se ao grego: a porta central conduzia ao interior da casa, a da esquerda conduzia ao porto ou ao campo, e da direita à cidade. Para a exibição do espetáculo constava ainda existência de:

19 Obj. Cit. Pereira, 1989: 66.

20 Pereira, 1989: 67-68.

21 Pereira, 1989: 68-70.

22 *Defesa de Célio* 27.65 Apud Pereira, 1989: 72.

23 Pereira, 1989: 72.

“Empresário (*dominus gregis*), (...) actores (*histriones, cantores*), que constituíam a *caterva* ou a *grex*, o *choragus*, responsável pelo guarda-roupa e pelos *ornamenta*. Um pregoeiro (*praeco*) tinha a missão de impor silêncio para começar o espectáculo, um *dissignator* fazia as vezes do moderno arrumador e os *conquistadores* mantinham a ordem. Nem a «claque» faltava, a avaliar pelas jocosas alusões de Plauto no prólogo do *Anfitrião* (67-68)²⁴.”

Quanto as figuras em cena, nomeadamente nas Comédias, conservavam as heranças do teatro grego, trajes e máscaras denunciavam pela cor a forma e a idade e condição social das figuras em cena. Os velhos usavam uma cabeleira branca, os jovens uma preta e os escravos usavam-na ruiva. O adolescente vestia um manto brilhante; as cortesãs usavam uma túnica comprida cor de açafrão; o alcoviteiro usava um traje multicolorido; o soldado precisava de uma espada, de um manto curto e de um chapéu, o *petasus*²⁵.

160

Dos tais trajes usados em cena e de acordo com a sua origem designa-se três: a *fabula palliata*, cujas personagens, por serem gregas vestiam o *pallium*, isto é, o manto grego; a *fabula praetexta*²⁶ dotava os personagens da toga bordada dos magistrados romanos e surgiu com uma tentativa de emancipação teatral de Névio; e a *fabula togata* que destacou-se por se servir de temas e figuras romanas. Contudo, dentre estas três poucos vestígios chegaram até nós, de modo que o teatro latino quase sempre restringe-se à *palliata*²⁷.

Voltemos agora à abordagem de *Medeia*. *Medeia*, que era filha de Eetes, rei da Cólquida, apaixonou-se por Jasão assim que este chegou ao seu país

24 Pereira, 1989: 72-73.

25 Pereira, 1989: 73.

26 Segundo Zelia Cardoso pouco restou destas tragédias, apenas alguns versos esparsos citados por escritores posteriores. De entre estas obras a única que preservou-se completa foi *Octavia* (Otávia), atribuída, por vezes, à Sêneca. Cardoso, 2002: 162.

27 Pereira, 1989: 73-74.

designado para cumprir uma missão. Contrariando Eetes, Medeia usou as artes da magia para o engodo de seu pai e benefício de Jasão. Apolônio de Rodes, no século III a.C., escreveu um poema épico de quatro cantos, cujo título é *Argonautica*, narrando as aventuras do casal em terras bárbaras. Valério Flaco, poeta latino, também compôs uma *Argonautica* com oito livros e deixou-a incompleta ao morrer por volta de 92-93 da nossa era. Na literatura grega o primeiro relato provém da quarta *Ode Pítica* de Píndaro, escrita em 462-461 a.C. Mas, é Eurípides, quem, em 431 a.C. escreveu a *Medeia* mais significativa. Porque só a tragédia poderia estar a altura de tal representação, para Aristóteles a tragédia era superior a todos os elementos da epopeia, porque possui grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena (p. 1462a).

Eis que a afirmação aristotélica retoma a discussão de outrora. Quando Walter Besant dizia que os dramaturgos azarados podiam reclamar que suas peças tinham sido mal montadas ou mal representadas, falava com base no próprio Aristóteles. Porque se alguns, na versão poética traduzida para o português por Eudoro de Sousa,

161

“...dizem que a epopeia se dirige a um público elevado, porque não exige exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior. Em primeiro lugar, digamos que tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do actor, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosítrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponte (P. 1462a).”

Podemos pressupor sem sombras de dúvidas que Aristóteles privilegia a escritura em face da representação, conforme mais adiante afirma “uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades” (p. 1462a); embora ele reconheça que só a possibilidade real de representação da tragédia é que a torna superior a epopeia, pois ela atinge a sua finalidade, isto é, a *imitatio*. É interessante perceber

como Aristóteles reúne duas coisas aparentemente opostas em torno da tragédia: para a *Poética* aristotélica, a poesia e a prosa são imitações da vida, e somente as pessoas elevadas conseguem compreendê-la pela escritura; mas como toda a poética é imitativa, ao ser representada a poética realiza-se dando direito às camadas inferiores de compreender a arte poética. Erasmo de Roterdão²⁸ corrobora tal assertiva, e acerca daqueles que professam as Belas Artes, aos poetas, aos atores, aos músicos e aos oradores, afirma que são orgulhosos e cheios de amor próprio; mas quanto menos talento possuem, maior o orgulho, a vaidade e a arrogância. E esses loucos encontram outros loucos que os aplaudem; o que há de pior sempre agrada a maioria, posto que a maioria são loucos. Em suma, o que Erasmo queria dizer, e o que Aristóteles disse em sua *Poética*, é que a boa escritura se dirige a um público elevado e a exterioridade dos gestos aos rudes. Lembremos também que Todorov entende como primeira atitude a obra literária enquanto objeto único e último, o qual denomina por *interpretação* em sua *Poética*²⁹. A exterioridade dos gestos não possibilita tantas interpretações, ou ao menos mais profundas, quanto a escritura. Por outro lado, somente um espírito elevado é capaz de estar atento às multiplicidades de interpretações, porque a hermenêutica não visa, conforme analisa Miguel Baptista Pereira³⁰, fazer prevalecer uma significação sob a outra, mas permitir ao texto uma pluralidade de significados, que signifique tanto quanto puder, signifique sempre mais e faça «pensar mais» na busca da sua plenitude, que impulsiona a traduzir, recontextualizar um sentido e transitar de um espaço para o outro.

Se voltarmos novamente a reflexão de Aristóteles, há uma razão para que alguns considerassem a exteriorização dos gestos como uma arte digna para os rudes. Há que lembrarmos as circunstâncias da representação teatral na Grécia Antiga. Segundo Maria Helena da Rocha

28 Erasmo, 2003: 65.

29 Todorov, 1993: 7-8.

30 Pereira, 1994: 11.

Pereira, estavam enquadradas numa série de cerimônias de caráter cívico e religiosos, a ela assistia toda a *polis*, inclusivamente os pobres; não era divertimento e distração para os espíritos cansados das tarefas cotidianas. Para que as representações tivessem lugar, os Atenienses encerravam até os tribunais durante o festival³¹.

Voltando, agora à multiplicidade que um texto nos oferece, é pelo extenso significado que a *Medeia* de Eurípides conseguiu que a obra tornou-se, quiçá, a mais imitada tragédia da antiguidade grega. Quando Horácio quis ensinar que cenas horripilantes não devem ser representadas, mas narradas, num elogio indireto à Eurípides, estabeleceu: *ne pueros coram populo Medea trucidet | aut humana palam coquat exta nefarius Atreus* (Ars 185-186), na versão poética de Rosado Fernandes, “que Medeia não trucidar os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente entranhas humanas”; numa época em que surgiram novos princípios estéticos, Sêneca transgrediu esta lei, fazendo Medeia imolar o segundo filho perante Jasão³².

Medeia continuou e continuará a inspirar muitos dramaturgos e obreiros de outras Belas Artes. Numa suscinta análise introdutiva à tradução de Sêneca, Ana Alexandra Alves de Sousa³³ elencou na época moderna uma quantia de dramas extraídos do mito de Medeia: La Péruse (1556); Corneille (1635); Glover (1761); Lessing (1755); Klinger (1787); Framery (1797); Grillparzer (1821); Jahnn (1920); Jeffers (1946); Jean Anouilh (1946); Corrado Alvaro (1949); Mattias Braun (1958); Maxwell Anderson (1936) que situou Jasão na América. Robert Graves desmitificou a história contando-a em 1944. No cinema, destaca-se Pasolini (1969); na música Chico Buarque em 1975 a transpôs numa história do morro carioca para o poema *Gota d'água*, com cerca de 4 mil versos, com a colaboração de Paulo Pontes. Já Maria Helena da

163

31 Pereira, 2003: 392.

32 Obj. Cit. Pereira, 1991: 28.

33 Vide «Introdução» in Sêneca, *Medeia*, Coimbra, CECH, 2011: 33-34. Cit. nesta Bibliografia.

Rocha Pereira sintetizou que, em todas as artes, ao longo da Idade Média tardia, do Renascimento e até a atualidade, irrompeu em dramas, óperas, ballets, romances, poemas líricos, pinturas, esculturas, peças musicais e filmes, umas trezentas obras de arte³⁴.

É curioso notarmos o tamanho da fragmentação política do espaço romano antigo desde a queda do império romano do Ocidente em 476. De fato, desse mundo politicamente romano, culturalmente grego e latino, ao longo da Idade Média verificou-se um aumento da diversidade linguística e ao surgimento de novos Estados. Hoje, o antigo espaço politicamente e culturalmente integrados do império romano conhece fronteiras as quais não conhecia no passado, basta que citeamos as fronteiras do Oriente Médio e do Norte da África³⁵. Curiosamente, na mesma época em que surgiam novas nações com identidades aparentemente distintas, a tragédia de assunto romano ressuscitava. Destacam-se nesta esteira dramaturgos como Trissino e Arentino, na Itália; Jodelle, Garnier, Corneille e Racine na França; Shakespeare, Jonson e Massiner na Inglaterra; e Cervantes na Espanha³⁶. Dessa forma, por exemplo, o ilustre dramaturgo inglês, tido como essencialmente inglês, conforme já observamos³⁷, havia ambientado suas histórias em terras estranhas. Isto é, *Hamlet*, *Otelo*, *Júlio Cesar* e *Romeu e Julieta* não têm “nada que ver” com a história inglesa nem com o território britânico. De fato, para Zelia Cardoso³⁸, por exemplo,

164

34 **Pereira, 1991: 28.**

35 **Dias, 2009: 315.**

36 **Autores que ressuscitaram a tragédia de assunto romano citados por Cardoso, 2004: 162.**

37 **Roncari, Luiz, *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, São Paulo, Edusp, 1995, 299.** Machado de Assis adiantou-se nessa afirmação num artigo de 1873 publicado no periódico *O Novo Mundo*. in «Gonçalves Dias», in *Obra completa de Machado de Assis*, Vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, pg. 3*. *Obj. Cit. Machado (2007), 110 in Machado, Ana Maria, “Lá e Cá: algumas notas sobre a nacionalidade na literatura brasileira” Revista Brasileira 47 (2007), 107-126. Obj. Cit. in Grizoste, Weberson Fernandes (2013), Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira, Coimbra, FLUC: 408. (Tese Policop).*

38 **Cardoso, 1994: 182.**

Antonio e Cleópatra é a continuidade de *Júlio Cesar*; por sua vez, *Antônio e Cleópatra* iguala-se a *Romeu e Julieta*, na medida em que os casos de amor destas obras terminam com o suicídio dos protagonistas. Em Portugal, é certo que tenha havido representações teatrais durante a Idade Média, mas são poucas as informações seguras sobre o assunto. Tal como aconteceu com outros locais do mundo ocidental, em Portugal, a Igreja comandou a cultura e o teatro, por isso as peças medievais versavam sobre assuntos bíblicos e a vida dos santos. Os primeiros dramaturgos da nossa língua surgiram e começaram a ser conhecidos no século XVI, quando se publicaram e representaram peças teatrais de Gil Vicente. Nesta esteira seguiu-se Camões e António Ferreira e Sá de Miranda. De fato, atesta Zelia Cardoso que, é de Sá de Miranda o único texto dramático com tema latino composto em Portugal durante o Renascimento, da qual nos resta apenas 12 redondilhas maiores³⁹.

Enfim, para efeitos de conclusão, podemos afirmar que do Teatro greco-romano surgiram o cinema e o romance; o primeiro nasceu da parte essencialmente representativa da dramaturgia, e o segundo da parte escrita. E, conforme a *Poética* de Aristóteles, o cinema circunscreve-se apenas ao modo vulgar, posto que é feito só da exterioridade dos gestos, o que é decerto, para alguns, inferior. Contudo, o cinema é, inegavelmente, mais fiel a vida vivida e nisso superior as outras artes, embora por vezes tem sido visto apenas como suporte artístico de modalidades literárias, adaptação de romances, tragédias, comédias, músicas, etc. Talvez, este fato tenha servido para corroborar com a opinião cujo o Cinema seja uma arte inferior as demais. Além disso, se Walter Besant defendeu os dramaturgos atribuindo a falha da obra ao exagero dos atores, Aristóteles fê-lo primeiro. O fato é que a arte cinematográfica surgiu em um campo já, há muito, tido como inferior pela crítica filosófico-literária.

39 Cardoso, 1994: 188-189.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles (2003), *Poética*, Eudoro de Sousa trad., Lisboa, INCM.
- Besant, Walter (2015), *A Arte da Ficção* Weberson Fernandes Grizoste trad., São Paulo, Scortecci.
- Cardoso, Zelia L. V. de Almeida, (2004) “O drama histórico latino e suas projeções no mundo renascentista e barroco”, *Letras Clássicas*, 6: 161-195..
- Dias, Paula Barata (2009), “Espaço e Fronteiras do Mundo Romano na Antiguidade Tardia. Continuidade e Rupturas em Relação à Europa Actual”, Oliveira, Francisco de; Dias, Paula Barata orgs., *Espaços e Paisagens: antiguidade clássica e heranças contemporâneas. Vol. 2 Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção*, Coimbra, CECH: 313-325.
- Erasmus (2012), *Elogio da Loucura*, Neves, Paulo trad., Porto Alegre, L&PM,.
- Ferreira, Carlos Melo (2004), *As poéticas do Cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, Santa Maria da Feira, Edições Afrontamento.
- Horácio (2012), *Arte Poética*, Fernandes, R. M. Rosado trad., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Murta, Guerreiro (1941), in Barros, João de; Murta, Guerreiro, *Como se devem ler os escritores modernos*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 227-233.
- Pereira, M. H. (2003), *Estudos de história da cultura clássica*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ___, (1989) *Estudos de história da cultura clássica*, vol. 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ___, (1991) «Alocação da Presidente da Comissão Organizadora, *Medeia no drama antigo*. *Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, Coimbra, INIC-CECH.
- Pereira, Miguel Baptista (1994), “Retórica, Hermenêutica e Filosofia”, *Revista Filosófica de Coimbra*, 5: 5-70.
- Sêneca (2011), *Medeia*, Sousa A. A. Alves de trad., Coimbra, CECH.
- Schoenmakers, Henri; Mavromoustakos, Platon (2010), «Introduction», Silva, Maria de Fátima e; Marques, Susana Hora (orgs.), *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*, Coimbra, CECH.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2011) , *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- Todorov, Tzvetan (1973), *Poética*, Massano, António José trad, Lisboa, Teorema.