



Recebido em 18/09/2020

Aceito em 29/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34195

DOSSIÊ

A Música Antiga como elemento narrativo no cinema: uma análise dos coros gregos em *Electra, a Vingadora* (1962) e *Hércules* (1997) da Disney

The Ancient Music as a narrative element in cinema: an analysis of the
Greek chorus in *Electra* (1962) and Disney's *Hercules* (1997)

Felipe Nascimento de Araujo

Doutorando em História na UERJ

orcid.org/0000-0001-5677-2884

felipefmna@gmail.com

RESUMO: Este artigo pretende abordar como as performances musicais antigas através dos coros gregos, são utilizadas como elemento narrativo no cinema, se fundindo assim com a narrativa fílmica tradicional. Em nossa exposição, foram analisados dois filmes: *Electra, a Vingadora* (1962); e *Hércules* (1997); nos quais ambas as narrativas são conduzidas por coros gregos de modo análogo em como ocorriam originalmente no contexto do teatro antigo, sendo a trama movimento através do canto e da dança relacionados com os acontecimentos no enredo. Além disso, também objetivamos discorrer acerca da dinâmica dessa *narrativa estética* dos filmes com seu contexto social de produção através de pressupostos de Pierre Sorlin e Robert Rosenstone.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Performance Musical. Grécia Antiga.

ABSTRACT: This article aims to discuss how ancient musical performances through Greek choirs are used as a narrative element in cinema, thus merging with traditional film narrative. In our exhibition, two films were analyzed: *Electra* (1962); and *Hercules* (1997); in which both narratives are conducted by Greek choirs in a similar way as they originally occurred in the context of ancient theater, with the plot being movement through singing and dancing related to the events in the plot. Furthermore, we also aim to discuss the dynamics of this aesthetic narrative of films with their social context of production through the assumptions of Pierre Sorlin and Robert Rosenstone.

KEYWORDS: Cinema. Musical Performance. Ancient Greece.

Introdução: disposições sobre o Cinema, História e a Música

Entre os campos de estudos existentes no campo da Grécia Antiga, certamente a História da música corresponde a uma de suas subáreas mais peculiares¹ não sendo tão difundida ou conhecida como outras temáticas consolidadas no imaginário

¹ Este artigo representa uma parte das temáticas em História Antiga trabalhadas em minha dissertação de mestrado (que teve o coro musical como o foco principal) e na minha atual pesquisa de doutorado em desenvolvimento.

contemporâneo geral: o teatro grego; a batalha da falange dos *hoplitas*; a mitologia e os cultos religiosos; a filosofia clássica e pré-socrática; as guerras greco-pérsicas, entre outras. Ainda assim, deve-se sublinhar a existência de um profícuo campo de pesquisas acerca do tema, no qual podemos destacar a década de 1990 como um importante período de renovação onde foram produzidas diversas obras de referência² sobre a temática que, inclusive, encontra um desenvolvimento significativo no Brasil atual.³ Considerando a relevância da temática, um dos primeiros questionamentos que trazemos se refere à sua presença em outras mídias além dos textos históricos, ou seja, de como o tema se situa dentro de um imaginário coletivo situado fora dos círculos acadêmicos especializados. O cinema, logicamente, corresponderia a uma dessas mídias.

É interessante notarmos a existência de uma relação latente do cinema com a música antiga ao notarmos que as peças do teatro grego, especialmente as tragédias, têm sido constantemente reproduzidas e adaptadas em diversas obras cinematográficas, além das numerosas adaptações das narrativas épicas e míticas no cinema mundial. Tal relação com a músicas se justifica pelo fato das peças serem constituídas por uma cadeia complexa entre atuação, dança, acompanhamento musical e cantos que são claramente evidenciados nas partes dos coros nas tragédias e comédias que sobreviveram na tradição literária (WILES, 1997, p. 90). Neste caso, as partes/diálogos escritos dos coros nas peças corresponderiam aos cantos e odes que originalmente integravam a própria performance do coro em si. Essas *performances corais* consistiam em uma união intrínseca entre o canto e a dança, caracterizada por movimentos e gestos combinados integrados ao texto teatral cantado (ARAÚJO, 2018, p. 15). Tais performances corais possuíam um acompanhamento musical usualmente realizado pelo *aulós*.⁴ Sendo assim, podemos afirmar que a música, através dos coros, constituía parte essencial nos gêneros do drama satírico, da tragédia, e da comédia, no qual cada um deles possuía um tipo específico de coro (WELLENBACH, 2015). Como bem expõe Pierre Grimal (2001, p. 9): “o teatro dependia da música, da livre gesticulação e da dança”, perspectiva que expõe uma noção do teatro helênico como algo indissociável dos coros musicais, sendo inerentes à prática social do teatro.

A reprodução das peças teatrais gregas tem sido extremamente intensa desde o período do Renascimento Europeu, sendo constantes em diversas produções artísticas, como no teatro, nas coreografias de dança e ballet profissionais, óperas e no cinema. De fato, é interessante citar o projeto intitulado *Archive of Performances of Greek & Roman Drama*⁵ (APGRD) do *Classics Centre* da Universidade de Oxford que busca investigar e catalogar/cadastrar as reproduções dos textos antigos, sejam do teatro grego ou teatro romano, em diferentes naturezas de mídia. O extenso catálogo das obras se localiza em

² Para conhecer algumas destas obras de referência, ver: West (1992); Anderson (1994); e Landels (1999); Mathiesen (1999); e Bélis (1994).

³ Citamos como exemplo deste avanço a realização em 2019 do primeiro evento nacional/internacional ocorrido no Brasil que possuiu como enfoque principal e específico a temática da Música Antiga. O evento, realizado na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), foi intitulado: *XX Jornada de História Antiga - I Encontro Brasileiro de Estudos sobre a Música da Antiguidade/ I Colóquio Internacional de Música Antiga e Medieval: “Melodias visuais, poesias musicais: Antiguidades sonoras*.

⁴ *Aulós*: instrumento grego análogo e similar às flautas modernas.

⁵ O projeto *Archive of Performances of Greek & Roman Drama* está disponível no endereço: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>. Acessado em 8 de agosto de 2020.

uma extensa base de dados⁶ *online*, permitindo o acesso livre a um extenso número de obras que reproduzem as antigas performances gregas e romanas. Em relação ao cinema, até o presente momento estão catalogados 134 filmes no APGRD que abordam a temática das peças teatrais gregas e romanas. Dessa forma, verificamos a existência da viabilidade de um estudo direcionado para a temática da presença da música antiga no cinema, através principalmente da forma como são representadas as histórias das tragédias gregas no cinema. Além disso, certos filmes se utilizam do coro musical grego como forma de movimentar sua narrativa, quase que como uma amálgama entre a narrativa trágica clássica e a moderna narrativa fílmica.⁷

Considerando tal possibilidade, neste presente artigo, pretendemos abordar esta temática a partir da análise de 2 filmes: *Electra a Vingadora* (1962) do diretor gregocipriota Michael Cacoyannis; e *Hércules* (1997) produção da Disney dirigida por Ron Clements e John Musker. A escolha desses filmes não foi aleatória: o primeiro trata-se de uma adaptação da célebre tragédia *Elektra* de Eurípedes, cujo contexto de produção situa-se na “Era de Ouro do Cinema Grego” (entre as décadas de 1950 e 60) e pretende-se a atingir uma certa dose de fidelidade ao material original. O segundo, como uma produção *mainstream* de uma das gigantes de Hollywood, declaradamente se trata de uma total releitura e readaptação com diversas alterações não somente do mito de Hércules (chamado no filme na terminologia romana: Hércules) mas também dos parâmetros fundamentais do filme histórico/épico tradicional, visando a produção de uma trama com forte apelo comercial, intensa campanha de marketing e objetivando agradar ao máximo de espectadores possíveis, “para toda a família” (afinal de contas é uma produção com o selo de qualidade *Disney*). No entanto, apesar dessa diferença aparentemente irreconciliável, ambos possuem muitos pontos em comum não somente por representarem a música grega através do coro, mas também por realizarem toda uma integração com a narrativa fílmica tradicional e a *narrativa conduzida pelos coros musicais*, de modo bem aproximado às tragédias gregas originais. Além disso, obviamente estes filmes demonstram de forma precisa a recepção dos coros musicais gregos a partir de seus contextos sociais de produção (década de 1960 e década de 1990, respectivamente).

As abordagens e possibilidades de pesquisa histórica através do cinema

Ao trazer este tipo de abordagem da Antiguidade no cinema se torna necessário estabelecer uma breve exposição acerca dos pressupostos metodológicos a serem considerados pelo historiador na utilização do cinema em uma pesquisa histórica. Em outras palavras, deve-se citar os principais autores que abordaram a relação entre a

⁶ A base de dados pode ser pesquisada no link: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions>. Acessado em 8 de agosto de 2020.

⁷ Alguns desses filmes inclusive não se passam necessariamente na Antiguidade, como por exemplo a obra *Poderosa Afrodite* (1995) de Woody Allen, uma trama contemporânea aos fins do século XX que se utiliza de um coro antigo grego para conduzir o seu enredo.

história e cinema como modo de obter um mínimo de embasamento no processo de análise.

Basicamente, Pierre Sorlin (1985, p. 167) estabelece que a análise de um filme não deve ser direcionada com o objetivo de alcançar conclusões ou “significados ocultos do filme”, mas sim de desvendar seus “eixos de investigação”. Exemplos de tais eixos seriam: a estruturação dos papéis fictícios e suas oposições baseadas no contexto social de produção do filme; o modelo de sociedade que pode ser analisado a partir das relações entre os personagens da película; a percepção seletiva das mídias das quais o filme se reproduz; e a concepção temporal existente na obra.⁸ Sobre a questão temporal, o autor coloca que “a maior parte dos filmes justapõem, em proporções e seguindo modelos variáveis” duas formas de temporalidade: o tempo da história que é *semelhante* a duração da projeção e o tempo da história que é *distinto* da duração da projeção, ou seja, cenas não-literais ou não-específicas que não esgotam a história do filme somente em sua duração, possibilitando múltiplas leituras dos espectadores situadas além do simples ato de assistir.

Deste modo, Pierre Sorlin defende que a *diegese*⁹ de um filme, ou a análise diegética empreendida por um pesquisador, deve ser aliada com a análise estética dos seus elementos imagéticos, do que é *visível* ao espectador. O *visível* pode ser definido como algo relacionado à própria estética do filme, ou seja, suas imagens, sua própria natureza audiovisual que é intrínseca à sua narrativa. No entanto, uma análise que se encarrega somente das imagens pode tornar-se superficial, segundo a perspectiva de Sorlin que propõe uma análise fílmica que considere as tensões existentes entre a diegese presente no tempo da obra projetada e de uma narrativa que pode se estender além do tempo fílmico, ou seja, uma narrativa subjetiva que não se resume somente ao roteiro/enredo da obra e nos elementos literais do audiovisual que buscam ser objetivos ao espectador. Uma narrativa não-literal pode ser detectada e/ou desenvolvida através de uma investigação e análise direcionada no filme, buscando detectar este *não visível*.

Sobre as imagens e estética no cinema, Marc Ferro (2010, p. 32) escrevia que se deve “(...) buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita”, defendendo que o cinema possui uma especificidade enquanto categoria de documentação, podendo apelar para outros saberes. O que pode ser verificado a partir do posicionamento de Ferro é sua defesa do uso do filme como meio de se “desvendar o segredo” e apresentar “o avesso de sua sociedade” através do que a câmera seleciona exibir e não mostrar nas telas (FERRO, 2010, p. 31). Em outras palavras, para Ferro os elementos do *não visível* seriam mais relevantes que os situados

⁸ Ao descrever a questão temporal nos filmes, Pierre Sorlin (1985) analisa o filme italiano *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) que possui três temporalidades distintas: (1) O tempo social, um “cuadro ajeno al filme” que se introduz continuamente; (2) O tempo da anedota; (3) O tempo da história que se alinha à duração, seja de forma precisa ou não. Sendo assim, é interessante notar como um filme pode conter múltiplas concepções de tempo em sua projeção.

⁹ Diegese: consiste na realidade própria de uma narrativa, algo isolado do mundo do espectador. Os aspectos diegéticos de uma obra podem ser ruídos, imagens, músicas que estão inseridos e integrados em uma narrativa fílmica, como por exemplo a Nona Sinfonia de Beethoven situada no enredo de *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick. A diegese aporta sentidos e significados de uma obra cinematográfica.

no campo do *visível*. O *não visível* se refletiria em processos envolvidos na produção de um filme como as lacunas e o *não dito*¹⁰ de um roteiro, as escolhas do diretor ao enquadrar e/ou filmar uma cena; o modo de atuar dos intérpretes; o local de filmagem; a escolha do elenco; a montagem; a edição; entre outros. Todos esses aspectos são valiosos para o historiador pois demonstrariam os meandros, códigos sociais e imaginários da sociedade que produziu o filme.

Um dos principais objetivos de Marc Ferro consiste em uma busca deste aspecto “*não visível*” do filme na análise histórica, ainda que o autor ressalte a importância dos elementos e recursos audiovisuais, no caso os aspectos constituintes do *visível* (FERRO, 2010, p. 32-34). Baseado nesta perspectiva teórica, Ferro estabelece que o filme histórico enquanto texto não serviria como fonte de referência para o período que este aborda. Por exemplo, um filme de 1962 sobre Grécia Antiga não representaria um conteúdo válido para se pesquisar a temática, ou seja, a representação do tempo histórico dentro do filme seria de utilidade nula para o historiador, pois para o autor somente o seu contexto social de produção, os anos 1960, serviria para uma análise histórica que iria priorizar somente os aspectos inerentes à sua produção. Conforme nos aponta o autor: “as reconstituições históricas são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente” (FERRO, 2010, p. 59) Sendo assim, os aspectos válidos de um filme para o historiador estariam supostamente restritos ao seu contexto social de produção.

A concepção de Ferro a respeito de uma legitimidade do passado através da ideia de um “real verdadeiro” a ser buscado na análise da produção fílmica, ou seja, a noção de um passado “real” que é passível de ser apreendido, corresponde a uma perspectiva demasiadamente ortodoxa que desqualifica outros aspectos do cinema histórico, como o seu valor semiótico de análise, por exemplo. Além disso, o próprio passado nos é inacessível e perdido para sempre, devido à sua própria essência efêmera e sua presença naturalmente evanescente. Este não constitui um dado verificável¹¹ e apreensível que pode ser isolado e direcionado para uma análise empírica nos moldes das ciências biomédicas, por exemplo. A aspiração de se localizar uma “realidade” legítima do passado nos filmes, portanto, pode acabar por se confrontar com um problema de método ao pensarmos questões teóricas referentes à viabilidade de atingir um “real passado” dado a sua inacessibilidade.

Tais colocações se coadunam com a perspectiva de Robert A. Rosenstone (2010, p. 199) que afirma que “sempre violamos o passado, mesmo quando tentamos, a despeito da mídia usada, preservar a sua memória – por meio de palavras em uma página,

¹⁰ O conceito de *não-dito* citado pode ser relacionado com as reflexões de Michel de Certeau sobre a escrita da história, na qual o historiador a produz a partir de um lugar social determinado que orienta a sua *operação historiográfica*. Portanto, elementos do *não-dito* se mostram presentes em sua escrita, onde se mostra “impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função do qual ele se organiza silenciosamente” (CERTEAU, 2002, p. 70).

¹¹ É interessante, ao considerarmos esta questão sobre o passado e o ofício do historiador, citarmos a colocação de Lucien Febvre sobre a História enquanto campo de conhecimento e sua relação com a ciência. Neste caso, o autor considera “a história como estudo cientificamente conduzido, e não como uma ciência (...) pela razão de que ao falar de Ciências é antes de tudo evocar a ideia de uma soma de resultados, de um tesouro, se quiserem mais ou menos recheado de moedas, umas preciosas, outras não” (FEBVRE, 1989, p. 30).

imagens em uma tela, tintas num quadro ou artefatos em um museu”. O passado dos antigos gregos clássicos já nos é ausente por mais de dois milênios, tendo sobrevivido somente documentos textuais, vestígios arqueológicos, iconografias, cerâmicas, esculturas e outros indícios que nos permite realizar uma Escrita da História, porém não reconstruir seu passado independentemente da sofisticação dos instrumentais teórico-metodológicos empregados em uma pesquisa. Desse modo, observamos que até mesmo a própria escrita do historiador que produz o texto histórico não corresponde a uma reprodução completamente fidedigna do passado como ele ocorreu, ainda que se pretenda elaborar as hipóteses mais plausíveis e coerentes possíveis, evitando o viés da ficção. Conforme Rosenstone, pode-se considerar que por mais que uma dada representação do passado seja encarada como a mais aproximada e “perfeita possível”, qualquer tipo de tentativa de acesso ao passado se torna algo dessacralizante por este não existir, seja por meio de um texto minuciosamente escrito ou um filme que procura reconstituir uma época em seus mais ricos detalhes.

A partir destes fatores, Rosenstone expõe que os filmes históricos no seu exercício de retratar o passado, podem contribuir para se compreender como o cinema pode ter a capacidade de “proporcionar uma visão mais ampla de um tópico histórico” (ROSENSTONE, 2010, p. 59). Além disso, tal perspectiva abre espaço para se trabalhar com um objeto estético considerando sua estética e semiologia específicas para utilização metodológica do cinema em uma pesquisa histórica. Ao contrário dos pressupostos de Marc Ferro, esta abordagem valoriza a potencialidade do cinema enquanto referência válida para o historiador não somente para seu contexto social de produção, mas também para o conteúdo presente no filme histórico, ou seja, o objeto temático que é representado, como a Mitologia Grega, por exemplo. Um dos principais argumentos que validam essa abordagem consiste no fato que muitos filmes históricos possuem uma credibilidade temática, pois frequentemente difundem conhecimentos para populações não leitoras de livros de História, gerando uma consciência histórica geral a uma determinada sociedade que apreende a obra. Um exemplo curioso é o massivo *hit 300* (2007) de Zack Snyder, baseado nos quadrinhos de Frank Miller sobre a Batalha das Termópilas travada nas Guerras Greco-Pérsicas. Ainda que haja as inevitáveis liberdades e adaptações artísticas na obra, de caráter altamente ficcional, é indiscutível que o sucesso do filme expôs para plateias de todo o mundo um fragmento da Grécia Clássica, promovendo Leônidas a um patamar de figura histórica tão conhecida mundialmente¹² quanto Cleópatra VII, Carlos Magno ou Joana d’Arc. Essa renovação no imaginário geral inclusive o elevou para um símbolo turístico na Grécia contemporânea, onde podemos encontrar no centro de Atenas uma série de artigos e produtos para turistas referentes à figura de Leônidas.¹³

¹² É importante atentarmos que o reconhecimento da figura histórica de Leônidas sempre foi presente na Grécia moderna, desde antes da publicação dos quadrinhos ou do filme, no qual este é considerado como um herói nacional. As estátuas de Leônidas na Grécia ilustram isso, como a erigida em 1955 na área montanhosa das Termópilas e a erigida em 1968 na cidade de Esparta.

¹³ De fato, em minha visita ao centro da cidade de Atenas em 2018, especificamente no bairro comercial da *Plaka* caracterizado pela alta rotação de turistas, chamou a atenção o grande número de produtos referentes à figura de Leônidas: camisetas, bonecos, réplicas de escudo com o seu nome, fantasias, pequenas

Em suma, nossa proposta de análise dos filmes *Elektra* e *Hércules* se coaduna à abordagem de Rosenstone de analisar uma série de filmes da mesma temática histórica buscando questionar como suas respectivas representações do passado interagem com dados, debates e informações provenientes do conhecimento histórico dos documentos (“fontes”) e da historiografia. Os aspectos que almejamos a serem trabalhados na análise fílmica referem-se aos seguintes: (1) o *tempo de narrativa* passado no filme, fator fundamental para o historiador segundo os pressupostos de Pierre Sorlin; (2) a questão da *narrativa estética* e sua interação com o contexto social de produção da obra cinematográfica, ou seja, como uma determinada sociedade contemporânea representa um período histórico, no caso a Grécia Antiga. Dessa forma, pode-se verificar como o cinema se utiliza de narrativas atípicas para subverter ou validar uma visão e/ou posicionamento sobre um tema histórico específico.

Electra, a Vingadora: afirmação da cultura grega através da tragédia antiga

Os letreiros que abrem *Electra* demonstram os antecedentes da trama de maneira brevíssima, conduzidos por uma narração em *off*, cuja única intervenção se limita às palavras: “Quando acabou a guerra de dez anos contra Troia, Agamêmnon retornou vitorioso ao seu reino de Argos. O povo e sua rainha o recebem com grandes honras...”¹⁴ Isso anuncia o retorno de Agamêmnon em panóplia militar sendo recebido pelo povo e por sua família, sendo sua espada e escudo utilizados pelo pequeno Orestes em uma brincadeira ao ar livre, acompanhado por sua irmã Electra de olhar preocupado que observa o voo de um abutre,¹⁵ exibido pela câmera. É interessante notarmos que tanto o abutre quanto o som diegético da espada batendo no escudo (fornecendo uma marcação sonora semelhante a um metrônomo)¹⁶ servem de anúncios para a cena intercalada do terrível assassinato do rei no banho por Egisto, auxiliado por Clitemnestra usando uma rede para imobilizá-lo. Esse prólogo é desprovido de diálogo, se limitando somente aos olhares e gestos dos atores marcados por uma trilha sonora instigante (do renomado compositor grego Mikis Theodorakis), inspirada nos sons da música tradicional grega pontuada por traços étnicos, demarcando o intenso desespero e desmaio da jovem protagonista Electra, ainda na pré-adolescência, como reação à morte do pai que não é presenciada, mas *sentida*.

estátuas de bronze; entre muitos outros. Em muitos deles era clara e notável a inspiração iconográfica no filme 300.

¹⁴ Este trecho escrito é narrado oralmente em grego, assim como todo o restante da película, porém seus letreiros (originais marcados na película, não sendo demonstrados em legendas comuns deve-se destacar) são transcritos na tela em inglês: “When the ten year war against Troy was over, Agamemnon returned victorious to his kingdom of Argos. The people and his queen received him with great honours...”. É importante citarmos que a versão do filme consultada consistiu em uma cópia legendada em inglês com o áudio original em grego.

¹⁵ O voo do abutre prenuncia o destino imutável de rei de Argos, Agamêmnon: a morte pelas mãos de sua esposa, a rainha Clitemnestra, e seu amante Egisto, como forma de vingança por ter sacrificado a filha Ifigênia como forma de acalmar a deusa Artêmis para trazer bons auspícios para a Guerra de Troia.

¹⁶ Metrônomo: aparelho que através da emissão de sons/batidas de duração regular indicam um andamento musical. O aparelho pode ser analógico ou digital, sendo utilizado para fins de estudo ou interpretação musical.

De modo geral, a obra cinematográfica possui um enredo que pretende ser fidedigno à tragédia original de Eurípides,¹⁷ cujos pontos principais são representados na película. Estão presentes o casamento não consumado¹⁸ de Electra com um simples lavrador como modo de distanciá-la do perigo de ser morta por Egisto para prevenir sua potencial vingança; o retorno de Orestes incógnito do exílio para encontrar sua irmã; a conversa entre os irmãos e a hesitação inicial de Orestes em empreender o matricídio; e os respectivos assassinatos de Egisto e Clitemnestra. Neste caso, o *tempo da narrativa* presente no filme é conduzido de modo linear, no qual o prólogo se passa durante a infância/juventude de Electra e Orestes e o restante da trama situa-se em uma temporalidade única, focando na protagonista como uma jovem adulta em seu plano de vingança contra a mãe e o amante. Apesar da obra possuir diversos recursos imagéticos e narrativos que o demarcariam como uma obra de um cinema vanguardista (WOLLEN, 1996, p. 77), é essencial observarmos a linearidade de seu enredo que não recorre à *flashbacks* ou outros elementos que interrompam seu fluxo narrativo contínuo.

Tal decisão artística pode ser atribuída a uma provável intenção do diretor, Michael Cacoyannis, de afirmação e valorização da cultura e identidade nacional grega através de um dos seus maiores ícones: a tragédia antiga. Esta pretensão à fidelidade e respeito ao material fonte, com alterações bem pontuais, reflete a intencionalidade de se prezar e louvar a sua cultura pátria através de uma adaptação que reverencia os aspectos mais primordiais da peça. Um argumento forte para tal hipótese pode ser encontrado em sua própria filmografia: *Electra* foi somente a primeira parte da trilogia de tragédias de Cacoyannis, sendo completada pelos filmes *As Troianas* (*The Trojan Women*, 1971) e *Ifigênia* (*Iphigenia* de 1977). Além disso, seu maior sucesso mundial *Zorba, o Grego* (1964), reconhecido inclusive por Hollywood vencendo 3 oscars,¹⁹ possui como um de seus tópicos a questão da alteridade da típica cultura ocidental britânica frente à cultura tradicional grega ilustrada pelo protagonista Alexis Zorba. Desse modo, pode-se dizer que é recorrente na produção de Cacoyannis a abordagem de temáticas típicas da cultura helênica.

Um dos elementos mais marcantes de *Electra*, considerando a intencionalidade quase ufanista do diretor de promover a cultura grega, consiste no coro musical de mulheres presente em toda a projeção do filme a partir do fim do prólogo, essencial para sua condução narrativa. É interessante apontar como suas vestes em tons escuros homogêneos (seguindo a regra dos coros clássicos onde todos trajam indumentárias

¹⁷ É preciso salientar a existência de outra tragédia também intitulada *Electra* de autoria de Sófocles, datada entre os anos de 420 e 414 a.C. Apesar da trama básica do matricídio de Orestes ser a mesma em ambas as peças, tratam-se de versões bem diferentes: na peça de Eurípides o papel e relevância de Electra são consideravelmente maiores, e outros eventos ocorrem de maneiras distintas como, por exemplo, o fato de Orestes não reconhecer a irmã Electra e a ordem invertida do respectivos assassinatos de Egisto e Clitemnestra nas duas peças.

¹⁸ O filme utiliza um interessante recurso imagético de demonstrar o lavrador dormindo no celeiro em meio ao feno enquanto Electra dorme sozinha na cama da casa, o que é feito para manter a virgindade da protagonista. O fato também ocorre na tragédia original, sendo verbalizado pelo personagem do lavrador (Eurípides, *Electra*, v. 40-50).

¹⁹ *Zorba, o Grego* foi indicado a 7 oscars (incluindo Melhor Filme, Diretor, Roteiro Adaptado e Ator para Anthony Quinn), ganhando os seguintes prêmios: Melhor Atriz Coadjuvante (Lila Kedrova), Melhor Direção de Arte e Melhor Cinematografia.

uniformes) refletem o estado de luto constante de Electra, reforçados pela interpretação magistral de Irene Pappás permeada por um olhar que intercala entre a tristeza profunda e a ira explosiva nos momentos em que mentaliza, encara e realiza sua vingança contra Clitemnestra. Anastasia Bakogianni (2016, p. 124) expõe que Cacoyannis quis explorar na tela o arquétipo de Electra enquanto mulher enlutada *por excelência* da tragédia grega, objetivando conquistar a empatia do público tornando sua protagonista mais compassiva para os espectadores. As indumentárias negras do coro feminino, destacadas pela magnífica fotografia em preto e branco do filme, indicam sua unidade estabelecida pela sua formação já em sua primeira cena, na abertura do primeiro ato da obra, no qual Electra já adulta abandona seu lar para se casar com um humilde lavrador. O casamento de *fachada* constitui um artifício empregado para que a protagonista fugisse de um potencial ataque de Egisto visando anular qualquer possibilidade de vingança pela morte do pai.

A introdução do coro é iniciada com uma canção entoada por uma de suas integrantes de modo *solo*, sendo acompanhada pelo resto do coro realizando gestos de uma “dança” econômica que consiste em simples acenos de lenços brancos. A música melancólica “*Nuvens negras recolhidas do Norte, e a natureza foi destruída. Porém, virá o dia que a terra (voltará) a se alegrar. As montanhas serão verdes novamente (...)*” pontua a narrativa fílmica: é a despedida de Electra de sua terra natal, rumo ao campo, a área rural que é filmada por Cacoyannis com um ar de desolação e vazio. O canto e os gestos do coro simbolizam este ato que funde a performance coral grega com a narrativa fílmica tradicional. O fato que não há diálogos na cena, somente o canto diegético com os gestos do coro, nos aponta uma primeira utilização do coro como elemento narrativo integrado à narrativa fílmica.



Figura 1 - Coro feminino se despedindo de Electra.
Copyright © The Michael Cacoyannis Foundation

A performance econômica do coro é interrompida abruptamente por uma ação inesperada: três homens a cavalo atravessam o meio do grupo, dispersando as pessoas (próximo ao momento final da performance, alguns homens vêm integrar o coro simbolizando toda a população de Argos se despedindo, momento único no filme) em meio a gritos e corridas desesperados. Nessa cena, o diretor buscou demonstrar como a

ação do coro no filme é totalmente diegética, ou seja, algo orgânico e presente nas cenas do filme. De fato, isso é corroborado logo nas cenas seguintes onde as mulheres do coro interagem com Electra que, após ter se apresentado a elas como filha de Agamêmnon, pede informações acerca da localização do túmulo do pai. Os lamentos falados que o coro dirige a Electra (“*Oh que destino amargo...*”) pontuam que o grupo não irá se limitar a fazer comentários narrativos cantados ao longo do filme, mas também irá participar ativamente e constantemente nas cenas, constituindo praticamente um personagem coletivo que, por vezes, faz o papel de narrador onisciente. Outra cena a ser citada é aquela do encontro de Orestes crescido com sua irmã, na qual o coro desconfiado da presença do estranho primeiramente busca proteger Electra a ocultando entre elas. É curioso observar como o diretor por várias vezes nessa cena alterna entre enquadrar a conversa dos irmãos e os rostos impávidos e apreensivos das mulheres do coro. Logo após uma série de diálogos, dentro da casa do lavrador o coro volta a cantar uma breve canção sobre A Guerra e Troia e Agamêmnon, momentos antes da revelação da verdadeira identidade de Orestes pelo advento do Ancião que reconhece sua antiga cicatriz de infância para os outros personagens.

Provavelmente para o espectador desavisado, não conhecedor da função narrativa dos coros nas tragédias gregas, o coro representaria somente um grupo de criadas de Electra que participam ocasionalmente da ação no filme. Entretanto, a direção de Cacoyannis enfatiza uma função narrativa específica do coro por diversas vezes: momentos antes do assassinato de Egisto por Orestes, durante um banquete ritualístico de características dionisiacas situado na floresta,²⁰ o coro é enquadrado em contraponto a um entardecer próximo à casa rural de Electra onde o cenário de intensa escuridão chegando pressupõe o momento sombrio do assassinato. Após a concretização da morte de Egisto, o coro feminino trajando um negro profundo (extremamente enfatizado pela fotografia preto e branco feita à noite) no campo rural conversa com uma Electra aflita com o resultado do confronto, que lhe é informado por um mensageiro: Orestes venceu. O coro não canta, mas continua a seguir os movimentos dos personagens, o que reflete uma função narrativa do coro que não se restringe ao canto e ao diálogo, pois sua movimentação igualmente pretende-se possuir função narrativa, o que é corroborado pelos enquadramentos fechados no coro onde não se pronuncia nenhuma palavra, canto ou gesto, se limitando por vezes à composição de cena e às expressões das mulheres às ações dos protagonistas.

Sendo assim, a narrativa do coro musical feminino está inserida na questão da *narrativa estética* do filme, totalmente incorporada à sua narrativa fílmica. Tal opção do cineasta se relaciona com o contexto social de produção do cinema grego da década de 1960 influenciada por outros movimentos de vanguarda ao redor do mundo como a *nouvelle vague* francesa e o neorrealismo italiano (WOLLEN, 1996, p. 75). Porém, ao procurar evocar uma inserção do coro de forma análoga às antigas tragédias, Cacoyannis

²⁰ Em momento algum do filme o diretor verbaliza que a festa se trata de uma celebração dionisiaca. No entanto, elementos presentes na cena tornam óbvia a sua relação com os cultos de Dioniso. Exemplos de tais elementos seriam: o pisoteamento de uvas para a produção de vinho; a forte música de caráter tribal e animalista que é representada por um grupo de homens mascarados que remetem a um coro dionisiaco; homens fantasiados de sátiros; sacrifícios rituais; e o cenário passado na floresta, ambiente selvagem por excelência.

não pretende somente copiar as tendências estrangeiras, mas afirmar uma identidade própria do cinema grego buscando inovação²¹ através, ironicamente, de tragédias consagradas há milênios da tradição antiga grega.

O desfecho do filme termina por consolidar a fusão entre a narrativa do coro e a narrativa fílmica: o coro feminino grita e se debate constantemente ao ar livre, no campo aberto da área desolada, desesperadas pelo matricídio cometido por Orestes com o auxílio de Electra em sua casa rural. O coro não assiste a cena, porém, em sua qualidade narrativa quase onisciente, suas integrantes simplesmente *sabem* do matricídio. E junto aos gritos derradeiros de Clitemnestra, uma das mulheres do coro brada: “*Seus próprios filhos estão a matá-la... Ahhhhh*”.

Hércules: o coro antigo grego formado por Musas cantoras/dançarinas da Broadway

O longa-metragem de animação se inicia com uma voz masculina grave e imponente que faz uma narração em *off* ilustrada por um salão repleto de monumentos dedicados aos grandes heróis e mitos gregos, cuja direção de arte prioriza cores frias em tons de azuis e cinza remetendo aos mármore das estátuas. E então a voz ressonante narrando “*O maior e mais forte de todos estes heróis era o poderoso Hércules. Mas como se avalia um verdadeiro herói? Nossa história dirá...*” é abruptamente interrompida por uma mulher pintada em um vaso de cerâmica, em conjunto com outras quatro, que diz “*vão dar ouvidos a ele? Do jeito que fala faz parecer que a história é algum tipo de tragédia grega*”, sendo seguidas pelas outras “*Fica frio aí*”, “*Nós assumimos a partir daqui querido*”.²² Após essa intervenção, a direção de arte se altera imediatamente para uma predominância de cores quentes, em tons de vermelho e alaranjado que remetem diretamente às pinturas de vasos áticos de figuras vermelhas, talvez as iconografias mais difundidas e profusas da cultura material dos antigos gregos.²³

As cinco Musas (Fig. 2) não são nomeadas verbalmente em nenhum momento no filme, ainda que se apresentem: “*Nós somos as Musas, deusas das artes e proclamadores dos heróis*”, ou seja, são as entidades femininas às quais os antigos gregos atribuíam a capacidade de inspirar os artistas e pensadores. Porém, os elementos imagéticos

²¹ Pode-se dizer que o diretor foi muito bem sucedido em levar sua cultura nacional ao mundo: Electra foi um sucesso mundial, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1963, catapultando a carreira internacional do então jovem diretor de 40 anos. Além disso, Irene Pappás se consolidou na década como uma grande estrela mundial, sendo talvez a atriz grega mais famosa do mundo até hoje.

²² Como mais um dos esforços de atualização dos aspectos míticos e históricos, as Musas em *Hércules* possuem um vocabulário repleto de gírias e trocadilhos típicos da cultura americana contemporânea, muitos sem tradução definida. Alguns exemplos com traduções aproximadas são: “*Lighten, up dude*” (Fica frio aí cara); “*Darling*” (querido); “*a major hunk*” (um belo pedaço de homem); entre outros.

²³ A razão pela qual as iconografias dos vasos áticos são tão abundantes ocorre devido ao fato de representarem a única forma de arte grega que sobreviveu em quantidade considerável com o passar dos séculos, tendo em vista que seu número é superior às esculturas (sendo muitas esculturas categorizadas como gregas tratam-se de cópias romanas) e que outras formas de arte como a pintura mural grega foram permanentemente perdidas, não sobrevivendo ao tempo (CERQUEIRA, 2005, p. 8).

dispostos na cena nos permitem identificar cada uma das cinco²⁴ Musas: a mais baixa rechonchuda que tece os comentários cômicos mais despojados e que interrompe a soturna narração é Thalia, Musa da comédia; a que carrega uma máscara teatral com longos cabelos volumosos corresponde à Melpomene, a Musa da tragédia; a mais alta no centro da cena, portando uma faixa na cabeça é Calíope, Musa da poesia épica; a que porta um pergaminho é Clio, Musa da história; e a que possui um penteado *bantu knots* que veste uma espécie de saia (vestimenta distinta das outras Musas que trajam longos *himations* gregos modernizados com fendas nas pernas) é Terpsichore, Musa da dança. Este coro musical apesar de ser igualmente feminino como o de *Electra – a Vingadora*, é representado de forma completamente distinta: a fotografia preto e branco que retrata a austeridade dos campos aberto é substituída por uma animação altamente vigorosa e colorida, combinando a iconografia dos vasos de figuras vermelhas da Antiguidade com as luzes coloridas dos palcos de um show moderno. Em *Hércules* o coro feminino de Musas é representado como um grupo de cantoras/dançarinas de soul e R&B que parecem saídas de um musical da *Broadway* com fortes influências da música gospel negra dos Estados Unidos. O título da música cantada, *Gospel Truth*, deixa bem claro para o espectador esta relação.



Figura 2 – Coro feminino de Musas em *Hércules*.
Copyright © The Walt Disney Company

A interrupção da narração em *off* pelas Musas funciona como uma quebra de expectativa ao espectador, pois tal artifício narrativo (que inclusive se encontra brevemente na abertura de *Electra* na voz que lê os letreiros iniciais) é característico de uma tradição dos filmes “épicos”, ou seja, filmes históricos das décadas de 1940 e 50 que estabeleceram as pedras fundamentais do gênero. O fato do narrador interrompido ser interpretado por Charlton Heston, ator imortalizado por *Ben-Hur*, apenas corrobora para a intenção da animação de se desviar da abordagem tradicional aos filmes históricos passados na Antiguidade ou Medieval. Em *Hércules* a irreverência e

²⁴ No filme foram selecionadas somente cinco musas do lugar das nove tradicionais da mitologia grega, filhas de Zeus e Mnemosyne (memória) sendo as quatro restantes: Euterpe, responsável pela poesia e som; Urania, astronomia; Polyhymia, Musa da poesia sagrada; Erato, poesia romântica (MORALES, 2007, p. 48). A razão por serem somente cinco musas, segundo os animadores, foi por conta da facilidade maior para se elaborar as coreografias e movimentos.

linguagem moderna das Musas estilo *Broadway* tem o objetivo de proporcionar um olhar alternativo da mitologia grega, buscando direcionar seu conteúdo para os jovens e crianças do final do século XX através de uma linguagem rápida, dinâmica e repleta de elementos audiovisuais. Ironicamente, esta pretensão da obra de provocar uma ruptura do modelo tradicional da narrativa fílmica épica, na verdade, acaba por reforçar uma relação ainda maior com a função original dos coros antigos no teatro grego: conduzir a narrativa através de um grupo que interage com o enredo principal através do canto integrado aos passos de dança. Em outras palavras, embora que (muito provavelmente...) os antigos helenos não conhecessem o canto coral gospel americano ou as elaboradas coreografias das danças modernas, em *Hércules* a função narrativa do coro se mostra bem similar àquela situada no contexto do teatro grego.

A função narrativa do coro ao longo da animação consiste em intervenções que relatam os antecedentes e acontecimentos da trama através do canto e da dança, cujo contexto performático não se encontra na diegese da trama, ou seja, as musas não interagem com outros personagens ou participam concretamente da ação do filme como em *Electra*. O tempo de narrativa no qual as Musas se inserem se distingue do tempo de narrativa do restante da animação. Em somente uma cena o coro interage com uma personagem: durante a canção “I Won’t Say (I’m In Love)” em que Mégara (chamada de Meg em mais um esforço de atualização) é acompanhada pelos *backing vocals* das Musas que se fazem presente em forma de estátuas que subitamente tomam vida, um recurso interessante do filme que demonstra a manifestação de uma divindade²⁵ no mundo dos homens. No entanto, é essencial apontarmos que as intervenções do coro feminino de Musas possuem uma função narrativa distinta dos tradicionais números musicais das produções Disney, no qual um dos personagens interrompe sua ação para cantar. No caso do coro, suas interposições, excetuando-se a performance conjunta com Mégara, ocorrem em momentos pontuais da película possuindo uma função muito específica de narrativa, no qual cada uma delas corresponde ao início, transição entre atos e encerramento da trama. A intervenção das Musas nunca é gratuita, pois o coro constitui o papel de narrador efetivo do filme, em substituição à recursos como narrações em *off*, letreiros, ou outros meios da narrativa fílmica tradicional. Por outro lado, os números musicais Disney movimentam a trama através da exposição dos pensamentos e sentimentos dos respectivos personagens, além de servirem muitas vezes como cenário para montagens que resumem a trama. Além disso, a dança constitui uma parte fundamental da performance das Musas, enquanto os números Disney por vezes não possuem coreografias, necessariamente.

Sendo assim, podemos afirmar que o coro feminino de Musas em *Hércules* se insere na *narrativa estética* do filme, na qual sua intenção original foi a de se desviar dos padrões presentes nos filmes históricos épicos. A *narrativa estética* das Musas interage e se integra totalmente com a narrativa fílmica tradicional das animações Disney. A narrativa convencional do filme se concentra em mais uma versão da jornada do herói de Joseph Campbell, personificada em um jovem Hércules cujo sacrifício final para salvar Mégara no mundo dos mortos o consolida definitivamente como um herói.

²⁵ O Zeus do filme também se apresenta na forma de uma estátua animada em suas conversas com Hércules na Terra.

Portanto, o *tempo de narrativa* do filme é de progressão linear, totalmente calcado nas etapas da clássica jornada do herói constantemente presente no cinema. Ainda que os coros estejam inseridos em um tempo de narrativa a parte da trama principal.

As intervenções narrativas do coro de Musas no filme são condensadas em um total de 4 músicas. A primeira intervenção consiste na já citada música *The Gospel Truth* que abre o longa, narra a origem do mundo resumindo alguns dos conteúdos presentes na *Teogonia* de Hesíodo como a revolta do Titãs, a Titanomaquia (Hesíodo, *Teogonia*, v. 615-700); Zeus os combatendo utilizando seus raios e relâmpagos; e sua posterior vitória e consolidação como o soberano do Olimpo. É importante destacarmos nesta cena a utilização de motivos iconográficos diretamente inspirados na cultura material da cerâmica grega, onde as pinturas de vaso são animadas e interagem em conjunto com a performance coral das Musas. *The Gospel Truth* repete em mais duas intervenções do coro: sua segunda parte descreve o antagonista Hades e sua morada/reino, o submundo; e a melancólica terceira parte narra a parte na qual Hércules perde sua divindade²⁶ retendo sua grande força e sendo adotado por pais mortais após “matar”²⁷ as duas serpentes (na verdade os dois ajudantes atrapalhados de Hades, Agonia e Pânico).

A segunda música apresentada pelo coro de Musas consiste em *Zero the Hero*, cuja função narrativa é aliada a um recurso de típico de montagem cinematográfica que objetiva resumir a ascensão do protagonista como um herói após derrotar a Hidra de Lerna. Neste caso, a fama conquistada por Hércules pelos seus feitos é uma analogia explícita do filme com o sucesso e a nossa ideia de celebridade em nossos padrões atuais. Entre os cantos e danças animados das Musas, o protagonista assina autógrafos; se torna comentado nos “pergaminhos/tabloides” da época; possui numerosas fãs vestindo roupas marcadas com um “H”; sua figura é pintada e comercializada em vasos de cerâmica, ganhando *royalties* inclusive; lança produtos de *merchadising* como as “sandálias” do Hércules”; entre diversos outros fatos apontados pelas rápidas cenas que compõem a montagem.²⁸ Tal montagem de cenas, em confluência com a performance do coro, acentua significativamente o contexto social de produção da obra, no qual a Disney realiza praticamente uma metalinguagem: no filme os bonecos de Hércules são esvaziados rapidamente de prateleiras que certamente não existiam na Antiguidade, assim como ocorre nas lojas contemporâneas que vendem produtos *Disney*. *Hércules* em sua qualidade de mega produção *mainstream* dos estúdios Disney se estendeu em uma infinidade de outras mídias através de inúmeros produtos de *merchadising* das mais variadas naturezas, não restringindo sua comercialização somente às salas de cinema e

²⁶ Talvez esta seja a maior alteração do mito de Héracles realizada pela animação, o fato deste não ser o filho semideus de Zeus com uma mortal, mas sim cria imortal de Zeus com Hera que perde seu estatuto divino após um plano arquitetado por Hades. Ironicamente, na narrativa mítica original Hera representa a maior antagonista ao herói, o lançando a maldição da loucura que o leva a assassinar seus filhos com Mégara.

²⁷ Na narrativa mítica original, Héracles mata duas serpentes quando bebê com sua força. Obviamente em um filme de classificação livre como *Hércules* não permitiria a morte gráfica dos alívios cômicos *minions* de Hades pelo seu protagonista criança, então a “morte” torna-se apenas um castigo físico intenso nos moldes de desenhos como *Tom & Jerry*.

²⁸ Nas cenas da montagem podemos encontrar divertidas referências aos 12 trabalhos de Héracles, como por exemplo o Javali de Erimanto; o Leão de Nemeia; e as aves de Stympalos.

mercados de mídias domésticas. A performance coral de *Zero the Hero* realiza um interessante comentário sobre essa questão do capitalismo, fama e comercialização, pois observando o panorama geral do longa, uma de suas mensagens mais transparentes refere-se à proeminência e importância do amor acima dos bens materiais. Afinal de contas, Hércules renuncia a sua divindade para ficar ao lado de Mégara no desfecho da obra. Portanto, apesar do filme não condenar os aspectos inerentes ao capitalismo, simultaneamente busca destacar a importância dos sentimentos, em especial o amor, acima da questão material.

Na terceira música citada anteriormente, a narrativa do coro de Musas se integra ao número musical de Mégara, mesclando as duas formas narrativas: fílmica e coral. A performance final das Musas se encontra no apoteótico encerramento com a música *A True Hero/A Star is Born*, realizado em pleno Olimpo com os famosos deuses gregos como cenário. O auto sacrifício pela salvação da amada torna Hércules um herói, não sua fama ou fortuna adquiridos anteriormente. Apesar da animação parecer uma premissa simples de enredo, ao considerarmos as pontuações do coro grego e o breve comentário sobre o capitalismo em *Zero the Hero*, observamos que *Hércules* oferece diversas possibilidades de abordagens e análises, principalmente na questão da narrativa do coro

Considerações finais

Muito além de uma simples dicotomia entre “clássico” e “moderno” ou “tradicional” e “inovador” observamos através da análise fílmica que tanto *Electra – a Vingadora* quanto *Hércules* possuem diversas similaridades entre si no que se refere ao uso do coro como elemento narrativo. Deve-se sublinhar que Michael Cacoyannis no filme de 1962 se adequa através do uso fílmico do coro grego aos pressupostos vigentes no contexto mundial do cinema de vanguarda da época (WOLLEN, 1996). O coro feminino trajando negro em *Electra* tem sua inserção realizada de modo totalmente atípico em comparação à narrativa fílmica tradicional de *Hollywood*, o que nos permite enquadrar o filme como uma obra de vanguarda, oriunda do (pouco conhecido no Brasil) cinema grego. Em comparação, apesar do coro de Musas de *Hércules* parecer diametralmente distinto, a ousadia de sua adaptação em cantoras *soul* estadunidenses se aproxima de modo considerável dos coros gregos antigos, assim como *Electra*, porém com outros objetivos. Enquanto *Elektra* se relaciona com o cinema de vanguarda da década de 1960 (cujos filmes posteriormente vão ser enquadrados na categoria de “cinema de arte”, conforme o senso comum), *Hércules* como produto *mainstream* abraça todos os pressupostos e características inerentes à grande indústria hollywoodiana. Ambos os filmes possuem certa inclinação política, *Elektra* no sentido de afirmação de um cinema genuinamente grego; e *Hércules* em seu breve panorama do capitalismo. Tal relação com a política ocorre de modo efetivo e indireto, ainda que definitivamente não sejam filmes militantes (ZIMMER, 1976).

No entanto, a intenção altamente comercial de *Hércules* não o estabelece como uma obra menor ou de valor de análise inferior para o historiador que pretende usá-lo como referência, por conta de suas numerosas alterações da narrativa mítica original. Além de sua questão narrativa que analisamos neste artigo, a animação foi responsável

por proporcionar um conhecimento histórico para inúmeros espectadores ao redor do mundo, no caso sobre a mitologia e a Grécia Antiga. Tal dado, não deve ser ignorado pelo historiador que, ao empreender sua análise fílmica, não deve ficar preso somente aos detalhes superficiais do enredo ou em suas adaptações, mas desvendar todas as potencialidades e possibilidades da qual o cinema pode ser utilizado como referência. Neste artigo foi trabalhada a possibilidade de se analisar a função narrativa dos coros no cinema como modo de entender o seu papel no contexto original do teatro grego. Dessa forma, destacamos que tais filmes podem oferecer uma multiplicidade de abordagens históricas que não se esgotam em sua própria literalidade narrativa convencional.

Referências

- ANDERSON, Warren D. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- ARAUJO, Felipe Nascimento de. *Os coros musicais como lugar antropológico na comunidade política de Atenas no processo de instauração em Clístenes no final do século VI a.C.* 2018. 197f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- Archive of Performances of Greek & Roman Drama*. Disponível no endereço: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>. Acessado em 8 de agosto de 2020.
- BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teoria, metodologias e perspectivas futuras. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131.
- BÉLIS, Annie. *Les musiciens dans l'Antiquité*. Paris: Hachette Littératures, 1999.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 7 a 47.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. *História em Revista (UFPel)*, Pelotas/RS, v. Especial, p. 1-22, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2002.
- ELEKTRA. Direção e Produção de Michael Cacoyannis. Grécia: Michael Cacoyannis, 1962. Formato em mídia digital (mkv). (107 min): son., p&b, legendado em inglês.
- EURÍPIDES. *Electra*. Trad. Roosevelt Rocha. *Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI, UnB*, Vol. 11, Ano 4, p. 202-256.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Ed. 70, 2001.
- HÉRCULES. Direção de Ron Clements e John Musker. Produção de Alice Dewey, Ron Clements e John Musker. Estados Unidos: The Walt Disney Company, 1997. Blu-Ray (93 min.).

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Henry Alfred Bugalho. Curitiba: Kotter Editorial, 2020 (Kindle edition).

MATHIESEN, Thomas. *Apollo's Lyre: Greek music and music theory in Antiquity and the middle ages*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

MORALES, Helen. *Classical Mythology A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ROSENSTONE, Robert. Interagindo com o discurso. In: _____. *A história nos filmes*. Os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 197-223.

SORLIN, Pierre. Las ambigüedades políticas, Lo “real” y lo “visible” e Tiempo de la historia y tiempo del filme. In: _____. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 154-168.

VAZ, Sérgio. *Electra/Ilektra: 50 anos de filmes*. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2012/electra-ilektra/>. Acessado em 2 de setembro de 2020.

WELLENBACH, Matthew. The iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy and the Basel Krater. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. [S.l.], n. 55, 2015, p. 72-103.

WEST, Martin Litchfield. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

WILES, David M. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WOLLEN, Peter. Cinema e política. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 71-85.

ZIMMER, Christian. *Cinéma et politique*. Paris: Seghers, 1974, p. 169-194.