

TEATRO DE DIONISO: *TOPOS DE MOBILIZAÇÃO POLÍTICO* ENTRE AS *HETAIREIA* NA ATENAS CLÁSSICA

Maria Regina Candido⁵⁴

RESUMO

Partimos do princípio que os textos da dramaturgia se configuram como memórias de grupos políticos que buscam defender seus interesses sociais, culturais e políticos através do financiamento das dramaturgias, ou seja, formavam uma a força política de cidadãos da aristocracia que detinha recursos para subsidiar todo o processo que envolvia a produção teatral.

Palavras-chave: Teatro; Hetaireia; Poder.

ABSTRACT

We assume that the texts of dramaturgy are formed as memoirs of political groups that seek to defend their social, cultural and political interests through the financing of dramaturgies, that is, they formed a political force of citizens of the aristocracy who possessed resources to subsidize all process that involved theatrical production.

Keywords: Theatre; Hetaireia; Power.

Atenas clássica tornou-se de forma inegável o principal centro de referência cultural do mundo grego. A expressão cultural dos atenienses se materializa através da iconografia dos vasos áticos, do discurso e oratórias, da literatura e da dramaturgia. No conjunto tais ações marcaram Atenas como *topos* de produção cultural de elevado nível de qualidade que qualquer outra polis no período clássico. Muitas das obras produzidas entre os atenienses se tornaram canônica para a antiguidade e se perpetuaram na modernidade.

O período do embate dos gregos com os persas e o fim da Guerra do Peloponeso, afetaram profundamente todo o cidadão e a comunidade de Atenas

⁵⁴ NEA/PPGH/UERJ – PPGHC/UFRJ.

resultando na emergência de uma *polis* altamente politizada. A experiência do processo de instauração da democracia muitas vezes contestada, trouxe acentuada mudanças gerando a ascensão da polis de Atenas a *liderança unipolar* no Mar Egeu⁵⁵. Acrescida do envolvimento frequente em guerra, da revolução intelectual que resultaram em desafios, tensões, recuos e negociações. O teatro ateniense não ficou insensível aos acontecimentos e desempenhou um importante papel em expor os fatos, trazer a denúncia e reflexão sobre as decisões a serem tomadas pela coletividade (LAMARI, 2017, p.68).

Entretanto, depositar confiança no julgamento público seria uma maneira de reafirmar a soberania dos atenienses, tornando-os responsáveis por suas decisões, porém, a ação requer um conhecimento prévio da questão em debate. Jacqueline de Romilly nos adverte que o teatro em Atenas instruía os atenienses através do espetáculo da dramaturgia (ROMILLY, 1999:258), por fomentar o raciocínio, a reflexão e o exame prévio de questões relativas a polis. Entretanto, a autora considera que os atenienses presentes nos julgamentos, por vezes parecem ser incompetentes, obcecados e instáveis nas suas decisões (ROMILLY, 1999:257). A afirmação da autora nos leva a considerar uma relação estreita entre o teatro e a assembleia. Partimos do princípio que os textos da dramaturgia se configuram como memórias de grupos políticos que buscam defender seus interesses sociais, culturais e políticas através do financiamento das dramaturgias, ou seja, formavam uma a força política de cidadãos da aristocracia que detinha recursos para subsidiar todo o processo que envolvia a produção teatral. O grupo político formava uma *hetaireia* visando a defesa de interesses do colegiado ao qual pertencia. O grupo político apreende o teatro ateniense, enquanto instrumento de poder, fato que torna preciso compreender e

⁵⁵ O tema sobre a ascensão de poder dos atenienses no período Clássico, tem sido abordado como processo imperialista. O livro *Atenas, liderança unipolar no Mar Egeu*, 411- 404 a.C. (NEA/UERJ,2016) traz uma abordagem alternativa ao uso do termo imperialismo ao dialogar com a área de Ciência de Política.

suscitar reflexões dos motivos dessas produções e pensamentos no interior da vida social em que foram produzidos.

Neste ensaio nos propomos realizar uma reflexão sobre a relação entre o *chorego* e o dramaturgo como sendo uma ligação que nos aponta para os grupos políticos, *hetaireia* em polis de Atenas, que diante da necessidade de debate e tomada de decisão nas assembleias, fazer uso do teatro como espaço de mobilização política de suas ambições, ideias e instrumento de poder.

O pesquisador ao exercer uma análise mais apurada nos enredos das tragédias e das comedias percebe a singularidade de ideias políticas que circulavam entre os textos dos dramaturgos. A diversidade de interesses defendidos nos dramas se deve a relação estreita em defesa das ideias do grupo político que o patrocinava. Considero que a *hetaireia* de forma cotizada, mantinha o financiamento de todo o processo de produção dramática, uma liturgia que exigia um acentuado investimento do grupo representados pela figura do *chorego*. Acrescentamos a região da Pnyx como o local, semelhante ao espaço físico do teatro, que até o final do V século, os cidadãos se reuniam para se dirigirem aos outros cidadãos visando a discussão e troca de ideias sobre temas de interesse comum, assuntos expostos no teatro que em seguida seriam submetido ao debate e/ou julgamento na assembleia ou tribunal.

Olivier Aurenche⁵⁶ investigou a existências de grupos políticos em Atenas e concluiu que os gregos antigos pensavam em termos de regimes e constituições e preferiam falar de grupos políticos e associações (*thiasos*, *eranos* e *phratRIA*) não sendo possível analisa-los com a conotação moderna de partidos políticos. O autor afirma que a história grega oferece uma imagem de grupos políticos efêmeros, reunidos ao

⁵⁶ Segundo o mesmo autor, essas associações possuem um caráter oligárquico e se configuram sob três tipos de significação: *stasis*, *hetaireia* e *sinomosia*. O primeiro designa uma dimensão civil dos grupos e lutas de facções; a relação amigável do fundamento político; grupos de vocação filosófica e associações contra a segurança do Estado. *Sinomosia* designa uma aliança entre cidades ou uma conjuração – ou "conspiração", segundo Calhoun (1913, p. 05) – fomentada por uma *hetaireia* ou uma liga política (AURENCHE, 1974, p. 9-48). Essas associações podem ser feitas, seja por relações de parentesco (1974, p. 51-81), a tribo e o *demos* (p. 83-121), ou por situação de fortuna (p. 123-153).

sabor das circunstâncias e totalmente tributário a figura de um personagem que os lidera (AURENCHE, 1974, p.9). Como perceber as ações dessas *hetaireias* e sua atuação nos *lugares políticos* e de seu *lugar de fala*? As investigações de Olivier Aurenche no livro *Les groupes d'Alcibiade, de Léogoras et de Teucros, remarques sur la vie politique athénienne en 415 avant J.C* (1974) traz o debate sobre as atividades dos grupos políticos em Atenas. Segundo o autor, esses grupos formam as associações, possuem um caráter oligárquico e se configuram sob três tipos de significação: *stasis*, *hetaireia* e *sinomosia*. O primeiro, *stasis* designa uma dimensão civil dos grupos e lutas entre as facções; o segundo, *hetaireia*, forma a relação amigável e familiar visando a defesa de interesses políticos e econômicos e o terceiro, a *sinomosia* configuram-se como grupos de vocação filosófica que se associam para se debelarem contra a segurança da polis (AURENCHE, 1974, p.9). Essas associações podem ser feitas por grupos familiares, pela *fratria* e pelo *demos* (AURENCHE, 1974, p. 51). Devemos frisar que os grupos se reúnem de acordo com as afinidades e os interesses definidos pela situação de fortuna.

Consideramos que um grupo político de atenienses de recursos, liderado pela *hetaireia* de Péricles, custeou as despesas do *chorego*, ou seja, patrocinou a dramaturgia *Medeia* de Eurípides. A *hetaireia* tinha por objetivo de despertar o interesse dos atenienses em fazer parte do processo de migração para as terras do Mar Negro, visando o estabelecimento de emporium/entrepasto comercial e apoikia/colônias na região. O poeta Eurípides, contemporâneo de Péricles, constrói o imaginário social helênico sobre a região de Colquida através das aventuras das Peliades e de *Medeia*⁵⁷.

⁵⁷ O tema de *Medeia* na região de Colquida tornou-se Projeto de Pesquisa Bolsa Prociência/FAPERJ 2017-2020 intitulada *Medeia: narrativa mítica que traz a conectividade marítima e o processo de migração entre a região bárbara de Colquida/Mar Negro e a civilidade de Atenas/Mar Egeu no período Clássico* de Profa Dra Maria Regina Candido, História Antiga, UERJ.

A defesa de grupos políticos- *hetaireias* associado ao pensamento dos sofistas no final do V século, alcança o espaço público através da dramaturgia de Crítias de Atenas ao apresentar o drama satírico Sisyfos (D.K. 88 B 25). O político atuou como poeta dramaturgo e talvez como *chorego* no qual apoiava a forma de governo espartano. Nessa dramaturgia, o personagem principal argumentava que a humanidade teria progressivamente evoluído de uma vida primitiva, caracterizada pela anarquia e pelo poder do mais forte. Em seguida passa para uma vida mais organizada com base na lei e na ordem. Acrescentava que a lei não era suficiente para interditar os atos de violência perpetrados às ocultas, sendo, então, inventado a existência de uma força superior, soberana e onipresente que tinha a capacidade de vigiar e punir tudo que era feito fora das vistas públicas. Crítias parece ter apreendido o pensamento de Demócrito de Abdera, porém, levando-o até às últimas instâncias do descrédito (O'GRADY, 2008, p.115). O personagem Sisyfos além de ser uma figura mítica que perpassava o *imaginário social* dos atenienses, tornara-se também o porta-voz do grupo político, *hetaireia* liderado por Crítias no qual denuncia a democracia como a responsável pelo contexto de violência e de desordem política em Atenas.

Podemos afirmar que a guerra do Peloponeso produziu uma série de desvios e inovações que despertava o interesse no emprego de uma ação mais enérgica por parte da *hetareia* de Crítias. Os prejuízos da guerra incidiram na agricultura com as suas acentuadas perdas e teve que direcionar seus rendimentos para a importação de quase todo o alimento consumido na polis. A situação de Atenas parece agravar-se devido ao acréscimo da população, estratégia empreendida por Lisandro, ao enviar para Atenas todos os atenienses estabelecidos no exterior (CHEVITARESE, 2000:192). Este procedimento nos leva a compreender a restrição da cidadania empreendida pelos golpes oligárquico de 411 e 404 a.C. Crítias, atuando como líder da *hetaireia* faz uso da narrativa do herói mítico Sysifo que ignorando o motivo de sua trajetória trágica, denuncia as difíceis condições de sobrevivência dos atenienses inserida no

espaço urbano. O líder político Crítias atuando como dramaturgo usa o herói mítico como canal de denúncia do contexto de desordem, inovações e desvios das leis dos ancestrais, conjuntura que propiciou a instauração do golpe oligárquico de 404 no qual Crítias participou ativamente como um dos líderes da hetaireia dos oligarcas.

O pensamento especulativo que circulava em Atenas tinha no teatro como espaço da denúncia através da exposição da violência praticada pelo poder visando a manutenção da ordem e a garantia da passividade dos cidadãos. Para Ubaldo Puppi, passivo teria dois significados: ser o suporte da violência e reagir de forma acomodada a uma situação eminente. O destinatário suporta a violência, mas luta de forma agônica como um herói derrotado, cujo personagem não foi construído para vencer (U.PUPPI, 1981:41). Usando a dramaturgia, os poetas difundiam para a população o pensamento agnóstico de Protágoras de Abdera, o niilismo de Górgias, a funcionalidade dos atributos dos deuses de Pródicos de Ceos e a utilidade das crenças e o temor aos deuses para reforçar a imposição da lei dos mais fortes.

A aristocracia e a oligarquia em Atenas no período clássico formavam grupos políticos, *hetaireias* que faziam uso dos teatros gregos como *mobilização política*, especificamente no final do século V a. C.. Esse foi um momento histórico no qual o pesquisador Trabulsi, considera que as manipulações ideológicas para o alcance do poder eram os preceitos da *mobilização política* para os antigos gregos (TRABULSI, 2001, p. 14). A instabilidade interna promovida pelo *agon* entre os grupos políticos provocavam a *stasis* (conflito civil). A polis dos atenienses era uma estrutura de dominação e exploração, materializada através da relação de forças entre as poleis, porém, os grupos políticos buscavam a coesão interna mediante as ameaças externas. Trabulsi aponta que as crises traziam desordens, mas a elite conseguia "recolocar as coisas sobre suas antigas bases" (TRABULSI, 2001, p. 54). Por essa razão, a palavra *stasis* era vinculada à divisão da polis entre grupos e facções hostis umas às outras (TRABULSI, 2001, p. 59). Partindo dessa perspectiva, podemos afirmar que, por vezes,

o palco do teatro tornava-se o espaço da denúncia dos excessos políticos visando promover o debate, a reflexão e chamando a atenção para jogo de interesses de políticos que circulavam na comunidade poliades (CANDIDO, 2005,p.625).

Abordar o teatro grego a partir do financiamento dos grupos políticos/*hetaireia* nos leva a ratificar que a dramaturgia grega não era uma ação de iniciativa privada. O teatro era uma instituição pública que envolvia toda a polis e que no período clássico agia em defesa da democracia. A polis como uma entidade coletiva promovia a proliferação de *performances dramáticas* sob a autoridade e soberania do demos. A respeito das liturgias do teatro, Claude Mossé afirma que: *Assim eram designadas certas funções a cargo dos cidadãos mais ricos, que colocavam suas fortunas a serviço da comunidade. [...] Ser designado pela cidade para exercer uma liturgia era uma honra de que se vangloriavam os escolhidos, sobretudo perante os tribunais [...]* (MOSSÉ, 2004, p. 192). Dessa maneira, a riqueza estava diretamente relacionada com uma perspectiva oficial difundida pela polis: o mérito social, político e cultural em servir à comunidade ateniense doando parte da fortuna em forma de liturgia para determinadas atividades institucionais, entre elas, a *trierarchia*, liturgia voltada para a guerra, e a *choregia*, voltada para os custos das produções teatrais, especificamente com a formação dos coros.

De acordo com William Connor e John Davies⁵⁸ no texto de Vincent Azoulay e Paulin Ismard, as *hetaireias* eram diferentes organizações políticas e religiosas que

⁵⁸ Segundo Connor e Davies, as *hetaireias* teriam ligação com a família (genos) ou os chamados grupos de parentesco (2007, p. 275). No entanto, de acordo com Olivier Aurenche, existiam três tipos de grupos de *hetaireias*: os de relação de parentesco (1974, p. 51-82); os que se relacionavam pela tribo e o demos (p. 83-122); e por relações de fortuna (p. 123-154). AURENCHE, Olivier. Les groupes d'Alcibiade, de Léogoras et de Teucros – remarques sur la vie politique athénienne en 415 avant J.C. Paris: Les Belles Lettres, 1974. Complementando esta questão, François Chamoux ainda aponta a diferenciação entre *hetaireias* de “camaradagem” e das “fraternidades” (ou *fratrias*) ou ainda sua distribuição nos demos. Havia, então, diversos tipos de associações, sejam elas oficialmente designadas ou por afinidades de interesses. Segundo Chamoux: “Nem todos os cidadãos pertenciam a um genos, longe disso. Mas todos estavam agrupados em associações de caráter religioso e cívico de que conhecemos muito pouco: “camaradagens” ou heterias [...] que não devem ser confundidas com as associações políticas homônimas que desempenharam um importante papel em Atenas durante a Guerra do Peloponeso;

também interferiam na estrutura da comunidade poliade. Azoulay e Ismard utilizam desse pensamento para rebater as ideias de Moses Finley⁵⁹ no momento em que este apresenta sua perspectiva de *instrumental político*, ao defender que as outras forças sociais não interviam no jogo político como exercício do poder (AZOULAY, 2007, p.276). Assim, criticando Finley, os autores também fomentam a importância dos *demos*, *fratrias* e *hetaireia*, como elementos centrais de práticas de sociabilidade da cidadania independente de seus lugares na estrutura cívica da polis.

O teatro como instituição pública era gerenciado por uma complexa união entre o coletivo representado pelas *phylai*, os arcontes, o *epimeletai* e as lideranças de grupos políticos, *hetareias* com suas riquezas privadas (P.WILSON, 2000, p.11). Não podemos esquecer que a organização da dramaturgia era um processo que exigia acentuado recurso pecuniário para custear a liturgia, desde os ensaios, as indumentarias, o cenário, o auxílio no ritual de sacrifícios aos deuses e o apoio na premiação do vencedor. Diante do acentuado valor dos gastos com a liturgia dramática, acreditamos que a empreitada era objeto de um prévio rateio entre os integrantes da *hetareia* envolvida no processo de financiamento do drama.

Consideramos a *choregia* como uma das liturgias mais politizadas entre os atos culturais em Atenas no período Clássico. A materialidade dessa afirmação se observa no *jogo de poder* que o patrocínio do evento confere ao *chorego* vencedor através do ritual da premiação que resulta em atos comemorativos, monumentos, inscrição em registos públicos relatando a vitória. Ações que demanda um acentuado esforço pecuniários e político das *hetareias* visando atender a atividade pública. Plutarco nos diz que apesar de Péricles não precisar mais do que sua verdadeira virtude com o

“fraternidades” ou fratrias, que estavam mais difundidas e que, como vimos, velavam pelo direito de cidade – o pai inscreve os seus filhos legítimos ou adotivos no registro da fratria e o jovem casado apresenta sua esposa aos membros deste grupo. No entanto, a constituição ateniense de Clístenes [...] criou, a par dessas associações, uma subdivisão da cidade com base territorial, os *demos* [...]”
CHAMOUX, François. A civilização grega na época arcaica e clássica. Paris: Les Éditions Arthaud, 1983, p. 222.

⁵⁹ FINLEY, Moses. O Legado da Grécia – uma nova avaliação. Brasília: Editora UNB, 1981, p. 41.

poder das palavras, Nícias, ao contrário, fez uso de todos os meios que ele pode encontrar como *chorego* para ganhar a premiação (PLUTARCO, Nicias, 3.3). Sendo vencedor na dramaturgia, ao *chorego* era permitido alcançar uma variedade de notoriedade, exposição de sua alta contribuição pessoal para o sucesso no desempenho da dramaturgia pública. O valor e a glória ofertada aos *choregoi* bem-sucedidos resultam em comemorações dos prêmios em Atenas e homenagem também nas *poleis* aliadas. Nem mesmo o acentuado custo da *choregia*, não inibiu os grupos políticos-*hetaireias* de usar o teatro como meio de promoção política pelo fato de ocorrer um rateio dos custos da liturgia dramática.

No teatro, atuar como *chorego* era um ato de ambição política (LAMARI, 2017, p.69). Alcançar a premiação conferia um valor simbólico ao *chorego*, prestígio-*philotimia* assim como a legitimação do poder da *hetaireia*, o grupo político que auxiliou na subvenção dos gastos com a representação teatral. A *choregia* deixa transparecer ter sido um meio de *empoderamento* políticos das *hetaireias* no período Clássico em Atenas. A abordagem nessa perspectiva, minimiza a idealização do teatro grego no qual atribui que o tema e o processo criativo dependiam somente da inspiração do poeta. Consideramos que o dramaturgo detém a responsabilidade criativa na formulação da intriga que reveste a formulação do drama. Entretanto, o tema da dramaturgia foi dado ou sugerido, pois, estava comprometido com alguma ideia ou ação que fazia parte dos interesses políticos da *hetaireia* que patrocinava a obra do poeta.

Embora, Atenas vivenciasse a forma de governo da democracia, no espaço físico do *theatron* deixa transparecer o estabelecimento da hierarquia social. A questão pode ser observada através das primeiras fileiras ao redor da *orchestra*, neste espaço físico situam-se os assentos de mármore, *prohedria*, destinados aos sacerdotes, personalidade importantes em visita a polis e os integrantes das melhores famílias, ou

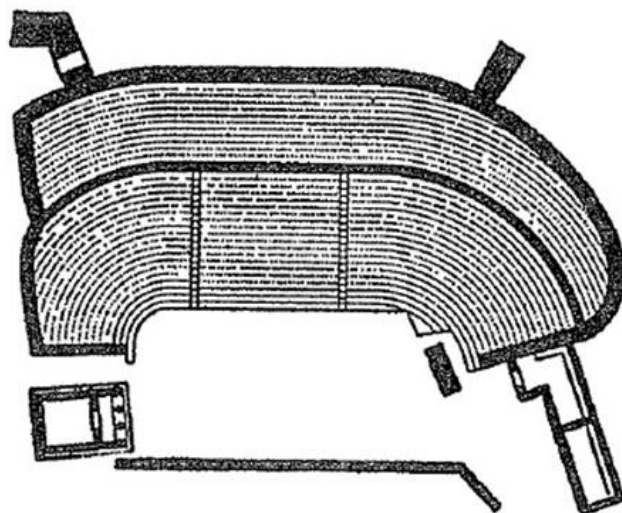
seja, familiares dos integrantes das *hetaireiai* atenienses em disputa pela premiação (Candido, 2015, p.117, Teatro Grego e romano).

De acordo com Eric Csapo, no Teatro de Dionísio, ao contrário do que tradicionalmente se pensava, as últimas evidências arqueológicas não apontam para muitos assentos no *theatron*. O espaço físico comportava a modesta quantidade entre quatro mil e sete mil assentos. Segundo Csapo, a concepção do teatro vinculada à imagem de um grande espaço físicos destinados a quinze mil espectadores está atrelada aos estudos arqueológicos de Arthur Wallace Pickard-Cambridge no livro “The Theater of Dionysus in Athens”(1946) , seguido por William Bell Dinsmoor que publicou *The Athenian Theater of the Fifth Century* em 1951. Ambos pesquisadores alcançaram projeção diante do estabelecimento da abordagem história em diálogo com a cultura material visando analisar o teatro de Atenas. Eric Csapo acrescenta ao debate, a pesquisa de Jean-Charles Moretti no livro “*The theater of the sanctuary of Dionysus Eleuthereus in late fifth-century Athens*”, (Csapo 2007, p. 98).

O tradicional formato semicircular do teatro do século V a. C. vem sendo colocado em questão desde a década de noventa. Em primeiro lugar, questiona-se a própria formação do teatro, voltada para os sacrifícios religiosos do bode no culto ao deus Dionísio. A discussão parte do próprio termo tragédia ou *tragoidia* cuja análise da palavra nos leva que o termo tragos = bode e o oide = canto, e portanto a palavra detém como significado o *canto do bode* (CANDIDO, 2005, p. 627). A perspectiva do *tragoidia* - canto do bode nos aponta que o teatro teve em seus primórdios uma formação de ritual religioso em honra ao deus Dioniso.

Assim se deu com o teatro de Thorikos, na região da Ática, por exemplo, no qual apenas pela perspectiva política é possível compreender a maneira como foi construído. Seu formato retangular suscitou uma série de questionamentos entre os historiadores preocupados em compreender seus usos sociais.

TEATRO DE THORIKOS



– O teatro de Thorikos (segundo M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961)

FONTE: GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Lisboa:
Edições 70, 2002.

Como historiadora, situamos esse teatro como espaço de preparação militar dos jovens à guerra e, portanto, teria uma função cívica e não religiosa, esta última conforme a abordagem sobre o culto do sacrifício ao deus Dionísio (CANDIDO, 2005, p. 627). A parte conhecida como *theatron*, local de onde se assistiam os espetáculos (a *orchestra*), era utilizada como uma espécie de pista de corrida dos efebos.⁶⁰

Segundo o relatório de escavação de Mussche feito em 1970, durante as décadas anteriores, estudiosos americanos e belgas retornaram às ruínas de Thorikos, o que haviam feito pela primeira vez no século XIX para conseguirem dados arquiteturais do teatro da região, os quais foram desenhados, concluindo a cronologia da construção (MUSSCHE, 1970, p. 131).

⁶⁰ Sobre o assunto, conferir também: DUARTE, Alair. **Paz negativa na Atenas clássica**: guerras, discursos e interesses de Estado. 2008. 118 f. Monografia (Bacharel em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A segunda fase da construção data de meados do século V a.C: a orquestra foi ampliada pela construção de uma nova parede de retenção, a poucos metros da parede arcaica e paralela a ela; ao mesmo tempo a parede de retenção original veio para ocupar a posição ligeiramente abaixo do nível mais alto do século V, assim ela desapareceu. Naquele momento o *koilon* [os assentos] foi provido de 21 linhas de bancos de pedra, feitos de pedras grosseiramente acabadas sem qualquer junção. Nos *parodos* ocidentais um pequeno templo de Dionísio foi construído, no qual apenas alguns vestígios na rocha talhada foram preservados até hoje. No Leste, a orquestra foi delimitada por câmaras parcialmente cortadas da rocha. (MUSSCHE, 1970, p. 132)

De acordo com o autor, a parte mais antiga era uma parede de retenção onde a orquestra ficava e que foi descoberta por diferentes trilhas de trincheiras feitas onde ela se situava. A primeira orquestra era menor e provavelmente feita nos últimos anos do século VI a. C. Nenhum outro traço de construção de pedra no teatro arcaico foi descoberto e os assentos eram simplesmente a encosta nua com talvez alguns andaimes de madeira (MUSSCHE, 1970, p. 131). Seguindo a descrição de Mussche os assentos de Thorikos foram ampliados apenas no século IV, no entanto, a ampliação do tamanho da orquestra já no século V coincide com a construção do templo de Dionísio e do prestígio das produções e festivais teatrais na Ática, sobretudo em Atenas (MUSSCHE, 1970, p.132).

Eric Csapo⁶¹ traz um olhar alternativo para estrutura física do Teatro de Dionisos em Atenas que ao invés de um formato semicircular do período clássico, teria iniciado suas atividades com o formato trapezoidal com barras retilíneas nas bordas

⁶¹ Além de Eric Csapo no texto: CASPO, Eric. The men who built the theatres: theatropolai, theatronai, and arkhitektones. In: WILSON, Peter (org.). The Greek Theatre and Festivals – Documentary studies. Oxford University Press, 2007, p. 87-121, outros estudiosos apresentaram análises arqueológicas mais recentes sobre o Teatro de Dionísio e também de Thorikos: ASHBY, Clifford. Classical Greek Theatre – new views of na old subject. Iowa City: University of Iowa Press, 1999; ROSELLI, David Kawalko. Theater of the People – Spectators and Society in Ancient Athens. Austin: University of Texas Press, 2011. Estas recentes perspectivas se pautaram em estudos preocupados em reavaliar o formato da orquestra dos teatros clássicos, tais como: GEBHARD, Elizabeth. The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater. Hesperia – The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1974. Disponível em: <www.jstor.org>. Acesso em: 20/07/2018.

justamente para facilitar a construção dos lugares de madeira, diferente da imagem semicircular já bem difundida no período do V século. A suposição integra as pesquisas arqueológicas de Hans Rupprecht Goette⁶² (Csapo, 2007, p. 112).

No relatório de escavação de Dörpfeld (1896), o espaço físico do theatron-lugar para ver, era de pequena dimensão devido a sua localização construída na encosta sul da Acrópole. Descobriu-se uma entrada, *peripatos* feito posteriormente, no século IV, que ficava dez metros ao norte da estrada do século V. Essa teoria conflui com as ideias de Csapo quanto ao tamanho menor do espaço onde se situava a audiência do teatro no século V, fator pelo qual torna-se plausível vincular com a perspectiva circular da construção e do formato dos assentos de madeira. Os assentos evidenciam modificações, passando da madeira para a construção dos assentos de pedra no século IV, cujo formato semicircular apresenta-se mais adequado por permitir um tamanho maior e para atingir os interesses políticos das *hetaireias* interessadas na ampliação do acesso aos espetáculos.

Sobre o relatório de escavação de Dörpfeld que foi exposto por Goette, o historiador David Roselli complementa ao citar que: o espaço perto da orquestra usado para assentos dos personagens eminentes da polis, a *prohedria*, criou limitações adicionais nos assentos disponíveis para espectadores que eram pagantes. Blocos de pedra foram usados como bases para esses assentos honoríficos e foram dispostos ao redor da *orquestra*, identificado como lugar para dançar. As figuras eminentes, designados pela polis, eram concedidos o privilégio de assento na primeira fileira na categoria de convidado especial, sem ter que pagar. A variável dimensão destas bases de pedra indica que algumas delas teriam sido utilizadas para a segunda fileira e a superior, ao passo que outras foram colocadas na primeira fileira. As bases

⁶² Goette desenvolveu uma descrição do relatório de escavação de Dörpfeld (de 1896) acerca do teatro de Dionísio no “Apêndice arqueológico” destinado a um capítulo de livro no qual Eric Csapo dedicava análises sobre os homens que construíam os teatros. Para saber mais: GOETTE, Hans Rupprecht. An Archaeological Appendix. In: WILSON, Peter (org.). The Greek Theatre and Festivals – Documentary studies. Oxford University Press, 2007, p. 116-121.

fornece evidências adicionais para a forma do *theatron*. Faixas levantadas e o relevo sobre as bases indicam que elas foram feitas para serem ordenadas e formam linhas retas nas primeiras filas. (ROSELLI, 2011, p. 67). A análise apurada do espaço físico do teatro de Atenas contribui para aprofundar o debate sobre a estrutura física dos primórdios do Teatro de Dionísio.

Os argumentos definem que determinadas pedras do início do período clássico perto da orquestra fornecem evidência para a forma circular da orquestra e do teatro. Estas pedras, no entanto, mais provavelmente faziam parte de uma parede anterior (ou construção) separando o recinto de Dionísio (com o seu templo mais antigo) do teatro. As linhas retas formadas pela *prohedria* nas primeiras filas e o formato retilíneo dos *ikria*, assentos de madeira sugerem que o teatro tinha um formato retilíneo. O debate nos permite afirmar que o formato retilíneo do teatro detém uma capacidade menor de assentos quando comparados com a estrutura física do teatro circular. O *theatron* do século V era relativamente de uma estrutura simples e pequena, bem como muitos dos teatros dos demos.

De acordo com David Kawalko Roselli, o particular local de assento identificado como *prohedria* foi estendido a eminentes magistrados e oficiais cívicos e para benfeitores públicos. Os personagens eminentes e convidados não têm que assistir as performances dramáticas juntos a população que pagava um ou dois óbolos pelo assento. Existem algumas indicações de assentos para oficiais civis separados no quinto século, proporcionado pela ampliação do Teatro de Dionísio, aumentando a capacidade na designação de assentos dianteiros para grupos adicionais, e esta prática aumentou em todo o período helenístico. Outros teatros no território ático foram estruturados de forma semelhante como deixa transparecer as bases de mármore *prohedria* encontradas em uma série de demo na Ática. A informação demarca a materialidade de alguma reflexão da hierarquia política e social na polis dos atenienses sem dúvida existiu. *Prohedria* foi concedida a embaixadores de Colophon no Festival

da Dionísia realizada no demos do Pireu, porém, de acordo com a locação de teatro, alguns integrantes da aristocracia foram obrigados a pagar em dinheiro pelo assento a menos que tivessem sido a eles concedidos a *prohedria* (ROSELLI, 2011, p.78).

Para além dessas questões do espaço físico, torna-se pertinente e categórico o enfoque na valorização econômica do teatro no universo dos atenienses como atividade ritualizada. Durante a procissão, *pompe*, os *choregos* - patrocinadores dos coros apareciam com trajes luxuosos junto aos jovens (CSAPO; SLATER, 2001, p. 106). Antes do início do evento, *a proagon*, os poetas, seus atores e coros também eram estimados ao aparecerem em uma plataforma no Salão de Música denominado Odeon, espaço adjacente ao Teatro de Dionísio, para comentarem sobre suas composições poéticas (CSAPO; SLATER, 2001, p. 105). Para Daisi Malhadas, o *proagon* era o momento “[...] em que se tornava pública a escolha das peças, dos atores e dos coros que iam concorrer.” (MALHADAS, 2003, 70)

De acordo com Csapo e Slater, a competição abria com um número de cerimônias: um ritual de purificação do teatro, seguida de uma libação com vinho oferecido aos deuses na presença dos dez *strategoí* que representavam os dez demos que integravam a polis de Atenas. Junto a outras proclamações, o mensageiro público apresentava e anunciava o nome dos distintos cidadãos e beneficiadores do estado, os quais eram premiados com coroas de ouro na assembleia pelos seus serviços prestados em Atenas. (CSAPO; SLATER, 2001, p. 107-108).

Claude Mossé acrescenta que na instituição da *choregia*, dentre todas as liturgias atenienses, é a que mais informações temos. Ela consistia na preparação e manutenção de um coro [...], especialmente para os concursos dramáticos que ocorriam por ocasião das festas em honra de Dioniso. Os *choregoí* eram designados pelo arconte-epônimo para os concursos de tragédias e comédia das Grandes Dionísias. [...]. Os *choregoí*, escolhidos dentre os atenienses mais ricos, com idade de mais de quarenta anos e durante o ano de sua *choregia* estava isento de qualquer

outra liturgia. Rivalizavam entre si por ocasião dos concursos, e eram, como os autores da dramaturgia, coroados pelo povo ao fim do concurso. A *choregia*, inicialmente considerada uma honra que permitia atrair prestígio e a consideração do demos, acabou tornando-se com as outras liturgias, um encargo demasiadamente pesado [...]. (MOSSÉ, 2004, p. 78).

Entretanto, um aprofundamento dos usos sociais do teatro, nos traz o debate igualmente acerca das discussões acadêmicas que apresentam ideias sobre a função social do teatro ático. A discussão perpassa por três grandes linhas de pensamento, a saber: na perspectiva de Jean-Pierre Vernant⁶³, o teatro teria a função social de educar o cidadão ateniense visando a manutenção dos ideais da comunidade poliade. Essa linha de abordagem se aproxima da perspectiva religiosa dos festivais cujo temas míticos das dramaturgias educavam o público da época. Para o autor, o teatro educa o cidadão ateniense através da religiosidade dos dramas visando estabelecer a coesão social e homogeneizando o caráter político.

O viés da função social e religiosa do teatro, foi apresentada por Bernard Deforge⁶⁴ que define o teatro como uma atividade ritualizada no qual a polis se responsabiliza de trazer a memória dos atenienses os procedimentos precisos dos rituais fúnebres. Deforge, seguindo a perspectiva do mitólogo Walter Burkert, analisa a tragédia como um ritual de consagração a Dionísio, um deus que representa tanto a vida quanto a morte. O herói trágico está diante de diferentes formas de morrer e cada uma forma requer uma prática ritualística diferenciada (DEFORGE, 1997, p. 298).

⁶³ O autor Jean-Pierre Vernant na obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (1988) afirma que o poeta trágico usa a narrativa mítica para evidenciar as relações de tensão, as contradições de uma sociedade em processo de adaptação a nova forma de governo democrático.

⁶⁴ Bernard Deforge, no livro *Les Festival des Cadavres*, Paris, 1997. O autor considera a tragédia como parte integrante do ritual de Dioniso presente em Atenas desde a 61ª Olimpíada sob a tirania de Pisístrato. O sacrifício do bode, as mortes do deus e o termo tragos+oide reafirmam ser a tragédia uma cerimônia do ritual da morte no qual o ponto culminante é a exposição do cadáver como centro da cena. Deforge refuta a tese de J. Jouanna que no livro *Libations et Sacrifices dans la tragedie grecque*, 1992, argumenta que na tragédia grega existia um tabu de não apresentar diante do público os atos de esgorjamento, degola, assassinato e suicídio ou qualquer derramamento de sangue pois seria um ato de transgressão para com o espectador.

Para o autor, a partir da tragédia que se rememora as etapas dos rituais fúnebres através da exposição dos cadáveres.

A perspectiva do teatro como espaço da denúncia, tese defendida por Ubaldo Puppi⁶⁵ (PUPPI, 1981, p. 45), que assim como René Girard, analisa a *violência trágica* como reflexo das estruturas de poder que se manifesta nas instituições da antiguidade. A fatalidade pela qual o herói possui foi determinada pelo destino ao qual ele desconhece. O autor da narrativa expõe ao público ateniense, as injustiças e o sofrimento do herói diante das ações políticas individuais ou de grupos para comover e atingir a *consciência coletiva*. A perspectiva de Puppi, visa fomentar discussões sobre o embate dos grupos políticos que resultam em *stasis*, ou seja, utiliza da *violência trágica* sobre o herói como forma de denunciar a estruturação de um poder que traz prejuízo para a comunidade poliade expressa no fim trágico do herói.

Concluimos que abordagem política e social se tornam pontos cruciais no pensamento sobre as mensagens sociopolíticas das dramaturgias, que deixam transparecer os elementos que descortinem os embates sócio-políticos das *hetaireias*, como os grupos políticos que patrocinavam os poetas através do processo da liturgia. Dessa maneira, ampliam-se os olhares sobre os sujeitos históricos envolvidos na construção e produção das dramaturgias, seu funcionamento enquanto instrumento de poder que usavam o teatro como espaço de mobilização política visando fomentar embate de ideias políticas, de ações econômicas e de decisões sociais diversas trazidas pelos líderes das *hetaireias* que circulavam na polis de Atenas no V século.

⁶⁵ .Ubaldo Puppi no artigo O trágico: experiência e conceito. UNESP, 1981

BIBLIOGRAFIA

- AURENCHE, Olivier. *Les groupes d'Alcibiade, de Léogoras et de Teucros: remarques sur la vie politique athénienne en 415 avant J.C.* Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- BIEBER, Margarete. *The History of the Greek and Roman Theater.* Princeton: Princeton University Press, 1939.
- CALHOUN, George Miller. *Athenian clubs in politics and litigation.* Austin: The University of Texas Bulletin, 1913.
- CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação.* Coimbra: Coimbra University Press, 2012.
- CANDIDO, Maria Regina. "Teatro, memória e educação na Atenas Clássica". In: LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha (orgs.). *Memória & Festa.* Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 625-628.
- CHEVITARESE, André Leonardo O Espaço rural da pólis grega: o caso ateniense no período clássico. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratório de História Antigua, 2000.
- CONNOR, Walter Robert. *The new politicians of fifth-century Athens.* Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1992.
- CSAPO, Eric; SLATER, William J. *The Context of Ancient Drama.* Michigan: The University of Michigan Press, 2001.
- CSAPO, Eric. "The men who built the theatres: Theatropolai, Theatronai and Arkhitectones". In: WILSON, Peter (org.). *The Greek Theatre and Festivals, Documentary Studies.* Oxford University Press, 2007, p. 87-115.
- D'AJELLO, Luis Fernando Telles. Atenas em disputa: sobre como os oligarcas formaram os democratas – de 411 a 403 os oligarcas moldam sua oposição. *NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade.* 2014, Ano VII, n. 1, p. 300-323.
- DEFORGE, Bernard, *Les Festival des Cadavres,* Paris. Belles Lettres, 1997

FOUCART, Paul. *Des Associations Religieuses Chez les Grecs: Thiasés, Éranes, Orgéons*. Paris: Chez Klincksieck, 1873.

HANSEN, Mogens Herman. Stasis as an essential aspect of the polis. In: HANSEN, Mogens Herman; NIELSEN, Thomas Heine. *An inventory of archaic and classical poleis*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 124-129.

HANSON, Victor Davis. *The other greeks: the Family farm and the agrarian roots of western California*:University of California Press, 1999

JONES, Nicholas F. *The Associations of Classical Athens. The Response to Democracy*. New York: Oxford University Press, 1999.

KAGAN, Donald. *The fall oh Athenian Empire*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

LAMARI, Anna A. *Reperforming Greek Tragedy: Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlim: De Gruyter, 2017.

LORAUX, Nicole. *The Divided City. On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books, 2006.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega. O Mito em Cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAKRES, Andronike. Dionysiac Festivals in Athens and the Financing of Comic Performances. In: FONTAINE, Michael; SCAFURO, Adele C. (Orgs.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 70-94.

MARSHALL, Cristopher W; WILLIGENBURG, Stephanie Van. *Judging Athenian Dramatic Competitions*, The Journal of Hellenic Studies, v. 124, 2004, 1-34.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.

MILLIS, Benjamin W.; OLSON, S. Douglas. *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*. IG II² 2318–2325 and Related Texts. Leiden/Boston: Brill, 2012.

- MORRIS, Ian. *The Athenian Empire (478-404 BC)*. Princeton / Stanford Working Papers in Classics. Stanford University, december 2005, p. 1-107.
- MOSSÉ, Claude. *O processo de Sócrates*. São Paulo: Global, 2004.
- MOSSÉ, Claude. *O cidadão na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- *Péricles o inventor da democracia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- OBER, Josiah. *Mass and Elite in Democratic Athens: rethoric, ideology and the power of the people*. New Jersey/Chichester: Princeton University Press, 1989.
- . *The original meaning of “democracy”. Capacity to do things, not majority rules*. Princeton / Stanford Working Papers in Classics. Stanford University, september, 2007, p. 1-7.
- OBER, Josiah. “I Besieged That Man”: Democracy’s Revolutionary Start. In: RAAFLAUB, Kurt A; OBER, Josiah; WALLACE, Robert W. (orgs.). *Origins of democracy in ancient Greece*. California: University of California Press, 2007, p. 83-104.
- O’GRANDY,P. *The Sophists, and Introduction*. London: Duckworth, 2008.
- OSTWALD, Martin. *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law – Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens*. Berkeley / Los Angeles / Oxford: University of California Press, 1987.
- *Oligarchia. The development of a Constitutional form in ancient Greece*. Stuttgart: Steiner, 2000.
- PANTEL, Pauline Schimitt; POLIGNAC, François de. *Àthene e le Politique – Dans le sillage de Claude Mossé*. Paris: Albin Michel, 2007.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur. *The Dramatic Festivals of Athens*. London: Oxford University Press, 1953.
- PUPPI, Ubaldo. O trágico: experiência e conceito. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, n. 4, p. 41-50, 1981.
- RAAFLAUB, Kurt A; OBER, Josiah; WALLACE, Robert W. (orgs.). *Origins of democracy in ancient Greece*. California: University of California Press, 2007.

RAAFLAUB, Kurt A. Introduction. In: RAAFLAUB, Kurt A; OBER, Josiah; WALLACE, Robert W. (orgs.). *Origins of democracy in ancient Greece*. California: University of California Press, 2007, p. 1-21.

ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROMILLY, Jacqueline de. Le rôle du jugement populaire dans le développement de la culture a Athènes. IN: *Democratie Athenienne et Culture. Colloque International. Athenes*: Academie d'Athenes, 1996, pp.257-263.

ROSELLI, David Kawalko. *Theorika in fifth-century Athens*. Greek, Roman and Bysantine Studies, n. 49, 2009, p. 5-30.

Roselli, David Kawalko., *Theater of the people : spectators and society in ancient Athens*. Texas: University of Texas Press, 2011.

TRABULSI, José Antonio Dabdad. *Ensaio sobre a Mobilização Política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

WEISS, Steven. *The Ten Attic Orators*. Barnes & Noble, 2012. Disponível em: <
http://www.rhetinfo.com/uploads/7/0/4/3/7043482/ten_attic_orators.pdf> Acesso em: 23 set. 2015.

WHITEHEAD, David. *The Demes of Attica 508/7-ca. 250 B. C. A Political and Social Study*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.

WILES, David. *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge University Press: 2000.

WILSON, Peter. *The Athenian institution of the Khoregia in the Chorus, the City and the Stage*. Australia: Cambridge University Press, 2000.