



TEATRO NO MUNDO ANTIGO

Volume X - Número II - 2018

ISSN 1982-8713



NEARCO

Revista Eletrônica de
Antiguidade e Medievo



REITOR

Ruy Garcia Marques

VICE-REITOR

Maria Georgina Muniz Washington

EXTENSÃO E CULTURA – SR3

Elaine Ferreira Torres

IFCH - INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora

Dirce Eleonora Rodrigues Solis

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Chefe

Géssica Guimaraes Gaio

Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UERJ)

Márcia de Almeida Gonçalves

NEA - NÚCLEO DE ESTUDOS DA ANTIGUIDADE

COORDENADORA GERAL

Maria Regina Candido

EDITORES

- Prof^ª. Dr^ª. Maria Regina Candido
- Prof. Doutorando Junio Cesar Rodrigues Lima
- Prof. Me. Felipe Nascimento de Araujo

RESPONSÁVEL POR ESTA EDIÇÃO

- Prof^ª. Dr^ª. Eline Miranda Cancela

DIAGRAMADORES

- Prof. Doutorando Junio Cesar Rodrigues Lima
- Prof. Me. Felipe Nascimento de Araujo

REVISOR DE PERIÓDICO

- Prof. Me. Renan M. Birro

A obra integra o Projeto de Publicação Antiguidade, sob direção da Prof.^ª Dr.^ª
Maria Regina Candido.

COORDENAÇÃO GERAL

Maria Regina Candido

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Alair Figueiredo Duarte – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. André Leonardo Chevitaresh - Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Daniel Ogden - Exeter University London
- Prof. Dr. Deivid Valério Gaia - Universidade Federal de Pelotas
- Prof. Dr. Fabio Favarsani - Universidade Federal de Ouro Preto
- Prof. Dr. Fábio Joly - Universidade Federal de Ouro Preto
- Prof.^a D.^a Liliane Coelho - Centro Universitário Campos de Andrade
- Prof.^a Dr.^a Margaret M. Bakos - Pontifícia Universidade Católica – RS
- Prof.^a Dr.^a M. Cecilia Colombani - Universidad Moron - Universidad Mar Del Plata
- Prof.^a Dr.^a M. do Carmo Parente Santos - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- Prof. Dr.^a Maria do Céu Fialho – Universidade de Coimbra

CONSELHO CONSULTIVO

- Prof. Dr. Claudio Umpierre Carlan - Universidade Federal de Alfenas
- Prof.^a Dr.^a Carmen Leal Soares – Universidade de Coimbra
- Prof.^a Me. Giselle Marques Câmara - Pontifícia Univ. Católica do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Fábio Vergara - Universidade Federal de Pelotas
- Prof. Dr. José Roberto de Paiva Gomes – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Julio César Gralha – Univ. Federal Fluminense – Campos dos Goytacazes
- Prof.^a Dr.^a Kátia Maria Paim Pozzer - Universidade Luterana do Brasil - Canoas
- Prof.^a Me. Miriam L. Imperzielle Luna da Silva – Univ. do Estado do Rio de Janeiro
- Prof. Dr. Moacir Elias Santos - Centro Universitário Campos de Andrade
- Prof.^a Dr.^a Renata Senna Garraffoni - Universidade Federal do Paraná
- Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari - Universidade Estadual de Campinas

**CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS / CCS/A**

N354 Nearco: Revista Eletrônica de Antiguidade. - Vol. 1,
Ano X, n.2 (2018) – Rio de Janeiro:UERJ/NEA,
2018 - v.19 : il. Semestral. ISSN 1982-8713
História Antiga - Periódicos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Núcleo de Estudos da Antiguidade.
PPGH/UERJ
CDU 931(05)

Capa: Junio Cesar Rodrigues Lima
Imagem: Winged Victory of Samothrace (Reconstructed) by James J. Choi
Editoração Eletrônica: Felipe Nascimento de Araújo e Junio Cesar Rodrigues Lima
NEA - Núcleo de Estudos da Antiguidade
Rua São Francisco Xavier, 524, Pav. João Lyra Filho, 9º andar, sala 9030A, UERJ,
Campus Maracanã – Rio de Janeiro, RJ – E-mail: revistanearco@gmail.com
Site: www.nea.uerj.br Tel. (21) 2334-0227

SUMÁRIO

Apresentação

REVISTA ELETRÔNICA NEARCO: UMA DÉCADA DEDICADA AOS ESTUDOS SOBRE SOCIEDADES ANTIGAS

Alair Figueiredo Duarte, 7-8

Editorial

TEATRO EN EL MUNDO ANTIGUO: POSIBILIDADES Y RECEPCIÓN

Elina Miranda Cancela, 9-14

Artigos

ANTÍGONA EN PERÚ, RECEPCIÓN CLÁSICA Y CONTEMPORANEIDAD

Elina Miranda Cancela, 15-30

UMA INTRODUÇÃO À POSIÇÃO SOCIAL DO CAMPONÊS NA ATENAS DO PERÍODO CLÁSSICO: FRAGMENTOS DO TEATRO, DA FILOSOFIA E DOS DISCURSOS FORENSES

Guilherme Moerbek, 31-55

TEATRO DE DIONÍSIOS ELEUTHEREUS EM ATENAS: UMA REINVENÇÃO DA TIRANIA ARCAICA?

José Roberto de Paiva Gomes, 56-79

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

Maria Regina Candido, 80-100

**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORALIDADES DOS PRIMEIROS
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORALIDADES DOS PRIMEIROS
CRISTÃOS E A RELAÇÃO DO CORPO COM O TEATRO**

Roberta Alexandrina da Silva, 101-116

**LINGÜÍSTICA Y SOCIOLINGÜÍSTICA EN GRIEGO ANTIGUO: ANÁLISIS DE LA
OBRA DE MENANDRO**

Helena Manqueira, 117-133

**LOS ESPÍRITUS DIONISIÁCOS. DESLIZAMIENTOS TRÁGICOS. DIONISO: EL
DIOS DEVINIENTE**

María Cecilia Colombani, 134-151

**HETAIRIA E ARTICULAÇÃO POLÍTICA: O PRESTÍGIO ENTRE TEIAS DE
INTERDEPENDÊNCIA SOBRE AS LITURGIAS DA TRIERARCHIA E KHOREGIAI
NA ATENAS DO PERÍODO CLÁSSICO**

Alair Figueiredo Duarte, 152-176

**UN TEATRO PARA LA CIUDADANÍA DEMOCRÁTICA ATENIENSE: LEYENDO
LAS OBRAS DRAMÁTICAS EN CLAVE POLÍTICA**

Julián Gallego, 177-193

AGAMÉMNON, O MAIS TRÁGICO DOS HERÓIS TRÁGICOS

Andrés Pociña & Aurora López, 194-206

**ON NOT MANAGING MOURNING: THE RETICENT CHORUSIN SOPHOCLES'
ANTIGONE**

Rosa Andújar, 207-226

**ENTRE A PROFECIA E O ÊXTASE: LEITURAS DE CASSANDRA EM ÉSQUILO E
EURÍPIDES**

Marina Pereira Outeiro, 227-245

**TYRANNOS. LA ESCENA COMO TERAPIA SOCIAL O DEL BUEN USO
ESTOICO DE LA TRAGEDIA**

Mariano Nava Contreras, 246-256

Apresentação

Revista Eletrônica NEARCO: uma década dedicada aos estudos sobre sociedades Antigas

Os estudos históricos voltados às sociedades Antigas têm adquirido cada vez mais protagonismo junto aos diversos campos nos quais a História possa se desdobrar. Percebemos que o crescimento desse protagonismo se encontra diretamente imbricado a uma preocupação contemporânea da comunidade acadêmica em encontrar elementos que possam oferecer respostas a problemas atuais, refletir sobre o autoconhecimento diante de um mundo fragmentos formando uma grande rede. É com imenso prazer que envio as congratulações sobre os 10 anos da Revista Eletrônica NEARCO, com novo layout e novo site, sempre em busca de construir conhecimentos e democratizar os saberes produzidos na academia.

A *Revista Eletrônica NEARCO* foi criada em 2008 pelos professores doutores em História Antiga, a saber: Maria Regina Candido e José Roberto de Paiva Gomes. Ao longa dessa década, pesquisadores de diversas universidades e de diferentes continentes nos brindaram com análises críticas sobre pesquisas históricas contribuindo para repensar o passado através de problemas do tempo presente. Dentre as universidades que através de seus pesquisadores publicaram na Revista Eletrônica NEARCO e contribuíram para democratização do saber ao longo desses dez anos, podemos citar: Universidad de Morón / Argentina, PEJH/UNB, UMESP, Museu Nacional/UFRJ, UFF, UNIBENNETT, UFRJ , UERJ, Université de Paris X, UNICAMPI, UNIRIO, University of Oxford, Exeter University, Universidad de Havana, Cuba, UFRRJ, - FURB, USP, Universidad Nacional de Córdoba, Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal de Ouro Preto, Universidade do Estado de Minas Gerais, Universidade Católica do Salvador, UNIFESP, Univ. Complutense de Madrid, Universidad de Buenos Aires, Faculdades Itecne, Curitiba.

Reunimos essas instituições e outras não mencionada para enviar o nosso agradecimento diante da contribuição acadêmica visando atender a busca da excelência intelectual e científico na área de História Antiga. A demonstração de que o conhecimento se constrói a partir de leitura profícua de pesquisas consolidadas, revisão dos consensos e dissensos que dão as pesquisas históricas um movimento dinâmico de aperfeiçoamento teórico, metodológico e de conteúdo.

A todos os colaboradores da *Revista Eletrônica NEARCO* agradecemos a leitura e a colaboração nesses dez anos de convivência e convidamos aos leitores e pesquisadores para interagir com os artigos de temas livres, dossiê e entrevistas que ainda estão por vir.

Desejamos a todos uma boa leitura!!!!

Prof. Dr. Alair Figueiredo Duarte
NEA-UERJ/ LSC-MB/NEMHAAT-UFF
Vice-coordenador NEA-UERJ

Editorial

TEATRO EN EL MUNDO ANTIGUO: POSIBILIDADES Y RECEPCIÓN

Elina Miranda Cancela

En estos días la noticia reflejada en la prensa mundial de que profesores españoles de lenguas clásicas, latín y griego, tomaron las calles en protesta por la poca atención brindada a la enseñanza de la lengua de los antiguos helenos en los institutos de enseñanza preuniversitaria, pone de nuevo ante la consideración de todos un viejo problema que data de las reformas en la enseñanza del siglo XIX y el debate entre la llamada universidad literaria y la científica, pero que se aguzó en el siglo XX con el acelerado desarrollo de las ciencias y las técnicas y, por ende, con la necesidad de ofrecer una enseñanza que prepare al niño, al joven, para hacer frente a sus circunstancias.

Ya por entonces José Martí, prócer de la independencia cubana y figura descollante de las letras latinoamericanas, al tiempo que defendía la búsqueda de una integralidad favorecedora de la formación no solo de “hombres de ideas” sino de “hombres de acto” (1975:10, 235), prestos a enfrentar los requerimientos de la vida moderna, recordaba que, sin embargo, no debía olvidarse los valores que enaltecen al ser humano, la enseñanza humanística que tenía su punto de partida en la Antigüedad grecorromana. A diferencia de muchos de sus contemporáneos que volvían sus ojos al pasado en busca de la belleza perdida, para Martí el estudio del pasado era un medio para comprender mejor la vida presente “sin esa ‘niebla de familiaridad’ o de preocupación que la anubla para los que vamos existiendo en ella” (15, 365), y en definitiva un medio para proyectarnos hacia el futuro.

Ya a principios del siglo XX otro ilustre antillano, Pedro Henríquez Ureña, a quienes sus contertulios del mexicano Liceo de la Juventud, entre quienes figuraba el joven Alfonso Reyes, consideraban el Sócrates del grupo, observaba -luego de la renovadora visión de la Hélade aportada por Federico Nietzsche, los entonces recientes descubrimientos arqueológicos y literarios así como las teorías antropológicas originadas en esa época- que "desde el Renacimiento hasta nuestros días... no transcurre cuarto de siglo sin que en la Europa intelectual se suscite la cuestión helénica" (1960: 159) y que "enterrada la Grecia de todos los clasicismos hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó" (1960: 294).

Fue en 1908 cuando Henríquez Ureña recurre a la dramaturgia para dar expresión a tales ideas y escribe su única obra teatral "El nacimiento de Dionisos" con la que pretende ofrecer una muestra de cómo debió ser la tragedia antes de Esquilo y consagrar mediante la apelación a los dioses griegos y su carga significativa los valores que hacía propios y necesarios para salir de la sensación de ahogo que por entonces sentían los jóvenes de su entorno, en medio de los acuciantes problemas no solo de México, sino en mayor o medida de toda el resto de la llamada "Nuestra América" por José Martí que comprendía desde el Río Grande hasta la Patagonia.

Con esa pieza teatral Henríquez Ureña se unía tempranamente, aun sin proponérselo, a los dramaturgos que también en distintos países europeos buscaban no representar sino cuestionar su entorno social. Al igual que los trágicos griegos que hacían de los mitos de todos conocidos los asuntos de sus piezas, puesto que no les interesaba presentar los hechos sino buscar y reflexionar sobre las causas y consecuencias, los modernos dramaturgos recurren a versiones de las tragedias clásicas en una medida inusitada en relación con los siglos anteriores, e igualmente esta tendencia se abrirá paso desde mediados de siglo en el teatro latinoamericano, marginado por críticos, estudiosos y aún por su propio público.

Me gusta recordar como ilustrativa de lo antes expresado la anécdota contada por el crítico Rine Leal sobre la reacción del público que asistió en 1947 al estreno de *Electra* Garrigó, escrita por Virgilio Piñera en 1941 y que en la actualidad se considera como la obra fundacional del teatro cubano contemporáneo. Fue entonces calificada por alguno de los indignados espectadores de “escupitajo al Olimpo” (1967: 203) pues ni complacía a quienes esperaban una pieza apegada a los cánones de la tragedia ática ni a quienes reclamaban un teatro nacional y, al ver los vestuarios y los personajes, acusaban al autor de mimetismo y evasión. Sin embargo, las versiones de *Antígona*, *Electra*, *Medea* y de otras tragedias, y aun de algunas comedias áticas, han sido numerosas no solo en las décadas finales del siglo XX sino también en los lustros transcurridos de la centuria actual, aunque con diferencias marcadas en la forma de recepción, al tiempo que han contribuido a romper los estrechos límites localistas y proyectar la reflexión sobre el propio entorno con una perspectiva más amplia.

También desde fines de la pasada centuria las versiones latinoamericanas han comenzado a interesar a estudiosos de distintos ámbitos y se han publicado libros y actas de congresos que recogen estudios no solo sobre el teatro sino sobre la tradición o recepción clásica en general, aunque no por ello se ha dejado de cuestionar la enseñanza de las humanidades ni ha dejado de tener vigencia aquel decir de que los autores clásicos son de todos conocidos pero que nadie los lee y, habría que agregar, ocupan cada vez menos espacio en los planes de estudio de los distintos países.

Sin embargo, es obvio que el mundo antiguo sigue suscitando interés, pues como decía Henríquez Ureña la cuestión helénica se plantea con cierta periodicidad y cabe preguntarse, por ende, cómo se presenta en los inicios de este nuevo siglo. Una posible respuesta se desprende de los estudios presentados en esta revista en torno al teatro del mundo antiguo, sus posibilidades y recepción. En primer lugar habría que destacar la multiplicidad de miradas, no solo porque el hecho teatral se aborda desde distintas disciplinas y métodos de análisis, sino también por la convergencia de

investigadores procedentes de diversos países y que ejercen como profesores en universidades de Brasil, Argentina, Cuba, Venezuela, España y Gran Bretaña.

El teatro como lugar de representación se convierte en punto de partida para búsquedas históricas, sustentadas en recientes hallazgos arqueológicos, los cuales ofrecen explicaciones sobre lo que anteriormente se consideraba excepcional -la estructura de teatro asentado en Thorikos, por ejemplo-, al tiempo que en su replanteo ofrecen posibilidades de reflexión sobre la tiranía de Pisístrato como patrocinadora del hecho teatral; al tiempo que las consideraciones sobre el papel de las liturgias, sus características y condicionamiento social, pero en particular el pago de los gastos de representación o coregia, hacen reparar cómo las diversas hetaírias atenienses podían aprovecharse, mediante el sufragio de los gastos concernientes al corego, para que los dramaturgos presentaran temas favorecedores a sus intereses. A la vez, la proyección de figuras sociales como la del campesino en obras de Eurípides y Aristófanes colabora a comprender las mudanzas sociales experimentadas en la época. Las piezas de este trágico también son punto de partida para la distinción de las modalidades asumidas por Dioniso en su manifestaciones como entidad divina y de los rasgos distintivos de su thiasos, ilustrado en las cerámicas de la época, e igualmente se examina la percepción de la profecía y el éxtasis provocados por Apolo y por Dioniso, con sus diferencias y puntos de contacto, a través de la adivina Casandra en los textos de Esquilo y Eurípides.

El análisis lingüístico del discurso de personajes de la comedia de Menandro advierte cómo las diferencias en el habla de los interlocutores en función de su sexo, posición social o situaciones de comunicación exigen a los traductores un especial cuidado, al tiempo que contribuye a perfilar la sociedad ateniense de la época. El vínculo con la filosofía sirve para subrayar el modo en que el tirano en Sófocles conlleva una catarsis social; mientras que textos tomados de la patrística ilustran sobre la interdicción de los espectáculos teatrales a partir de premisas originadas en el

Imperio, pero también por la consideración en torno al cuerpo que se explicita en tales documentos.

El análisis literario y sus posibilidades para una mejor comprensión de los textos trágicos, los cuales no por las centurias transcurridas han sido siempre entendidos de forma adecuada, se demuestra al develar cómo interacciona el coro con los protagonistas en dos momentos de intercambio lírico de la Antígona de Sofocles; mientras que la recepción actual de la antiguas tragedias se presenta en cuanto a la indagación de las razones que explicitan cómo el personaje de Agamenón, importante pero siempre secundario en las obras conservadas de la Antigüedad grecorromana, adquiere una importancia inusitada para los dramaturgos contemporáneos españoles, quizás como respuesta, se me ocurre pensar, a la súplica del Agamenón Garrigó de la Electra de Virgilio Piñera cuando clamaba: “¡Pero, decidme, os suplico, decidme!, ¿Cuál es mi verdadera tragedia? (...) ¡Una tragedia! Yo vivo una tragedia y se me escapa su conocimiento” (2002: 19). Indagación dentro de la propia dramaturgia a la que se suma la recepción actual de una Antígona entre gente de pueblo en Perú a quien la violencia ejercida durante el fujimorismo había negado el derecho de enterrar a sus muertos y, tal como Ismene, se atuvo al silencio; de modo que la puesta de la versión trágica del colectivo teatral Yuyachkani, después de no menos de veinticinco centurias del estreno de la tragedia sofoclea en el teatro de Dioniso en Atenas, alcanza igual resonancia. La Hélade agonista, de la que hablara el dominicano Henríquez Ureña, sigue presente.

Resalta, pues, en el conjunto de artículos aquí reunidos la importancia de un enfoque multidisciplinario, tan acorde con los reclamos de la investigación actual; pero, sobre todo, sin importar el punto de visto seleccionado, prima el hecho de que en todas las propuestas no solo se busca una mejor comprensión del pasado, sino se procura iluminar nuestro presente, tal como en su tiempo subrayara José Martí al precisar aquello de que: “No desdeñemos lo antiguo...” (15, 365).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Henríquez Ureña, P. (1960), **Obra crítica**, México, F.C.E.

Leal, R. (1967), **En primera persona**, La Habana, Instituto del Libro.

Martí, J. (1975), **Obras completas**, La Habana, Ed. Ciencias Sociales

Piñera, V. (2002), **Teatro completo**, La Habana, Ed. Letras Cubanas.

ANTÍGONA EN PERÚ, RECEPCIÓN CLÁSICA Y CONTEMPORANEIDAD

Elina Miranda Cancela¹
Universidad de La Habana

RESUMEN

Cómo la tragedia sofoclea logró repercutir en un público ajeno a la tradición clásica grecorromana, como el peruano que en el 2000 presenciaba las representaciones de Antígona en versión del José Watanaba y el grupo teatral Yuyachkani, de manera tal que se lograra más allá de hacer reflexionar a sus espectadores compulsarlos a obrar, tal como aspiraran los cultores del género en el siglo V, y a su vez deviniera una de las obras dramáticas peruanas con más representaciones fuera de sus fronteras y pieza clave en el repertorio del colectivo cultural, es un cuestionamiento insoslayable dentro de las contingencias de la recepción clásica en América Latina y al que pretende responder este artículo.

Palabras clave: Tragedia; Tradición Clásica; Representaciones; Recepción Clásica.

RESUMO

Como a tragédia sofoclea conseguiu repercutir em um público fora da tradição clássica greco-romana, como o peruano que em 2000 presenciou as atuações de Antígona na versão de José Watanaba e do grupo teatral Yuyachkani, de tal forma que se conseguiu além de refletir para seus espectadores obrigá-los a agir, como aspirado pelos cultivadores do gênero no quinto século e, por sua vez, tornar-se uma das obras dramáticas peruanas com mais representações fora de suas fronteiras e peça-chave no repertório cultural coletivo, é uma questão inevitável dentro das contingências da recepção clássica na América Latina e para as quais este artigo pretende responder.

Palavras-chave: Tragédia; Tradição Clássica; Representações; Recepção Clássica.

¹ Elina Miranda Cancela es Doctora en Ciencias Filológicas; Profesora de Mérito; Directora de la Cátedra de Filología y Tradición Clásica de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Vicedirectora de la Academia Cubana de la Lengua y miembro correspondiente de la RAE. “Embajadora del Helenismo” por la Prefectura de Atenas (2006), entre otros reconocimientos. Ha publicado artículos en libros y revistas e impartido cursos y conferencias en universidades e instituciones de distintos países de Europa y América. Entre sus libros: La tradición helénica en Cuba (2003) y la edición crítica de “La Ilíada de Homero”, de José Martí (2004), Calzar el coturno americano (2006); Laura Mestre (Madrid, 2010); Comedia, teoría y público en la Grecia clásica (2010); Introducción al griego (2011); Poesía griega: épica, lírica y dramática (2017) y Dioniso en las Antillas (en prensa). También ha sido editora y coeditora de una decena de libros más.

En el año 2002 presencié en la sala teatro habanera “El Sotano” una representación de *Antígona* a cargo del colectivo peruano Yuyachkani en medio del festival “Mayo teatral” organizado por Casa de las Américas². La simplicidad de los medios escenográficos –muy en consonancia con las características de la escena ática-, el unipersonal, la actuación impresionante e inolvidable de la actriz Teresa Ralli, que daba voz y corporeidad particular a cada uno de los distintos personajes, los textos - que sin ser de Sófocles guardaban su impronta- y sobre todo el impactante final, hacían evidente el carácter de versión libre anunciado en el programa, pero al mismo tiempo la cercanía a la pieza griega era patente. Los espectadores en su mayoría conocedores de las artes escénicas agradecieron con grandes aplausos la increíble puesta en escena de un Sófocles nuevamente recobrado (Cfr. Botinas 2002).

Sin embargo, la pieza no se había montado para un público semejante al que llenaba la sala habanera, sino se había gestado en interacción con pobladores de zonas rurales peruanas que nunca antes habían oído hablar de Antígona ni de tragedia ática, pero eran susceptibles de identificarse con la representación hasta el punto de sentirse compulsados, ya no a reflexionar, sino a actuar quebrando el silencio mantenido por tanto tiempo frente a la violencia vivida y la imposibilidad de dar sepultura siquiera a sus muertos y desaparecidos.

Las presentaciones de *Antígona* por el grupo Yuyachkani en su recorrido por regiones lejanas de Lima cuya población se había convertido en reo y víctima de uno y otro bando dentro de las alternativas de la confrontación armada, se transformó en un medio relevante para sensibilizar y facilitar la labor de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación por entonces establecida en Perú con vista a recuperar la memoria colectiva y superar las hondas brechas sociales generadas a lo largo de dos décadas

² Desde 1998 el Departamento de Teatro de Casa de las Américas organiza en el mes de mayo una temporada de talleres y representaciones de grupos teatrales en América Latina y el Caribe para fomentar el conocimiento e intercambio de experiencias así como su difusión.

por los enfrentamientos entre las fuerzas del gobierno y las de los opositores, divididos a su vez y en pugna entre sí, para ejercer un poder irrestricto en el país³.

No solo fueron numerosas las representaciones de *Antígona* entre 2000, año de su estreno en la sede limeña de Yuyachkani, y 2001⁴, en época en que sus puestas en escena en territorios asolados cruelmente por la guerra hasta pocos meses atrás les valiera a sus creadores el Premio Nacional de Derechos Humanos, sino que desde entonces hasta el presente ha sido probablemente el monólogo peruano más representado en América Latina, como declara un crítico en nota publicada en 2016⁵, al tiempo que la obra -fruto de la colaboración creadora del poeta José Watanabe y el grupo teatral de creación colectiva cuyo nombre quechua⁶ evoca la necesidad de recordar- continúa dentro del repertorio y sube a escena con cierta regularidad, casi cada año.

Aunque la *Antígona* sofoclea ha provocado relecturas, representaciones y versiones modernas una y otra vez; en la mayoría de los estudios publicados al respecto en la pasada centuria no se mencionan siquiera las producidas en América Latina a pesar de ser numerosas las versiones en la segunda mitad del XX, de modo que Rómulo Pianacci tituló el libro que recogía el resultado de sus investigaciones *Antígona, una tragedia latinoamericana*⁷, en franco reto, sin contar que desde

³ Téngase en cuenta que durante los más de veinte años del conflicto armado interno el número de víctimas fatales fue superior a 69.000 entre muertos y desaparecidos, según las investigaciones de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (cit. por Luque Bedregal, 2009:28)

⁴ Después de su estreno en febrero del 2000 en Lima la obra se presentó en ciudades y poblados de Sicuani, Cusco, Abancay, Huanta, Trujillo Arequipa y Chimbote

⁵ “La *Antígona* del Grupo Cultural Yuyachkani quizás sea el monólogo peruano más representado en Latinoamérica. Desde su estreno en el 2000 –año simbólico para Perú– la obra ha adquirido fama internacional, ha sido puesta en México y Argentina, y aquí es constantemente llevada a escena, esto la ha convertido en una obra fundamental del grupo” (Miovich Bedregal 2016). Aunque el crítico solo menciona dos países para ilustrar su afirmación, lo cierto es que ha recorrido casi toda la América Latina y también se ha representado en Estados Unidos, Canadá, España y Dinamarca.

⁶ Yuyachkani en quechua significa 'estoy recordando', 'estoy pensando'.

⁷ La defensa de los resultados de la investigación que sustenta el libro le valieron la obtención del Doctorado en Filología Española, en el programa de Teatro y Literatura Española, Hispanoamericana, Portuguesa y Teoría Crítica de la Universidad de Valencia, España. (Pianacci, 2008).

entonces el número de versiones latinoamericanas se ha incrementado sustancialmente.

Mas, llama la atención que, de las veintidós reunidas por Pianacci, solo dos corresponden a grupos de creación colectiva, tan importantes en el panorama teatral de muchos países latinoamericanos a partir del último tercio del pasado siglo, como propuesta para convertir el teatro en un agente social de cambio: la *Antígona* del cubano Estudio Teatral de Santa Clara (proyectada desde 1993 y representada en 1994) y la del peruano Yuyachkani (escrita en 1999 y estrenada en 2000); este último de una trayectoria mucho más larga y compleja que el cubano para el cual la puesta en escena de su versión del personaje sofocleo funcionó como una especie de acta de exitosa emergencia en el panorama teatral cubano de los 90⁸.

A partir del 70, como es conocido, surgen en Latinoamérica diversos grupos que se replantean el teatro en cuanto a sus métodos y conceptos como ejercicio colectivo y no simple instrumento de un *régisseur*, pero también en relación con la necesidad de ir en busca de un nuevo receptor y sobre todo de procurar una incidencia social. Conjuntos culturales de investigación y creación en que el teatro recupera su carácter de espectáculo integral, siempre en continua interacción con su entorno social, renuevan por completo el quehacer escénico de Nuestra América, como la llamara José Martí⁹.

Conformado a partir de 1971 por su director Miguel Rubio y la actriz Teresa Ralli, entre otros, los mismos títulos de las obras representadas por Yuyachkani, así como el propio nombre del grupo, resaltan sus propósitos de rescate de la cultura popular y de la memoria colectiva. Por otra parte, tampoco en la dramaturgia de autor

⁸ Al limitarnos a las relacionadas por Pianacci, estamos consciente que se obvia la *Antígona* del grupo colombiano La Candelaria, estrenada en 2006, bajo la firma de Patricia Ariza, así como las demás posteriores a esa fecha.

⁹ Con esta expresión se refiere Martí a Latinoamérica en variados escritos. Por ejemplo, titula “Nuestra América” a un artículo publicado en México en 1891 (Martí, 1975, t. 6, p. 11), a otro publicado en New York en 1883 “Respeto a Nuestra América” (*ibid.* p.23) para solo mencionar dos.

en Perú se encuentran más de dos o tres títulos que se vinculen al teatro clásico, aunque sí entre estos pocos se registra una *Antígona* inédita, estrenada en 1964 y escrita por Sarina Helfgott, en la cual los personajes adquieren nuevos nombres mientras la acción se traslada a “un gamonal de país sudamericano”, según las noticias ofrecidas por Pianacci (2008: 145-149). En este contexto la puesta de *Antígona* por Yuyachkani y su notable repercusión social resalta significativamente en medio de un ámbito teatral tan ajeno a la recepción clásica y también en relación con las restantes versiones de la tragedia sofoclea en nuestros países, tan numerosas pero de resonancia moderada y aun escasa en la mayoría de los casos.

Según declaraciones publicadas por el propio colectivo teatral (Primo Silva 2017), sus integrantes leyeron la tragedia de Sófocles cuando eran jóvenes como parte de la formación cultural de personas interesadas por el teatro y la imagen de la heroína tebana subsistió en ellos “como un personaje contestatario, rebelde, subversor del orden, una persona que lleva hasta las últimas consecuencias un pensamiento que considera justo” (Ibid.). Años más tarde, ya en los ochenta, al contemplar fotos testimoniales de la violencia existente por entonces en Perú, les impresiona en especial una en la cual una mujer vestida de negro cruzaba la plaza de armas de Ayacucho como una exhalación. Esa imagen les devolvió la figura de Antígona como si ambas fueran una sola en busca del familiar muerto o desaparecido al que se le negaba el necesario tributo del ritual mortuario. Surgió entonces el proyecto de representar su versión de la tragedia del siglo V a.n.e, puesto que “el texto clásico”, dice la nota de Yuyachkani, “mostraba su poder: cruzar siglos para encajar en una situación y tiempo cercanos” (Ibid.).

Pero lo decisivo fue cuando en el proceso de investigación la actriz Teresa Ralli, sentada en el centro del escenario decidió narrar la historia de Antígona a mujeres que habían sufrido la pérdida de un familiar durante el conflicto y luego, al cambiar lugares la actriz y pasar a escena una a una de aquellas mujeres que habían sido impedidas de

enterrar a sus deudos e identificadas, por ende, con la protagonista tebana, estas, a su vez, relataban sus experiencias y su dolor. Recurrir a Antígona se convirtió en un medio de entender la propia tragedia; de considerar el enterramiento “como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria”(Ibid.) y el enfrentamiento de la joven con Creonte, implicaba “también pensar en las consecuencias del poder ejercido sin controles” (Ibid.).

No podemos saber si en su momento Miguel Rubio y Teresa Ralli tenían conceptos tan claros como han explicitado posteriormente; pero sí es indudable que el proyecto no hubiera fraguado en la obra que conocemos, si no hubiera sido por la participación solicitada del poeta José Watanabe, cuyos versos habían ya usado en otros espectáculos y con el cual mantenían lazos de amistad.

Nacido en un pequeño pueblo, Laredo, en 1945, de madre peruana y padre japonés, lo cierto es que tan tempranamente como en 1969 José Watanabe ganó el primer premio del concurso “Joven poeta del Perú” con su *Álbum de familia* en que ya hace gala de una expresión vivencial e intimista así como de una poética propia. Cuando a fines de siglo atiende la solicitud del Yuyachkani, era ya, en consecuencia, un poeta de trayectoria muy reconocida, quien además había escrito guiones para documentales y filmes peruanos, como “La ciudad y los perros” dirigido por Francisco Lombardi, y había estado involucrado también con el medio televisivo, pero nunca antes había fungido como dramaturgo.

En una entrevista concedida pocos meses antes de su muerte en 2007, Watanabe aclara la génesis de la obra y cómo se valió de su experiencia tanto poética como cinematográfica, aunque el empleo del texto sofocleo no dejara de infundirle respeto “porque era Sófocles, no cualquier dramaturgo, y era una obra escrita dos mil quinientos años atrás”¹⁰. Después de leerse varias traducciones, decidió que la del

¹⁰ Martínez Tabares, V. (2007), “Antígona: disolverse en la luz”.

español Ignacio Errandonea¹¹ era la que mejor se avenía como base de su versión, quizás porque respondía de alguna manera a su forma de apreciar el conflicto dramático y los modos de expresión poética característicos del trágico.

Fue en estos tanteos precisamente cuando decidió -y así se lo propuso al director y a la actriz- escribir su versión en verso porque su uso permite condensar el lenguaje, aunque tal opción lo enfrentara a la necesidad de evitar la densidad del abarcar mucho en pocas palabras. Sin embargo, esta elección implicaba, a su vez, un cambio en su quehacer poético en procura de mayor fluidez y claridad, puesto que se trataba de un texto para ser oído y entendido por un público amplio, asistente a la representación teatral, al tiempo que el lenguaje empleado no debía perder la impronta sofoclea sino mantener sus frases y características emblemáticas.

Su experiencia de guionista le hizo optar por hacer fichas de las escenas de modo que luego pudiera prescindir de algunas, reorganizar y aumentar otras, como las correspondientes al personaje de Antígona quien prácticamente desaparecía en la tragedia de Sófocles una vez conducida a la gruta/prisión; en fin, rearmar la obra en función de sus objetivos, pero sobre todo en busca del efecto final previsto, de manera cinematográfica, con cierto toque de suspenso que subvierte las expectativas, puesto que con la revelación de la identidad de la narradora se cierra el conjunto a manera de círculo y la obra asume la perspectiva de aquellos que en su momento, silenciados por el miedo, fueron incapaces de actuar y ayudar a quien sí lo hacían.

Fue muy arduo el proceso seguido en el vínculo con el colectivo teatral pues Watanabe escribía el poema correspondiente a cada ficha/escena y se lo entregaba a Teresa Ralli. Esta rápidamente memorizaba los versos y junto con Miguel Rubio, el director, comenzaba el montaje dramático haciendo suyos gestos y modos de expresión corporal de los familiares de desaparecidos con quienes había compartido

¹¹ Posiblemente se trate de la traducción publicada en Sófocles. 1965, t. II, pp17-95. Este mismo libro fue de nuevo publicado en Madrid, por el CSC, en 1991. Errandonea acompaña su traducción de un estudio inicial y notas.

durante todo el período de investigación y aun al preparar cada escena. Una vez entregado el texto el poeta no podía volverse atrás ni cambiar alguna frase ya fijada por la actriz, de modo que el ritmo de trabajo era intenso: de día escribía los poemas de cada ficha y en la noche los revisaba a fin de que la estructura no se resintiera por esta suerte de drama por entregas, sin perder de vista el efecto final.

Gracias a tales cuidados, a pesar de la manera tan especial en que se escribió y se montó, el espectador no resiente falta de ilación en los versos ni en la obra, aunque un conocedor de la tragedia de Sófocles sí se intrigue ya no por la ausencia del coro - como sucede prácticamente en todas las versiones modernas- sino por la pérdida del prólogo sofocleo, conformado por la escena de confrontación de caracteres entre Antígona e Ismene al tener noticias del edicto de Creonte. En su lugar una joven sola en una escena desnuda de ornamento escenográfico reclama la atención al anunciar: “Hoy es el primer día de la paz”¹².

No se trata de un mero locutor al margen de la acción –tal como los creadores habían convenido en un principio-, sino de un personaje del drama, como lo es el atalaya que inicia el *Agamenón* de Esquilo, quien si bien cumple funciones inherentes a todo prólogo trágico al introducir los elementos necesarios para ubicar al espectador en tiempo, espacio y situación argumental, participa en la creación de la tensión dramática. A diferencia de este, el personaje denominado “narradora” no abandona en ningún momento la escena y deviene eje central de la versión. Como la Electra o el Edipo sofocleos permanece en la escena de principio a fin, mientras la actriz incorpora los demás personajes –Creonte, Antígona, el guardia, Hemón, Tiresias- prácticamente sin transición en el desarrollo dramático, con solo un cambio en la manera de llevar la túnica o con un giro en el uso de una silla, único elemento utilizado además de la urna que ha traído consigo. Si en la primera parte se la narradora introduce otro personaje

¹² Todas las citas de *Antígona*, de José Watanbe, se toman de CELCIT 2016. Por ello solo se consignara la página.

en su discurso, a medida que avanza la obra la alternancia de personajes es mucho más dinámica.

También hay que tener en cuenta que al ser esta una versión destinada principalmente a representarse en plazas o en espacios al aire libre, solo a través del discurso verbal el autor puede brindar nociones sobre el lugar o el momento. Al igual que sucedía en la tragedia del siglo V ateniense el texto es fundamental para crear la imagen dramática del espectador. Así con palabras que remiten a algunas de Ismene y del coro en el prólogo y la párodos, la narradora se refiere a los campos con las armas abandonadas por la tropas enemigas al huir en la noche que pone término a la guerra impuesta a la ciudad y anima a los enterradores a cumplir pronto su tarea sin distinción: “junten sabiamente en una misma fosa a nuestros soldados y a los enemigos” (p. 2). Pero cuando se dirige directamente al público para reparar en el cadáver que desafía su anterior reclamo: “¿Ven ese cadáver...? Se llama Polinices” (p.3), la guerra se nos revela en su carácter fratricida; entonces lo que la intimida es advertir cómo se acerca Creonte, “el más reciente rey de Tebas” (p. 4), pues por su andar sabe que no trae “palabras felices” (Ibid.).

Con esta introducción, en que podríamos señalar similitudes entre los parlamentos de la narradora y versos sofocleos, el espectador culto evoca la tragedia conocida y los cambios advertidos podrían crearle cierta expectativa, mientras quien nunca había oído de Antígona, Polinices, Eteocles, Creonte, opone a la extrañeza de los nombres, la situación conocida de la guerra entre hermanos, de la violencia sufrida, pero también de los cadáveres aún sin sepultura y el reclamo de igualdad en el trato para unos y otros, que desde el inicio apunta los propósitos de los creadores de esta nueva versión y bajo cuya luz el decreto del tirano y la actuación de Antígona cobran renovada dimensión.

Este contrapunteo de lenguaje, situaciones, recursos expresivos y cambios de estructuras entre el drama de Sófocles y la versión de Watanabe-Yuychkaní marca toda

la obra y rompe con esquemas sobre la representación de los clásicos y el público apropiado para su recepción; quizá porque olvidemos que precisamente la tragedia griega aprovechó como asunto los mitos, con su lejanía de tiempo y espacio, para discutir los problemas más candentes de la polis ateniense y de sus moradores. El antiguo mito en torno a la guerra tebana no solo les recordaba a los espectadores de aquellas zonas rurales del Perú asoladas por la violencia sus experiencias propias, sino que el contemplarlas en la lejanía propuesta por la representación les permitía una toma de consciencia sobre sus circunstancias, al tiempo que propiciaba actuar en consecuencia.

Conocía bien Watanabe todas las discusiones de los filólogos sobre si la obra de Sófocles era realmente la tragedia de Antígona o la de Creonte o ambas se conjugaban¹³. Sin embargo, no le interesaba mantener tal inquietud, ajena a sus propósitos, sino subrayar la actuación de la princesa tebana impedida de enterrar al hermano, al tiempo que advertía que en el texto sofocleo, después de la pronta partida de Antígona, condenada a afrontar la muerte en medio del hambre, la sed y la oscuridad, no se concedía espacio al lapso en que decide suicidarse. Preguntas tales como qué era la muerte para la joven, qué pensaba ya encerrada en la cueva/tumba, podrían no ser objeto para los fines de Sófocles pero sí eran temas que permeaban la poesía del peruano, ideas de las que, al hacer su relectura, no podía prescindir.

Desde la escena, o más bien, la ficha 4 –como las llamara su autor - hasta la 19, de las 22 que se enumeran en el texto publicado, Antígona no deja de ser un personaje recurrente, aunque las partes de Creonte, o más bien, algunas de sus intervenciones, se abrevien. En su primera aparición proclama el edicto, por el cual condena el cadáver de Polinices a permanecer insepulto porque, como en los versos 207-8 de Sófocles, “jamás los malvados recibirán más honor que los justos” (p. 5), pero también establece un castigo mortal para quien lo desobedezca, e inmediatamente pasa a aprontar el

¹³ Precisamente Errandonea, cuya traducción había preferido, en su estudio introductorio defiende que Creonte es el héroe de la tragedia.

sepelio de Eteocles con honores tal como en la pieza ateniense. La narradora, entonces, vuelve su mirada hacia Antígona “más niña que mujer” (Ibid.) y se pregunta sobre sus pensamientos, antes que la joven asuma la palabra para evocar cuando Creonte y ella solo eran tío y sobrina, pero: “Nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder” (p. 6), palabras que el griego atribuía a Creonte (vv.174 ss), mas puestas ahora en boca de Antígona adquieren nuevos significados. Ya no se trata de las sospechas del tirano en relación con sus subordinados, sino del cambio del propio Creonte. El recuerdo de quién fue explica hasta cierto punto que la narradora trate de aminorar la dureza del ahora rey, al igual que la memoria de tío cariñoso hace dudar a Antígona sobre qué debe hacer: incertidumbres y cavilaciones no ajenas a las que experimentaron muchas de las espectadoras, mujeres con familiares insepultos y a las cuales, igual que en el siglo V, les asignaba una sociedad patriarcal el mismo papel pasivo que la narradora le recuerda a Antígona como el apropiado o más bien el único que le es lícito asumir.

La opción de la tebana ya no es una decisión tomada desde que conociera el edicto de Creonte sino el fruto de un proceso escalonado en el acontecer de la trama. De ahí, en parte, el prescindir de su encuentro con Ismene al principio de esta versión y la insistencia en su transformación de niña risueña en joven adusta, capaz de arriesgar la vida por cumplir lo que considera su deber, pero no sin debate íntimo. El conflicto y la toma de decisión ganan en importancia. Por ello el autor necesita la presencia de Antígona a manera de constante, en alternancia con las escenas del guardián -tan gárrulo y temeroso como el de Sófocles-, de la atribución del enterramiento ritual a los dioses o a un loco y de las que dan cuenta de los recelos de Creonte, preocupado por la desaparición de la mascarilla de Polinices. Finalmente la determinación asumida por la joven se revela en su segundo intento de enterramiento, ya no en escena referida como en Sófocles, sino sorprendida *in situ* por el guardia “Quiero que toda muerte tenga funeral” (p.15), reclama entonces y sabedora que

comienza su camino hacia la muerte, reafirma su identidad: “Recuerda mi nombre / porque algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano:/ me llamo Antígona” (Ibid.).

No prescinde esta versión de la escena del enfrentamiento con Creonte ni de frases como la siempre recordada: “he nacido para amar, no para compartir odios” (p. 18), pero adquieren un matiz particular cuando Antígona termina su discurso con el firme deseo de que pronto el tirano pierda el disfrute de escuchar “solo el multitudinario / e indigno / silencio” (Ibid.). A su vez los lamentos y reflexiones que Antígona dirige al coro mientras es conducida a la cueva/cárcel se fragmentan y combinan con otras en escenas añadidas, tanto luego del encuentro de Creonte con Hemón como con Tiresias.

Con este acrecentamiento de la presencia escénica de Antígona Watanabe intensifica su papel como portadora del conflicto trágico y aparta toda la discusión suscitada por la obra de Sófocles en torno a la estructura díplica y su repercusión en cuanto al protagonista. El enfrentamiento al tirano permanece, pero en un Perú en que el hasta entonces presidente, Alberto Fujimori, había abandonado el poder y la confrontación con su régimen autoritario comenzaba a quedar atrás, son las consecuencias del largo período de crisis generalizada y violencia extrema¹⁴ las que pasan a ocupar el primer plano.

Antígona discurre en pequeñas escenas, ya sepultada en vida, desaparecida para los demás, sobre los contradictorios resultados de su acción: “Yo quise ser la justa enterradora / y ser enterrada es el premio que he recogido” (p.24) -en antinomia tan del gusto del trágico griego—al tiempo que la luz negada deviene sinónimo de muerte: “La luz que vi era otra / y yo quería entrar en ella y disolverme en su liviandad” (Ibid.). Así pues, los versos 879- 880 de Sófocles¹⁵ sirven de base a Watanabe para desarrollar

¹⁴ Sobre el período cfr. informe de la Comisión de la verdad y la reconciliación. (2003).

¹⁵ “Ya no me será otorgado, infeliz, ver el sagrado semblante de la luz”, trad. De Pinkler y Vigo (Sófocles 1987).

y convertir en propias no solo las palabras sino sus angustias y visualizaciones en torno a la muerte como anhelo de disolverse en la luz¹⁶.

Finalmente Creonte revoca su decreto, aunque ha necesitado al menos dos encuentros con Tiresias y una noche de reflexión de modo que el ceder del intransigente no sea una decisión súbita, como tampoco lo fue la toma de posición de su sobrina ante el ejercicio desbordado de la autoridad. Con ello las figuras del mito se sienten más cercanas a aquellos inmersos en una realidad semejante pero en la cual el conflicto se interioriza mucho más. Al igual que en el texto griego de nada le valdrá a Creonte el oír a destiempo las voces silenciadas, pues solo llega a la gruta para ser testigo de la muerte del hijo abrazado al cadáver de la novia ahorcada por propia mano, disuelta en la luz como querría Watanabe.

Mas esta versión, apegada en tan gran medida al original, prescinde del éxodo, del mismo modo que lo hiciera al parecer con el prólogo sofocleo. De la suerte del tirano se ofrece una escueta referencia sobre su permanencia envejecido y aislado en la soledad de su palacio, muerto en vida. El desenlace de la versión peruana nos devuelve, sin embargo, a la escena del encuentro entre las hermanas en el inicio de la tragedia ática, al tiempo que en este final se produce una anagnórisis sorpresiva al declararse la identidad de la narradora: el efecto previsto por Watanabe por el cual cada parte, cada frase adquiere su sentido pleno y se revela el verdadero tema. Ella es Ismene, la hermana que no atendió el pedido de Antígona, “la hermana que fue maniatada por el miedo” (p. 34), aquella que ha relatado las muertes que continuamente asaltaban su memoria, porque son también su propia desgracia. Quien prefirió el silencio es quien necesita narrar, en peripecia tan sofoclea de convertirse en lo opuesto. Ismene rompe en este momento la mascarilla de Polinices, aquella cuya ausencia inquietara a Creonte, como ruptura con el pasado, pues no necesita de ritos

¹⁶ En la entrevista mencionada, concedida a Vivian Tabares (2007), el poeta declara: “Mis propios conflictos encarnados en Antígona, como morir, tratar de disolverse en la luz, morir sin pasar por el hecho de la muerte, que es un sueño que tengo hace muchos años.”.

mortuorio supletorios: el verdadero rostro está en el recuerdo. El entierro no es un fin en sí mismo, sino el paso necesario para la memoria: “El enterramiento de un suceso o una persona implica evaluarlo, conocer su significado y ponerle un nombre para no olvidarlo, es ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Allí debe estar como quien ocupa un espacio, dispuesto para el diálogo con nosotros, ahora o en el futuro” (Primo Silva 2017), como en su momento Yuyachkani hace constar.

La tragedia de Antígona es también la de Ismene y con ella, la de todos aquellos que optaron por el silencio, sintetizada en las palabras finales dirigidas a la hermana, cierre de la obra: “En tu elevado reino/ pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a / tiempo / porque me acobardó el ceño y el poder, y dile / que ya tengo castigo grande: / el recordar cada día tu gesto / que me tortura / y me avergüenza” (p.36). La memoria es el “castigo” pero también el único medio para en alguna medida restablecer el equilibrio perdido. Las palabras de Ismene quedan resonando entonces ante un auditorio que en el caso de la primera representación en Lima había vivido por tiempo en tensión pero al margen de los desbordes violentos¹⁷, mientras que en las zonas afectadas recorridas después por Yuyachkani, había permanecido atezado sin tregua en medio de la guerra fratricida y soportado en silencio la desaparición de sus deudos.

Cuando al comenzar la obra se proclama “Hoy es el primer día de la paz”, tal parece que se refiere a la huida de los enemigos, que estamos en el momento mismo en que se inicia el argumento de la tragedia griega. Pero cuando termina la narradora de contarnos como presente, pero también como pasado, lo sucedido en Tebas con los muertos en la guerra entre hermanos pero también en la secuela de autoritarismo sin límite, el final de la obra remite al principio y el día en que comienza la paz es

¹⁷ Aunque en Lima no se era ajeno a las tensiones, los actos de guerra ocurrían fuera de la ciudad y la violencia, por tanto, no era tan patente como en las zonas rurales hasta que estallidos en la propia ciudad hicieron que los ciudadanos se dieran cuenta de la violencia extrema en que vivía el país.

verdaderamente el punto en que termina la narradora/ Ismene su relato, cuando se rompe el silencio y se recupera la memoria. Solo entonces es posible construir la paz.

Esta versión peruana tiene la virtud de acercarse inusualmente a la tragedia griega: la importancia indiscutible de la palabra, la fluidez y belleza de los versos de Watanabe con sus resonancias trágicas, los pocos recursos escénicos y un tratamiento sumamente respetuoso del texto trágico, al tiempo que ostenta una indudable modernidad y suscita la reacción positiva de disímiles públicos.

La *Antígona* peruana ha podido continuar en el repertorio de Yuyachkani y exhibirse fuera de las regiones del país en que actuaba la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, pues el problema del silencio ante situaciones de violencia extrema y el derecho a la memoria, tal como se nos presenta en la obra lamentablemente es una experiencia inserta en la realidad latinoamericana actual.

Volver la vista hacia *Antígona* de Watanabe-Yuyachkani, nos depara un ejemplo de cómo una versión puede al unísono ser moderna e incisiva en los tiempos que corren y sustentar la vigencia de la pieza clásica; de modo tal que esta relectura peruana, tragedia de Antígona pero a su vez de Ismene con su atormentador silencio, no deja de rendir tributo a la creación del trágico griego. Al abogar por la necesidad de la recuperación de la memoria histórica como punto de partida para enfrentar el presente, sin ofrecer recetas, reactualiza la pieza ateniense, al tiempo que deviene una tragedia contemporánea y asume características singulares dentro de las vertientes distinguibles en la recepción del teatro griego clásico en este siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Botinas, Th. (2002), *Teatro latinoamericano y caribeño. El mayo teatral 2002*,
<<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/145815/249140>
(accessed Nov. 6, 2017)
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), *Informe final*. Lima, Comisión de la
Verdad y Reconciliación. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>> (accessed Oct.
2 2016)
- Luque Bedregal, G. (2009), *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria
histórica y testimonio en **Antígona**, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*,
https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/.../Trellall_de_recerca_-_Gino_Luque_Bedregal.pdf
(accessed Oct. 2, 2016)
- Martínez Tabares, V. (2007), “Antígona: disolverse en la luz”, en *La Ventana*, Casa de
las Américas,
<<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=3679>
(accessed June 20, 2016).
- Martí, J. (1975). *Obras completas*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.
- Miovich Bedregal, P. (2016) “Las fauces de la musa: Antígona”, en *Las fauces de la
musa Bloc de crítica teatral*, 29 de junio,
<http://pieromiobe.blogspot.com/2016/06/antigona.htm> (accessed Nov. 6 2017)
- Pianacci, R. (2008), *Antígona, una tragedia latinoamericana*, California, Ed. Gestos.
- Primo Silva, R. (2017) Antígona-Grupo Cultural Yuyachkani, *Zona del Escribidor*, 15 de
septiembre *micompaniateatro.com > Home > Obras* (accessed Nov. 6 2017)
- Sófocles (1987) *Antígona*, Trad. de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo, Buenos Aires,
Ed. Biblos.
- Sófocles (1965), *Tragedias: Antígona – Electra*, Estudio introductorio y traducción de
Ignacio Errandonea, Barcelona, Ediciones Alma Mater, t. II.
- Watanabe, J. (1999), Antígona, en *Dramática Latinoamericana 134*, Lima, CELCIT.

UMA INTRODUÇÃO À POSIÇÃO SOCIAL DO CAMPONÊS NA ATENAS DO PERÍODO CLÁSSICO: FRAGMENTOS DO TEATRO, DA FILOSOFIA E DOS DISCURSOS FORENSES¹⁸

Guilherme Moerbeck¹⁹

RESUMO

O objetivo fundamental desse *paper* é avaliar como o camponês, o homem do campo ateniense, aparece em fragmentos de obras de filósofos, oradores e na obra dramática de Aristófanes e Eurípides. Para isso, este artigo foi dividido em três partes. Na primeira, faz-se uma breve introdução sobre alguns aspectos teóricos relevantes quanto à política e à economia antiga que servem de base às discussões subsequentes. O objetivo da segunda parte é o de compreender os papéis desempenhados pelo camponês no ambiente político da Atenas dos Períodos Arcaico e, especialmente, Clássico. A parte final dedica-se a analisar as representações do camponês no universo do teatro ático.

Palavras-chave: Camponês; Eurípides; Aristófanes, política, economia, História Antiga.

¹⁸ Este trabalho é fruto de reflexões que se iniciaram no período de 2005-2007, durante o qual fui influenciado por cursos que fiz na área da Antropologia e de uma História ligada ao mundo camponês. Este texto, em parte, é tributário de certo encantamento pelo universo do campo, ainda durante o período da graduação, em que fui aluno do Prof. Tarcísio Motta na UFF e da Prof^a. Delma Pessanha das Neves no mestrado do PPGH-UFF.

O ineditismo desse artigo é apenas relativo. Embora parte significativa dele nunca tenha vindo a público, deve-se alertar ao leitor que se trata de um conteúdo desenvolvido de forma fragmentada, em várias e diferentes etapas, ao longo de um processo bastante longo. Assim, alguns trechos, debates e citações certamente serão encontrados em outros trabalhos já publicados, tais como: MOERBECK, Guilherme. *Guerra, política e tragédia na Atenas Clássica*. Jundiaí, Paco editorial, 2014, e, especialmente em MOERBECK, Guilherme. *Entre a Religião e a Política: Eurípides e a Guerra do Peloponeso*. Curitiba: Prisma, 2017. Para que essa publicação fosse possível, alguns dos trechos que se encontram *ipsis litteris* nestas obras foram indicados por referências ou notas de rodapé, ao invés de se colocar segmentos demasiado longos de minha própria autoria entre aspas.

¹⁹ Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (ESDI/UERJ), professor colaborador no PPGH/UERJ e no PROFHISTÓRIA/UERJ. Doutor em História Antiga pela UFF, pós-doutor em Ensino de História pela FGV e pós-doutorando no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Pesquisador do LABECA - MAE/USP e coordenador do Grupo de Estudos em História da Arquitetura - GEHArq/UERJ.

ABSTRACT

The main goal of this paper is to evaluate how the peasant, the man of the Athenian countryside, appears in fragments of works of philosophers, orators, and in the dramatic work of Aristophanes and Euripides. To accomplish it, this article was divided in three parts. Firstly, a brief introduction was made on some relevant theoretical aspects of politics and the old economy that form the basis for further discussions. The purpose of the second part is to understand the roles played by the peasant in the political environment of Athens from the Archaic and, especially, the Classic Periods. The final part is devoted to analyzing the representations of the peasant in the universe of attic theater.

Keywords: Peasant; Euripides; Aristophanes; Politics; Economy; Ancient History.

INTRODUÇÃO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS COM O CAMPONÊS ENTRE A ECONOMIA E A POLÍTICA

A economia ateniense, e, poder-se-ia mesmo se referir à boa parte da economia antiga, não era regida pelas leis – ou tendências – que organizam a economia contemporânea de mercado. Por sinal, foi Karl Polanyi um dos precursores, num livro lançado em 1944 (POLANYI, 2000), a perceber que a economia antiga tinha suas particularidades e, mais ainda, que a economia de mercado, isto é, aquela dirigida pela flutuação de preços e fluxos de capital, é um fenômeno que se afigura a partir do ocidente do século XIX. Conhecida historiadora da Antiguidade Grega, Claude Mossé, em meados da década de 1990, afirmava que a palavra grega *oikonomiké* dava conta de um conjunto de fenômenos sociais relativos à ‘boa gestão’²⁰, do *oikos*.

²⁰ As aspas se justificam pela frequência com que a palavra gestão é empregada hoje em dia na área de administração. Então, gerir bem o *oikos* nada mais seria do que manter sua comunidade doméstica bem organizada, o que inclui uma série de cuidados que são extra-econômicos e, portanto, não fazem parte daquilo que entenderíamos hoje, como uma gestão econômica *stricto sensu*.

De acordo com Polanyi, o ganho e o lucro antes do século XIX nunca desempenharam um papel importante na economia humana²¹. O *homo oeconomicus* de Adam Smith não serviria, portanto, para explicar a economia antiga. Além disso, seria mesmo uma tolice pensar que a divisão do trabalho é um fenômeno exclusivo e inerente às sociedades contemporâneas. A bem da verdade, a divisão do trabalho é um fenômeno tão antigo quanto as sociedades e tem sua origem nas diferenças relativas ao sexo, geografia e capacidade individual. Jean-Pierre Vernant afirma que a divisão das tarefas no mundo grego antigo, em seu ponto de vista técnico, não visava dar ao trabalho o máximo da sua eficácia produtiva, mas era “[...] uma necessidade inscrita na natureza do homem que faz ainda melhor uma coisa porque faz exclusivamente aquilo (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1989, p.25)”. Pensar na divisão do trabalho industrial como se fosse a única existente seria incorrer naquilo que hoje configura o fenômeno chamado de presentismo. Para Polanyi, a economia antiga estava integrada ao social e ao político²², em suas próprias palavras:

A descoberta mais importante nas recentes pesquisas históricas e antropológicas é que a economia do homem, como regra, está submersa em suas relações sociais. Ele não age dessa forma para seu interesse individual na posse de bens materiais, ele age assim para salvaguardar sua situação social, suas exigências sociais, seu patrimônio social. Ele valoriza os bens materiais na medida em que eles servem a seus propósitos. [...] o sistema econômico [é] dirigido por motivações não econômicas (POLANYI, 2000, p.65).

²¹ Note-se que, esse artigo, deliberadamente, omite o profundo debate que há entre posições diversas acerca da natureza da economia antiga, o que traria à baila um conjunto de autores e problemáticas de modernistas e primitivistas que não cabem no escopo deste trabalho (cf. MORLEY, 2004, p.31-40).

²² Significativos avanços quanto a essa temática foram propostos pela história econômica em Douglass North, que apareceu com um tipo de abordagem conhecida como Nova História Institucional. Segundo North, as mudanças na economia deveriam ser encontradas profundamente incrustadas nas instituições sociais e no Estado. Levando-se em consideração os processos políticos e o sistema legal que incorporavam, em larga medida, determinantes culturais e sociais. A economia, na verdade, atuava por meio dos direitos de propriedade privada, políticas de impostos, condição de operação dos mercados, etc. “Tudo isso faz reconhecer que a ação econômica e as instituições são construtos socioculturais incrustados numa sociedade mais ampla e em seus valores (MATHIAS, 2006, p.11)”.

Desta citação podemos derivar algumas ideias. A primeira delas é que a economia antiga estava ligada muito mais à valorização não do indivíduo, mais de grupos sociais mais amplos e de formas de relação e instituições como a honra, as atividades comunais (muitas vezes como no caso do Egito faraônico, a própria sobrevivência das comunidades aldeãs estava baseada em seu trabalho como grupo) o prestígio social e o dom. O prestígio, como definido por Max Weber tem a ver com aquele poder que não é conseguido exclusivamente por meio da riqueza. A “honra social” muitas vezes pode ser considerada como base do poder de um grupo típico, como o caso dos estamentos (WEBER, 1999, p.175-186). O prestígio poderia ser fruto de uma forma de atuação econômica para os antigos, mas era conversível naquilo que Pierre Bourdieu chamou de capital simbólico e que, no caso de Atenas no Período Clássico, era um importante instrumento de atuação no campo político (MOERBECK, 2014; 2017). O poder simbólico possui a capacidade de obter aquilo que é conseguido pela força, sem, no entanto, que ela se exerça, pois, ao constituir-se mediante a enunciação, faz crer e ver²³. Ao transformar a visão de mundo, modifica, por conseguinte, as ações sobre ele, logo, o próprio mundo (BOURDIEU, 2004, p. 14).

O poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma força ilocucionária, mas sim que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e reproduz a crença (BOURDIEU, 2004, p.14).

Polanyi pensou em três formas de instituições sociais que se encontram no bojo das concepções de tipo econômicas das sociedades antigas, seriam elas: a

²³ Desta forma, o poder simbólico substitui a ação social violenta: “A ação social violenta é, evidentemente, algo primitivo sem mais: desde a comunidade doméstica até o partido político, toda comunidade recorre, desde sempre, à coação física quando pode ou tem que fazê-lo para defender os interesses dos participantes. São produtos de um desenvolvimento somente a monopolização do emprego legítimo de violência pela ação territorial política e o estabelecimento de uma relação associativa racional que faz dela um regime com caráter de instituição (WEBER, 1999, vol. II, p. 157-8)”.

reciprocidade, a redistribuição e a domesticidade. A primeira diz respeito, por exemplo, a troca de presentes que ganham contornos de troca de dons, mesmo que de forma assimétrica. O ouro, a prata, o cobre, madeiras, tecidos, perfumes, marfim e pedras como o lápis-lazúli eram presentes trocados entre os monarcas do Antigo Oriente Próximo e que poderiam funcionar como trocas comerciais de bens de luxo. De acordo com Ciro Flamarion Cardoso:

Para o Egito, como para o antigo Oriente Próximo em geral – mesmo no caso da Mesopotâmia –, é preciso perceber que os limites do que poderia ser uma “reprodução ampliada do capital” eram extremamente apertados. Havia razões estruturais, ligadas a como estavam constituídas e funcionavam aquelas sociedades, para que não pudessem surgir verdadeiros mercados de bens e de força de trabalho. No contexto das forças produtivas vigentes, só minorias ínfimas podiam viver muito acima do nível de subsistência, mesmo numa região comparativamente tão rica quanto era o Egito. As diferenças entre as economias antigas e as modernas não eram de grau: eram de natureza (CARDOSO, 1993, p. 227).

A noção de domesticidade é outro dado relevante. A produção estava voltada para o uso e não para a troca que visava ao lucro, a ideia consistia em prover as necessidades domésticas próprias. Isto não significa dizer que não havia comércio na Antiguidade. Significa, sim, que a produção para venda do mercado era limitada, embora o caso romano mereça atenção especial, e o nível de articulação da sociedade em função deste eram limitadas. Outrossim, boa parte das relações econômicas estava incrustada no social, de tal maneira que no caso da Atenas do Período Clássico, é muito difícil visualizar todos os seus significados sem se ater as relações extra econômicas²⁴.

²⁴ “De forma mais ampla, essa proposição sustenta que todos os sistemas econômicos conhecidos por nós, até o fim do feudalismo na Europa Ocidental, foram organizados segundo os princípios de reciprocidade ou redistribuição, ou domesticidade, ou alguma combinação dos três. [...] Dentro dessa estrutura, a produção ordenada e a distribuição dos bens eram asseguradas através de uma grande variedade de motivações individuais, disciplinadas por princípios gerais de comportamento. E entre essas motivações, o lucro não ocupava um lugar proeminente. Os costumes e a lei, a magia e a religião

REPRESENTAÇÕES DO CAMPONÊS A PARTIR DE FONTES ATENIENSES DO PERÍODO CLÁSSICO

A transformação de uma noção generalista, como campesinato, em uma categoria analítica criou uma questão problemática para os pesquisadores das ciências humanas. Seria possível aplicar a definição sintética de camponês a experiências diversas no tempo? Desde o felá do Egito Faraônico às formas tuteladas do trabalho nas lavouras de cana-de-açúcar do norte fluminense (NEVES e SILVA, 2008), haveria um conceito que pudesse dar conta de fenômenos sociais historicamente tão distantes e ainda guardar alguma precisão analítica, sem cair nos perigos da substantivação, imprecisão ou mesmo de algo dado como evidente? Uma das respostas possíveis foi dada por Barrington Moore, quando afirma que os caracteres distintivos do campesinato seriam: a) Uma história de subordinação a uma classe dominante de proprietários de terra; b) características culturais específicas; c) Um grau considerável de posse do solo (MOORE, 1996, p. 111). Será que uma definição como esta daria conta da realidade de nosso interesse, em que os camponeses, mesmo que mais pobres, tinham a distinção social de participar da política? A própria noção de propriedade, ou usufruto da terra não seria altamente variável na história?

Ciro Flamarion Cardoso sugeriu que um caminho frutífero é considerar a análise do campesinato em suas relações e dinâmicas processuais, inclusive no que se refere ao contexto em que se dão as suas lutas de representações simbólicas. Na conclusão de um de seus trabalhos, o autor em questão argumenta que:

Campesinato é noção vaga, ampla demais, carregada de estereótipos e lugares-comuns culturais e políticos; concomitantemente, é impossível abandonar tal noção, por ser ideia socialmente difundida desde muito antes do advento das ciências sociais. [...] A percepção unificada de uma boa parte da população trabalhadora rural como camponeses, em oposição a cidadãos, pode ser indesejável, mas é muito difícil de evitar, tão arraigada está. Trata-se, então, de

cooperavam para induzir o indivíduo a cumprir regras de comportamento, as quais, eventualmente, garantiam o seu funcionamento no sistema econômico (POLANYI, 2000, p. 75)".

trabalhar com essa categoria – sempre imperfeita em sua heterogeneidade – período a período, sociedade a sociedade, o melhor e mais rigorosamente que se puder (CARDOSO, 2002, p. 35).

Aproximando-se dos debates que dão título a esta parte desse artigo, lembramo-nos que, Philippe Borgeaud, uma vez, ressaltou que em Homero e Hesíodo é construída uma visão positiva do camponês. O porqueiro Eumeu que recebe Ulisses em seu retorno a Ítaca, na *Odisseia*, assim como o lavrador de Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* são dotados de características positivas. A imagem do camponês na literatura grega não é unívoca, quanto aos polos em que se desenvolvem os julgamentos acerca da posição do camponês, temos o interessante trecho de Pierre Vilar:

O que me preocupa é o emprego da palavra ‘camponês’ sem qualificações, como se existisse um camponês-conceito, um campesinato ‘em si’. Pois a figura, a imagem do camponês, desde que existe uma civilização urbana, é objeto de uma dupla mitificação: de um lado, o desprezo pelo rústico, do outro, o culto do lavrador (ou do pastor!), o elogio da aldeia... (VILAR, 1980, p.267ff).

Hesíodo, na obra supracitada, descreve as atividades no campo no decorrer do ano. No entanto, desde a preparação da terra à colheita, o trabalho do lavrador não aparece como um ofício, mas dá sentido a uma forma de vida moral, uma experiência religiosa cujos aspectos rituais devem ser obedecidos, inclusive, deve ser mencionado que “a vida camponesa descrita por Hesíodo supõe um regime de pequena propriedade, explorada diretamente por um camponês voltado para a terra (VERNANT, 1989, p. 14)”.

Séculos depois, durante e, mesmo após a Guerra do Peloponeso²⁵, tem-se opiniões contraditórias. Com o filósofo Xenofonte há a imagem de um trabalho agrícola em que é necessário ter certo tipo de virtude, tal atividade está associada à

²⁵ Guerra entre as cidades de Atenas e Esparta e seus respectivos aliados. Iniciada em 431 a.C., os combates só tiveram termo em 404 a.C. com a vitória espartana.

virilidade e à atividade guerreira; lembre-se que, após as reformas de Sólon, os pequenos agricultores começaram a atuar no exército ateniense dos hoplitas. Também para Xenofonte não haveria uma técnica particular para trabalhar a terra, porquanto: “a terra permite discernir os que valem dos que nada valem. Com efeito, os preguiçosos não podem usar, como nas outras artes, o pretexto de que nada entendem disso [Xen. *Oec.* XX 14]. Quais são os níveis de idealização de Xenofonte quanto a prática do camponês em pleno século IV a. C.? Vernant, preocupado com essa questão, alerta que a própria insistência de Xenofonte em valorizar o ideal da agricultura faz supor que a atividade no campo poderia estar num nível alto de despojamento no que diz respeito aos privilégios religiosos. Robin Osborne, por sua vez, mostra-se bastante cético em relação a obter de Xenofonte alguma informação que de fato trate da lida, da rotina, das técnicas do trabalho agrícola a não ser informações de caráter genérico como o fato de a agricultura ser muito boa para se manter a forma física, uma vida rentável e agradável (OSBORNE, 1987, p.18).

Borgeaud menciona ainda que o abandono das terras durante a Guerra do Peloponeso, devido às invasões e destruição dos campos atenienses pelos soldados de Esparta pode ter contribuído para o distanciamento relativo em relação aos valores míticos ligados a terra. Durante os momentos em que o camponês é obrigado a se refugiar dentro das muralhas citadinas ele se tornava um deslocado (BORGEAUD, 1994, p.137). A terra, como lembra Yvon Garlan, era algo intrínseco à personalidade do homem, em termos marxistas, seu “corpo inorgânico”. Neste sentido, “... é então no mais fundo de si que uma cidade se sentirá ferida por qualquer ataque ao seu território” (GARLAN, 1991, p.88). Mesmo que levemos em consideração que a devastação dos campos não fosse tão grande assim, como quer Garlan, deve-se lembrar dos fatores psicológicos e econômicos envolvidos: a perda de dignidade e da produção, as incertezas, as mudanças de ambientes que afetam a percepção do homem em relação ao seu meio e a sua própria ação social (GARLAN, 1991, p.90-2).

Lembremos da forma como Cléon angariou o apoio dos camponeses descontentes com a estratégia de Péricles durante o início da Guerra do Peloponeso, e como este perdeu temporariamente o cargo de estrategista. Se a ligação de parte da comunidade cívica ateniense com a terra é, de fato, tão forte quanto se pode supor, é plausível dizer que, ao ter seu campo devastado, o cidadão perdia não apenas sua própria colheita, o que é tautológico, mas um bem imaterial.

ENTRE A CIDADE E O CAMPO: A POSIÇÃO DO CAMPONÊS NO JOGO POLÍTICO E ECONÔMICO

Os atenienses faziam a distinção entre a cidade e o campo com duas palavras. A *ásty* era a cidade, onde estavam concentrados os mercados na *ágora*, as principais instituições políticas, como a *Boulé* e a *Eclésia* e o tribunal popular, o *Helieú*. Também era na *ásty* em que eram realizados vários dos festivais religiosos, dentre os quais, os mais importantes de nossa cidade eram as Grandes Dionísias e as Panateneias, esta última em honra da deusa tutelar, Atena. Na *ásty* se encontrava a acrópole, a cidade alta que possuía, nos primórdios, uma função militar de defesa, justamente por se localizar em uma colina, mas, para o Período Clássico, concentrava a função religiosa, reunindo os principais templos dedicados, sobretudo, à deusa Atena. Havia, outrossim, um nome para designar o campo, a *chôra*. Apesar disso, uma cultura que chega a nós de forma vívida como urbana, não fez, de fato, um investimento muito grande para estabelecer uma divisão efetiva entre a cidade e o campo. Não havia uma separação desses espaços, não se opunham, mas se integravam. O que havia era uma “especialização de espaços condicionada por sua visão de mundo (FLORENZANO, 2015, p. 8)”.

Mesmo a divisão estabelecida por Aristófanes, entre o rústico e o citadino, aparentemente endossada por Aristóteles, que opõe o excesso de *politesse* do citadino em contraposição à rudeza do camponês, deve ser matizada.

Esta não é uma distinção entre o homem que vive dentro das muralhas da cidade e aquele que vive fora, é uma distinção baseada

no comportamento, e, em particular, no comportamento político [...], viver no campo pode, certamente, tornar mais difícil ser urbano [...], mas, isso não produz o rústico (OSBORNE, 1985, p. 108).

Apesar de não haver distinção muito clara entre o campo e a cidade, existia uma ligação política, e muitas vezes ritual entre os 140 *demoi* do território ático e as instituições cidadinas. Não obstante, a literatura disponível operava no sentido da diferenciação, inclusive no que se refere aos julgamentos de valor, entre o trabalho do homem na cidade e o do homem no campo (OSBORNE, 1987, p.13-27).

Desde o século VI a.C., Atenas havia se constituído como uma das grandes produtoras de cerâmica do mundo helênico, sendo verdade também que tal produção foi destinada às construções públicas que só fizeram crescer na passagem ao século V a.C. A atividade artesanal era vista como uma forma de prestação de serviço a outrem, o que, numa visão da elite ateniense da época, era uma forma de submissão. Vernant ressalta que esta é visão de autores como Aristóteles e Xenofonte. Este pontuou, igualmente, que o trabalho do artesão, por se dar numa oficina, num lugar fechado, o aproximaria do trabalho das mulheres, algo que denotaria falta de virilidade (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1989, p.70). O artesão era chamado pejorativamente de *banausikás téchnas*, isto é, o de pele branca, sem aptidão para a exigente obrigação de ser um cidadão-soldado, não parece ser à toa que boa parte do artesanato ateniense estivesse nas mãos dos metecos. Isto não impede, no entanto, que um artesão meteco pudesse ter uma enorme oficina, grande quantidade de escravos, inclusive alugados, com fortes ligações com o comércio exterior por meio do Pireu²⁶ e que, assim, fosse bem mais rico do que boa parte dos cidadãos. Além da relação de dependência para com o usuário do seu produto, o artesão meteco não poderia participar daquilo que era mais valorizado, como núcleo distintivo da cidade dos atenienses que era a política. Em suma, a ideia cristalizada pela elite ateniense era a de que o prestígio social do artesão

²⁶ Principal porto ateniense.

era menor do que o do agricultor, não havia para este quem lhe avaliasse o produto, e, diferentemente do trabalho dos ourives, ferreiros e carpinteiros, o trabalho no campo estava mais próximo de uma atividade religiosa. Vejamos, não obstante, a posição da historiadora Sarah Pomeroy:

A maioria dos gregos, entretanto, tinha escolhas limitadas de como sustentar a si e a sua família; não há motivos para crer que aqueles que trabalhassem para outrem ou desempenhassem um trabalho manual numa oficina devessem se envergonhar de suas profissões. Alguns artesãos, cidadãos e metecos, adquiriam um elevado *status* como consequência de suas habilidades técnicas e sucesso econômico... (POMEROY, 1999, p.241).

As opiniões dos teóricos políticos acima mencionados, que advinham das classes mais altas, não necessariamente correspondiam à percepção geral sobre o trabalho dos mais pobres. O que Pomeroy e, nesse mesmo sentido, Ellen Meikisins-Wood enfatizam é que devemos ter cuidado em tomar como verdade irrefutável e única, a visão de uma parcela muito particular da sociedade ateniense (WOOD, 1988, p.22-36). Não resta dúvida de que o trabalho no campo era, em princípio, valorizado, até porque a terra era tida como um bem precioso, um objetivo nas endêmicas guerras do mundo helênico, bem como, nos idos dos séculos VII e VI a. C. fora um ideal que unia finalidades econômicas – na formação dos empórios ou na busca de metais – também na formação das *apoikíai*, ou seja, das colônias que acabavam por formar novas cidades. A terra era tão valorizada que, nos momentos de crise política aguda, como no final da Guerra do Peloponeso, as facções oligárquicas a punham como critério distintivo de cidadania. A posse da terra concedia capital simbólico, embora não apenas isso, que dignificava o cidadão em contraposição àqueles que não participavam desse seletivo ‘clube’. O caráter pejorativo imputado aos artesãos, a esses trabalhadores manuais, tinha mais a ver com a própria dinâmica da hierarquização atrelada à participação na vida política da cidade, do que necessariamente como caráter absoluto ligado à natureza da pessoa, embora Aristóteles o quisesse assim, a

verdade é que a Atenas dos séculos V a IV a. C. dependia da complementaridade entre as atividades do campo e da cidade. A cidade escoava a produção que ganhava os mares, e eram os trabalhadores da cidade que captavam e se encarregavam de distribuir os produtos oriundos de outros lugares e que chegavam por mar, inclusive boa parte do trigo consumido em Atenas. Os pintores de vaso, os escultores, os ferreiros, carpinteiros, cunhadores de moeda, fabricantes de ânforas participavam indiretamente na vida das pessoas do campo, cujo ideal de autarquia era limitado.

Uma das diferenças básicas concernentes ao mundo rural dos atenienses é aquela que contrapõe os proprietários ricos, dos camponeses pequenos proprietários. Os primeiros podiam ter suas terras divididas em várias regiões da Ática, embora as pequenas planícies próximas à cidade de Atenas fossem por eles dominadas, desta forma, atuavam com mais facilidade junto às instituições cidadinas. O grande proprietário consubstanciava a imagem do ‘cidadão ideal’, do *kalós kagathós*, mesmo que não fosse uma regra, parte da sua colheita poderia ser destinada à exportação, com exceção do trigo, produto comumente importado pela cidade.

O camponês, esse pequeno proprietário de terras, era geralmente posicionado na terceira classe censitária soloniana, como Zeugita. Este grupo deveria produzir, segundo esse critério, à época de Sólon, duzentas medidas de cereal ou equivalente, atuar, em caso de guerra, na falange de hoplitas, participar nas magistraturas menores, na *Boulé* e na *Eclésia*. Em geral, os pequenos camponeses possuíam as terras mais distantes do núcleo da Ática. A propriedade era, em média, de meio hectare, trabalhada por uma família nuclear sem o auxílio da mão de obra escrava ou animais de tiro (CHEVITARESE, 2002, p.131-141).

A forma de povoamento do campo é bastante particular. Os povoados eram cercados por terras produtivas, desta forma, os contatos entre os moradores do campo eram constantes e não apenas mediado pelas relações estabelecidas nas ‘vendas’, tão comuns às regiões com latifúndios no interior do Estado do Rio de

Janeiro. Theodor Shanin chama atenção para uma característica dual encontrada em muitas aldeias camponesas. Ao mesmo tempo em que se caracteriza pela autorregulação, é um meio para a dominação e exploração. Nas palavras do próprio Shanin,

Na fixação da comunidade aldeã ou da comuna camponesa, o camponês alcança um nível de quase total autossuficiência social. A apropriação e divisão da terra, matrimônio, necessidades sociais e religiosas são geralmente resolvidas no nível próprio da aldeia. Um interesse comum em direitos comuns tanto quanto no fornecimento à atividade produtiva requer a participação de mais de uma família, gerando cooperação, geralmente casada com algum tipo de democracia popular. [...] A aldeia é mundo camponês. Uma sociedade de pequenos produtores consiste em inúmeros segmentos da aldeia geralmente, dominados e expropriados por hierarquias políticas alheias (SHANIN, Apud: WOOD, 1988, p. 104).

O caso ateniense difere, sobretudo, no que se refere à exploração externa, da generalização feita por Shanin. A relação entre a aldeia e a organização política é mais estreita, em termos polanyianos, poderíamos dizer que a política estava incrustada nas relações aldeãs. É quebrada assim, a imagem dicotômica de uma comunidade aldeã que é explorada pelo Estado ou por senhores que exigem excedentes da produção de gêneros alimentícios. Esta ideia, trazida do modelo do Estado egípcio antigo, não pode ser aplicado ao caso ateniense. Isto é, a comunidade aldeã da Ática tem um nível de autossuficiência política muito grande, a unidade da participação eram as comunidades aldeãs, estabelecida, pelas reformas de Clístenes em 509/8 a.C. Além de possuir suas instituições e magistrados locais, havia uma ligação direta entre o nível de participação política nos povoados e a *Eclésia* e *Boulé* em Atenas.

Pode-se até mesmo afirmar, com razão, que a participação dos mais pobres poderia ser dificultada devido às distâncias a serem percorridas até a cidade e no caso das principais magistraturas. Os povoados são os que constituíam a marca do ser cidadão, “a associação da cidadania com a identidade local do povoado, entre outras coisas, libertou o direito à cidadania do poder aristocrático (WOOD, 1988, p. 105)”.

Uma das questões importantes e ainda não discutidas é a relação entre a produção desse camponês e o quanto o *status* de cidadão interferia na extração de excedentes agrícolas. Diferentemente do que ocorria em outras civilizações do Antigo Oriente Próximo, o camponês ático estava pouco sujeito a taxações diretas, consideradas mesmo como marcas de um governo tirânico (WOOD, 1988, p. 56). Na verdade, as taxações recaíam em sua maioria nas costas dos metecos e dos cidadãos mais ricos, sob a forma das liturgias.

A liturgia era uma forma de cobrar este imposto dos mais ricos e, quiçá, diminuir o espaço entre os mais ricos e os pobres (FINLEY, 1985, p. 48-9; WILSON, 1997, p. 90). Moses Finley define e problematiza a liturgia da seguinte forma:

A liturgia grega clássica, conhecida através de certo número de pólis, mas em detalhe somente em Atenas, era um dispositivo formal, institucionalizado, por meio do qual certos serviços públicos eram atribuídos, em sistema de rodízio, a membros individuais do setor mais rico da população, os quais eram diretamente responsáveis pelos custos e execução de tais serviços, sem qualquer ônus para o tesouro, por assim dizer. (...) Nem todos os membros da “classe litúrgica” eram propriamente ativos, mas, com raras exceções, todos os políticos estavam na classe litúrgica. A jactância deles exemplifica um funcionamento bem-sucedido da “afirmação ritualizada da desigualdade” de Moore; ajudou a justificar a entrega pelo *demos* da liderança política a eles como classe e a conseguir apoio popular para membros individuais da elite, em sua competição mútua pela obtenção de influência (FINLEY, 1985, p. 50-1).

Neste sentido, Peter Wilson afirma que uma delicada balança de benefícios recíprocos era constantemente renegociada nas trocas entre o *demos* e os membros da elite (WILSON, 1997, p. 90). Finley acredita que as liturgias permitiam à elite conseguir “apoio popular à promoção de carreiras políticas (FINLEY, 1985, p. 50)”. O *demos* recebia um alto grau de elementos culturais e segurança militar por meio das liturgias. Enquanto a elite tinha como motivação a distinção, como objetivo a glória e a

honra; e como recompensa a constante gratidão, que poderia ser utilizada como alavanca para cargos e como refúgio em momentos de crise (WILSON, 1997, p. 90)²⁷.

Sem fazer um desvio demasiado grande acerca do debate da natureza da economia grega antiga, é deveras importante enfatizar de que o sistema litúrgico é apenas totalmente compreendido como um elemento dentro de uma economia socialmente incrustada, na qual o prestígio é uma meta mais desejável do que a simples acumulação de riqueza, ou no mínimo é um auxiliar crucial. (...) A coregia é bem mais inteligível através de noções de uma economia de prestígio do que numa contabilidade de uma economia de mercado estrita. As referências das noções gregas de prestígio estão todas presentes – uma luta feroz de soma zero sob a contemplação de espectadores perspicazes, uma obsessão com a vitória e sua memorialização com honra, com glória e com tudo que a acompanha (WILSON, 1997, p. 96).

Esses motivos ajudam a compreender porque a família camponesa que atuava como unidade de produção não sentia a pressão pela intensificação da produção. O pertencimento ao corpo de cidadãos, que impedia a taxaço sistemática, permitia, como argumenta Wood, que o camponês mantivesse uma participação na vida política pouco usual no mundo antigo, o que também ajuda a criticar a noção de que o camponês era um trabalhador *full-time* (WOOD, 1988, p. 60-3).

Um dos elementos que permitiu a não taxaço do camponês ateniense, considerando o aumento populacional visto no século V a.C., foi a constituição de um império marítimo que propiciava a entrada de produtos dos mais variados pelo Pireu, mas, sobretudo, de insumos agrícolas (CANFORA, 1994).

Claro que vós sabeis que nós, sobre todos os outros povos somos os mais dependentes da importação de cereais. Desta forma, qualquer embarcação, chegando de qualquer outro porto, recebe a expectativa de trazer cereais do Ponto [Mar Negro] como um

²⁷ Lísias fala que alguns gastam dinheiro com as liturgias para ganharem o dobro quando eleitos como magistrados. Entretanto, como ressalta Wilson, esta prática parece, no mínimo, não ser considerada normal (WILSON, 1997, p. 91) *A questão é que: "A coregia, inicialmente considerada uma honra que permitia atrair as graças do demos, acabou tornando-se, com as outras liturgias, um encargo pesado do qual se tentava escapar por meio da antídosis, a troca (MOSSÉ, 2004, p. 78)".*

produto importado. Naturalmente, o trigo é excepcionalmente abundante nessa região e Leucon foi responsável por conseguir isenção de impostos para aqueles que o trouxesse para Atenas, e por publicar um acordo no qual, aqueles que navegarem para Atenas tem prioridade no carregamento [Dem. *Lept.* 31].

Lysias nos dá indícios de que a necessidade ateniense de suprimentos externos de cereais não era muito pacífica e estava sujeita à especulação dos mercadores, sobretudo quando notícias ruins acerca de naufrágios de carregamentos no Mar Negro – ou de ataques vindos de Esparta – faziam com que o preço de tais produtos disparasse [Lys. 22. 14-16].

O CAMPONÊS NO PALCO DE DIONISO²⁸

O teatro ateniense teve, durante os anos de guerra, uma produção significativa. Aristófanes, seu principal comediógrafo, e Eurípides, o mais jovem dos três grandes trágicos gregos, colocaram a figura do camponês em cena. Eurípides parece estar mais próximo da atividade política, já que em seu *Orestes*, faz o retrato de um demagogo e em *Electra* coloca um camponês em cena.

Quanto ao simples cidadão, é muito raro que se exprima diretamente, enquanto tal, em Ésquilo e em Sófocles. Em Eurípides, será diferente, já que houve um pequeno camponês um *autourgós*, a falar na condição de marido de *Electra*. Nos seus predecessores há sempre um deslocamento. A tragédia não é um espelho direto do social e do político, ela é um espelho quebrado (VIDAL-NAQUET, 2002, p.183).

É importante notar esta diferenciação de Eurípides, pois mesmo um autor como Jasper Griffin, bastante avesso à utilização da tragédia em estudos que ressaltem seu caráter político e social, mostra que Eurípides, por ter sido o único a criticar o *status quo*, foi por isso mesmo criticado pelos tradicionalistas, como Aristófanes (GRIFFIN Apud: GREGORY, 2002, p. 145). Além disso, ao tratar da posição social do

²⁸ Parte significativa deste trecho encontra-se *ipsis literis* em (MOERBECK, 2017)

escravo, Eurípides sugere que *doulos*²⁹ é um termo pejorativo que não possui necessariamente ligação com o que é mais valioso no indivíduo. Eurípides reconhece o verdadeiro elemento do indivíduo no *nous*³⁰. Dessa forma, pode-se inferir ser o elemento interno mais relevante do que o *status* externo na opinião do trágico. O autor trágico faz o mais claro desafio à autoridade que encontramos nas tragédias, pois, ao contrário de Sófocles, crê que a educação tem um importante papel na formação do caráter. Afirma Justina Gregory que “embora as passagens que eu discuti não estabeleçam Eurípides como um ativista social, elas sugerem a que ponto ele atuou como crítico social (GREGORY, 2002, p.161)”.

Nas tragédias de Eurípides em que surgem os temas da nobreza, pobreza e riqueza, eles aparecem conectados ou a questões de ordem política ou social. A principal tragédia em que tratamos neste trabalho e que diz respeito a esse tema é a sua *Electra*, que foi encenada, provavelmente, em 413 a.C. (ROMILLY, 1997, p.160). Muito diferente da tragédia homônima de Sófocles e da *Oresteia* de Ésquilo, a *Electra* de Eurípides apresenta características particulares do teatro de seu autor.

As diferenças do ponto de vista do universo diegético - relativo ao enredo que se narra e ao universo ficcional no qual tal enredo se desenrola - são muito grandes, algumas delas são: o ambiente em que se desenrola a ação; o aparecimento inédito, no caso da tragédia, da figura de um camponês; a personalidade de sua *Electra*, muito menos determinada que a de Sófocles; o tipo de reconhecimento; as mortes de Egisto e Clitemnestra; o fato de Orestes fraquejar ao ter de matar a própria mãe e criticar o deus Apolo; e, finalmente, o arrependimento mostrado por *Electra* e Orestes ante as consequências de tal morte.

A figura do camponês é assaz interessante. Com ele nos deparamos com uma personagem mais humana, típica do teatro de Eurípides. Aliás, todas as personagens

²⁹ Escravo, servo escravizado.

³⁰ Mente, pensamento, razão.

desta tragédia parecem mais humanizadas. Pode-se ver Orestes e Electra cheios de dúvidas e medo, o que não ocorre, por exemplo, no caso da *Electra* de Sófocles, ou mesmo na *Oresteia* de Ésquilo. O camponês afirma que Electra contraiu matrimônio com ele, pois Egisto estava ciente de que um homem sem posses não poderia vingarse. Após isto, discorre longamente sobre a questão da nobreza.

CAMPONÊS – Claro que os meus antepassados são gente de Micenas, e nesse ponto não há quem possa impor-me mancha alguma, porém, ainda que ilustres de raça, careciam de fortuna: com a qual a nobreza se acaba. Quanto menos poder tivesse o marido desta jovem, tanto menor seria o temor de Egisto. Porque se fosse um homem de posses, de boa posição, uma vez casado, traria à memória o velho crime e iria propor vingá-lo: faria com que a justiça caísse sobre o assassino (v. 36-42).

Sua fala é corroborada por outras personagens que afirmam a noção de que a nobreza não está atrelada nem à natureza nem à riqueza, ao contrário, a opulência pode ser, em muitos casos, maléfica. Vemos ainda certo pessimismo que Eurípidés parece ter para com os humanos ao afirmar que de quem é pobre, ninguém quer ser amigo. Mas não apenas em *Electra* o referido tema vem à tona. Em um fragmento da tragédia de Eurípidés intitulada *Alexandre*, é afirmado que homens de alto e baixo nascimentos são fisicamente idênticos, a inteligência é concedida pelos deuses e não pela riqueza (HALL, 1989, p. 218, cf. Fr. 52). Ora, se nosso autor aqui utiliza a noção de que a aptidão, a inteligência era dada pelos deuses, Protágoras fora ainda mais pragmático ao afirmar que a virtude poderia ser ensinada para todos aqueles que tivessem recursos para isso (KERFERD, 2003, p. 247). Em *Orestes* a figura do camponês é valorizada quando participa das discussões acerca da pena a ser dada a Orestes e a sua irmã Electra.

MENSAGEIRO – Todavia, levantou-se outro, que falou ao contrário deste. Tinha um aspecto que não era agradável, mas era homem viril, que pouco contato tinha com a cidade e o círculo da praça pública, um lavrador – como aqueles que, mesmo sozinhos, salvam um país – e inteligente, desejoso de entrar na discussão, íntegro, e que levava

uma vida irrepreensível. Esse disse que coroassem Orestes, o filho de Agamemnon, o qual quisera honrar o pai, matando uma ímpia e má mulher que retirava aos homens o direito de armarem seus braços e de abandonarem o palácio para irem em campanha, uma vez que os homens da retaguarda seduziam as guardiãs da casa, desonrando as esposas dos guerreiros. E, para os honestos, pareceu que falara bem (v. 916-31).

A importância da reação da população perante uma atitude que pode ser considerada vil aparece em falas do camponês e de Electra. O medo da reação do povo foi a justificativa que o camponês deu para o fato de Egisto não ter assassinado Electra. Da mesma forma que Antígona de Sófocles em relação a seu irmão Polinice, Electra não aceita ultrajar o cadáver de Egisto, pois, novamente, teme os comentários que poderiam ser feitos pelo *demos*. A explicação de Clitemnestra sobre as causas da morte de Ifigênia, sua filha, são as mesmas, tanto da *Oresteia* quanto da *Electra* de Sófocles, porém é surpreendente a explicação dos motivos que a levaram a matar seu marido. A justificativa de Clitemnestra na peça de Eurípidés relaciona-se com o fato de Agamemnon ter trazido da guerra de Tróia uma cativa³¹, e doravante tê-la assumido como cônjuge, desprezando assim sua mulher.

O interessante é notar que nessa fala de Orestes há muito de um elemento paradoxal. Ao mesmo tempo que há a reificação da imagem da virilidade do homem do campo que apareceria, depois, em Xenofonte, como já apontado, parece de tratar de um campo isolado da cidade, de um homem rústico que não frequenta as instituições cidadinas de forma assídua. Ao mesmo tempo o camponês é íntegro, de vida irrepreensível, mas, cuja fala parece boa apenas aos homens íntegros. Estes representavam a maioria nesta assembleia?

No teatro de Aristófanes há uma oscilação na figura do camponês. Por um lado, ele é o rústico (*agroíkos*), o desamparado, mal-educado e desajeitado Estrepsíades,

³¹ Cassandra, que aparece como personagem apenas na *Oresteia* de Ésquilo.

personagem de *As Nuvens*³², que critica a figura de Sócrates, classificando-o como sofista. Enquanto Estrepsíades é o velho rústico, seu filho, mais jovem, aparece como discípulo dos filósofos sofistas, última palavra na educação em retórica dos políticos da época. Lembre-se que, na verdade, Aristófanes está interessado em criticar a figura de Sócrates e dos sofistas, assim como o faz em relação a Eurípidés que possuía inequívoca proximidade com as ideias de tais filósofos. Apesar dessa caracterização do camponês, em princípio negativa, Diceópolis lembra, com nostalgia, a imagem onírica de sua vida no campo. Em *Acarñenses*³³, aquele personagem, cujo nome significa “cidade justa”, afirmava que a terra tudo dava a ele e, assim, ignorava o significado da palavra comprar. Num fragmento da peça *A paz*:

TRIGEU: Nós oraremos aos deuses a dar aos gregos a riqueza, que todos nós possamos todos colher a cevada em montes, vinho e figos para devorar, que nossas mulheres possam dar à luz, que nós possamos nos unir de novo, as bênçãos que nós perdemos, e que a vermelha guerra possa ter fim (v.1320-28).

Pobreza, tempos difíceis de uma cidade em guerra, idealização da figura e do trabalho do camponês, talvez. Mas é certo que o pensamento do final do século V a.C. acabava por valorizar a cidade e a classe média, os *metrioi*, isto fez com que o arqueólogo Ian Morris minimizasse a importância das diferenças econômicas em Atenas, pois acreditava que o fato de se ter nascido homem naquela pólis, independentemente de riqueza, ocupação, ou qualquer outro critério, pudesse inserir o cidadão numa divisão equânime de uma dignidade masculina que, por suas possibilidades de caráter simbólico, dava acesso a outros bens (MORRIS, 1997, p. 97). É possível aceitar a opinião de Morris *ipso facto* dessa divisão equânime ou se trata de uma nuvem ideológica construída pelos próprios atenienses a partir da valorização dos *metrioi*. Se não é possível responder aqui a essa pergunta, resta ao mesmo perguntar o

³² Comédia de Aristófanes encenada em 423 a.C.

³³ Comédia encenada em 425 a.C.

porquê desse processo? Caso contrário, estaríamos, aceitando uma variação do que Nicole Loraux chamou de uma espécie de cidade uma, muito ao gosto da pesquisa de Vernant, por exemplo, mas que nos afasta de adentrar em uma pólis mais dividida, mais cindida pelas próprios conflitos do ambiente propriamente democrático (LORAU, 2008, p.43-60; VERNANT, 2003, p. 53-72).

CONCLUSÃO

De Sólon a Clístenes vimos que a tendência ao alargamento da participação política permitiu ao pequeno camponês a ingerência nos assuntos públicos por meio dos conselhos, notadamente na Boulé e na Eclésia, assim como em magistraturas menores. Mesmo no caso das magistraturas maiores, como no caso da estratégia e dos arcontados, no decorrer do século V a.C., os pequenos homens do campo nelas se imiscuíam. As reformas dos legisladores mencionados se somam nesse sentido, pois se a riqueza era o fator primordial de distinção na timocracia soloniana; durante as guerras contra os persas, mesmo os mais desafortunados do ponto de vista econômico participaram dos combates como remadores nas trirremes Áticas.

Os conflitos que engendraram ou, em alguns momentos, impediram as mudanças que fortaleceram a posição do camponês no jogo político ateniense não foram apenas destrutivos, mas constitutivos de tais mudanças. A mudança social pressupõe a desnaturalização de noções e valores que prendiam o pequeno camponês a terra e o impediam de participar da guerra, outrora reservada aos grandes heróis das epopeias (MOERBECK, 2017, p. 201; NEVES, 1995). A percepção de nossos atores acerca dessas rupturas aparece apenas em filigranas na reinterpretação dos eruditos da época. É uma lástima que não possamos enxergar por meio das fontes os *Parceiros do Rio Bonito* dessa época tão pretérita em seus mutirões e apenas nos restem fragmentos de sua sociabilidade (CÂNDIDO, 2001, p.81-9).

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

EURÍPIDES. *Electra*. Trad.: E. P. Coleridge. In: *The complete Greek drama*. Whitney J. Oates and Eugene O'Neill JR. (Org.) New York: Random House, 1938.

EURÍPIDES. *Orestes*. Trad.: Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: UNB, 1999.

ARISTOPHANES. *Peace*, v 1320-1328. Apud: FERGUSON, John e CHISHOLM, Kitty. *Political and social life in the great age of Athens*. London: The Open University, 1978, p.98.

XENOPHON. *Oeconomicus*. Trad: E.C. Marchant e O. J. Todd. Massachusetts: Harvard University Press, 1979, Loeb Classical Library. V, 4-5.

DEMOSTHENES. *Against Leptines*, 31. Apud: FERGUSON, John e CHISHOLM, Kitty. *Political and social life in the great age of Athens*. London: The Open University, 1978, p. 89.

LYSIAS 22, 14-16. Apud: FERGUSON, John. FERGUSON, John e CHISHOLM, Kitty. *Political and social life in the great age of Athens*. London: The Open University, 1978, p 89.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Hekanakht: Pujança passageira do privado no Egito antigo*. Niterói, Universidade Federal Fluminense (tese inédita defendida em concurso para professor titular), 1993.

_____. Camponês, campesinato: questões acadêmicas, questões políticas. In: CHEVITARESE, André Leonardo. (Org.) *O campesinato na História*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

CANFORA, Luciano. O cidadão in: VERNANT, Jean-Pierre (org.). *O Homem grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial presença, 1994.

- CHEVITARESE, André Leonardo e ARGÔLO, Paula Falcão. Os camponeses áticos e a democracia ateniense. In: _____ (Org.) *O campesinato na História*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 131-141.
- DABDAB TRABULSI, José Antônio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *A Cidade Grega Antiga em imagens: um glossário ilustrado*. São Paulo: MAE/FAPESP, 2015.
- HALL, Edith. *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*. London: Claredon Press – Oxford. 1989.
- MATHIAS, Peter. Economic History: Living with the neighbours. In: *The journal of European economic history*. Rome: Luiss Guido Carli, 2006. P. 1-13.
- MOERBECK, Guilherme. *Guerra, política e tragédia na Atenas Clássica*. Jundiaí, Paco editorial, 2014.
- _____. *Entre a Religião e a Política: Eurípides e a Guerra do Peloponeso*. Curitiba: Prismas, 2017.
- MORRIS, IAN. An archaeology of equalities? The Greek city-states. In: NICHOLS, Deborah L. e CHARLTON, Thomas H. *The archaeology of city-states: Cross-cultural approaches*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1997.
- MOSSÉ, Claude. *Dicionário da Civilização Grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. *O cidadão na Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MOORE, Jr., Barrington. *Social origins of dictatorship and democracy*. Boston: Beacon Press, 1966.
- MORLEY, Neville. *Theories, models and concepts in Ancient History*. London: Routledge, 2004.
- FINLEY. *A política no mundo antigo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- GARLAN, Yvon *Guerra e economia na Grécia Antiga*. Trad. Cláudio César Santoro. Campinas: Papyrus, 1991.
- GREGORY, Justina. Euripides as social critic In: *Greece & Rome*, vol. 49, n° 2, October 2002.
- LORAUX, Nicole. *La ciudad dividida: el olvido en la memoria de Atenas*. Trad. Sara Vassallo. Buenos Aires: Katz, 2008.
- NEVES, Delma Pessanha e SILVA, Maria Aparecida de Moraes. *Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil: Formas dirigidas de constituição do campesinato*. São Paulo: UNESP, 2008.
- _____. Mudança social: Exorcizando fantasmas. In: *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política – UFF*. Nº 1 – Jan/Jun de 1995, p. 49-73.
- OSBORNE, Robin. *Demos: The Discovery of classical Attica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____. *Classical Landscape with figures: The ancient Greek city and its countryside*. London: George Philip, 1987.
- POLANYI, Karl. *A grande transformação: As origens da nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- POMEROY, Sarah B. Et alii. (orgs.). *Ancient Greece: A political, social and cultural History*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad: Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1997.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad.: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____, e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Trabalho e escravidão na Grécia antiga*. Campinas: Papyrus, 1989.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os gregos, os historiadores, a democracia: o grande desvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VILAR, Pierre. “Economia campesina?” in: _____. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Trad. M. Dolors Folch. Barcelona, Crítica, 1980, p. 267-311.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Trad.: Regis Barbosa e Karen Esalbe Barbosa. Brasília/São Paulo: UNB/Imprensa Oficial, 1999.

WOOD, Ellen-Meiksins. *Peasant-citizen & slave: The foundations of Athenian democracy*. New York: Verso, 1989.

TEATRO DE DIONÍSIOS ELEUTHEREUS EM ATENAS: UMA REINVENÇÃO DA TIRANIA ARCAICA?

José Roberto de Paiva Gomes*

RESUMO

Discutiremos o teatro de Dionisos em Atenas como uma das estratégias político culturais de Pisistrato na tentativa de reorganizar as festividades cívicas.

Palavras-chave: Teatro; Estratégias Político Culturais; Festividades Cívicas.

SUMMARY

We will discuss the theater of Dionysos in Athens as one of the political cultural strategy of Peisistratus in an attempt to reorganize the civic festivities.

Keywords: Theater; Political Cultural Strategy; Civic Festivities.

UMA NOVA ABORDAGEM RELIGIOSA

De acordo com a abordagem de D. Paleothodoros foi a partir do estudo de R. Parker, em *Athenian Religion*, com os estudos sobre a Atenas arcaica, entre os anos 80 e 90, que possibilitou uma mudança significativa de abordagem, apontando para a hipótese de que Pisistrato e seus descendentes construíram importantes monumentos públicos e de caráter cívico. Um destes monumentos elaborados teria sido o Teatro de *Dionisos Eleutherios*. Apesar de autores antigos³⁴ e de perspectivas historiográficas³⁵ terem

* Pós doutorando do Programa de Pós Graduação em História (PPGH) da UERJ. Doutor em História Comparada pelo PPGHC/UFRJ. Pesquisador do NEA/UERJ e prof. colaborador do CEHAM/NEA/UERJ.

³⁴ A aversão contra a tirania não se realizou após a deposição de Hípias, durante o seu exílio com os persas. Os atenienses viram a vitória, em Maratona, por volta de 490 a. C., como um triunfo do governo autocrático sob a democracia. A tirania tornou-se disforizada e sua definição se transformou em uma oposição as políticas do *demós* em favor do bem-comum (Arist. *A. P.* 22).

³⁵ A Atenas do V século promoveu a democracia, acima de todas as outras formas de governo, envergonhada por ter sido complacientemente sob a tirania durante décadas (LAVALLE, 1993, 23, 75). Os atenienses, especialmente, aqueles cujas famílias alegaram laços com os tiranos, começou a alterar as histórias que contavam. A tirania era acontecimento político-social até o segundo quartel do V a. C, por causa do predomínio do poder das famílias aristocráticas. Dada a maleabilidade da opinião popular, isto não representa qualquer obstáculo significativo ao argumento de que Hípias governou de maneira

abordado este tema criticado a tirania de Pisistrato como uma forma de governo de cunho “oportunista”. Podemos apontar que as construções urbanísticas tiveram como propósito reforçar o regime. Pisístrato e seus filhos passaram a desenvolver o patrimônio público de Atenas, tornando-se os patronos das artes e responsáveis pela construção de templos e outros edifícios administrativos (SHAPIRO, 1995; ANGIOLILLO, 1997; SANCISI-WEERDENBURG, 2000). Depois de 480 a. C., o *demos* ateniense se tornou o patrono das obras públicas e ocupou o espaço deixado pelos tiranos (COULSON, 1994; BOEDEKER-RAAFLAUB, 1998; MORRIS-RAAFLAUB, 1998).

Toda essa dinâmica de propaganda política fez emergir o aprimoramento do culto de Dionisos nos espaços rurais e urbanos de Atenas. Os rituais divulgados pelos festivais das *Grandes Dionisiacas* eram precedidos pelo *komós* (procissão no espaço público) e pelo simpósio (festejo privado), relacionadas com a produção do vinho e da sua utilização nestes eventos sociais (STANISLAWSKI, 1975, 428).

Podemos categorizar a emergência do Dionisismo e a difusão dos rituais cívicos pelos Pisistratidas, de acordo com o conceito de Zeni Rosendhal (1995, 46-47), como uma atividade ritual que cria um *espaço geográfico* sagrado que surge como um centro de convergência religiosa e um espaço de abrangência de um determinado culto. Neste sentido, podemos dizer que o tirano ateniense recriou, divulgou e compartilhou rituais tradicionais com um grupo social mais extenso e ampliou a uma vivência do espaço sagrado. O aumento da demanda comercial, para atender ao culto vinculado a prática do simpósio, impulsionou uma prática econômica e uma expansão territorial e de contatos mercantis. Desta maneira, a política pisistratida está agregada com uma *geografia sagrada* e a noção de *territorialidade*³⁶, que se estabeleceu em

sensata e moderada. Os documentos textuais sobre os Pisistratidas compostas, pelo menos, várias décadas após a remoção Hípias do poder, tornou os autores antigos suscetíveis à influência de atitudes anti-tirania patrocinada pelos Alcmeonidas (LAVELLE, 1993, 11).

³⁶ De acordo com Detienne (2000) nenhum território legitima ou explica por si mesmo a pertença de um grupo, sua presença em um lugar e sua posição de dominação/subordinação frente a seus vizinhos. Em troca, falar de *territorialidade* obriga a identificar os sujeitos, assim como as estruturas e a historicidade

torno da produção e da venda de vinho e de azeite, com a produção de artefatos relacionados, com o transporte e com consumo dos produtos para o mercado interno da Ática, também para o mercado exterior banhado pelas águas do Mediterrâneo.

Pela perspectiva aristotélica (A. P. 14, 1-26), Pisístrato seria um bom governante ao dirimir os antagonismos sociais e políticos entre os aristocratas e os camponeses. Conforme Claude Mosse (1969) não seria um conflito entre facções aristocráticas, mas entre diferentes grupos sociais em busca de terras cultiváveis. O confisco da região de Strymon, quando da conquista da Trácia, renovaria a terra cultivada, sendo está repartida igualmente. Essa medida promoveria uma certa igualdade entre os membros da comunidade póliade. Sendo o tirano caracterizado, por este ato, como um filósofo e um amigo do *demós* (*povo*). A tirania também será a promotora de urbanidade, a partir de 527, pela construção do primeiro templo de Athena na Acrópole, do Olimpeion, do altar dos doze deuses na Agora, pelo santuário de Zeus Eleutheros e no final do governo pela fonte das nove bicas, assegurando o abastecimento de água na zona urbana.

Nas abordagens de Andrewes (1974, 108-11) e de Levecque e Vidal-Naquet (1967, 39), Pisístrato não teria um perfil tradicional de tirano, mas sim de um agente conciliador de interesses, tal como Sólon. Apesar de Heródoto, como diz Lavallo (1993, 63) ser desfavorável a essa perspectiva. J. P. Vernant (2007), configura Sólon como um legislador pela fixação da *kratos nomou* (*das leis autocráticas*). O legislador se caracterizaria como um *mesotes* (um agente social) que soluciona conflitos, sem endossar uma facção específica ou como alguém que não danifica qualquer riqueza (perspectiva apontada por Aristóteles em Ath. Pol. 11. 2.-12. 1.). Pisístrato faria o mesmo procedimento, quando expande o círculo de participantes dos magistrados,

dos processos que afinal desembocam na defesa e na perda de um território material e mítico. Desta mesma maneira nenhuma identidade em si, implica tal e qual comportamento político, postura religiosa e prática social. Em troca, os mecanismos de identificação podem analisar quantos são os portadores de *habitus* e podem explicar processos sociais e políticos mais amplos.

incluindo a velha aristocracia nos cargos sacerdotais (CHAMBERS: 1990, 208; HOLLADAY: 1977, 44-50). O tirano, alcança o poder, como líder dos *homens para além das colinas (hyperakrioi)*, mas ao assumir o comando o partidarismo regional desaparece, sendo benévolo com todas as classes sociais. Nas observações de Shapiro (1989, 3-101), o aumento do número de magistrados pode estar relacionado ao envolvimento do grupo dos *Eteutadai* de Licurgo (grupo da planície), na categoria de oficiantes religiosos de Atenas Polias, Poseidon e Erecteu e do grupo dos *Kerukes Lukomedai*, apoiado por Pisístrato, nos cultos de Eleusis com relação a Dionísos e Deméter.

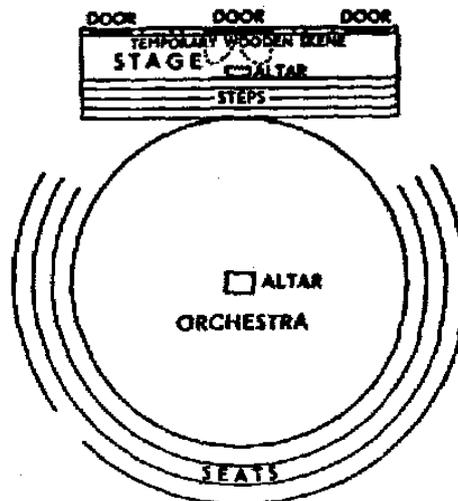
Ainda para Shapiro (1989, 50-67) a introdução de novos deuses³⁷ descreve um renascimento religioso, politicamente motivado pelo controle de determinados locais e de posições de liderança pelas aristocracias. Williams (1973, 7-41) caracteriza este tipo de relação como um jogo de poder entre as famílias aristocráticas. O autor descreve os grupos aristocráticos eminentes controlando regiões, caracterizados por uma nobreza rural, formada pelos *demoi Peisistratidai, Alcmeonidae e Philadai* e por uma nobreza emergente urbana e comercial, estabelecida pelos *demoi Lukomedai e Eteobutadai*.

O CULTO DE DIONISOS SOB OS PISISTRATIDAS

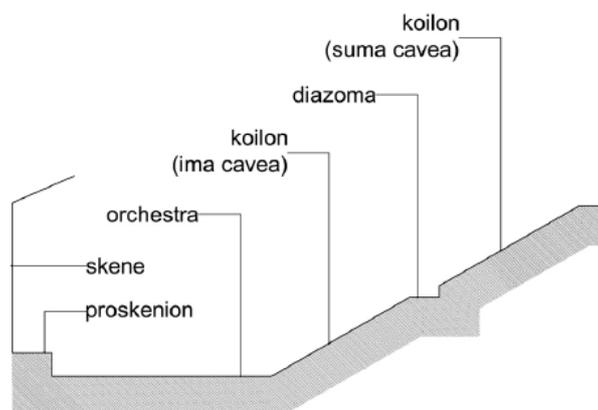
De acordo com uma vertente italiana (Ruzza e Trancredi, 1987), os autores antigos alegaram que o teatro foi criado nas laterais do Acrópole em Atenas na época de Pisístratos (cerca de 530 a.C.), como uma extensão da adoração de Dionísios. Este princípio explicaria a dupla especificidade do teatro de Dionísio, e todos os seus equivalentes subsequentes: camadas como um cone truncado no lado da colina (o *koilon*) e um duplo estágio, composto de um espaço circular (a orquestra) e o estágio

³⁷ Artemis em Eleusis, o culto a Apolo como uma divindade Pan-helênica, tanto em Delfos pelos Alcmeonidas, como em Delos pelos Pisístratidas e a introdução de Dionisios. Ao promover a emergência de novas deidades, o tirano também recriaria sua identidade aristocrática.

atual em si, situado em frente a uma cortina simples (o *skene*) que mais tarde se tornou o *scaenae* frontal. O *proskenion* foi então elevado acima da orquestra, para proporcionar uma melhor visibilidade. Este estreito palco, onde o sacerdote foi substituído por dois, em seguida, três atores foi colocado em frente ao espaço livre da orquestra, que abrigava o coro e sua líder, o corifeu. Todos os teatros do período clássico foram modificados durante o período seguinte e suas estruturas de palco, que eram feitas de madeira, desapareceram. Dois desenvolvimentos da estrutura física caracterizam o teatro helenístico, a saber: novas linhas de níveis foram adicionados ao koilon, e o *proskenion* foi elevado muito mais alto, até mais de três metros acima da orquestra.



II Beginnings of an architectural form ;
wooden skene on stone foundations,



Figuras – Planta Baixa e Estrutura Longitudinal do teatro (Beckers & Borga, 2005, 4-5)

Neste sentido de desenvolver a paz e o bem coletivo pode ser demonstrado segundo Finley (1963, 39) pelas obras públicas e pelo desenvolvimento das Grandes Dionisiacas. J.W. Cole (1975, 42) sugere que foi a partir da estada de Pisistrato durante seu exílio no vale Strymon que passou a conhecer o culto de Dionísios, e quando ganhou apoio dos trácios iriam propagar o culto em Atenas como forma de retribuição.

O culto de Dionisos inevitavelmente se tornou um do exemplo de manipulação política instituído por Pisistrato³⁸. No mesmo período, W. R. Connor (1989 e 1996) argumentou uma série de hipóteses, a saber: que a data de 534 é uma data imprecisa para a fixação dos contextos dramáticos, sendo o festival das grandes Dionisiacas estabelecido entre 507/506; e que o festival foi instituído para celebrar a anexação da Beocia *Eleutherai* e da posterior anexação do deus como símbolo da libertação.

Em meados do século VI, o tirano Pisistrato incentivou o florescimento de muitos festivais em Atenas, incluindo as Grandes Dionisiacas (DEUBNER, 1968: 139). Simon (1983, 101) afirma que Pisistrato acrescentada às competições dramáticas. Mesmo, depois da morte do tirano e da deposição de Hípias, os concursos trágicos permaneceram populares, bem como as competições de desempenho artístico e

³⁸ Na perspectiva de Romilly (1973: 15): "*Em certo sentido Pisistrato é Dionisos. O Tirano ateniense desenvolveu o culto de Dionisos*". Sendo esta perspectiva acompanhada por Martin (1995: 15), Parke (1977: 128), Shapiro (1989: 84) e Frost (1990, 3-5).

musical³⁹. O teatro foi patrocinado, ao lado de uma multiplicidade de outros projetos pelo tirano (como templos e as fontes de água no espaço urbano)⁴⁰. O objetivo era conquistar e manter o apoio popular (do *demós*), como um aspecto crucial para afastar os aristocratas atenienses rivais da supremacia e do controle político⁴¹.

Richard Sewell⁴² liga o drama dionisíaco ao campesinato ático a partir de Barr Stringfellow⁴³. Barr caracteriza Pisistrato como fundador das Grandes Dionísias, a fim de apelar para o apoio dos camponeses. Barr descreve que Dionísio representava *a união do homem com a divindade, com a morte e a ressurreição*. Favorecendo Dionísio, Pisistrato na realidade, promoveria o deus da população de poucos recursos. Na perspectiva de Jacqueline de Romilly (1973: 15) *em certo sentido, Pisístrato é Dioniso*.⁴⁴ O tirano teria atingido a base das crenças e do temor religioso mais profundas da população de poucos recursos. Em contraposição aos aristocratas favorecidos pelas divindades olímpicas, os agricultores não compartilhavam da esperança e da glória de serem lembrados. O passado heróico e a ancestralidade criavam um *imaginário social* da eternidade, configurados pela chegada aos campos Elíseos. Os mistérios divulgados, nos cultos dionisíacos, prometiam a vida eterna a

³⁹ No governo democrático emergente, sob a magistratura de Clístenes foram adicionados os concursos ditirâmicos, por volta de 509, e, mais tarde, a execução da comédia, em 486 (PARKE, 1977: 129-135; PICKARD-CAMBRIDGE, 1968: 72-78).

⁴⁰ De acordo com Sealey (1976: 8-9), a palavra “tirano” não é grega, mas significa rei lídio. Durante este período de tempo a palavra foi associada a riqueza oriental ou a regra estabelecida por um homem e ainda não realiza quaisquer conotações negativas.

⁴¹ Pisistrato aparece como um homem novo, seguindo a abordagem de Hignett (1952: 103), como detentor de privilégios pela glória militar após a guerra contra Megara, a conquista da região de Eleusis e de Salamina e por se aliar a um novo grupo social, os *Philaides*, formando um novo grupo social urbano, a partir das novas terras anexadas. Com o apoio destes *oligois*, o tirano desenvolve uma política que de acordo com Sealey (1976: 168) será denominada de paz relativa, na qual rompendo com a política aristocrática tradicional, confiscando bens, redistribuindo terras e, por conseguinte, diminuindo o poder das famílias dos Cimonides e dos Alcmeonidas (Her. *Hist.*, 6.103).

⁴² Sewell extrapola ainda mais essa tese, enfatizando a relação entre Dionísio e os grupos sociais inferiores, não necessariamente, os camponeses. Em sua opinião, Dionísio seria um deus “partidário” das pessoas em sua luta pelo poder político. Contudo, Sewell descreve que dificilmente pensa em Dionísio contra a aristocracia grega.

⁴³ Barr assume que Dionísio era uma adição tardia ao panteão olímpico.

⁴⁴ Sendo esta perspectiva acompanhada por MARTIN, 1995: 15; SHAPIRO, 1989: 84 e FROST, 1990: 3-5.

todos, sem distinção, até mesmo aos escravos. Portanto, sendo Dioniso, a única divindade que a maioria da população de poucos recursos ou marginalizada em Atenas teria empatia.

A ligação de Dioniso com o submundo pode ser atestada pelas viagens em navios do deus na cultura material têm atestado. Outro artefato material, as tabuinhas de ouro dos seguidores do orfismo⁴⁵ demonstram que Dioniso teria um domínio no mundo dos mortos. Os templos em diversas pólis do mundo helênico indicariam o local de sepultamento do deus, tais como Delfos e Tebas. Referindo-se a um contexto mais político, o *dionisismo* pode ser considerado como o promotor das relações comerciais tendo em vista que o repertório dionisíaco expressado por taças, ânforas, léцитos e tabuinhas de ouro estão espalhadas pelo norte da Grécia, da Magna Grécia e da Sicília. Desta maneira, Dionísio adquiria o epíteto de *poluènume* (como o deus de muitos chamados) e o relacionando com os mistérios ctônicos (mundo subterrâneo) ao lado de Deméter e Perséfone (CANDIDO, 2005, 625).

Boardman argumentou que as atividades de Pisistrato procuravam resgatar festivais que contassem com a presença popular em Atenas, e os pintores-oleiros parecem que corresponderam a essa tendência de demonstrar tanto a vida rural como a vida cidadina. Este foco na promoção das festas em Atenas foi traduzido em espetáculos mais extravagantes (os festivais anacreônticos) e associados com cultos e rituais, por exemplo. O governo Pisistratida salientou o significado lúdico da celebração de Dioniso, por intermédio da divulgação de um aprendizado cultural pelas apresentações musicais e teatrais para uma oligarquia emergente (GOMES, 2014,.229)

⁴⁵ Dionísio prometia aos seus seguidores uma passagem segura para a vida após a morte e garantia a sua existência como bem-aventurado no mundo dos mortos (SEGAL, 1990: 411-19; COLE, 2003).

Apesar disso, o culto de Dionisos *Eleuthereus*, o desenvolvimento das Grandes Dionisiacas (*city Dionisia*) e a festividade da *Antesteria*⁴⁶ não, correspondendo a um culto do deus Dionisos velho ou antigo, como é descrito em Tucídides (2.15.4). Aristóteles na *Constituição dos Atenienses* (Ath. Pol. 57,1) sublinha o fato de que os antigos festivais eram da responsabilidade dos *arcontes basileus*, enquanto a Cidade Dionísia foram conduzida pelo arconte epônimo. Podendo ser conduzidas por famílias aristocráticas e trazendo um novo tipo de Dionisos.

A Dionisiaca urbana foi um grande festival patrocinado por Atenas, com competições dramáticas. Além da grande cidade Dionísia, havia também um Dionísia rural. A Cidade Dionísia foi realizada durante o mês ateniense de *Elaphebolion* (março-abril), em honra ao deus Dionísios *Eleuthereus* (deus da libertação), em uma área (*temenos*) sagrado para Dionísios. As competições dramáticas eram compostas de uma trilogia ou três peças independentes, e um jogo sático. Antes do início do festival, havia duas procissões, a primeira, carregando a estátua de Dionísios e segundo momento, onde vários grupos passaram pela cidade para o teatro, dispostas em grupos distinguíveis pela cor ou outros artigos de vestuário, de acordo com Rabinowitz (2008, 11-84).

As cerimônias começaram ao amanhecer no teatro ao ar livre, com por uma cerimônia de purificação seguido por um ditirambo, e depois dos jogos. A Dionisiaca urbana, iniciada por Pisístrato foi controlado pelo arconte epônimo do ano. No ano anterior, o tirano iria escolher três poetas trágicos para competir. Também ficaria a

⁴⁶ O festival do '*desabrochar*', conhecido como o *Antesteria*, realizada em Atenas e na Jônia, acontece no mês da primavera. De fato, Tucídides, o chama o festival de a mais antiga Dionisiacas (2.15.4). O autor sugere o festival era recorrente nas colônias gregas até o domínio persa da Ásia Menor (Otto: 1965, 53). As flores emprestaram o nome ao festival referiu-se ao florescimento das videiras, e do próprio evento focado na dedicação em beber o vinho novo fermentado a partir da colheita da uva no outono anterior. Apesar da abundância relativa de Testimonias detalhando as antigas atividades, tanto sobre a natureza e finalidade, o festival permanece controverso, como salienta Parke (2005: 291) salienta com relação aos problemas de reconstrução. Sobre a sua duração, Hamilton (1992: 42-50) condensa as atividades em um único dia, embora a visão tradicional de uma festa de três dias ainda prevaleça (Deubner, 1965, 93-123; Pickard-Cambridge, 1968, 1-25; Burkert, 2004, 223-75; Parker: 1996, 101)

seu cargo escolher o *choregus* (líder do coro) e três atores. Sourvinou-Inwood (2011, 337) demonstrou que não havia uma conexão gentilícia tradicional entre o culto de Dionísios Eleuthereus e o genos dos *Bachhiadai*, embora, evidentemente, não exclui a possibilidade da fundação sob os Pisistratidas. É provável que nas Dionisiacas urbanas, os tiranos tenham iniciado a formulação de coro com refrões proto trágicos e o festival dramático somente com o advento da democracia (Cartledge, 1990).

Apesar da tese de Connor ter sido bastante aceita, alguns críticos argumentam, como Sourvinou-Inwood (1994 e 2003), que o festival das grandes Dionisiacas pode ser considerado como um festival de *xenismos* da introdução de um deus estrangeiro e do próprio estrangeiro dentro da pólis e que não tem nada a ver com a anexação da região de Eleutherai⁴⁷. Martin (1995: 24-25), por outro lado, aceita as datas tradicionais para a fundação do concurso dramático, acreditando que a tragédia cresceu como uma iniciativa Alcmeonida, durante o período das magistraturas, mas no quadro cronológico do regime dos Pisistratidas⁴⁸.

De encontro com esta perspectiva, Connor (1984) destaca as relações desenvolvidas entre política e religião, refletido em uma política suntuária no tempo dos Pisistratidas, tornando os rituais cívicos uma propaganda política cuja mensagem pode ser divulgada e acompanhada em diversas direções, sendo observado pela construção dos edifícios públicos, sobretudo em Atenas, Eleusis e Delos⁴⁹. Em estudos

⁴⁷ Ver também Versnel (1995: 377-378), Noel (1997: 71) e Kolb (1999). Contra o conceito de Dionísios Eleuthereus como um "libertador", ver Raaflaub (2000: 255-260. Anderson (2003: 182-183) não aceita o conceito de Dionísio como libertador, mas ao invés acredita que o festival teve origem no fato memorável da anexação de Eleutherai. Nas abordagens de Shapiro (1995, 19), Osborne (1996: 308-311), Parker (1996, 92), Cartledge (1997, 23-24), Paleothonoros (1999) e Spineto (2005, 212), essa hipótese inconclusiva.

⁴⁸ Curiosamente a teoria de Connor foi completamente ignorado pelos trabalhos de Angiollilo (1997) e Zatta (2010).

⁴⁹ Pisistrato no campo religioso purificou a ilha sagrada de Delos, todas as sepulturas dentro do perímetro do templo de Apolo foram abertas e os mortos removidos para outra parte da ilha. Ainda no campo econômico, o tirano incentivou a agricultura, emprestando aos camponeses pobres, mediante cobrança posterior de juros, gado e semente, dando uma especial atenção ao cultivo da oliveira. O tirano decretado ou executado uma lei contra a ociosidade, e exigiu que a pólis devesse manter seus

sobre o politeísmo, Hirata (1995, 398) analisa os festivais cívicos e religiosos coletivos como meio de comunicação que diminui a distância entre o governante e seus apoiantes.

Nos estudos de J. P. Vernant e de Trabulsi (2004) o regime da tirania em Atenas apresentam a mesma hipótese em relação a emergência da polis de Corinto, baseando a ascensão da tirania a favor de uma aristocracia, que rompe com outras famílias tradicionais, como é o caso com o grupo social dos Alcmeônidas. Os autores denominam os Pisistratidas como de uma aristocracia “liberal” e “revolucionário” em favor dos interesses do *demós* ateniense. A tirania de Pisistrato também instituiu o culto de Dionisos e os primeiros concursos trágicos. Os tiranos transformariam Atenas em um grande centro intelectual e artístico, demonstrado através de grandes festivais, pela recitação dos poemas órficos e pela edição escrita dos poemas homéricos. Neste período também foi realizada a glorificação do tirano e dos ancestrais.

soldados com deficiência (*Encyclopaedia Britannica*, 9th Edition (1875). Colburn, H. *United Service Journal and Military Magazine*, 1829). Sob o governo de seus filhos, a Ática foi interceptada por estradas longas que, convergindo da área rural para a zona urbana de Atenas, ajudando a unificar regiões distantes e diminuindo as rivalidades entre as facções locais. No campo urbanístico, os tiranos perfuraram diversos canais subterrâneos para abastecer Atenas de água potável a partir das colinas e adornada Atenas, com esplêndidos edifícios públicos. O templo de Apolo Pítico foi um dos trabalhos inicializados e não terminados conjuntamente com o grande templo de Zeus, cujas colunas ainda estão remanescentes. A parte mais antiga do Parthenon na Acrópole foi queimada pelos persas e substituído por Péricles. No campo cultural, Pisistrato teria construído o Liceu conforme a atribuição de Theopompus e a Péricles por Filocoro.

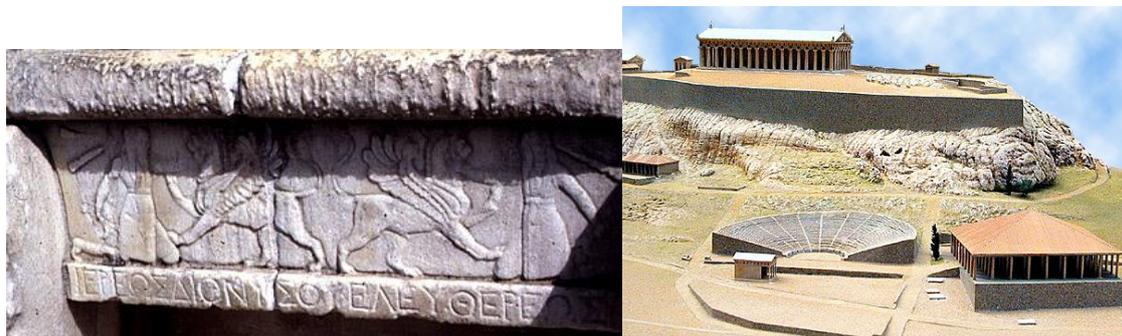


Figura 1 – Destaque da arquibancada com a inscrição *Dionisos Eleutherios* e esquema do teatro em Atenas.

<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/Ancient/en/TheaterArt.html>

Créditos: Barbara McManus, 1980 e esquema 3D da www.colorado.edu



Mapa 1 – Mapa da Ática com destaque para a região de *Eleutherae*
www.webster-online-dictionary.org/

No que se refere ao plano cultural, Pisístrato lançou mão das Grandes Dionisíacas e outros festivais religiosos. Foi responsável também por inovações que tinham por objetivo uma política de prosperidade para Atenas. Essa nova política se configura: “numa atuação política de longo alcance, os tiranos lançam-se num

programa de desenvolvimento cultural, de engrandecimento e de embelezamento da pólis” (Ferreira, 1992, 74). Em Atenas, a ação dos Pisístratidas é notável. Promovendo grandes obras, quer na Acrópole, quer na Ágora (como altar dos doze deuses) e propiciam o templo colossal de Zeus Olímpico – que, aliás, só seria concluído no séc. II d. C., no tempo de Adriano; cria o abastecimento de água na cidade; tomam medidas econômicas importantes, como o empréstimo aos lavradores em dificuldades; efetuam reformas religiosas, de grande projeção cultural também, como a reorganização das Panatheneias, com a recitação dos Poemas Homéricos, e a instituição das Grandes Dionisíacas, junto das quais nascera o teatro (Ferreira, 1997, 179).

Na economia, Pisístrato incentivou a cultura da vinha e de azeite; facilitou a isenção de impostos e o desenvolvimento da cerâmica. José Ribeiro Ferreira aborda que a tirania trouxe benefícios para a pólis grega, principalmente no caso ateniense. A tirania em Atenas contribuiu para o aumento da prosperidade da pólis, por uma série de medidas de incentivo à agricultura, ao comércio e à indústria. Isenta, por exemplo, os mais pobres de pagar impostos; estabelece novas relações e contatos externos; desenvolve a cerâmica, a ponto de Atenas se tornar o seu principal produtor (Ferreira, 1992, 75).

AS ESCAVAÇÕES DO TEATRO

Os estudos arqueológicos sobre o templo de Dionisos em Atenas no período dos Pisístratidas foram realizados por Wilhelm Dörpfeld e George Despinis, seguindo as indicações de Pausanias (I, 20,3) analisam que os detritos escavados armazenados no Museu Nacional de Atenas, datam de 540, tratam de um frontão que reconstrói a Gigantomaquia. A cena retrata o deus Dionisos participando da batalha acompanhado de seu secto de sátiros e menades e, do outro lado do frontão, descrevem uma Amazonomaquia (Moretti: 2000, 380). De acordo com Lissarrague (1987) e Paleothodoros (2007)0 na Gigantomaquia, os sátiros aparecem. A Gigantomaquia incluindo Dionisos também foi um tema apropriado no frontão oeste do templo

arcaico de Apolo, em Delfos e caracterizado como um monumento erguido pelos Alcmeonidas, de acordo com a obra Ion de Eurípedes (vv. 205-218).

Outra narrativa sugere que o dorso pertence a outra narrativa mitológica, ainda mais relevante para a decoração do templo de Dionisos Eleuthereus, descrevendo o duelo entre rei beócio Melanthios e herói ateniense Xanthos, quando Dionisos Melanaigis realizou uma aparição ajudando o campeão ateniense a superar seu oponente e derrotando-o. Este relato mitológico estaria relacionado ao fato histórico da conquista da região de Eleutherios, fronteira com a Beócia, que garantia definitivamente o controle da região de Eleusis e das regiões montanhosas do Noroeste da Ática sobre o controle dos atenienses durante a Tirania (Winkler, 1990, 23-37). A partir de estudos arqueológicos realizados por Jean-Marc Moretti (2002, 284-286), os restos de um teatro foram encontrados a baixo do templo com uma orquestra. A estrutura foi restaurada como trapezoidal / retangular, e a koilon na forma da letra Π, consistentemente com outros dos primeiros teatros de outras partes do Ática (Thorikos, Ikarion, Euonymon) e do noroeste do Peloponeso (Argos, Corinto, Isthmia). Os assentos de pedra retilíneos mostram que deve ter havido três bancos de assentos de pedra, combinado com os bancos de madeira (*ikria*), mencionados pelos antigos autores, tais como Eurípedes (Moretti: 2002, 286-287; Lech: 2009).

As escavações realizadas pela a Escola Americana de Estudos Clássicos, em Atenas, com base nos documentos textuais antigos explicitam em dizer que os concursos dionisíacos tiveram lugar na Agora, antes de ir para o teatro, por ocasião do colapso da produção de madeira e por isso a necessidade da construção de assentos em pedra. Moretti (2000, 378-380) diz é provável que a área da encosta sul da Acrópole era sagrado para Dionísios, pelo menos, desde os primeiros anos da segunda metade do século VI, como revelam os exames estratigráficos do relevo de Atenas. Scott Scullion (2002b, 125) supõe que as apresentações dramáticas estavam

conectadas com Dionisos no espaço do santuário encontra um espaço disponível para a instalação permanente de uma estrutura teatral.

OS SISTEMAS CULTUAIS DE DIONISOS NA TIRANIA

Também se observa um aumento significativo uso da iconografia dionisíaca na esfera funerária, documentada em cemitérios atenienses no período arcaico. Este desenvolvimento é em grande parte devido ao fato de que Dionisos e sua comitiva começam a aparecer em crescente número em lébitos enterrados nos cemitérios ateniense. Winfrid Van de Put em dois artigos recentes (2007 e 2009) demonstrou que Dionisos e sua comitiva aparecem com mais frequência em *hydriai* e *lekythoi* de figuras negras do que em vasos simpáticos. Esse desenvolvimento é explicado por referência a Dionisos no seu papel de ação de cooperação entre os dois sexos em Atenas ou por permitir que os papéis sociais pudessem ser executados com maior liberdade. Marie-Christine Villanueva-Puig (1992) observou que os temas dionisíacos em lébitos de figuras negras aumentou consideravelmente depois de 525 a. C. A autora oferece três possíveis explicações para este fenômeno acontecer, dentre eles destacamos a vontade de oferecer ao morto uma imagem de felicidade exemplificada pela prática dionisíaca, uma experimentação da analogia entre alteridade dionisiaca e a alteridade da morte e, finalmente, a estreita relação de Dionísios com a morte se acompanharmos as fases da vinicultura.

Desta forma, o Dionisismo pode ser entendido como uma identidade móvel e por isso a facilidade do feminino se identificar com os rituais (Henrichs, 1985, 241-274). Partindo dessa relação podemos identificar um conjunto de lébitos de figuras negras do pintor de Haimon datado de 525 a 475 a. C. As imagens dos lébitos destacam as imagens nupcias de Dionisos e Ariadne. A experimentação do ritual se mostra presente por causa da presença de algumas divindades que são mais próximas aos humanos, tais como Hércules e Hermes. O cortejo demonstra o casal divinizado em uma biga acompanhado por um músico e pelos demais parentes. Neste sentido, estas

imagens denotam que não eram somente as heitairas a frequentar os rituais dionisíacos. Tendo em vista que Ariadne é a esposa (rainha basilina) de Dionisos e o cabelos em *sakkós* seria um indicio desta posição social.



Figura 2 - Artefato: lecito; Estilo: negras; Pintor: Haimon; Datação: 525 a 475 a. C.
Fabricação: Atenas; Referência: Paris, Cabinet des Medailles: 294; Bibliografia: Corpus Vasorum Antiquorum: PARIS, BIBLIOTHEQUE NATIONALE 2, 59, PLS.(465,466) 79.17, 80.1/Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 539.7

Conforme os estudos de Carpinter a iconografia de Dionisos e Ariadne se configura como de canto de exortação ao matrimônio. Comparativamente, podemos comparar as *klines* (sofá para reclinar com almofadas) como o *talamos*, compreendido como um leito nupcial. Os lécitos destacam o *hierogamos*, o casamento sagrado e as esposas representadas como Ariadne seriam consideradas modelos matrimoniais e símbolos de fertilidade. O casamento de Dionisos e Ariadne podem reportar aos festivais das Dionisíacas rurais⁵⁰ chamados de *oschophoria* que acontecem entre o

⁵⁰ A "Dionísia rural" foi realizada durante o inverno, no mês de Poseideon. O evento central foi a de *Pompe* (πομπή), a procissão, na qual *phalloi* (φαλλοί) foram realizadas por phallophoroi (φαλλοφόροι). Também participaram da *Pompe* foram *kanephoroi* (κανηφόροι - meninas carregando cestos), *obelaphoroi* (ὀβελιαφόροι - que realizou longas pães), *skaphophoroi* (σκαφηφόροι - que realizou outras ofertas), *hydriaphoroi* (ὕδριαφόροι - que carregava potes de água) e *askophoroi* (ἄσκοφόροι - que carregava potes de vinho).

outono e a primavera, simbolizando a fertilidade do solo e o momento da abertura do vinho novo. Neste dia dois homens do genos Salaminioi, muito similar as festivais anacreônicos, se travestem de mulher, carregando vinho e folhas de videiras e a procissão e acompanhada de músicos. Nas cenas observamos o cortejo de abertura dos festejos encontramos a charrete acompanhada de uma citarista descrevendo a saída do cortejo da zona rural demarcado pela ornamentação com folhas de videiras e acompanhadas em algumas ocasiões por pequenas uvas.

O pintor retrata a instauração do festival a partir de um *kómos* festivo, cujo ponto de partida se relaciona com o campo, em virtude de a cena conter além de uma charrete composta por cavalos, convivas montados em mulas. Estes símbolos podem descrever o concurso oficial a ter seu desenvolvimento pleno na zona urbana da cidade, mas se reporta que os primeiros concursos oficiais⁵¹ tiveram seu desempenho inicial no *demos* rural da Icaria, cujo vencedor foi Thespis por volta de 534-33⁵² durante a 61 olimpíada. No cortejo nupcial, o pajem seria Hermes travestido como um *komastes* anacreônico usando um traje lídio bastante drapeado e um *sakkós* feminino na cabeça. Neste sentido podemos dizer que os lébitos em um contexto funerário destacam a ação social das esposas bem-nascidas que morriam antes da hora e que eram homenageadas como modelos matrimoniais de um grupo social relacionado com Dionisos.

Podlecki (1987) descreve que Thespis teria vencido durante o governo de Solon, como uma confusão de Plutarco que teria confundido Solon com Pisistrato. Burnett (2003, 173), inicia a festividade em 501 a. C. Existe uma segunda linha de argumentação que busca as origens da tragédia bem antes dos anos de Clístenes e com o argumento de senso comum que desde Téspis é considerado como o fundador

⁵¹ A data da instituição da competição é dada pela chamada Fasti (IG ii² 2318), uma gravação de inscrição de jogos ditirâmicos, cômico e trágico no festival, criado em 346 aC. A lista de vitoriosos trágicos começa em 502/501 a. C, e uma data provável é ainda sugerido pelo lista fragmentária de tragediógrafos vitoriosos (IG ii² 2325).

⁵² Connor (1989, 26-32). Scullion (2002a, 81) Anderson (2003, 178-182) e Burnett (2003).

da tragédia que teria levado algum tempo para formar outros trágicos, a fim de competir com elas⁵³. Thespias atuando sozinho contraria a ideia de que a sociedade pisistratida baseava no *agon*.

CONCLUSÃO

Em meados do século VI, o tirano Pisistrato incentivou o florescimento de muitos festivais de Atenas, incluindo a Grande Dionisiaca (Pickard-Cambridge, 1968, 58) Dionisos como temática nos vasos se tornou muito mais popular no meio do sexto século (Shapiro, 1989: 85-6). Como Boardman argumentou as atividade de Peisistrato teve um impacto sobre o que era importante para sua política e procurava resgatar festivais que contasse com a presença popular em Atenas, e o pintores-oleiros parecem que corresponderam a essa tendências de demonstrar tanto a vida rural como citadina parece ter influenciado (mesmo que parcialmente) as pinturas em vasos cerâmicos. Este foco na promoção das festas em Atenas foi traduzido em espetáculos mais extravagantes, talvez mais frequente visuais, como os festivais anacreônticos e associados com cultos e rituais, como as procissões, por exemplo. O governo Pisistratida salientou com maior destaque e exposição o significado lúdico de parte da celebração do Dionisos, o mais provável é para ser representado, ou pelo menos evocado, através da arte e da literatura de uma sociedade nova e emergente do que somente as esferas eróticos, ligadas as antigas aristocracias.

Boardman (1984), Mackay (2010: 381-84) e Shapiro (1989), descrevem o crescimento da arquitetura e da arte no século VI e coloca os Pisistratidas como os responsáveis pelo estabelecimento e embelezamento de muitos cultos em Atenas. No entanto, Shapiro (1989) adverte que essas conclusões podem ser meramente especulações. Pisistrato por isso adquire uma popularidade estável durante sua tirania (Lavelle, 2005, 157; Shapiro, 1989, 3). Os atenienses, de certa maneira, teriam

⁵³ Sugestiona-se também Ésquilo como primeiro vencedor cuja primeira vitória é datada em 484 a. C (Scullion: 2002a, 81; Burnett: 2003).

aprovado o governo durante grande parte da segunda metade do século VI dando credibilidade à idéia de que suas ações teriam sido mais aceitas e as pinturas nos vasos cerâmicos e que os compradores não se sentiriam ofendido por cenas que refletem as atividades desenvolvidas pelo tirano.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWES, A. *The Greek Tyrants*, London, 1956 (1974).
- ANDREWES, A. *"The Tyranny of Pisistratus"*. *The Expansion of The Greek World, Eighth To Sixth Centuries B.C.* BOARDMAN-HAMMOND (eds.) Cambridge, CUP, 1982.
- ANGIOLLILLO, S. *Arte E Cultura Nell'atene Di Pisistrato E Dei Pisistratidi*. Bari, 1997.
- BECKERS, B. & BORGA, N. *The acoustic model of the Greek theatre*. Catalunã, UPC, Barcelona, 2005.
- BOARDMAN, J. *"A Greek Vase From Egypt"*, JHS 78: 1958. 4-12.
- BOARDMAN, J. *'Herakles, Peisistratos and Eleusis'*, JHS 95: 1975, 1-12, pl. 11-14.
- BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames And Hudson, 1974.
- BOARDMAN, J., *"Herakles, Peisistratos And Sons"*, R.A. 72, 1972, 57 -63.
- BOEDEKER, D. & RAAFLAUB, K. *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-century Athens*. Cambridge, HUP, 1998.
- CANDIDO, Maria Regina. *Teatro, Memória e Educação na Atenas Clássica*. In: LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. (Orgs.) *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 625-628.
- CARTLEDGE, P. *"«Deep Plays»: Theatre as process in Greek civic life"*, *The Cambridge Companion To Greek Tragedy*, Cambridge, 1997. 3-35.
- CHAMBERS, M. H. *"The formation of the Tyranny of Peisistratus"* J. Hamatta, Ed., *Proceedings of the viith congress of the international federation of the societies of classical studies*. Budapest, 1984, 69–72.
- COLE, J.W. *Peisistratus on the Strymon*, G & R 22, 1975, 42 - 44.
- CONNOR, W. R. *"Tribes, festivals, and processions: civic, ceremonial, and political manipulation in archaic greece"*. JHS 107, 1984, 40–50.
- CONNOR, W. R. *"City Dionysia And Athenian Democracy"*, *Classica Et Mediaevalia* 40: 1989,7-32.
- COULSON Et Al.: *The Archaeology of Athens under the Democracy*. Oxford, OUP, 1994.
- DETIENNE, M. *Comparar O Incomparável*. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

- DETIENNE, M. Os gregos e nós. Por uma antropologia comparada. São Paulo, Ed Loyola, 2008.
- FINLEY, M. O Legado da Grécia. Brasília, Editora da UNB, 1998.
- FINLEY, M. Democracia Antiga e Moderna. Rio De Janeiro, Graal, 1988.
- FINLEY, M. The Ancient Economy. Berkeley: UCP, 1985.
- FINLEY, M. A Política no Mundo Antigo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- FINLEY, M. Os Gregos Antigos. Lisboa: Edições 70, S. D.
- FROST, F. “*Peisistratos, The Cults And The Unification Of Attica*”, *Ancw* 21, 1990, 3-9.
- FROST, F.J., The Athenian Military before Cleisthenes, *Historia*, 1984.
- GOMES, J. R. de P.; CANDIDO, M. R. *A tirania dos Pisistratidas e o Dionisismo atico*. Nas trilhas da Antiguidade e Idade Média , v. 1, p. 229-236, 2014.
- HOLLADAY, J. “*The Followers f Peisistratus*” *G&R* 24. 1977, 40–56.
- LAVELLE, B. M. “*Herodotos, Skythian Archers, and the Doryforoi of the Peisitratids*”, *Klio* 74, 1992, Pp. 78 - 97.
- LAVELLE, B. M. “*The compleat angler: observations on the rise of Peisistratus in Herodotus (i. 59-64)*”, *CQ*, 41, 1991, 317 - 324.
- LAVELLE, B. M. The Sorrow And The Pity, Franz Steiner Verlag (Stuttgart), 1993.
- LAVELLE, B. M. Fame, Money, and Power. The Rise of Peisistratos and ‘Democratic’ Tyranny at Athens. Ann Arbor: UMP, 2005.
- LÉVÊQUE-NAQUET. Clisthène l’Athénien. Paris. 1973 (1967).
- MARTIN, A. “*La tragédie attique de Thespis à Eschyle*”, *Culture et Cité*. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque. *Actes du Colloque International*, Bruxelles 25-27 avril 1995, 15-25.
- MORETTI, J.-Ch. “*The Theater of the sanctuary of Dionysos Eleuthereus in Late Fifth Century Athens*”, *ICS* 24-25, 1999/2000, 377-398.
- MORETTI, J.-Ch. “*Le Theatre du Sanctuaire de Dionysos Éleuthéus À Athènes, Au Ve S. Av. J.-C.*”, *REG* 113, 2000/2002, 275-298.

- MORRIS, I. *Archaeology as Cultural History. Words and Things in Iron Age Greece*, Malden (MA)–Oxford, 2000.
- MORRIS, I. *Archeology as Cultural History*. NY: Blackwell Publishers, 1998.
- MORRIS, I. *Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- MORRIS, I. “*The Use and Abuse of Homer*.” *Classical Antiquity* 5 (1986): 81–138.
- PALEOTHODOROS, D. “*Pisistrate et Dionysos: Mythes et Réalités de L’érudition Moderne*”, *LEC* 67, 1999, 321-340.
- PALEOTHODOROS, D. “*Les Armes Dionysiaques*”, In: *Les Armes Dans l’Antiquité. De La Technique À L’imaginaire*, ACI de SEMA, Montpellier, 2004, 459-476.
- PALEOTHODOROS, D. *Épictétos*. Paris, Dudley, 2004.
- PARKER, R. *Athenian Religion, A History*, Oxford, 1996.
- PARKER, R. *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, 2005 (2007).
- PARKER V., *The Dates Of The Orthagorids Of Sicyon*, In “*Tyche*”, 1992, 7, 165-175. Id., *Tyrannos. The Semantics of A Political Concept from Archilochus To Aristotle*, “*Hermes*”, 1998, 126-172.
- PARKER, V. “*Tyrants and Lawgivers*” Shapiro, H.A., (ed). *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, Cambridge, UK: CUP, 2007, 13-39
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford, Clarendon Press, 1962.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*. London, OUP, 1968.
- PODLECKI, A. J. Archilochus and Apollo. *Phoenix*, V. 28 (1974), p. 1-17.
- RABINOWITZ, N.S. E RICHLIN, A. (eds.). *Feminist Theory and the Classics*. Londres, Routledge, 1993.
- ROMILLY, J. *La Tragédie Grecque*, Paris, 1973.
- ROMILLY, J. *Fundamentos de Literatura Grega*. Belo Horizonte, Zahar, 1984.
- ROMILLY, J. *Time in Greek Tragedy*. Ithaca, Cornell UP, 1968.

ROSENDAHL, Z. *Geografia e Religião: uma proposta*. NEPEC - Espaço e Cultura - Ano I, out. 1995, 45-74.

RUZZA, L. & TANCREDI, M. *Storie degli spazi teatrali (History of the theatre spaces)*. Roma, Euroma, 1987.

SANCISI-WEERDENBURG, H. *Peisistratos and the Tyranny. A Reappraisal of the Evidence*. Amsterdam, J. C. Gieben, 2000.

SCULLION, Scott. 'Nothing to do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual. *Classical Quarterly*, 52.1 (2002a), 102-137.

SCULLION, Scott. *Tragic dates*. *Classical Quarterly* 52.1 (2002b), 81-101. 385

SCULLION, Scott. *Tragedy and Religion: The Problem of Origins*. In: GREGORY, Justina (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2008, 23-37.

SHAPIRO, H. A. *The Cambridge Companion To Archaic Greece*, Cambridge, CUP, 2007.

SHAPIRO, H. A. '*Correlating Shape and Subject. The Case of the Archaic Pelike*', OAKLEY-COULSON-PALAGIA (ed.), *Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings*, Oxford: Oxbow Books, 1997, 63-70.

SHAPIRO, H. A. "*The Cult of Heroines: Kekrops' Daughters*", REEDER, E.D. (ed.), *Pandora's Box. Women in classical Greece*, Princeton, New Jersey, 1995, 39-48.

SHAPIRO, H. A. "*Hipparchos and the Rhapsodes*". DOUGHERTY-KURKE (eds.). *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics*. Cambridge, 1993, 92-107

SHAPIRO, H. A. '*Musikoi Agones: Music And Poetry At The Panathenaia*'. NEILS, J. (ed). *Goddess And Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 1992, 53-75.

SHAPIRO, H. A. *The Iconography Of Mourning In Athenian Art*. *AJA* 95, 1991, 629-656.

SHAPIRO, H. A. *Art And Cult Under The Tyrants In Athens*. Mainz Am Rhein, 1989 (1981).

- SOURVINOU-INWOOD, Ch. *“Something To Do With Athens, Tragedy And Ritual”*,
OSBORNE-HORNBLOWER (ed.) *Ritual, Finance And Politics. Athenian Democratic
Accounts Presented To David M. Lewis.* Oxford, 1994, 269-290.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch. *Tragedy and Athenian Religion*, Lantham-New York-Oxford,
2003.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch. 'Reading' Greek Death: To the End of the Classical Period.
Oxford, Clarendon Press, 1995.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch. *Athenian Myths And Festivals. Aglauros, Erechtheus,
Plynteria, Panathenaia, Dionysia.* Oxford, 2011.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La Formation de l'Acteur.* Paris: Payot, 1975.
- VIDAL-NAQUET, P. *“Plato’s Myth of the Statesman: The Ambiguities of the Golden Age
And History”* JHS 98, 1989: 132–41
- WILLIAMS, D. *Greek vases.* London, The British Museum Press, 1999.
- WILLIAMS, G. M. *Aristocratic Politics In Athens C. 630 To 470 B.C.* Phd Diss. The
Pennsylvania State University, 1973.
- VAN DE PUT, W. *Dionysos on Lekythoi* BABESCH. BAB. Supplement 14. p.37-43 (2007),
37-43.
- ZATTA, C. *“Making History Mythical: The Golden Age of Peisistratus”*, *Arethusa* 43,
2010, 21-62.

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 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. 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 comédias 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 *phratría*) 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 *sinomosis*. 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. *Sinomosis* 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 Eurípidés. 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/entreposto comercial e apoikia/colônias na região. O poeta Eurípidés, 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 Demócritos 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 atribuí 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

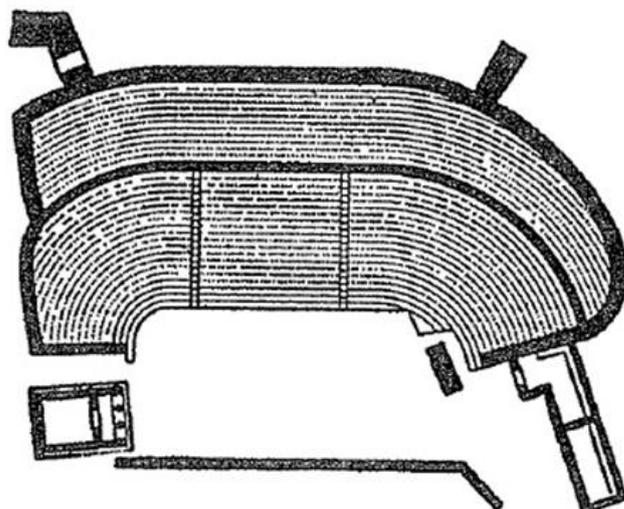
seja, familiares dos integrantes das *hetaireiai* atenienses em disputa pela premiação (Candido, 2015, p.117, Teatro Grego e romano).

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 físico 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 demos 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 Pisistrato. 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 of 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*. Berlin: 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, Christopher 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 Schmitt; 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 Byzantine 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.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORALIDADE DOS PRIMEIROS CRISTÃOS E A RELAÇÃO DO CORPO COM O TEATRO

Roberta Alexandrina da Silva⁶⁶

RESUMO

A pretensão deste trabalho é apresentar alguns elementos que determinaram a constituição da moralidade cristã e sua relação com a condenação aos espetáculos romanos e pagãos, a partir dos discursos de alguns pensadores da patrística. Em seguida, será debatido alguns trechos do *corpus paulinum* que constam discursos sobre a relação entre corpo e uma renúncia de si, subsídios cruciais para a composição da moralidade cristã.

Palavras-chaves: Moralidade; cristianismo; Paulo; Patrística; Teatro.

ABSTRACT

The pretension of this work is to present some elements that determined the constitution of Christian morality and its relation with the condemnation to the Roman and pagan spectacles, from the discourses of some thinkers of the patristic one. Then, will be debated some passages of *corpus paulinum* that include discourses on the relation between body and a renunciation of itself, crucial subsidies for the composition of Christian morality.

Keywords: Morality; Christianity; Paul; Patristic; Theater.

É consenso, principalmente pela historiografia, que o teatro no Ocidente sofreu um grande golpe com a solidificação e a institucionalização do cristianismo, no cenário da Antiguidade Tardia. Com isso, os espetáculos e as performances, tão apreciadas popularmente, sofreram sérias reservas, desde o segundo século, entre as elites romanas (WEBB, 2008, p. 95-98).

⁶⁶ Docente da Faculdade de História de História Antiga e Medieval pela Universidade Federal do Pará, *campus* Universitário de Bragança. Docente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia e Professora associada do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano – LEIR/UFES.

Para os líderes das comunidades cristãs - entre os quais Agostinho de Hipona, João Crisóstomo e Lactantius -, a relação do teatro com a idolatria, a violência, a emoção, a prostituição e a obscenidade da cultura pagã se tornaram motivos suficientes para que o cristão adote uma atitude profilática e de desconfiança ao universo do espetáculo, que fazia parte do ambiente urbano, em que a comunidade cristã cresceu e se tornou influente (ALLEGRI, 1990, p. 1).

Talvez desempenhando o papel de mecanismo de vivificação para todas essas apreensões de ordem moral, uma das preocupações mais urgentes que despertou na comunidade cristã acerca do espetáculo teatral foi o lugar que o corpo ocupou nisso. De acordo com Juan Carlos Montero Vallejo, o corpo do ator e o espaço teatral, para o discurso da patrística, era o lugar da violência, do comércio, do grotesco, da transgressão da racionalidade imposta pela ordem divina; pois, atravessado pelo frenesi das divindades pagãs, transformou seu corpo em um veículo de caos cosmológico, de um absurdo que, em primeira instância, derrubou aqueles marcos que definiam a ordem social e que teriam sido erguidos por Deus como suporte para a ordem social e o equilíbrio da criação (MONTERO VALLEJO, 20015, p. 141).

Como afirmei, o teatro era visto como um espaço de obscenidade e de degradação. Um dos pensadores a desferir um discurso em extenso e virulento sobre os espetáculos foi Tertuliano (160-250), na obra *De Spertaculis* (198) que constituiu um material para as atitudes antiteatrais dos séculos seguintes (CARLSON, 1997, p. 26).

Entretanto, Tertuliano na obra *De cultu feminarum* faz a seguinte argumentação acerca da postura do cristão, o diferenciando dos pseudocristãos:

Todos esses ímpios prazeres dos espetáculos mundanos – como escrevemos em um especial tratado sobre a temática – e a própria idolatria assentam nas coisas de Deus. O cristão não há de deixar-se arrastar pelos delírios do circo ou pelas atrocidades da arena ou pelas torpezas do teatro, só porque Deus deu ao homem o cavalo, a pantera e a voz. Nem o cristão cometeria impunemente a idolatria só por serem obra de Deus o incenso, o vinho puro, o fogo devorador e os animais que servem de vítimas, a pretexto de que a própria

matéria que se adora provém de Deus. O mesmo acontece com a laboração das matérias: o que elas são na origem provém de Deus e por isso estão fora da causa, mas o Mundo está fora de Deus como réu da vanglória (TERTULIANO, *De cultu feminarum*, 1, 8.4-5).

E, de acordo com Tertuliano, o cristão até mesmo em permanecer no ambiente do teatro e do circo romano seriam contaminados e considerados idólatras dos deuses pagãos; com isso, reforça que seria preciso prudência e observância aos cristãos em não estarem presentes nesses espaços. Tertuliano faz a seguinte advertência

Com efeito não só podemos ir a estes ajuntamentos no tempo da festança, mas ainda os templos, pode-os um servo de deus trilhar por motivo honesto, está visto, que não tenha que ver com as funçanatas e destinação de tal logradouro. De resto as praças, o foro e os balneários e as hospedarias e até nossas casas não estão de forma alguma isentas de ídolos: sataná e os seis ambos atravancaram o mundo de lés a lés. Mas, não é pelo facto de estarmos no mundo que nos afastamos de deus, mas se cairmos em alguma das suas abominações. Por isso, se a fazer sacrifícios ou a prestar adoração entrar no Capitólio ou no templo de Serápis, afastar-me-ei de deus, e da mesma forma se me fizer espectador do circo ou do teatro. O lugar por si não nos contamina, mas é o que lá se faz e quem faz é que contamina os lugares como temos ditos: a nódoa do que está contaminado é que nos suja (TERTULIANO, *SPECTACULIS*, 8.8-10)

João Crisóstomo (347-407) tem a mesma percepção acerca do espaço do circo e do teatro, tanto que o Sermão da Páscoa de 399, condena os frequentadores de teatro por se abandonarem à gritos profanos e cuidarem tão pouco das próprias almas a ponto de se entregarem às paixões. Segundo Gilvan Ventura da Silva, o teatro, na ótica de João Crisóstomo, é um lugar onde o *agon* não significa apenas uma disputa retórica, verbal, mas também física, pois incentiva aqueles que o frequentam a cometer todos os tipos de excessos (SILVA, 2013, p. 11)

Agostinho, bispo de Hipona (354-430), tem uma postura bem contundente acerca dos espetáculos e dos teatros, tanto que nas *Confissões* faz a alegação de

suscitarem às paixões⁶⁷. Em outra obra, como na *Cidade de Deus* (413), faz observações mais amplas sobre o teatro clássico, sendo encontradas nos dois primeiros livros. Agostinho Inicia a sua monumental apologia na esteira que o saque de Roma por Alarico, em 410, para responder às acusações de que tal calamidade fora decretada por Júpiter contra uma cidade enfraquecida pelo crescimento do cristianismo, os comentários principais sobre o teatro aparecem no livro II, e procura demonstrar a decadência dos costumes romanos e a inviabilidade dessa moral (AGOSTINHO, *Cidade de Deus*, Livro II, capítulo VII).

Agostinho, segue com uma postura firme e crítica acerca do teatro e dos jogos cênicos; entretanto, considera a tragédia e a comédia tradicionais as formas teatrais menos censuráveis, na medida em que elas, pelo menos, preservam uma certa moralidade na linguagem.

Se os poetas mentirosamente nos apresentaram um Júpiter adúltero, os deuses, se por ventura castos, deveriam irritar-se e vingar-se, não pela negligência na representação mas por os humanos terem representado tais atrocidades que eram pura ficção. E as mais toleráveis destas representações cênicas são as comédias e as tragédias, isto é, as fábulas dos poetas para serem representadas nos espectáculos com muitas cenas vergonhosas — mas pelo menos sem frases obscenas de muitas outras composições como as que fazem parte dos estudos chamados honestos e liberais que os meninos são obrigados pelos velhos a ler e aprender (AGOSTINHO, *Cidade de Deus*, Livro II, capítulo VIII).

⁶⁷ Arrebatavam-me os espetáculos teatrais, cheio de imagens das minhas misérias e de combustível para minhas chamas. O que faz que o homem queira se afligir assistindo a fatos lutuosos e trágicos, que não desejaria que acontecessem com ele mesmo? E, no entanto, quer se afligir por eles como espectador, e essa dor é seu prazer. Não é essa uma extraordinária loucura? Com efeito, tanto mais se comove com tais afeições, quanto menos está a salvo delas; mas, se ele mesmo as sofre, costuma-se chama-las misérias; se as compadece em outros, misericórdia. Mas, enfim, que misericórdia é essa, dirigida a acontecimentos ficcionais e cênicos? De fato, o espectador não é chamado a intervir, mas apenas a sofrer, e quanto mais sofre, tanto mais aprova o autor daquelas imagens. E, se desgraças humanas antigas ou fictícias são representadas sem que o espectador sofra, este sai de lá aborrecido e reclamando; mas, se sofrer, permanece atento e chora gratificado (SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Livro III, II,2).

Não obstante, Agostinho foi o último pensador cristão antigo que fez uma certa abordagem crítica do teatro; todavia, quando padres da Igreja de épocas posteriores chegam a mencionar sobre o teatro, era apenas para fulminar opróbios e o desqualificar. Nesse sentido, torna-se crucial entrever como se constituiu essa moralidade cristã, em que discursos sobre a renúncia de si, austeridade, uma sexualidade controlada, virgindade e castidade são bases para a conduta do cristão. Mediante a isto, é notável entrever que o próprio mundo greco-romano, anterior ao cristianismo, realizava um movimento de contestação a excessos e incontínuas, tendo uma moralidade similar a dos cristãos.

Paul Veyne, em *A Sociedade Romana*, argumenta que estava se desenvolvendo um movimento dentro da elite romana denominado de paganismo intelectualizado, que se opunha a um 'paganismo anterior', que se caracterizava por práticas de cunho devocinais direcionadas à divindades domésticas e aos deuses proterores de Roma (VEYNE, 1990, p. 227). E, nisso, para o autor, esse paganismo intelectualizado difundiu ideias de virtude, controle e normalidade, sendo desenvolvidas, em parte pelos cristãos, constituindo a moralidade cristã (VEYNE, 1990, p. 157-196).

Em quando Nosso Mundo se torna Cristão, Paul Veyne enfatiza que o cristianismo praticava todas as virtudes conhecidas entre os pagãos, de tal modo que, depois da conversão de Constantino, a moralidade cristã e pagã se imiscuíam (2011, p. 73). Para o autor, A Moralidade pública estava inscrita na legislação de Augusto, Domiciano ou os Severos; entre os pagãos, o puritanismo fazia parte da moralidade elevada e os cristãos não precisaram inventar nada (2011, p. 73-74).

De acordo com Jacques Le Goff e Nicolas Truong, *Uma História do Corpo na Idade Média*, essa evolução fundamental da história do Ocidente, que é a recusa da sexualidade e a "renúncia à carne", se produziu, de início, sob o Império Romano, no interior daquilo que se chamou paganismo e que Michel Foucault decifrou pioneiramente na *História da Sexualidade* (2006, p. 47).

Partindo deste pressuposto, enfatizarei alguns pontos acerca das influências que constituíram a moralidade cristã e, depois, sua relação com o corpo. Esse percurso tem por objetivo compreender como o teatro e o circo se tornaram espaços de profanação e contaminação corpórea no discurso cristão.

MORAL ‘PROPRIAMENTE’ CRISTÃ? O PROCESSO DO PASTORADO NAS COMUNIDADES PROTO-ORTODOXAS

Com o cristianismo, vimos se inaugurar lentamente, progressivamente, uma mudança em relação às morais antigas, que eram essencialmente uma prática, um estilo de liberdade [grifo meu]. Naturalmente, havia também certas normas de comportamento que regravam a conduta de cada um. Porém, na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram primeiramente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo [...]. Da Antiguidade ao cristianismo, passa-se de uma moral que era essencialmente procura de uma ética pessoal a uma moral como obediência a um sistema de regras [grifo meu] (FOUCAULT, 2006, p. 289-290).

Foi na Antiguidade Clássica, entre os gregos e os romanos, que Michel Foucault se depara com morais onde se evidenciam outros modos de constituição da subjetividade, - as “estéticas” ou “artes da existência” -, estilos de vida em que a preocupação maior é da ordem da ética e da liberdade. Prossegue, ao afirmar que foi no cristianismo que houve o processo de uma formação sistemática de regras, no qual ocasionou uma moral que valorizava uma renúncia de si (FOUCAULT, 2006, p. 289-290).

Para Michel Foucault, os primeiros autores cristãos teriam tomado empréstimo de uma moral pagã, já debatida por alguns filósofos e médicos na Antiguidade. Para o autor, havia a desconfiança face aos prazeres, a insistência sobre os efeitos de seu abuso para o corpo e para a alma, valorização do casamento e das obrigações conjugais, a hostilidade com relação às significações espirituais atribuídas ao amor

pelos rapazes. Existe no pensamento dos filósofos e dos médicos, de acordo com Foucault, toda uma severidade da qual testemunham os textos de Soranus e do Rufo de Éfeso, de Musonius ou de Sêneca, de Plutarco assim como de Epicteto ou de Marco Aurélio; aliás, constituem um fato os autores cristãos tomarem dessa moral, empréstimos maciços, tais como o vigor e o reforço de temas como a austeridade sexual (FOUCAULT, 2005, p. 45).

Outrossim, que a moral cristã não passa de um fragmento da ética pagã introduzido no cristianismo, mas que propôs um novo modelo de concepção de si. Para Foucault, os primeiros cristãos foram os instigadores de numerosas mudanças, senão no código sexual pelo menos nas relações que cada um mantém a respeito de sua atividade sexual, o cristianismo propôs um novo modelo de concepção de si como ser sexual (FOUCAULT, 2006, p. 98).

Seria esse o período que se constava uma evolução de uma concepção de família, monogamia, corpo, comportamentos sexuais aceitáveis e fidelidade entre as pessoas casadas. Contudo, foi no cristianismo que houve o processo de uma formação sistemática de regras, que ocasionou uma moral que valorizaria uma renúncia de si.

O cristianismo trouxe novas técnicas para impor a moral e um conjunto de imperativos e proibições que determinariam as relações e a sexualidade. Michel Foucault enfatiza, através da opinião do historiador Peter Brown, que se deve compreender a mudança que ocorreu na sexualidade

Recentemente, o professor Peter Brown me declarou que em sua opinião, nossa tarefa era entender o que aconteceu para que a sexualidade tenha se transformado, nas culturas cristãs, no sismógrafo de nossa sexualidade. É fato, e um fato misterioso, que nessa infinita espiral de verdade e de realidade de si, a sexualidade tenha tido, desde os primeiros séculos da era cristã, uma importância considerável; e uma importância que não parou de aumentar (FOUCAULT, 2006, p. 98).

Peter Brown argumenta, compartilhando da mesma aceção de Michel Foucault acima, que a ascensão do cristianismo não inovou em matéria de moral

dentro do mundo greco-romano. E, muito do que é reivindicado como ‘cristão’ na moral das primeiras igrejas foi, na realidade, uma moral distintiva de um fragmento da sociedade romana (BROWN, 2004, p. 251).

Desde a época de Augusto, que se percebe uma mudança de ótica ao valorizar a imagem do casal e uma moral sexual. Segundo Géraldine Puccin-Delby foi com Augusto que, e posteriormente, Domiciano e os Severos, houve uma política em ‘corrigir os costumes’. Com as três leis como *Iuliae de abulteriis coercendis*, de *maritandis ordinibus* – promulgada em 18 a.e.c. – e a *Papia Poppaea* – de 9 a.e.c. – Augusto revoluciona o direito da família romana (PUCCINI-DELBEY, 2010, p. 70).

Paul Veyne define que no século I século a.e.c., ao casar-se um homem romano devia se considerar um cidadão que cumpriu todos os seus deveres cívicos; não obstante, no século I e.c., se muda de parâmetros e o matrimônio se torna algo salutar, em que este devia se considerar um bom marido e respeitar oficialmente sua esposa. Para Veyne, houve um processo de interiorização da moral do casamento monogâmico (VEYNE, 2008, p. 192).

Por conseguinte, quando surge o cristianismo dentro das estruturas do Império Romano, principalmente nos centros urbanos, vimos uma ‘apropriação’ de uma certa moralidade debatida. Os cristãos praticaram uma moral sexual austera e uma concepção de corpo, reconhecível e aceita pelos pagãos, estabelecendo uma renúncia sexual completa para alguns, ênfase na harmonia conjugal e severa desaprovação para o segundo casamento. Portanto, para manter e sustentar essa moralidade dentro das comunidades cristã a figura do bispo se torna fundamental.

Michel Foucault menciona que no cristianismo a existência de um mecanismo de poder distintivo como o *pastorado*, foi uma categoria peculiar e singular de indivíduos que desempenharam dentro das comunidades cristãs o papel de condutores e guias em relação aos outros indivíduos. Segundo Foucault seria incongruente existir na Antiguidade helênica e latina uma categoria de certos

indivíduos que pudessem desempenhar esse papel de pastores em relação às outras pessoas, dirigindo-as em todos os momentos de suas vidas, cerceando a sua liberdade e exigindo obediência (FOUCAULT, 2006, p. 65).

Portanto, a figura do bispo, diácono e presbítero representam o mecanismo de poder do pastorado, onde concebem uma condição, um *status* particular, de aceitarem a obrigação de garantir um certo número de encargos para comandarem as comunidades cristãs. Foucault afirma que “através da organização do pastorado na sociedade cristã, a partir do século IV d.C., e mesmo no século III, desenvolveu-se um mecanismo de poder muito importante para toda a história do Ocidente cristão e, particularmente, para a história da sexualidade (FOUCAULT, 2006, p. 67) ”.

A ascensão do bispo como uma figura de liderança e de centralização, também, estabeleceu a delimitação de espaços e um processo de hierarquização que está atrelado à uma divisão sexual no ofício e na organização dentro das comunidades cristãs.

Portanto, é nestas significações que se explica as atribuições dadas ao homem e sua supremacia nas tarefas rituais, desde os primórdios do cristianismo; tanto que hierarquização e definições dos papéis sexuais e um discurso que envolve o corpo caminham juntos na constituição eclesial.

PAULO E O CORPO

Para Wayne Meeks devemos nos remeter a Aristóteles para compreender os elementos da estruturação comunal cristã nos séculos iniciais (1992, p. 25). Os moralistas da fase inicial do Império buscaram formular uma ética que equilibrasse as exigências tradicionais de subordinação e obediência ao *pater familias* e os ideais de igualdade formulados na época helênica.

Joyce de Salisbury (1995), em *Pais da Igreja – Virgens Independentes*, entende que formulações como ascetismo, celibato, virgindade, sexualidade e moralidade perpassam por uma dicotomia dualística entre dois conceitos, carne e espírito. Para a

autora, essa dicotomia dualística torna-se mais complexa na boca de algumas figuras, como no caso de Jerônimo ao citar Paulo (p. 27), no seguinte trecho:

Trazemos, porém, este tesouro em vasos de argila, para que esse incomparável poder seja de Deus e não de nós. Somos atribulados por todos os lados, mas não esmagados. Postos em extrema dificuldades, mas não vencidos pelos impasses; perseguidos, mas não abandonados; prostrados por terra, mas não aniquilados. Incessantemente e por toda parte trazemos em nosso corpo a agonia de Jesus, a fim de que a vida de Jesus seja também manifestada em nosso corpo (2 Cor 4, 7-10).

Nessa dicotomia dualística, o corpo torna-se um campo de debate e um espaço circunscrito de saber e poder e, deste modo, a função de Paulo, inconscientemente, foi fundamental na constituição da moralidade cristã e nas definições dos papéis sexuais no espaço comunal.

A *lermos alguns documentos do corpus paulinum*, se observa um discurso que reforçou os limites estritos impostos às mulheres, numa argumentação conectada à submissão religiosa familiar e, também, a um discurso de como deveria ser o corpo eclesial (ALEXANDRE, 1990, p. 532). Nessa perspectiva, os preceitos contidos nos versículos de 1 Cor 14, 34-35⁶⁸ e nos preceitos de 1 Tm 2,11-14⁶⁹ afirmam comportamentos que foram perpetrados dentro das comunidades.

A legitimação da constituição eclesial se estabelece através de vários códigos morais e sexuais, que ao mesmo tempo definiria formas de cristianismo que se contrapunham, como os proto-ortodoxos e os gnósticos. Nesse sentido, um ponto a se destacar está na supremacia da cidade de Roma, capital do Império, onde a Igreja se fundamentou e legitimou seu *corpus* eclesial.

⁶⁸ 'Estejam caladas as mulheres nas assembleias, pois não é permitido tomar a palavra. Devem ficar submissas, como diz a Lei. Se desejam instruir-se sobre algum ponto, interroguem os maridos em casa; não é conveniente que a mulher fale nas assembleias'.

⁶⁹ 'Durante a instrução a mulher conserve o silêncio, com toda a submissão. Não permito que a mulher ensine, ou domine o homem. Que conserve, pois o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão'

As Cartas Pastorais foram escritas pseudônimos, que ressaltam a vitalidade da tradição apostólica paulina, sendo compostas em torno do final do primeiro século e inícios do segundo. A diferenciação básica entre as Cartas autênticas e as pastorais consiste, que a primeira tenta impor a sua autoridade exortando em vários momentos o apóstolo paulino frente a adversários, enquanto que a segunda o apóstolo se torna a autoridade absoluta e exclusiva da pregação e da organização eclesial. Para J. Shreiner e G. Dautzenberg, Paulo é o “apóstolo da ortodoxia, o ordenador e organizador da Igreja e a imagem ministerial” (1977, p. 52).

A iniciativa de ‘pôr na boca’ de Paulo, na forma de carta, diretrizes posteriores foi possível unicamente, graças, a uma apurada consciência de vitalidade e da continuidade da tradição; e, sob este ponto de vista, portanto, era legítima. Assim sendo, as Cartas pastorais representariam uma forma de interpretação paulina, própria da época, onde autores se utilizaram da figura do ‘apóstolo dos gentios’ numa situação posterior distinta do contexto histórico dele.

Essa situação com Paulo se situa numa época pós-apostólica muito adiantada. Pois esses documentos nos mostram vocábulos e temas teológicos distintos da época do missionarismo paulino. Destarte, em relação ao tema é fundamental como essas Cartas Pastorais refletem relações de gênero e do corpo dentro das comunidades paulinas em contexto posterior, sendo a base de toda a formulação teológica e influência inofismável da Patrística. Para Raymond E. Brown, Primeira e Segunda Carta a Timóteo e a Tito, foram definidas como as pastorais porque estão, obviamente, preocupadas em como cuidar e conduzir o ‘rebanho’, mais do que com a expansão missionária (1984, p. 31).

Esses códigos domésticos que serão reforçados dentro das comunidades, definindo papéis sexuais e a hierarquização eclesial, também são bases para a constituição de uma moralidade, como afirmei anteriormente citando Michel Foucault. Nesse sentido, de acordo com Wayne Meeks, a moralidade dessas comunidades cristãs

primitivas, em especial a paulina, coaduna com certos discursos filosóficos sobre o corpo e a continência, não o sendo estranho.

Por exemplo, na difícil passagem de 2 Cor 5,1-10, aparece claro pelo contexto que Paulo relativiza circunstâncias empíricas (4,7-15) e, ao mesmo tempo, mantém ainda a crença de que o que é feito ‘corpo’ é moralmente significativo. A ‘relação de circunstâncias’ que Paulo tão retoricamente elaborou no capítulo precedente seria digna de um Sêneca ou de um Musônio e os sentimentos são muito semelhantes aos que os estoicos expressavam (MEEKS, 1997, p. 133).

O corpo no discurso paulino representa um campo de batalha em que entrelaça com a estruturação da *ecclesia*. Paulo, na Carta aos Coríntios, reforça acerca da questão corporal, afirmando que “‘tudo me é permitido’, mas nem tudo convém. ‘Tudo me é permitido’, mas não me deixarei escravizar por coisa alguma. ‘Os alimentos são para o ventre e o ventre para os alimentos, e Deus destruirá aqueles e este’. Mas o corpo não é para a fornicação e, sim para o Senhor e o Senhor é para o corpo” (1 Cor 6,12-13)⁷⁰.

Paulo em sua Carta aos Filipenses utiliza, em grande parte, o mesmo tipo de linguagem, mas a finalidade última é diferente. Ele espera que não será colocado como motivo de vergonha no resultado de seu julgamento, mas exercitará a *parrhesia*, a coragem da palavra e assim, “Minha expectativa e esperança é de que em nada serei confundido, mas com toda a ousadia, agora como sempre, Cristo será engrandecido no meu corpo, pela vida ou pela morte” (Fl 1,20).

Para Wayne Meeks, o discurso de Paulo nos comentários sobre o trecho de 1 Cor 12, o seu uso da figura não materialmente diferente do uso feito por Cícero,

⁷⁰ Continuação do Trecho: “ Ora, Deus, que ressuscitou o Senhor, ressuscitará também a nós pelo seu poder. Não sabeis que os vossos corpos são membros de Cristo? Tomarei então os membros de Cristo para fazê-los membros de uma prostituta? Por certo, não! Não sabeis que aquele que se une a uma prostituta constitui com ela um só corpo? [...] Fugi da fornicação. Todo outro pecado que o homem cometa, é exterior ao seu corpo; aquele, porém, que se entrega à fornicação, peca contra o próprio corpo! Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que está em vós e que recebestes de Deus?... e que, portanto, não pertenceis a vós mesmos? Alguém pagou alto preço pelo vosso resgate; glorificai, portanto, a Deus em vosso corpo (1 Cor 6, 13-20).

Sêneca ou Plutarco, pois continua sendo político e conservador (1997, p. 134).

Observemos o que o trecho paulino alude:

Mas Deus dispôs o corpo de modo a conceder maior honra ao que é menos nobre, a fim de que não haja divisão no corpo, mas os membros tenham igual solicitude uns com os outros. Se um membro sofre, todos os membros compartilham o seu sofrimento; se um membro é honrado, todos os membros compartilham a sua alegria. Ora, vós sois o corpo de Cristo e sois os seus membros, cada um por sua parte (1 Cor 12, 25-27).

Os efeitos implícitos dessa metáfora sobre o corpo que Paulo faz, em relação à comunidade, ecoou posteriormente nos discursos e posturas de pensadores da patrística, tornando-se a base da eclesiologia cristã.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois dessas explanações sobre a relação do corpo e da moralidade, percebe-se que a teologia cristã, tanto paulina quanto alguns pensadores da patrística, se beneficiaram imensamente de um fluxo de pensamento desenvolvida dentro do Império Romano.

Utilizei da questão envolta da condenação aos espetáculos e do teatro, de forma *an pausant*, por parte de nomes como João Crisóstomo, Tertuliano e Agostinho, com o intuito de compreender que o cerne do problema se encontra no corpo, sendo um reflexo e um espelho da Igreja, como formulado por Paulo em suas Cartas, no primeiro século, direcionadas para os membros de diversas comunidades.

Concluo, por conseguinte, que a compreensão da moralidade cristã reside, de certa forma, nos discursos filosóficos e nos debates já existentes no mundo greco-romano.

BIBLIOGRAFIA

DOCUMENTOS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1994.

SANTO AGOSTINHO, A Cidade de Deus. Tradução de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

SANTO AGOSTINHO, Confissões. Tradução do latim e prefácio de Lorenzo Mammì. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

TERTULIAN, De Spectaculis. London: Harvard University Press, 1927.

TERTULIANO. A moda feminina; Os espectáculos. Nota bibliográfica e introdução de António Montes Moreira; tradução e notas de Fernando Melro e João Maia, respectivamente. Lisboa: Verbo, 1974.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, M. *Do Anúncio do Reino à Igreja – Papéis, Ministérios, Poderes femininos*. In.: DUBY, G.; PERROT, M., *História das Mulheres – Antiguidade*. Sob a direção de Pauline Schmitt Pantel. Tradução e revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Lisboa: Edições Afrontamentos, 1990.

ALEXANDRINA-SILVA, R. *A Ambiguidade da Ordenação Feminina: Mulher e Subjetividades nas Comunidades Paulinas nos Dois Primeiros Século*. Tese defendida sob a orientação dos Professores Doutores André Leonardo Chevitarese e Pedro Paulo Abreu Funari. Campinas/SP: Unicamp, 2010.

ALLEGRI, L, *La idea de teatro en la Edad Media*. Insula. Revista de letras y ciencias humanas, 527, p. 1-32, 1990.

BROWN, P. R. L. *A Nova Antropologia*. In: VEYNE, P. (org.) *História da Vida Privada: Do Império Romano ao Ano Mil*. Volume 1. Coleção Dirigida por Georges Duby e Philippe Ariès. Tradução de Hildegard Friest. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BROWN, R. E. *The Churches the Apostles Left Behind*. New York: Paulist, 1984.

CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DAUTZENBERG, G.; SCHREINER, J., Forma e Exigências no Novo Testamento. Tradução de Benoni Lemos. São Paulo: Paulinas, 1977.

FOUCAULT, M. História da sexualidade II. O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, M. História da Sexualidade: Cuidado de Si. Vol.3. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. Ética, Sexualidade, Política. Coleção de Ditos e Escritos, vol. V. 2ª Edição. Organizador Manoel da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. Uma História do Corpo no Ocidente. Tradução de Marcos Peres e revisão técnica de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MEEKS, W. A. As Origens da Moralidade Cristã – Os Dois Primeiros Séculos. Tradução de Adauri Fiorotti. São Paulo: Paulus, 1997.

MEEKS, W. A. Os Primeiros Cristãos Urbanos: O Mundo Social do Apóstolo Paulo. Coleção Bíblia e Sociologia. Tradução de I. F. L. Ferreira. São Paulo: Editora Paulus, 1992.

MONTERO VALLEJO, Juan Carlos. El teatro medieval y la antropología del cuerpo y del género: de la aprehensión patristica a los dramas paralitúrgicos de la Baja Edad Media, Revista Corpografías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2(2) pp. 138-159, 2015.

PUCCINI-DERBEY, G. A Vida Sexual na Roma Antiga. Tradução de Albuquerque Marques. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

SILVA, G. V. O teatro como fonte de "stasis": um olhar sobre a cristianização de Antioquia segundo João Crisóstomo. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, 1-18.

VEYNE, P. A Sociedade Romana. Lisboa: Edições 70, 1990.

VEYNE, P. Quando Nosso Mundo se tornou Cristão. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WEBB, R., Demons and dancers. Performance in Late Antiquity. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

LINGÜÍSTICA Y SOCIOLINGÜÍSTICA EN GRIEGO ANTIGUO: ANÁLISIS DE LA OBRA DE MENANDRO

Helena Maquieira⁷¹

RESUMEN

En este trabajo se aborda la aplicación de los parámetros sociolingüísticos de sexo y condición social a la obra de Menandro. Se intenta demostrar que el autor hace una caracterización de los personajes en cuanto a su forma de expresión, contribuyendo con ello al dibujo completo de sus criaturas. Esto significa que los personajes se expresan de manera distinta según su sexo y su estatus social aunque, con frecuencia, se observa que el comediógrafo “diluye” o incluso “trastoca” estas diferencias en función de los actos de comunicación en que se ven implicados sus personajes. Las diferencias que se observan en el habla de los interlocutores en función de su sexo, posición social, o situaciones de comunicación en que intervienen exigen a los traductores un especial cuidado a la hora de verterlas adecuadamente a la lengua de llegada. Asimismo, la constatación de diferencias sociolingüísticas en el habla de los personajes puede conducir a la solución de algún pasaje controvertido en las comedias del autor.

Palabras clave: Parámetros Sociolingüísticos; Condición Social; Actos de Comunicación.

RESUMO

Neste trabalho é abordada a aplicação dos parâmetros sociolingüísticos de sexo e condição social ao trabalho de Menandro. Procura-se demonstrar que o autor faz uma caracterização dos personagens quanto a sua forma de expressão, contribuindo com isso para o desenho completo de suas criaturas. Isso significa que os personagens se expressam diferentemente, de acordo com seu sexo e status social, embora seja

⁷¹ Helena Maquieira ha estado vinculada a la Universidad Autónoma de Madrid (España) desde 1979 y, como titular, desde 1987. Además, ha sido invitada a la impartición de seis cursos de maestría en cuatro universidades. Entre sus publicaciones, destaca la coautoría de tres libros; la coedición de otros dos, y la coordinación del manual on-line de Morfología Griega. Cuenta con más de sesenta contribuciones (entre capítulos de libros, artículos de revista y actas de congresos). Ha sido invitada a once congresos y participado en once proyectos de investigación. Ha dirigido cuatro tesis doctorales (una codirigida) y diez trabajos de investigación de Doctorado o Máster. Cuatro de estas investigaciones han recibido premios de la Fundación Pastor y de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Ha desempeñado distintos cargos de gestión: secretaria académica del departamento de Filología Clásica, directora del mismo, y vicedecana de Ordenación Académica de la Facultad de Filosofía y Letras.

observado que o comediógrafo "dilui" ou até mesmo "transforma" essas diferenças de acordo com os atos de comunicação em que estão envolvidos seus personagens. As diferenças observadas na fala dos interlocutores de acordo com seu gênero, posição social ou situações de comunicação em que intervêm, exigem que os tradutores prestem atenção especial à linguagem utilizada. Além disso, a verificação de diferenças sociolinguísticas no discurso dos personagens pode levar à solução de alguma passagem controversa nas comédias do autor.

Palavras-chave: Parâmetros Sociolinguísticos; Condição Social; Atos de Comunicação.

En el presente estudio se trata de aplicar los principios de la Sociolingüística⁷² al comentario de diversos lugares de la obra de Menandro; dicha aplicación me llevará a hacer planteamientos sobre algunas distribuciones de diálogo o a resaltar la importancia de una buena traducción en los contextos en que se juega con parámetros sociolingüísticos, toda vez que en la traducción no solo se debe reflejar la lengua de partida en la lengua de llegada -con las normas gramaticales que impone la segunda-, sino también dar cuenta de las peculiaridades del estilo del autor y, cómo no, verter de la forma más plausible las diferentes maneras de hablar de los personajes.

Los estudios de sociolingüística se han aplicado con mucha cautela al estudio del griego clásico debido a que el *corpus* literario sufre, en general y en el mundo griego en particular, una nivelación lingüística importante, que hace difícil discriminar las diferencias imputables a los parámetros de edad, sexo, condición social o registros de habla. En todo caso, la lengua del drama, fundamentalmente de la comedia, es la fuente fundamental para intentar observar dichas discrepancias. Se entiende -y, de hecho, es un fenómeno observable en el teatro de cualquier cultura- que el acercamiento de la comedia al público se basa, entre otros hechos, en que el espectador es capaz de identificar en los personajes los comportamientos y maneras de sus conciudadanos, y también su forma de hablar. Además, el teatro es el *corpus* en el que se documentan por excelencia los registros lingüísticos de diversos personajes y

⁷² Sobre las relaciones entre Lingüística y Sociolingüística, véase M. Fernández (1993).

de uno mismo en diferentes situaciones de comunicación; la presencia en un mismo acto comunicativo de interlocutores que emplean diferentes registros o la presencia de una misma figura en dos actos de comunicación que exigen el uso de registros distintos ejemplifican diferencias importantes (entre personajes o de un mismo personaje) en la sintaxis, el léxico y la semántica; la nivelación ortográfica hace, sin embargo, imposible detectarlas en la fonética.

Desde el punto de vista lingüístico, la obra de Menandro, desarrollada entre el 322 y el 299 a.C., se integra en el sistema lingüístico de la *koiné* (Durham, 1969; Del Corno, 1975; González, 1981; Maquieira, 1987a, 1989, 2008b). Como es bien sabido, el autor persigue, entre otros objetivos, realizar un retrato realista de la sociedad de su tiempo, presentando en escena las distintas clases sociales (Maquieira, 1998 y 2013; Morenilla, 2003 y 2006; Bañuls y Morenilla, 2009), caracterizadas por sus máscaras y sus nombres (Maquieira, 2008a). Si la caracterización alcanza a los nombres propios, es plausible que se deje notar también en la forma de hablar de los personajes (Brescia, 1960; Zinni, 1930; Sandbach, 1970), como parte básica del retrato realista que se pretende hacer. Por ello, decir que Menandro utiliza la lengua estándar educada de su época (García López, 1988: 493-94) no supone, en absoluto, restar validez alguna a la suposición anterior; al contrario, la lengua estándar es susceptible de adoptar todos los registros posibles por parte de los hablantes.

Pues bien, sentadas estas bases, el objetivo fundamental de este trabajo será destacar las diferencias sociolingüísticas observables en la lengua de Menandro, poniendo en evidencia los distintos registros y niveles de habla que comprometen a los personajes, y a un mismo personaje según la situación de comunicación en que se encuentra. Al hilo de este propósito, se irá insistiendo en que una buena traducción⁷³

⁷³ Sobre los problemas generales de la traducción, véase el clásico trabajo de G. Mounin (1971); además, en H. Maquieira y C.N. Fernández (eds.) (2012) se aborda algunos de estos problemas aplicados a textos griegos y latinos. La traducción que se sigue en los ejemplos comentados es básicamente la de

debe dar cuenta de las diferencias sociolingüísticas detectadas en el habla de los interlocutores.

Para resaltar las variedades sociolingüísticas se pueden utilizar tres parámetros:

- El parámetro de edad destaca dentro del mismo sexo y de la misma condición social las diferencias achacables a los años. Este parámetro ha sido estudiado en un trabajo previo (Maquieira, 2017), por lo que no se atenderá en el presente.

- El de sexo resalta dentro de la misma edad y condición social las discrepancias en función del género.

- El parámetro de condición social interviene dentro de la misma edad y sexo marcando diferencias significativas según la jerarquía y/o la situación de comunicación en que se encuentran los interlocutores.

1. PARÁMETRO DE SEXO

Para su ejemplificación recurriré a la conversación entre Habrótono y Onésimo en *Los litigantes* (vv. 464-556) (por otro nombre, *El arbitraje*). En el pasaje elegido dialogan dos personajes jóvenes y condición social semejante, esclavo él y prostituta la mujer. Onésimo tiene en su poder un anillo que reconoce como de su amo y que pertenece a un niño abandonado, al que cuida un compañero de esclavitud. La mujer reconoce el anillo y recuerda la violación de una joven en las Tauropolias el año precedente, situación que puede ayudar a identificar la procedencia del niño⁷⁴.

En las intervenciones de Habrótono abundan los rasgos que desde la Antigüedad se atribuyen al lenguaje femenino. Algunas de estas características se han puesto en tela de juicio por parte de la escuela de género (Von Flotow, 1997), porque considera que pueden llevar a la conclusión de que la mujer es un personaje de segunda fila respecto al hombre. Al resaltarlas, intentaré demostrar que no es así.

P. Bádenas (1986), aunque de forma ocasional también se utiliza la versión de la autora de este trabajo.

⁷⁴ El personaje de la joven responde a una caracterización muy positiva de la mujer en nuestro autor. Sobre los rasgos atípicos de la mujer en Menandro, véase Espert (2010).

Un rasgo típico del lenguaje femenino, del que hace gala Habrótono, es la abundancia de diminutivos (τὸ παιδάριον «el muchachito», v. 464) y de vocativos cariñosos (ὡς κομψόν, τάλαν. «¡Qué rico, pobrecito!», v. 466; δύσμορ' «¡Ay, pobre!», v. 468). También lo es la expresión de preguntas y dudas en vez de afirmaciones u órdenes (οὗτος εὔρεν ἀνθρακεύς; «¿lo encontró el carbonero ese?», v. 465; ἀπέβαλεν δέ, φήεις, / Ταυροπολίοις αὐτόν; «¿Y dices que lo perdió en las Tauropolias?», vv. 471-2); τρεφόμενον ὄψει τοῦτον ἐν δούλου μέρει, / κοῦκ ἂν δικαίως ἀποθάνοις; «¿vas a verlo criar a la manera de un esclavo?, ¿y no merecerías con razón la muerte?», vv. 469-70); de hecho, esta última pregunta es realmente una aserción o una orden matizada en forma de pregunta⁷⁵ ("debes morir", "muérete").

Son frecuentes en sus intervenciones las exclamaciones (φίλη Πειθοῖ, παροῦσα σύμμαχος / πόει κατορθοῦν τοὺς λόγους οὓς ἂν λέγω. «¡Querida Persuasión!, preséntate y sé mi aliada para enderezar los argumentos que expongo», vv. 555-6), juramentos (μὰ τὴν Ἀφροδίτην «¡Por Afrodita!», v. 480) e invocaciones (ὦ θεοί «¡Oh dioses!», vv. 484 y 489). Frente a la expresión más directa de su interlocutor, Habrótono utiliza eufemismos (οὐπω γάρ, ἄνδρ' ἠίδειν τί ἐστι «Tampoco yo entonces sabía lo que era un hombre», v. 479, en vez de "era virgen" o "no había tenido relaciones sexuales"). Además, como en el lenguaje femenino al que es fiel, hace uso de ciertos campos léxicos como el de la ropa, los cosméticos, la vida familiar (καλὸν πάνυ καὶ λεπτὸν, ὦ θεοί, ταραντῖνον σφόδρα / ἀπολωλεκυῖ' «con su hermosísimo y fino vestido tarentino enteramente destrozado, ¡ay dioses!, hecha un puro andrajó», vv. 487-490).

⁷⁵ Para el uso de una pregunta con valor de aserción o imposición, véase E. Crespo, L. Conti, H. Maquieira (2003: 333 y 335).

Siguiendo las características del lenguaje femenino, la joven es más dada que su interlocutor a la introducción en su parlamento de dichos, refranes o comparaciones, y acompaña normalmente su discurso con gestos; es, en general, mucho más expresiva que el hombre, y teatraliza con frecuencia las situaciones. Por ello, utiliza más el estilo directo que su compañero de diálogo (φήσω "Ταυροπολίοις παρθένος ἔτ' οὔσα" «Le diré: "En las Tauropolias, yo todavía era virgen"», v. 516; "ὡς ἀναιδής ἦσθα καὶ / ἰταμός τις", «¡Qué sinvergüenza y qué bruto fuiste!» ... vv. 527-529); "παιδίον τοίνυν" ἔρῳ / "ἔστι γεγονός σοι" «El resultado -le diré- es que te nació un niño», vv. 533-4).

La concurrencia de estos rasgos en el discurso de Habrótono, no hace concluir que la caracterización del personaje sea degradante, como temía la escuela de género. Más bien ocurre todo lo contrario (Maquieira, 2008; Espert, 2010): Habrótono destaca frente a Onésimo por su inteligencia; su capacidad de relacionar hechos distantes en el tiempo; su decisión, que exige la confección de una estrategia; su altruismo, que brilla por su ausencia en el oponente. Son estos rasgos positivos los que, en definitiva, han hecho que Menandro la elija como promotora del plan, papel que, con frecuencia, corresponde al personaje «sabio» de la comedia.

Por lo tanto, la presencia de todas estas características lingüísticas de género contribuyen al retrato del personaje, por lo que no se deben obviar sino potenciar en las traducciones (Simon, 1996; Martínez, 2004).

2. PARÁMETRO DE CONDICIÓN SOCIAL

Este es, sin duda, el parámetro que se puede ejemplificar mejor en las comedias de Menandro. En escena aparecen individuos de diferente jerarquía, que hablan habitualmente con arreglo a su extracción social. Así, cuando dos esclavos dialogan, suelen hacerlo en un registro vulgar; cuando dos hombres libres de condición elevada entablan conversación, suelen practicar un registro culto; cuando lo hacen dos personajes libres de baja condición social, utilizan la lengua coloquial de la época. De la misma forma, cuando se enfrentan en una situación comunicativa un personaje de

condición social elevada con otro de condición inferior -e incluso con un esclavo-, se suelen observar diferencias de registro entre ambos. Ocasionalmente, sin embargo, unos y otros se apartan de la norma cuando la situación así lo requiere. Como esto es muy frecuente en las comedias del autor, en donde la jerarquía ética se impone con frecuencia a la social, en vez de ejemplificar los hechos lingüísticos por grupos sociales, voy a hacerlo por uso de registros en determinadas situaciones de comunicación; son estas las que explican que un mismo personaje adopte un registro que no le es natural cuando la ocasión lo exige.

2.1. Uso del registro vulgar y/o agresivo

El uso de este registro es habitual en los diálogos entre personajes graciosos, que en Menandro son los esclavos o los personajes de baja condición social. El insulto abunda en este tipo de registro. El camarero de *El escudo* (vv. 234-45) lo utiliza cuando se dirige a Davo, porque es siervo como él y, además, tiene muy poco aprecio por la honrada actuación de este (ἀπόπληκτε «¡pasmado!», v. 239; ἀνδρόγυνος «¡maricón!», v. 242).

Un uso abusivo de este registro se produce cuando los esclavos se dirigen a personajes concebidos como sus «iguales» o inferiores por algún motivo, aunque socialmente no lo sean; de esta forma, personajes de categoría social inferior llegan a insultar, para hacerles salir de su error, a personajes de condición superior. Este es el caso del cocinero Sicón cuando insulta al labrador libre Cnemón en *El díscolo* por el comportamiento misantrópico que el anciano ha tenido hasta el momento (ιερόσυλε σὺ ☞ «¡sacrílego tú!», v. 640); o el del esclavo Pármeneo en *La samia* cuando, con la confianza que le da el haberlo criado, insulta a su joven amo Mosquión porque considera cobarde su actuación (τρέμεις, ἀνδρόγυνε «¡estás temblando, maricón!», v. 69).

También entra dentro de lo habitual que utilicen un registro agresivo los amos, incluso los muy educados, para referirse a los esclavos con los que están descontentos.

Es el caso de Démeas en *La samia*. El señor sustituye su discurso educado por uno, si no vulgar, agresivo cuando quiere atemorizar a su siervo para sonsacarle la verdad sobre el posible adulterio de su concubina Crísida y su hijo adoptivo Mosquión (vv. 295-325). Los imperativos sustituyen entonces a cualquier fórmula de cortesía; incluso cuando utiliza fórmulas alternativas, estas tienen un contenido imperativo: así, el futuro utilizado en v. 202 (οὐ δραμεῖ «¿no correrás?»⁷⁶); la pregunta en futuro negado, sustituyendo al imperativo afirmativo, tiene fuerza de mandato, como se demuestra en otros pasajes⁷⁷.

El caso de Mosquión en *La rapada* (vv. 319-353) es similar entre vv. 324 y 336. Sin embargo, cuando a partir de ese momento concibe esperanzas por los nuevos argumentos del siervo Davo, su discurso se dulcifica con las normas de educación (v. 341) y utiliza formas de cortesía, como el optativo (εἰσιών <μοι> κἄν τι τούτων συνδιορθώσῃς «si entras conmigo podrías ayudarme a enderezar un poco de esto», v. 351, en vez de "entra conmigo y endereza...").

2.2. Uso del registro educado

Es el utilizado, en general, entre personajes que, cualquiera que sea su extracción social, siguen las normas de urbanidad. De forma específica, es del que se suelen servir los inferiores para dirigirse a sus superiores en la escala jerárquica. El cocinero Sicón en *El díscolo* (vv. 487-521) nos describe en hábil diálogo con Getas en qué debe consistir el discurso educado con una persona de categoría superior (o a quien se quiere hacer

⁷⁶ Es el mismo futuro que utiliza Mosquión con Démeas en *Samia* (οὐκ εἰσδραμῶν θᾶπτον ἐξοίσεις ἅ φημι; «¿no irás corriendo a casa y me traerás enseguida lo que digo?, vv. 679».

⁷⁷ Lo utiliza Nicérato con el propio Mosquión en *Samia* (οὐ παρήσεις; «¿no me vas a dejar pasar?», v. 520), cuando lo cree culpable de adulterio con la concubina de su padre. Sobre este uso de futuro con valor de imposición en oraciones declarativas e interrogativas, véase E. Crespo, L. Conti, H. Maquieira, *op. cit.*, 294.

pasar por tal⁷⁸); en su conversación con Cnemón, en la que le pide utensilios para realizar un sacrificio, Sicón se dirige al anciano como un criado (aunque es un asalariado) lo haría con su amo (vv. 500-21). Lo trata de πατρίδιον «padrecito» (v. 499) y βέλτιστε «buen hombre» (v. 503), además de consultarle con el optativo de cortesía (οὐδ' ὀπόθεν ἄν τις, εἰπέ μοι, / ἐλθὼν λάβοι φράσαις ἄν; «Dime, ¿y no podrías indicarme de dónde coger uno?», vv. 510-11); a pesar de ello, no consigue ablandar el carácter del viejo⁷⁹.

También es el utilizado normalmente entre personajes libres, sobre todo de condición alta. Igualmente, se usa entre personajes libres de distinta condición social, aunque en este caso suele deslizarse algún signo coloquial en el de condición inferior. El pasaje elegido para ejemplificar esta situación es el diálogo entre Démeas y Nicérato en *La samia* (vv. 96-118). Entre los dos personajes hay una clara diferencia social, a pesar de que ambos son amigos: Démeas es rico y su vecino pobre. Aun así, Démeas ha consentido en la boda de su hijo adoptivo Mosquión con la hija de su amigo pobre. El discurso de Démeas se configura dentro del registro educado, propio de un personaje de condición elevada.

El discurso de Nicérato, sin embargo, revela rasgos de su condición social inferior: así, el fuerte asíndeton (Πόντος παχεῖς γέροντες, ἰχθῦς ἄφθονοι,/ ἀηδία τις πραγμάτων. Βυζάντιον / ἀψίνθιον, πικρὰ πάντ'. Ἄπολλον. ταῦτα δὲ / καθαρὰ πενήτων ἀγαθὰ. «¡El Ponto!: viejos barrigudos, pescado en abundancia, una sensación desagradable. ¡Bizancio!: ajeno, todo amargo. ¡Apolo, esto, sin embargo, es la riqueza

⁷⁸ Los cocineros son hombres libres que intentan pasar en la comedia por expertos. Esta es la imagen del cocinero en *El díscolo*, *El escudo* y *La samia*. Por ello, usan un discurso cuidado y educado cuando se dirigen a superiores, pero burdo y grosero cuando lo hacen a inferiores o iguales.

⁷⁹ Cuando en la misma comedia Sicón y Getas le dan la lección final al misántropo (vv. 889-958), recurrirán burlescamente a las mismas expresiones de cortesía en clave de humor. La excesiva delicadeza en la expresión es detectada inmediatamente por Getas, que llama a Sicón 'hombre blando' por su tono (v. 945). En este mismo pasaje, al sentirse en inferioridad, será Cnemón el que, cambiando de registro, recurra al optativo de cortesía (τίς ἄν με στήσειεν ὀρθόν; «¿quién podría ponerme en pie?», vv. 914-15; cf. vv. 928-29).

sin tacha de los pobres!», vv. 98-101). El estilo entrecortado de Nicérato continúa en el resto de sus intervenciones, siendo o no Démeas el interlocutor. Así, en su monólogo sobre los atributos del cordero (vv. 399-404), en el pequeño diálogo con Crísida (vv. 410-3) o en el monólogo siguiente (vv. 421-8). Otro elemento que contribuye a caracterizar la lengua de Nicérato como vulgar es el recurso a la escatología (Δημέας σκατοφαγεῖ «Démeas es un mierda», v. 427).

Es él, además, quien estalla en el diálogo contenido en los límites de la educación entre Démeas y su hijo Mosquión, cuando el anciano cree que Mosquión ha cometido adulterio con su concubina. El pobre tiene un sentido del honor más primitivo que sus oponentes en la escena; entra incluso en el lenguaje de los insultos que los demás evitan (v. 506 dirigido a Démeas; 519-20, dirigido a Mosquión). Ante una falta a la honra, también puede recurrir al tono paratrágico, como comentaré en el siguiente epígrafe.

La diferencia social que se percibe en el diálogo entre Démeas y su futuro consuegro ayuda también a solucionar problemas de crítica textual. Así, a pesar de no existir acotaciones, se puede afirmar que la expresión insultante (ἀπόπληχθ', ἔστηκας ἐμβλέπων ἐμοί; «¡Estúpido!, ¿te quedas ahí parado mirándome?», v. 105) en boca de Démeas se refiere a un esclavo que los acompaña y no a Nicérato. Con idénticos criterios, parece más aconsejable que la primera parte de la intervención de Démeas en tono de reprimenda (σὺ δ' οὐδέπω, «¿tú aún no...?», v. 196) se dirija a su esclavo Pármeno, mientras que en la parte final del verso saluda a Nicérato que sale de su casa (Νικήρατε; «¡Nicérato!»); esto haría entender la interrogación tras la primera mitad del verso. El uso de un lenguaje poco educado contravendría el registro general que utiliza Démeas a lo largo de la comedia. El personaje mantiene las formas, incluso ante los ataques de Nicérato, hasta que ve peligrar la situación, que ataja con un cortante (μηδαμῶς «de ninguna manera», v. 562), fórmula que repite en v. 573 ante la sorpresa de Nicérato (lo que significa que no es usual en Démeas).

2.3. Registro excesivamente elevado

En ocasiones, y por parte de personajes de diversa condición social, se produce la utilización de un lenguaje excesivamente solemne.

A veces, este uso retrata el estilo de un determinado personaje, como en el caso de Démeas en *La samia* (Ἀθῆναι φίλταται, / πῶς ἂν γένοιθ' ὑμῖν ὅσων ἔστ' ἄξιαι «¡Queridísima Atenas, ojalá obtuvieras cuanto mereces, para que nosotros...!», vv. 101-3). La solemnidad es un rasgo general del registro de Démeas en diversos lugares de la comedia (por ejemplo, v. 324).

El discurso solemne también puede responder al esfuerzo del personaje de condición inferior por igualarse al superior. Es modélico en este sentido el diálogo entre Gorgias y Sóstrato en *El díscolo*, vv. 269-348. Los jóvenes se presentan como antagonistas. Gorgias, el joven campesino cree que Sóstrato quiere aprovecharse de su hermana. Su oponente, el joven urbano, no entiende los celos de su interlocutor. Siendo Sóstrato el de condición social superior, hace un uso coloquial y relajado de la lengua, mientras que Gorgias intenta elevar el tono de su intervención con un registro excesivamente cuidado, prácticamente retórico. Así, frente a las frases cortas y directas del primero, destaca la ampulosidad del campesino con largos periodos expositivos, de teoría filosófica (vv. 271-287, 289-293, 293-298, 315-319, 322-325, 338-340). Este rasgo se sigue percibiendo en los periodos más narrativos del diálogo (cf. vv. 326-337, 353-357).

Frente a las breves preguntas con o sin partícula interrogativa de Sóstrato (ἄτοπον δέ σοι τι φαίνομαι νυνὶ ποιεῖν; «¿Y qué te parece que hago ahora de raro?», v. 288; οὐδέποτε ἠράσθης τινός, / μειράκιον; «¿Nunca has estado enamorado de nadie, chaval?», vv. 341-2) y sus breves respuestas, enunciados no oracionales, consistentes a veces en una exclamación (Ἄπολλον «¡Apolo!», vv. 293, 325), Gorgias expone y concluye, pero tan solo de forma ocasional utiliza la pregunta. El uso de la interrogación por parte de Gorgias solo se produce cuando ya se ha relajado la tensión

entre ambos, y se establece entre ellos una relación de amistad (vv. 321, 362, 371). En sus párrafos expositivos Gorgias utiliza todo tipo de recursos retóricos: la coordinación contrastiva (τοῖς τ' εὐτυχοῦσιν τοῖς τε πράττουσιν κακῶς «a los haya favorecido la fortuna, mientras que a los que no...», v. 272; καὶ τῷ μὲν εὐτυχοῦντι... τοῖς δ' ἐνδεῶς πράττουσιν «para el favorecido ..., pero para los poco afortunados...», vv. 274-284), incluso con paralelismos que facilitan la elipsis⁸⁰ (πρῶτον μὲν ἐστ' ἔλεινός, εἴτα λαμβάνει / οὐκ εἰς ἀδικίαν ὅσα πέπονθ', ἀλλ' εἰς ὕβριν «primero suscita compasión, después achaca cuanto sufre no a injusticia, sino a exceso», v. 297-8); las conjunciones conclusivas (τί οὖν λέγω; «¿Que por qué te digo esto?», v. 284, 295, 347); las correlaciones rebuscadas o el empleo del indefinido intensivo (ὁ τῶν ὄντων κακῶν / λογισμός, ἀνάπαυσιν διδούς οὐδ' ἠντινοῦν «la suma de mis desgracias presentes, que no me dan la menor tregua», v. 344).

Otros rasgos otorgan el carácter diferenciador al discurso hipercorrecto de Gorgias: así, el uso del optativo de educación en lugar del imperativo (v. 269), el paso inmediato del apelativo 'chaval' con el que se dirige en primer término a Sóstrato (v. 269) -y que este usa a lo largo de todo el diálogo (v. 299, 311, 342)- al calificativo 'buen hombre' (vv. 319, 338, 342), que utilizan normalmente los personajes inferiores, incluso esclavos, con respecto a los superiores, como se ha visto en Sicón respecto a Cnemón. Caracterizan también la elevación de su discurso frente al de su opositor los juegos verbales entre clases distintas de palabras (οὐ δίκαιόν ἐστι γοῦν / τὴν σὴν σχολὴν τοῖς ἀσχολουμένοις κακὸν / ἡμῖν γενέθαι «no es justo, desde luego, que tu ocio venga a ser una desgracia para nosotros, los que no gozamos de él», v. 293-5). El rebuscamiento general del léxico y las estructuras sintácticas nos indica que el personaje está realmente forzado en el registro que pretende mantener en su intervención.

⁸⁰ Para los límites de la elipsis, véase, E. Crespo, L. Conti y H. Maquieira, *op.cit.*, 355-363.

En algunos casos, este tono excesivamente elevado aparece incluso en boca de ciertos esclavos. Puede tratarse de un siervo culto que ha desempeñado labor de pedagogo en la niñez y juventud de su amo. A este tipo de esclavos se le asignan escenas narrativas que suelen desarrollar personajes de otro nivel social. Se puede mencionar como paradigmático el caso de Davo en *El escudo*. Su discurso (vv. 1-17) está sometido a las reglas de la más elevada solemnidad. Se trata de un pasaje narrativo constituido por grandes párrafos. Destaca la coordinación paralelística con fuerte separación de los términos coordinados (σε... τ'... καὶ τὴν ἀδελφὴν, ... ἐμοί τ' « a ti ... y en cuanto a tu hermana ... y a mí», vv. 5, 8, 11; ... οὐ μὲν ... ἐγὼ δ' , vv. 13-4). Asimismo, la coordinación contrastiva entre οὐχί ... γ' ὑπὸ δὲ es arriesgada (τὴν οὐχὶ σώσασάν σε τήνδ' ἐλήλυθα / ἀσπίδα κομίζων ὑπὸ δὲ σοῦ σεσωμένην / πολλάκις «con este escudo que no te pudo salvar y a quien, sin embargo, tantas veces has defendido tú», vv. 15-6). La anástrofe de ἔνεκα al final de la oración relativa (καὶ τὴν ἀδελφὴν, ἧσπερ ἐξώρμας τότε / ἔνεκα «a tu hermana -por cuyo futuro te enrolaste entonces-», vv. 7-8), así como el uso del acusativo de relación propiamente épico, dependiente de adjetivo (v. 17), contribuyen a dar un tono de elevación a todo el pasaje. Resulta llamativa la anástrofe de τινά❖ respecto al genitivo y no respecto al acusativo núcleo del sintagma al que modifica (ἐμοί τ' ἔσεσθαι τῶν μακρῶν πόνων τινὰ / ἀνάπαυσιν εἰς τὸ γῆρας εὐνοίας χάριν «(me hacía a la idea) de que yo mismo, gracias a tu generosidad, alcanzaría en mi vejez un cierto descanso de mis grandes trabajos», vv. 11-12)

2.4. Registro paratrágico

A veces, el discurso excesivamente solemne cae en lo paratrágico. Es lo que ocurre con ocasionalmente en la expresión de Nicérato, quien, llevado por la pretensión de igualarse a su amigo, o impulsado por carácter que no tolera la deshonra, utiliza un tono paratrágico por encima de lo que exige la situación y que chirría extraordinariamente por la contención que mantienen los personajes directamente

afectados (τοῦτ' ἐτόλμησας σύ, πρᾶξι, τοῦτ' ἔτλης; Ἀμύντορος / νῦν ἐχρῆν λαβεῖν σε, Δημέα, καὶ τουτονὶ / ἐκτυφλῶσαι «¿Te has atrevido tú a hacer eso? ¿Lo has osado? Tendrías que haberte armado ahora de la cólera de Amintor, Démeas, y cegar a este sujeto», v. 498-500)⁸¹. En el tono de paratragedia que envuelve la escena destaca el uso de lexemas como μελάθροισ («palacio», v. 517), término épico (*DELG*, s.u. μέλαθρον), para referirse a su humilde casa. Este tono sigue siendo el vehículo de expresión de Nicérato cuando observa a su hija dando el pecho al niño (v. 532-4).

3. CONCLUSIONES

1. Hay variantes sociolingüísticas en la lengua de Menandro que diferencian a los personajes en función del sexo o de la condición social. También los distinguen según el acto de comunicación en que se encuentran implicados.
2. La lengua femenina se caracteriza por rasgos como la presencia de diminutivos, vocativos cariñosos, invocaciones, dudas y preguntas, uso de determinados campos léxicos, o teatralización de los diálogos.
3. Las diferencias debidas a la condición social se ejemplifican en los actos de comunicación entre los personajes. Así, el uso de las fórmulas de cortesía, como optativos y ciertas invocaciones, caracteriza la lengua educada entre iguales o la de inferiores con superiores; pero con estas variantes Menandro también adorna la lengua de los personajes que se expresan por encima de su condición social; en ocasiones, incluso, el autor utiliza estos rasgos, en clave cómica, en boca de quien no corresponde.

⁸¹ En este exabrupto la invocación κάκιστ' («el peor (de todos los hombres)», v. 492) adquiere un valor muy significativo por su oposición al término βέλτιστε en el uso social de *El díscolo* (v. 503) o *La samia* (v. 384).

4. El uso de insultos o del asíndeton suele describir la lengua de los esclavos entre sí o de los personajes de condición baja aunque, por las razones expuestas anteriormente, a veces sean utilizados por personajes de otra condición social.
5. La presencia de imperativos o futuros negativos de mandato en interrogación caracteriza la lengua de superiores con inferiores pero, como ocurre en los casos anteriores, pueden aparecer, siempre que la situación comunicativa lo exija, en boca de otros personajes.
6. Es muy importante que una buena traducción dé cuenta de los rasgos sociolingüísticos comentados. Muchos de ellos se pueden reflejar con éxito en las traducciones (invocaciones, preguntas, optativos de cortesía, futuro de mandato o prohibición); hay veces que la traducción se dificulta, cuando nos encontramos con dichos o refranes; también es complicado verter el tono paratrágico y diferenciarlo de un tono simplemente elevado.
7. Por último, algunas de estas variantes invitan a proponer una distribución distinta de diálogos en algunos pasajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bádenas, P. (1986), *Menandro. Comedias*, Madrid.
- Bañuls, V. y Morenilla, C. (2009), «Menandro o la Nueva Comedia Política», *Literatura: teoría, historia, crítica* 11: 83-130.
- Brescia, C. (1960), *Léxico aggetivale del Dyscolos di Menandro*, Genova.
- Crespo, E., L. Conti, H. Maquieira (2003), *Sintaxis del griego clásico*. Madrid.
- Del Corno, D. (1975). «Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro». *Studi Classici e Orientali* 24: 13-48.
- Durham, D. B. (1969), *The Vocabulary of Menander considered in its relation to the koiné*, Ámsterdam.
- Espert, L. (2010), «Algunos rasgos atípicos en la caracterización de personajes femeninos en Menandro», *Philologica Urcitana* 3: 13–41.
- Fernández, M. (1993), «Sociolingüística y Lingüística», *Lingüística Española Actual* 15/1: 149-248.
- García, J. (1988), «La comedia nueva. Menandro», en J.A. López Férez, *Historia de la Literatura Griega*. Madrid.
- González, J. I. (1981). «Las partículas en Menandro», *Estudios Clásicos* 86: 163-184.
- Maquieira, H. (1987), «En torno a un verso de Menandro», *Helmantica* 38: 407-412.
- Maquieira, H. (1989). «**La prefijación verbal en Menandro**», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 1. Madrid, 223-228.
- Maquieira, H. (1998), «Menandro y la comedia de la vida», *Boletín informativo de la Delegación de Madrid de la Sociedad Española de Estudios Clásicos* 29: 111-117.
- Maquieira, H. (2008a), «Los nombres propios en las comedias de Menandro», en A. Cascón (coord.), *Donum amicitiae. Estudios en homenaje a Vicente Picón*, Madrid, 319-330.

- Maquieira, H. (2098b), «Estudio de la partícula δή a la luz de los marcadores del discurso en el Critón de Platón y en las comedias de Menandro», **Faventia** 30/1-2: 241-254.
- Maquieira, H. y Fernández, C. N. (eds.) (2012), **Tradición y Traducción clásicas en América Latina**, La Plata.
- Maquieira, H. (2013), «La sabiduría en las mujeres menandreas», en F. De Martino y C. Morenilla (eds.), **Palabras sabias de mujeres: Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica**, Bari, 285- 98.
- Martínez A. (coord.) (2004), **Cultura, lenguaje y traducción desde una perspectiva de género**. Málaga.
- Morenilla, C. (2003), «Tipos y personajes en Menandro», **Florentia iliberritana** 14: 235-263.
- Morenilla, C. (2006), «De la Política a la Ética: la configuración de los personajes de Menandro», en A. Pociña, B. Rabaza, F. Silva (eds.), **Estudios sobre Terencio**, Granada-Coimbra, 45- 77.
- Mounin, G. (1971), **Los problemas teóricos de la traducción**, Madrid.
- Sandbach, F. H. (1970), «Menander's manipulation of Language for dramatic Purposes», **Étretiens Hardt** 14: 113-152.
- Simon, Sh. (1996), **Gender in translation. Cultural Identity and the Politics of Transmisión. London –New York.*
- Von Flotow, L. (1997), *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'**, Manchester.
- Zinni, C. (1930), **Il linguaggio dei personaggi di Menadro**. Florencia.

LOS ESPÍRITUS DIONISIÁCOS. DESLIZAMIENTOS TRÁGICOS. DIONISO: EL DIOS DEVINIENTE

María Cecilia Colombani⁸²

RESUMEN

El proyecto del presente trabajo consiste en analizar el fenómeno dionisiaco a la luz de ciertos espíritus que lo caracterizan en sus múltiples epifanías, considerándolo precisamente un dios epifánico, en términos de M. Detienne; un dios que hace sus apariciones de manera generalmente violenta, a partir de su necesidad de ser reconocido allí donde su culto es negado, lo que lo convierte en una figura de lo Otro, motivado por la violencia de sus epifanías. Entendemos por “espíritus” a las marcas, señales, signos identitarios que constituyen el *esse* de la divinidad. Marcas, comportamientos, actitudes que denotan un cierto *ethos*, una cierta manera de ser y sentir, una peculiar forma de recorrer el territorio, ya que el nomadismo y el vagabundeo son los signos instituyentes del fenómeno dionisiaco.

Palabras clave: Fenómeno Dionisiaco; Múltiples Epifanías; Signos Identitarios; Ethos.

RESUMO

O projeto do presente trabalho consiste em analisar o fenômeno dionisiaco à luz de certos espíritos que o caracterizam em suas múltiplas epifanias, considerando-o precisamente um deus epifânico, em termos de M. Detienne; um deus que faz suas aparições de um modo geralmente violento, de sua necessidade de ser reconhecido onde seu culto é negado, o que faz dele uma figura do Outro, motivada pela violência de suas epifanias. Entendemos por "espíritos" as marcas, signos, sinais de identidade que constituem o *esse* da divindade. Marcas, comportamentos, atitudes que denotam certo *ethos*, certo modo de ser e sentir, uma forma peculiar de percorrer o território, já que o nomadismo e a errância são os sinais instituintes do fenômeno dionisiaco.

Palavras-chave: Fenômeno Dionisiaco; Múltiplas Epifanias; Signos Identitários; Ethos.

⁸² Universidad de Morón /Universidad de Mar del Plata – UBACyT - ceciliacolombani@hotmail.com. Profesora de la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón y de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora de UBACyT de la Universidad de Buenos Aires.

A. INTRODUCCIÓN

LOS ESPÍRITUS DEL DIOS

“Como se imaginan que me tomaría tantas molestias y podría gozar tanto escribiendo, que sería tan tenaz e implacable, si no estuviera preparando —de modo bastante febril— un laberinto donde aventurarme, donde cambiar de objetivo, donde abrirle pasajes subterráneos de modo de alejarlo de sí mismo y hallarle proyecciones que sean epítome y deformación de su jornada, donde pueda perderme a mí mismo y mostrarme por fin a ojos que jamás tendré que volver a ver” (MILLER, 1996, p. 221)⁸³

El proyecto del presente trabajo consiste en analizar el fenómeno dionisiaco a la luz de ciertos espíritus que lo caracterizan en sus múltiples epifanías, considerándolo precisamente un dios epifánico, en términos de M. Detienne (1986); un dios que hace sus apariciones de manera generalmente violenta, a partir de su necesidad de ser reconocido allí donde su culto es negado, lo que lo convierte en una figura de lo Otro, motivado por la violencia de sus epifanías (VERNANT, 1986).

Entendemos por “espíritus” a las marcas, señales, signos identitarios que constituyen el *esse* de la divinidad. Marcas, comportamientos, actitudes que denotan un cierto *ethos*, una cierta manera de ser y sentir, una peculiar forma de recorrer el territorio, ya que el nomadismo y el vagabundeo son los signos instituyentes del fenómeno dionisiaco.

A partir del presupuesto explicitado recorreremos tres espíritus: el de aventura, el de evasión y uno de fractura, ya que consideramos que constituyen tres formas complementarias de dar cuenta de una divinidad compleja, de muy difícil clasificación que escapa, precisamente, de las marcas previsibles y controlables de cualquier otro dios.

El artículo constará de dos momentos o segmentos. El que acabamos de explicitar y un segundo apartado de carácter filosófico-filológico donde indagaremos

⁸³ A propósito del *Trofonius* de Nietzsche.

las marcas de la pertenencia misterica, ahondando en el papel del cortejo femenino que implica esa familiaridad con el dios como fenómeno antropológico.

PUES QUIEN CONDUCE EL CORO ES BACO

El épodo ofrece una marca de transformación identitaria, precisamente de quien constituye la referencia obligada de cualquier transmutación que pueda concebirse: del propio Dioniso; deslizamiento inscrito en un espíritu de evasión y ruptura. Entendemos a la evasión como aquella posibilidad de transformación y metamorfosis perpetua que presenta el dios y que constituye su entorno más próximo y familiar. En efecto, la transmutación de la formas en una línea de fuga, en un atajo que deja de ser lo que se era para adoptar una nueva forma.

Si bien los elementos más heterogéneos parecen ser pasible de un deslizamiento ontológico, de una metamorfosis, es el propio Dioniso quien se muestra polifacético y con una singular posibilidad de transformación perpetua, rompiendo sus propias marcas identitarias, evadiéndose de un *esse* cristalizado y clausurado. Conocemos su vocación por las mezclas y por abolir todo registro suturado y definitivo. Como bien afirma Vernant:

en él y por él se reúnen lo masculino y lo femenino, con los que está emparentado; el cielo y la tierra, que una cuando surge, insertando lo sobrenatural en plena naturaleza, en el mismísimo centro de los hombres; lo joven y lo viejo, lo salvaje y lo civilizado, lo lejano y lo próximo, el más allá y este mundo (2001, p. 70).

Y por qué no, lo divino y lo femenino, en una feminización de la trama a partir del Baco-ménade:

“Dulce <es Baco>, en las montañas, cuando desde el tíaso que avanza a la carrera cae a tierra, vestido con la sagrada piel de corzo, para cazar la sangre del cabrito que va a morir —placer del alimento crudo— lanzándose hacia las montañas de Frigia, de Lidia. Pues quien conduce el coro es Baco. Evohé. (EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 135-140)

El deslizamiento ontológico del dios lo lleva a adoptar todas las marcas que instituyen el *esse* de la ménade, rompiendo con su vieja identidad y evadiéndose de la

forma canónica. Dioniso se ha convertido en ménade y resulta dominante la vestimenta como realización eficaz, así como la carrera y la caída, signos del movimiento menádico. El nuevo punto de instalación es un rostro otro del dios que nos tiene acostumbrados al estallido de las formas reguladas y conservadas.

La referencia al cabrito reafirma las pautas del culto, así como una nueva transgresión-ruptura de las costumbres que diagraman las regiones del ser y territorilizan a los hombres y a las bestias en *tópoi* diferenciados. La práctica y la escena se deslizan hacia el ámbito salvaje, reuniendo en su pintura los distintos órdenes de lo real: el plano divino, representado por el dios, el plano humano, inscrito en su transformación en bacante, y el plano bestial, asociado al deseo de carne cruda como el epicentro de la vida animal.

Este es un punto nodal del espíritu de ruptura que viene asomando. La ingesta de la carne cruda propia del *omophagós* implica una fractura de las marcas antropológicas canónicas. Desde el mito sacrificial que define las pautas de la alimentación, los hombres comen sus alimentos cocidos, reservándose lo crudo para los animales. A partir de esta marca insoslayable que traza el *tópos* humano, la carne cruda, como bocado del festín sacrificial, implica un modo de evasión de las costumbres tradicionales.

La feminización de Dioniso, devenido una bacante más, o mejor aún, el conductor del colectivo, supone un desdibujamiento-ruptura de los límites de los *tópoi* de lo femenino y de lo masculino. La metamorfosis se halla ahora al servicio de la evasión de los límites cristalizados que delimitan las fronteras entre los sexos, permitiendo deslizamientos que permeabilizan las regiones. Devenir bacante es la marca de un deseo de ruptura que reafirma que las cosas están sin esencia.

Análogamente, su humanización implica un desdibujamiento-ruptura de las fronteras suturadas entre lo divino y lo humano. Adoptar forma humana involucra una metamorfosis de absoluta radicalidad, ya que difumina las fronteras en torno a la

muerte como noción antropológicamente instituyente de la calidad ontológica de los hombres.

No se trata de una metamorfosis menor sino de aquella evasión que determina el cambio estructural del ser en cuestión. Devenir hombre es asumir la muerte como nota constitutiva e inevitable. De divino a humano, la ecuación consiste en la conciencia de la finitud como límite extremo (HEIDEGGER, 1997; JASPER, 1981).

Finalmente, su “menadización” implica un desdibujamiento-evasión de los hitos que separan lo “normal”, lo aceptable y deseable, de la *manía*, aquello que atenta contra el orden instituido, con la inmensa complejidad que encierran ambos términos en la economía general de lo dionisiaco. Junto con el espíritu de ruptura, el dios da señales de un espíritu de aventura que lo ubica en el marco de sus epifanías. Dioniso, como sus seguidoras, abandona el centro de la ciudad, el núcleo palpitante de lo oficial, para arrojar a la montaña, a la periferia, en una carrera que implica la tensión entre lo oficial y lo no oficial. Del centro a la periferia, del epicentro al margen, el Dioniso-bacante se aventura ontológicamente en el itinerario de un deslizamiento espacial, hasta alcanzar un *tópos* afín a sus ceremonias. La aventura se materializa en la transmutación del espacio.

La montaña se convierte en un lugar sacro que tensiona el estatuto ontológico del espacio profano (ELIADE, 1991); cobra las cualidades de una territorialidad alternativa, con la carga de inaccesibilidad, restricción y prohibición para los no iniciados. Quizá desde este registro ontológico se explique el destino último de Penteo en su calidad de *voyeur*, quien transgrede con su mirada sacrílega las marcas celosamente guardadas de lo que implica el ritual como acontecimiento excepcional.

El espacio sagrado coincide con el espíritu de ruptura. Rompe con el espacio profano, homogéneo y de idéntica constitución ontológica. La heterogeneidad ontológica se debe a que allí se ha producido una hierofanía, una epifanía o una *kratofanía*, vale decir una mostración de lo sacro, de un tipo de poder asociado a lo

sagrado como lo otro de lo humano; términos inscritos en la huella lexical ver verbo *phainomai*, “aparecer”, “mostrarse”, “hacerse presente”. Allí, en la aventura de la montaña, Dioniso es, por supuesto, el conductor del *thiasos*, el que reúne en su figura las marcas de un saber que se asocia a un poder de conducción.

Baco, levantando la antorcha ardiente de pino que huele como el humo del incienso sirio, la sacude desde su base, mientras incita a los que deambulan a correr y danzar, los impulsa con sus gritos, sacudiendo en el aire su sedosos bucles y, al mismo tiempo, brama (EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 147-151).

Dioniso conduce el cortejo desde su propia conversión, desplegando a su paso el compartimiento ritual de una ménade más, con su antorcha ardiente, sus bucles femeninos al viento, como luce la cabellera de una ménade mientras se mueve frenéticamente al escuchar el bramido de su Señor. El bramido, inscrito en el campo lexical del verbo *epibrémei* da cuenta de una nueva intersección de planos. Un dios que brama como un animal, que grita con un gruñido o mugido que evoca la voz del toro. Dioniso-taurino que puede animalizarse, humanizarse, feminizarse, “menadizarse” en una sinfonía ontológica sin par.

CORONAR NUESTRAS CABEZAS CON BROTES DE HIEDRA

Un nuevo desplazamiento se opera al iniciare el episodio I. Una nueva feminización y una nueva “menadización” que realza una vez más el protagonismo del elemento femenino en la pieza. Tiresias llega al palacio en busca de Cadmo y, travestido como una ménade, se hace presente frente al portero: “Él sabe por qué vengo y qué convinimos entre ambos, pese a ser yo un viejo y serlo él aún más: ceñir con follajes los tirsos, vestir pieles de corzo y coronar nuestras cabezas con brotes de hiedra” (EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 175-179).

Las marcas son claras y toman los símbolos del culto dionisiaco: el tirso, las pieles de corzo, y las coronas de hiedra. El atuendo báquico vestido por los dos ancianos es el inicio de su ascenso al monte. También Cadmo está travestido, aguardando por Tiresias para acudir a rendir culto a Dioniso. “Vengo dispuesto, vestido

con la vestimenta del dios [...] ¿Adónde hay que ir a danzar? ¿Dónde hay que detenerse y sacudir la gris cabeza? [...] No me cansaría de golpear día y noche la tierra con el tirso” (EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 181-189).

Tal como afirma Andrade (2003, p. 79 n. 41), la entrada de ambos viejos portando su atuendo de bacantes se da en el marco de una escena cómica, apoyada en una doble inversión estatutaria, ya que se trata de dos ancianos que actúan como jóvenes y de dos hombres que se comportan como mujeres. A la imagen exterior, definida por el travestismo de los ancianos, se suma la actitud interna de ambos como bacantes, dispuestos a adoptar los gestos y las posturas femeninas, danzando y sacudiendo sus cabezas en actitud menádica. El trazo exterior y el interior se asocian y se complementan en una nueva identidad, deslizándose hacia un inédito registro de ser, que abandona lo que era para ser momentáneamente otra cosa, otro orden de lo real, tal como ocurriera en cada uno de los casos trabajados oportunamente.

B. LOS SIGNOS PRIVILEGIADOS DE LA CAMARADERÍA. DIONISO Y SU CORTEJO FEMENINO

El presente apartado, tal como fuera anunciado en la introducción, recorre las marcas del *thíasos* dionisiaco según aparece en *Bacantes*, vv. 135-169, atendiendo fundamentalmente a las noticias que devuelve el coro, en el marco de una estrecha vinculación con nuestro apartado precedente donde hemos recorrido el espíritu del dios. Nos interesa rastrear aquellos elementos que constituyen las marcas de la pertenencia a una determinada geografía misteriosa que coloca al iniciado y al dios en un plano de familiaridad y cercanía y que a su vez, instala a Dioniso en un registro divino particular. Al mismo tiempo y como novedad respecto del apartado anterior, propondremos un análisis filológico-filosófico que hemos obviado en el primer tramo. La riqueza de los versos escogidos así lo amerita.

Partiendo de la tesis de L. Gernet en torno a la existencia de dos mundos impermeables, queremos mostrar cómo los signos destacados representan la

condición de posibilidad de la pertenencia. En realidad, constituyen los signos instituyentes de una instancia de pasaje; el iniciado adquiere un registro ontológico distinto en relación al hombre común y hay indicios que facilitan el tránsito.

Trabajaremos pues algunos de los fragmentos que relata el coro para mostrarlos y poner de manifiesto, simultáneamente, el papel fundamental que representa en la economía general de la pieza y que la convierte en un drama de corte arcaizante precisamente por esta presencia y por el retorno a un tema mítico.

ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαί
ων πέση πεδόσε, νε
βρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἰέμε
νος ἐς ὄρεα Φρύγια, Λύδι', ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος,
εὐοῖ.

¡Qué **gozo** en las **montañas**, cuando en medio del **cortejo** lanzado a la **carrera** se arroja al suelo, con su **sacro hábito de piel de corzo**, buscando **la sangre del cabrito inmolado**, delicia de **la carne cruda**, mientras va impetuoso por montes, frigios, lidios!
¡He aquí a nuestro jefe Bromio, evohé!
(EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 136-141)

Una serie de elementos abren el juego interpretativo. En primer lugar el **gozo**, ἡδὺς, representa el estado de los acompañantes del dios. La alegría, la felicidad, la plenitud del espíritu es el sentimiento que embarga a quienes logran la “aspiración ante todo común” (Gernet, 1981, p. 22): tener un contacto, aunque sea fugaz, con el dios. La recuperación de un estado idílico donde hombre, naturaleza y divinidad constituyen un todo sin fragmentación, es el índice más claro de una felicidad verdadera.

La fractura de aquel registro primigenio es, por el contrario, el desgarró metafísico que arroja la diversidad de planos en los que se fragmenta aquella totalidad. Giorgio Colli en su texto *El nacimiento de la filosofía* (1994) trabaja acertadamente la imagen del desgarró metafísico asociándola al mito del

descuartizamiento de los Titanes, quienes, por orden de Hera, desmiembran al niño Dioniso, según relata el mito órfico.

El campo lexical del verbo *σπαραγγμέω*, “desgarrar”, “descuartizar”, “cortar por cuartos”, impacta en la doble imagen de la fractura metafísica y del *sparagmós* como momento culminante del ritual dionisiaco. Dolor y alegría es uno de los tantos pares que tensiona Dioniso en su epifanía; el dolor del desgarramiento originario y el gozo del reencuentro en la unidad.

El segundo elemento de pertenencia está dado por la geografía. En las montañas, *ἐν ὄρεσιν*, alejados del corazón de la ciudad como centro neurálgico de lo civilizado, los adeptos celebran sus orgías reduciendo la distancia que separa a hombres y dioses. La montaña se convierte así en el *tópos* de identidad del colectivo y en territorio de pertenencia misteriosa, lo cual implica una sacralización del espacio heterogéneo en relación a la homogeneización del espacio no sacro (Eliade, 1991).

Montaña y ciudad; naturaleza y cultura. He aquí una nueva tensión en el dios polifacético de múltiples máscaras, amante de las ambigüedades. La montaña como espacio abierto contrasta con el *oikos* como *tópos* cerrado; incluso con la propia *pólis* pensada metafóricamente como un *oikos* magnificado. Nueva tensión entre lo abierto y lo cerrado, el afuera y el adentro; ese adentro del que fueran arrojadas las mujeres que conforman su cortejo. La montaña, reducto sacro de pleno contacto con la naturaleza, alberga al cortejo y constituye un nuevo elemento de pertenencia e identidad, al tiempo que conforma uno de reunión y asociación.

El *thíasos* es la expresión más genuina de aquellos que siguen a Dioniso. Sin distinción de sexos, edades ni estatutos, los seguidores del dios constituyen un colectivo vigoroso que teje lazos en torno a su Señor y rompe lo instituido para convertirse en el factor de la diferencia, de la irrupción frenética de la novedad, que jaquea cualquier orden; en este caso particular, el de Penteo. Así, el fenómeno dionisiaco templa con su presencia lo instituido y lo instituyente; sabemos que la

irrupción de la diferencia implica la fractura de aquello que la moral tradicional instituye desde su racionalidad urbana.

Nos gustaría trabajar en esta línea interpretativa la referencia que hace M. Detienne en torno a la extrañeza dionisiaca (DETIENNE, 1986). Creemos que esa extranjería está inscrita en la capacidad de destruir lo instituido y la energía instituyente de la novedad.

El extraño extranjero, el nómada, el más cosmopolita de los dioses griego, el vagabundo y caminante incansable es también el ξένο radical por su arrolladora capacidad de desplegar lo nuevo, lo inesperado, lo imprevisible, lo inasible. Es quien se instala en medio del cortejo, “lanzado a la carrera”. De aquellos fenómenos complementarios que Gernet analizaba, la aproximación y la asimilación como deseos humanos de tomar contacto con lo divino, su presencia en el corazón del cortejo como una bacante más, da cuenta del momento de máximo gozo y privilegio; carrera mediante, arrojado al suelo en una geografía compartida, la identificación entre Dioniso y sus fieles es plena.

Es el momento del atuendo. En el marco ritual, el ropaje no es aleatorio ni complementario, constituye un elemento privilegiado de la iniciación mística y representa un hito de la pertenencia. Con su hábito sacro de piel de corzo, νεβρίδος ἱερὸν, Dioniso lidera el momento culminante del ritual, el de la camaradería de los adeptos en un *tópos* identitario, de pertenencia común. También el atuendo será el que usen sus seguidoras, tal como lo atestiguan ciertas cerámicas, porque representa un elemento más del privilegio de pertenecer.

La nueva marca de la pertenencia identitaria al círculo más estrecho de los iniciados es la referencia al *sparagmós* y al *omophagós*, como instancias cumbres del ritual dionisiaco, una vez efectuada la *oreibasía*, el ascenso a la montaña. En efecto, el Dioniso enloquecido en medio de su cortejo sale en busca de la sangre, αἷμα, del cabrito inmolado. El campo lexical del verbo ἀγρεύω abre el sentido de la caza, pero

también del “buscar”, “anhelar”. Creemos no falsear la interpretación si jerarquizamos estos últimos sentidos. El frenesí extático lleva a anhelar la presa, su sangre y su carne cruda; ὠμοφάγον χάριν. El sustantivo χάρις impacta en el corazón de lo que involucra la presa: encanto, belleza, goce, placer, gusto, satisfacción, deleite. He allí las marcas asociadas al momento ritual. Podríamos transferir el campo de significación a la propia experiencia de contacto con el dios.

No hay experiencia sacralizada con Dioniso si no está mediada con el movimiento como forma de epifanía. El dios se mueve, camina, vagabundea, recorre y arrastra a su paso al colectivo femenino. El verbo ἰημι, “poner en movimiento”, “correr”, “hacer correr”, abre el juego de la imagen dinámica; de ese cuerpo tan intensamente puesto en circulación en la economía general del dionisismo. Es Bromio el jefe, el conductor, ἔξαρχος, quien impetuosamente lidera el movimiento frenético, convertido en una bacante más.

Los prodigios no se hacen esperar y, corroborando, la excepcionalidad de Dioniso, ganan la escena simbólica.

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν
νέκταρι.
Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων
πυρσώδη φλόγα πεύκας
ἐκ νάρθηκος αἴσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν
πλανάτας ἐρεθίζων
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,
τρυφερόν τε πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.
¡Brota del suelo leche, brota vino, brota néctar de
abejas! ¡Hay un vaho como de incienso de Siria!
El Bacante que alta sostiene la roja llama de su antor-
cha, marca el compás con su tirso, impele a la carrera
y a las danzas a las errantes mujeres excitándolas con
sus alaridos, mientras lanza al aire puro su desmelenada
cabellera (EURÍPIDES, *Bacantes*, vv. 143-151).

Los prodigios constituyen un nuevo punto de asociación entre Dioniso y su círculo de pertenencia en la medida en que están íntimamente relacionados con la naturaleza; esa misma naturaleza que constituye el *tópos* emblemático del festín dionisiaco. La naturaleza es el *hábitat* del encuentro privilegiado entre el dios y sus seguidoras. Lejos de la ciudad, los alberga con la misma prodigalidad con la que devuelve sus mejores frutos: leche, vino, néctar de abejas.

El campo lexical del verbo $\rho\acute{\epsilon}\omega$, “fluir”, “correr”, repetido frente a cada prodigio, acompaña la metáfora del movimiento que identifica al colectivo. Así como corren y fluyen los elementos naturales, corren y fluyen Dioniso y sus adoradoras, en una perfecta comunión fraterna y de con-sustanciación. En efecto, se trata de una sustancia común, de una plena comunicación ontológica que diviniza al adepto.

Dioniso es el Bacante, ὁ Βακχεύς, en una nueva identificación con el colectivo; el que porta la roja llama de su antorcha, πυρσώδη φλόγα πεύκας, marcando con su gesto en alto el típico movimiento que caracterizará a la Bacante, engalanada con su antorcha. De este modo, la luz en el marco de la oscuridad de la noche instituye un nuevo elemento común entre el dios y sus fieles; una vez más no son aleatorios y complementarios de un ritual exótico, sino de una pertenencia.

Desde su rol de conductor, Dioniso marca el compás. El campo lexical del verbo $\acute{\alpha}\iota\sigma\omega$, “precipitarse”, “vibrar”, “saltar”, “revolotear”, lo muestra en el punto más álgido del movimiento y habilita la danza frenética. La carrera, δρόμος, y la danza, χορός, son las nuevas huella del *tópos* compartido y los nuevos signos de la pertenencia orgiástica. El conductor y sus fieles están idénticamente atrapados por las marcas identitarias; ambos elementos definen un momento único y privilegiado de la vida comunitaria, de contacto cercano e instituyente del gozo compartido, al tiempo que, una vez más, ponen los cuerpos en movimiento, en florida circulación, haciendo del desplazamiento el tópico identitario.

Sabemos que las mujeres lo acompañan con fidelidad inalterable. El campo lexical del adjetivo Πλανήτης, “vagabundo”, “errante”, define un rasgo común que identifica al dios y a sus seguidoras. El nomadismo y el vagabundeo determinan una metáfora inscrita en el viaje que se expresa a través del movimiento y del cuerpo.

Suscrito en la misma imagen, el campo de significación del verbo πρέρεθίζω, “mover”, “animar”, “excitar”, da cuenta no solo del movimiento frenético de Dioniso, sino también del de su cortejo. Es él quien, como guía, con-voca a las mujeres, llamándolas a un despliegue extático; su presencia las con-mueve y, por ende, las pone en movimiento.

El cuerpo y el movimiento constituyen, pues, dos nuevos rasgos de la similitud ontológica entre fieles y divinidad, al menos en ese instante único, fugaz e intransferible que implica la proximidad. Cuerpo individual y colectivo se amalgaman en un mismo plano, al que hay que sumarle el cuerpo social que con-voca el teatro como fenómeno político (COLOMBANI, 2016).

Nuevas huellas dan lugar al paso febril del cortejo. En primer lugar, el grito, ἰαχή, que es un alarido de guerra, expresado en el participio ἀναπάλλων, “agitar”, “blandir”, que acompaña al sonido; es un alarido en el escenario de una agitación. Grito de guerra que evoca, seguramente, la batalla que el propio Dioniso libra contra quienes no lo reconocen. En segundo lugar, la melena πλόκαμος, la cabellera ensortijada, el cabello rizado, característico de Bromio. Las bacantes portan la misma melena, libre de ataduras y recogidos, que sacuden frenéticamente, rompiendo el modelo canónico de la cabellera de la esposa *mélissa* (LESSA, 2014).

C. EL REPERTORIO IMAGÉTICO

Collection:	Berlin, Antikenmuseen
Summary:	Interior: Dionysos and satyr. Side A and B: maenads dancing at the image of Dionysos.
Ware:	Attic Red Figure
Painter:	Attributed to Makron
Potter:	Signed by Hieron
Context:	From Vulci
Date:	ca. 490 BC - ca. 480 BC
Dimensions:	H. 12.3 cm., d. 33.0 cm.
Primary Citation:	ARV2, 462.48; Para., 377; Beazley Addenda 2, 244
Shape:	kylix
Beazley Number:	204730
Region:	Etruria
Period:	Late Archaic



Figura 1. Kylix de figuras rojas. Collection: Berlin, Antikenmuseen. Atribuida a Makron, ca. 490 a. C. - ca. 480 a. C, proveniente de Etruria, Período tardío.

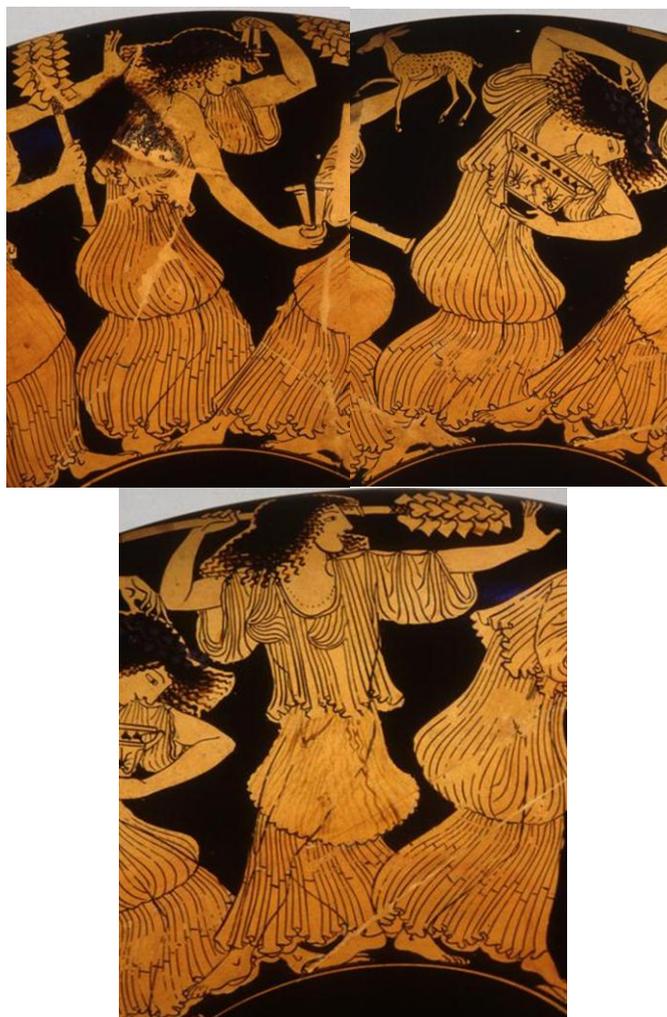


Figura 2. Detalle del Kylix de figuras rojas. Ménades bailando con los distintivos de Dioniso en sus manos.

Proponemos una primera aproximación a la imagen del *thíasos* dionisiaco de la mano de la cerámica roja como modo de intersectar dos lenguajes, dos órdenes discursivos, constituidos por reglas propias de funcionamiento. Desde esta perspectiva, los vasos “hablan”, son un soporte material e imagético que nos permite

acercarnos a la representación del cortejo femenino. La imagen devuelve con elocuencia plástica la figura distorsionada, propia de la ménade como contra-modelo de la mujer *mélissa*; figura límite, vecina de las formas de la Otredad, que el propio Dioniso encarna en su devenir epfánico. La cerámica se convierte así en el *lógos* que inscribe una presentación en sociedad, en una posibilidad sensible de recortar el objeto de análisis desde otra perspectiva, desde otra mirada, desde otro punto de instalación material y simbólico. Los vasos “hablan”, “cuentan”, “muestran” y con ello se convierten en magníficos soportes de una realidad. Apenas un recorte del universo imagético para mostrar otro *lógos*, otro discurso capaz de exhibir las marcas identitarias de los personajes que estamos transitando.

Allí está el cortejo dionisiaco exhibido en su plenitud: melena des-sujetada, liberada de las ataduras; melena nomádica que esquiva toda fijación estática que acompaña con su vagabundeo el propio movimiento de la bacante; recorte de las imágenes en sus mínimos detalles para ver los rostros, las expresiones, los gestos de esas mujeres adoradoras de su Señor.

CONCLUSIONES

El proyecto del presente trabajo consistió en analizar la experiencia dionisiaca, remarcando ciertos espíritus que lo caracterizan y lo constituyen ontológicamente en sus múltiples y habitualmente violentas epifanías. Una divinidad que se manifiesta a los mortales de manera abrupta y violenta, a partir de su necesidad ontológica de ser reconocido allí donde su culto es negado, ignorado y rechazado, tal como ocurre en la Tebas cadmea.

El proyecto del segundo apartado consistió en destacar las marcas de su *thíasos* tal como aparece en *Bacantes* vv. 135-169, en el escenario de un protagonismo femenino relevante, habitual en la experiencia dionisiaca, y de una estrecha vinculación con nuestro apartado precedente donde recorrimos el espíritu del dios. Nos interesó hacer hincapié en los elementos que constituyen los signos de una

pertenencia mística que territorializa al iniciado y al dios en un *tópos* de familiaridad y cercanía, marcando un nuevo espíritu del dionisismo, esto es, su palpabilidad como dios que se hace presente a sus fieles.

Al mismo tiempo, propusimos un análisis filológico que habíamos obviado en el primer tramo. Trabajamos algunos pasajes para mostrar los signos de la pertenencia. Dos frentes, pues: el plexo de espíritus que hace de Dionisos un dios singular y, en el marco de esa misma singularidad, las marcas de una pertenencia inscrita en un espíritu de camaradería que vuelve a los fieles en elegidos. Finalmente ilustramos nuestro texto con un mínimo repertorio imagético. Como aporte, intentamos poner en diálogo dos modelos discursivos y, por ello, apelamos a la utilización de imágenes rojas. Apenas un mínimo atajo ilustrativo para dar cuenta de su importancia en el marco de las prácticas sociales que marcaron el período clásico.

BIBLIOGRAFÍA

- COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega*. Madrid: Trotta, 1998.
- COLOMBANI, María Cecilia. *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUDEM, 2016.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Colombia: Labor, 1991.
- EURÍPIDES. *Bacantes*, Traducción, estudio preliminar y notas de Nora Andrade. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- GERNET, Louis. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1981.
- HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- JASPERS, Karl. *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Madrid: FCE, 1981.
- LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas: Mélissa - do gineceu à Agorá*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- MILLER, James E. *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- OTTO, Walter. *Teofanía*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.
- OTTO, Walter. *Los dioses de Grecia*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.

HETAIRIA E ARTICULAÇÃO POLÍTICA: O PRESTÍGIO ENTRE TEIAS DE INTERDEPENDÊNCIA SOBRE AS LITURGIAS DA TRIERARCHIA E KHOREGIAI NA ATENAS DO PERÍODO CLÁSSICO

Alair Figueiredo Duarte⁸⁴

RESUMO

Nos interessa realizar uma breve análise entre as relações de similaridades envolvendo as *khoregiai teatrais* e a *trierachia*. Primeiramente, nossa motivação ocorre porque o tema versando sobre a articulação política dos agrupamentos de cidadãos que se enxergavam como companheiros (*hetairoi*), reunidos em torno de uma liderança política mostra-se pouco analisado pela historiografia. Depois, também encontramos poucos estudos analisando como a articulação política entre os grupos de *hetairoi*, podem fornecer novos sentidos a determinadas *liturgias*.

Palavras-chave: Relações de Similaridade; Khoregiai Teatrais; Trierachia; Liturgias.

ABSTRACT

We are interested in a brief analysis of the similarity relations involving the theater *khoregiai* and *trierachia*. First of all, our motivation is because the theme about the political articulation of the groupings of citizens who saw themselves as companions (*hetairoi*), gathered around a political leadership, is little analyzed by historiography. Then, we also find few studies analyzing how the political articulation between *Hetairoi* groups can provide new meanings to certain liturgies.

Keywords: Similarity Relations; Theater Khoregiai; Trierachia; Liturgies.

O que podemos afirmar sobre as *liturgias* na Atenas Clássica? Ao realizarmos esse questionamento nos remetemos a compreender as motivações que levariam homens livres e dotados de cidadania, a financiarem voluntariamente a construção naval ou a

⁸⁴ NEA-UERJ/LSC-EGN/NEHMAAT- UFF; CEHAM-UERJ/CEHM-UNIRIO.

constituição de um coro teatral na polis dos atenienses. As *liturgias* como nos menciona Claude Mossé, tratavam-se de uma atribuição cívica com fins a custear um benefício público. Na polis dos atenienses, tal responsabilidade recaía sobre os cidadãos abastados (MOSSÉ, 2004:192).

Podemos em linhas gerais, declarar que os cidadãos proeminentes em Atenas colocavam sua fortuna a serviço da comunidade em busca do prestígio. Essa era uma, entre tantas outras qualidades exigíveis para se obter ou renovar magistraturas. Ao obter tais incumbências o cidadão visaria alcançar, além da notoriedade política, honrar seus ancestrais, pois era a oportunidade de perpetuar o nome de sua família na memória da polis. A *trierchia* se tratava de uma das *liturgias* mais onerosas, a finalidade de seu financiamento consistia em equipar uma embarcação de guerra do tipo *trieres*, no entanto, ela não era o único modo de investimento voluntário nos projetos públicos e festivais políades, haviam outros, que de maneira muito breve, enumeramos: a *khoregia* que objetivava treinar um coro teatral; a *hestiasis*, que se ocupa em oferecer um sacrifício seguido de banquete; ou a *arkhitheoria*, a qual encerra em financiar e liderar uma embaixada sagrada; a *hippotrophia*, encarregar-se da manutenção de um cavalo público para as procissões (MOSSÉ, 2004:192).

Nos interessa realizar uma breve análise entre as relações de similaridades envolvendo as *khoregiai teatrais* e a *trierachia*. Primeiramente, nossa motivação ocorre porque o tema versando sobre a articulação política dos agrupamentos de cidadãos que se enxergavam como companheiros (*hetairoi*), reunidos em torno de uma liderança política mostra-se pouco analisado pela historiografia. Depois, também encontramos poucos estudos analisando como a articulação política entre os grupos de *hetairoi*, podem fornecer novos sentidos a determinadas *liturgias*.

Ao mencionarmos a importância das *liturgias* dentro da comunidade ateniense, não podemos deixar de mencionar algumas instituições. Dentre elas, o Teatro possui valor inigualável exatamente por estar no epicentro da movimentação política e

popularidade junto ao *demos*. Em períodos de instabilidade como os de guerra – no qual há intensa articulação política dentro e fora da comunidade políade - os espetáculos dramáticos em exibição ao público ganham maior projeção trazendo aos seus expectadores, variadas reflexões. Tal fato permitirá que nos dias atuais estudiosos do tema, apontem potenciais fins para o uso de seu espaço físico, tanto quanto, compreender as razões pelas quais determinadas personalidades ou temas, acabaram por se tornarem protagonistas nas peças teatrais.

Muitas vezes é possível identificar na abordagem que se faz sobre os temas teatrais da Antiguidade, o apontamento de que os dramas em exibição estavam servindo como instrumento de sedução das massas, ou mesmo como estímulo e oportunidade de reflexão política aos cidadãos da polis. Tais perspectivas, podem ser percebidas desde suas primeiras apresentações ao público.

Segundo Pierre Grimal a primeira tragédia teria sido apresentada na polis de Atenas em 534 a.C., sob o governo de Pisístrato (GRIMAL, 2002, p. 8). Na visão do pesquisador, o tirano teria fomentado integrar o drama teatral ao ritual em honra ao deus Dionisus buscando obter proximidade e diálogo entre ele e o *demos* (Ibidem, p. 28). As peças teatrais tornavam-se interessantes para as lideranças políticas, pelo fato de mesclarem obtenção de prestígio, objetivos não evidenciados, assim como o custo pecuniário dispensado para se financiar um espetáculo teatral.

Não iremos adentrar a seara do debate quanto a gênese dos festivais financiados, buscando definir se teria ocorrido somente a partir do governo de Clístenes, ou da atuação política dos tiranos (WILSON, 2000, p. 13). Contudo, vemos a oportunidade e importância de sinalizar o período que efetivamente elas tornaram-se constantes. O pesquisador Felipe Nascimento em seus estudos versando sobre a performance e atividades corais no teatro, defende que mesmo sem evidências tangíveis de financiamento dos coros teatrais (as chamadas *khoregiai*) centralizadas pelos tiranos, torna-se possível estabelecer a existência das práticas corais no

cotidiano ateniense já no período Arcaico, ainda que se leve em consideração que as competições corais nos festivais, foram estabelecidas somente após as reformas de Clístenes (ARAÚJO, 2018, p. 17-18).

No período Clássico, até o final do século IV a.C., os cidadãos abastados que financiavam a organização do coro, eram denominados *khoregoi*. Eles deveriam fornecer além das custas, tudo que era necessário para a organização do *coro* (GRIMAL, 2002, p. 85). A propósito das *khoregiai* estudos recentes nos indicam que elas não eram financiadas por um único indivíduo, mas sim por um grupo reunido por interesses comuns, coadunavam de um sentimento de camaradagem e cooperação entre os iguais (*isoi*) (PUGA, 2018, p. 19).

Na Antiguidade, financiar um espetáculo teatral em Atenas tratava-se de algo complexo. A primeira tarefa de um *khorego* consistia em uma seleção adequada dos melhores candidatos presentes nas *démoi*. Os selecionados deveriam atuar como dançarinos/cantores (tornando-se *khoreutai*) e a apresentação da performance, requeria um alto nível de disciplina de seus participantes. O *khorego* também deveria providenciar um espaço físico amplo, adequado para os ensaios, o *khoregeion*, pois havia grande número de pessoas envolvidas na competição, aproximadamente mil *khoreutai* por ano (ARAÚJO, 2018, pág. 61). Ainda que o *khorego* não alcançasse a vitória, teria que empreender aproximadamente 1000 dracmas com as despesas relativas ao treinamento e provisões com seu coro musical (*Ibidem*, p. 65).

Apesar de os custos para gerir um espetáculo consumir somas consideráveis, porém os cidadãos abastados assumiriam a responsabilidade em custeá-los visando principalmente, pôr em relevo sua notabilidade e não apenas, obter o valor pecuniário do prêmio concebido ao vencedor. A medida colocava em evidência o zelo em contribuir com o interesse público e, concomitantemente, permitia adquirir prestígio

junto a multidão de cidadãos pobres. Tal perspectiva direcionava diversas *liturgias*⁸⁵ em um mesmo fim, obter hegemonia política sobre os demais *hetairiai*⁸⁶ visando tornarem-se gestores da polis, assim como exercer controle sobre: cidadãos, *metécos*⁸⁷, estrangeiros e aliados.

Portanto, financiar um drama teatral nos festivais das Grandes Dionisias ou Leneias⁸⁸, não se tratava de mera benesse cívica, mas também a possibilidade de os temas oferecidos ao corpo cívico e *metécos*, atendessem ao interesse de cidadãos que se compreendiam como *isoi* e que por isso reuniam-se em prol de um mesmo fim político ou filosófico, constituindo uma *hetairia*. Uma boa evidencia dessa prática, reside no fato de existirem cidadãos abastados que designavam altos valores pecuniários, para que muitas pessoas pudessem assistir as encenações teatrais, os chamados *theorikon*.

Segundo David Kawalko Roselli, financiar os custos das taxas de entrada para aqueles que não podiam pagar, afetavam diretamente a relação social entre seus financiadores e o público, que o enxergariam como um protetor do *demos* (ROSSELLI, 2011, p. 87). Financiadores do *theorikon* ganhavam notoriedade e o tema abordado nos dramas teatrais, poderiam impactar diretamente sobre os interesses da polis. É possível identificar um certo incentivo para que todos assistissem aos espetáculos e muitos que não encontraram meios de garantir seu assento no espaço reservado ao público, buscavam se assentar em lugares não oficiais, procurando a oportunidade de assistir os espetáculos. Aqueles que não tinham garantido um espaço para assistir a

⁸⁵ Certas funções atribuídas aos cidadãos mais abastados, os quais colocavam sua fortuna a serviço da comunidade (Cf. MOSSÉ, 2004, p. 192).

⁸⁶ Políticos influentes tinham em torno de si companheiros dispostos a defender sua política diante da assembleia e a defende-lo diante dos tribunais (Cf. MOSSÉ, 2004, p. 166).

⁸⁷ Estrangeiro residente na polis.

⁸⁸ Dentre os diversos festivais da polis, havia dois principais que interessavam ao comediógrafo: as *Leneias*, realizados em janeiro durante o inverno e as *Grandes Dionísias*, durante a primavera nos meses de março e abril. As *Leneias* eram festivais mais reduzidos pelo fato do clima tornar a navegação inviável e impedir que embarcações aliadas aportassem trazendo maior número de espectadores. Já as *Grandes Dionisias* era um festival com projeção maior, assistida pelo corpo cívico de cidadãos, metecos – estrangeiros que residiam na polis – e aliados em visita.

performance teatral, não se omitiriam em construir choupos na parte superior da arquibancada, as chamadas "visão do álamo". Em conformidade com David Roselli, Cratino referiu-se a este local em uma de suas comédias (fr 372 K-A). O poeta poderia estar abordando esse concurso de fatos, visando despertar o riso no público expectador, como era comum na *Comédia Antiga* (ROSSELLI, 2011, p. 87).

Percebemos que a importância dispensada em poder investir em uma *liturgia* teatral do tipo *teorikon*, torna-se mais um indício de que um financiamento dessa magnitude, buscava atingir fins políticos em maior grau que qualquer manifestação altruísta cívica, pois somente cidadãos - aqueles que possuíam direito de voto - teriam acesso a distribuição desse fundo pecuniário (ROSSELLI, 2011, p. 87). Claude Mossé, menciona que os recursos adquiridos por meio dos *theorikon*, transformou-se em um verdadeiro fundo de emergência para os cidadãos mais pobres e, em dado momento, chegou a se vincular ao caixa militar (MOSSÉ, 2004, p. 273). O valor dispensado para esse fundo tornou-se tão oneroso, que a dinâmica social exigiu mudanças na maneira como essa *liturgia* se operacionaliza. Na era helenística, sob a administração dos grupos oligarcas em Atenas, ocorreu a abolição destas distribuições, possivelmente por estarem diretamente conectadas com mudanças amplas na demografia, afetando proporcionalmente os valores e custos do financiamento dos festivais no teatro (ROSSELLI, 2011, p. 87).

O importuno causado em decorrência dos altos custos investido no financiamento de *liturgias* é uma problemática que preocupava os grupos oligarcas. Já na segunda metade do século V a.C., O velho Oligarca queixava-se do estorvo que seria financiar obras públicas: *Há quem se impressione com o fato de em diversas circunstâncias se concederem mais benefícios à ralé, aos pobres e aos populares do que à elite, mas é exatamente ao defender esta prática que eles preservam a democracia* (P. Xenof.: 1:40). Membros da oligarquia ateniense se indignavam pelo fato de a população menos abastadas, se beneficiar do sistema de governo democrático, no

qual todos detinham igualde no voto. No entanto as despesas públicas, como eles afirmavam, eram distribuídas de maneira desigual. Os cidadãos ricos deveriam sustentar financeiramente todas as despesas com a estrutura de montagem, coro e demais elementos envolvidos, enquanto os pobres não eram afetados pelas mesmas responsabilidades.

Por outro lado, para os financiadores das *liturgias*, beneficiavam-se de elementos que compensavam o peso dos valores pecuniários investidos na organização de festivais, tanto quanto das obras públicas ou construção naval. Entre os cidadãos abastados, o pagamento dessas *liturgias* permitiria ganhar notoriedade e ascensão política sobre seus adversários. Plutarco documentou a *Vida de Péricles* (14 – 15), e nos permite apreender a atmosfera agonística envolvendo as *hetairiai* de Tucídides e Péricles. A esse propósito, versos das comédias de Aristófanes mencionam traços da preocupação por parte de Péricles, em não deixar evidente suas falhas administrativas e de financiamento nas obras públicas.

No discurso de Aristófanes há menção de que Péricles teria tomado decisões políticas capazes de distrair o *demos* de questões importantes para a polis, evitando com isso, agravos judiciais ou mácula a sua imagem pública. Sobre essa especificidade, consta na comédia *Paz* (605-610), uma alusão de que o proeminente líder político teria se envolvido na relação agônica entre Corinto e Mégara, visando desviar a atenção dos cidadãos atenienses quanto as mazelas da sua gestão política.

A questão vem trazer mais uma vez ao epicentro do debate político em Atenas, o tema apresentado em *Acarnese*, 425 a.C., a possibilidade de Fídias – escultor patrocinado por Péricles - ter superfaturado a construção da estátua de Athená no Partenon. Quanto ao desfecho desses fatos, Fídias foi acusado diante da assembleia popular por falsidade de dispêndios e foi punido com o *ostracismo*⁸⁹. Os fatos nos

⁸⁹ Exílio da polis por um período de dez anos. o *ostracismo* era o recurso utilizado para anular o crescimento progressivo de lideranças políticas, que ameaçavam o *poder do demos*. O *ostracismo* era uma punição a todos que de alguma maneira, ou por convencimento dos membros na assembleia, se

demonstram que no *Teatro Grego*, havia um misto de disputa política, moral filosófica e criatividade poética (JAEGER, 2001, p. 414).

Torna-se interessante observar, que inserido na atmosfera agonônica que circulava ao redor das *hetairiai* e suas adversárias, existia o fato de que embora um ataque pudesse ser dirigido sobre um dos seus membros mais proeminentes, a sua saída da cena política não colocaria fim as disputas que envolviam todo o grupo. Nesse embate era comum reconhecer as virtudes adversárias depois que não representasse ameaças.

W. Jaeger ressalta que Tucídides e Péricles eram adversários políticos, porém o autor de *Guerra do Peloponeso* reconhece a honestidade de Péricles e sua competência, afirmando que como homem público, Péricles seria o único capaz de conduzir Atenas a vitória sobre seus adversários espartanos (JAEGER: 2001, p. 465-466). Um dado importante sobre esse panegírico das qualidades de Péricles, é que a afirmação de Tucídides teria ocorrido somente após a sua, ocorrida em 429 a.C. Por outro lado, mesmo sem a liderança personificada de Péricles, seus companheiros de *hetairia* não descansariam para anular o poder do grupo adversário; a perda da estratégica posição de Anfípolis em 422 a.C., foi um argumento irrefutável para o *ostracismo* de Tucídides.

O *agon* entre os grupos políticos na polis dos atenienses, deixa evidenciado a atmosfera de disputa, mobilização e exclusão que pairava nas relações envolvendo mobilização política de cidadãos e instituições políade. Contudo, esse cenário tratava-se de uma identidade do regime democrático ateniense. Uma harmonia agônica que era peculiar aos cidadãos em todas as esferas sociais. A perspectiva deixa transparecer o modo pelo qual o cidadão se relacionava com suas instituições e como eles buscavam contribuir com seus deveres cívicos. Não se eximir de conflitos e disputas políticas e a maneira pela qual atenienses buscavam proteger ou manter suas

tornavam um risco ao sistema democrático. Ninguém estaria isento de ser atingido pelo *ostracismo*, caso a assembleia fosse convencida da sua necessidade.

instituições e o financiamento das *liturgias* não estaria fora dessas concepções. Se sobressair sobre os adversários ou ser o provedor era um princípio moral que legitimava a sua postura como *despotés*⁹⁰.

Algumas *liturgias* detinham uma espécie de poder místico em conquistar corações e mentes de seus cidadãos para serem seus *despotés*, pois permitiam emergir o sentimento de estarem equiparados aos ancestrais que cumpriram seus deveres com o solo pátrio e deixaram um legado as gerações póstumas. A ação pode ser percebida como uma analogia a manifestação das forças divinas que geram e protegem os homens, tornando-os seus beneficiários. Guiados por esse imaginário, os homens deveriam proporcionalmente prover o bem-estar do corpo comunitário. Essa dinâmica envolvendo provedores e os suscetíveis a se tornarem beneficiários das *liturgias*, permitia conciliar a unidade política políade no sentido de todos se compreenderem como parte de um todo (*eutaxia*).

Segundo Stephen Lambert as *liturgias* materializavam a *eutaxia* em sentido estrito, pois ressaltava a boa ordem cívica. Porém, ao analisarmos algumas práticas rituais de formação da cidadania ateniense, é possível identificar a preocupação com a formação de um caráter moral reto. As práticas rituais helênicas que se operacionalizam sob um contexto educacional militar pode ser percebido como um dos meios de ratificação desses termos (LAMBERT: 2012, p. 228). Os princípios *eutaxicos* vivenciados na educação militar ateniense, tinham por finalidade especializar os *efebos* não somente nos assuntos bélicos, mas forjar seu caráter também sobre perspectivas de retidão éticas, morais e religiosas.

⁹⁰ Chefe familiar, soberano, mestre, senhor (Cf. BÖLTING, 1953: 180). A propósito da condição social do *despotés*, Aristóteles no livro I da Política 1252a; entre as formas de comando irá mencionar que o *despotés* encontra-se inserido na relação senhor/escravo. Essa condição abriga outras que são extensão desse exercício de comando: a que se ocupa da administração familiar como chefe de fratria (oikonomia) – a casa como unidade familiar (oikos), a relação marido/mulher = nuppcial (gnaiké) e a relação pai/filho.

A *eutaxia* presente no imaginário ateniense, contribuía na formação do cidadão, incentivando-o a exercer a temperança (*sofrosine*), para que fosse direcionada como justa medida na aplicação da justiça e autocontrole diante do corpo social. Tais fundamentos coadunam a perspectiva pedagógica que o Teatro teria durante o período Clássico, ou seja, educar o cidadão, tal como nos aponta Jan Pierre Vernant. O pesquisador atribui ao Teatro, o epíteto de ser, “*o pensamento social próprio da cidade, o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração*” (VERNANT: 1988, p. 15). Tais fundamentos encontram-se presentes nas *liturgias* com fins militares, provedoras do princípio filosófico da *eutaxia*.

Aristóteles (*Pol.* IV: 1321a), fará menção ao pagamento das *liturgias* com fins de incentivar a permanência da *eutaxia* no corpo cívico. O estagirita destaca que os fundos levantados com objetivos litúrgicos *eutaxicos*, poderiam contribuir para acentuar as medidas de cunho oligárquico, pois visavam limitar a formação moral e ética a um número reduzido de cidadãos, mais especificamente, aos proprietários de terras. Isto, pelo fato de participarem do mesmo rito de passagem para a vida adulta, tornando-se iguais (*hómoioi*), através do ritual militar de formação do cidadão, a *efebia*.

Percebemos que em Atenas a efetiva aplicabilidade de princípios organizadores de ações éticas-morais - os quais em maior ou menor grau mesclavam-se aos fins administrativos da polis – permitiam aproximar o voluntariado dos cidadãos abastados ao pagamento das *liturgias*. Por consequência esses cidadãos reunidos em *hetairiai*, acabavam se apropriando da potencialidade das instituições políades se integrarem com o *demos* visando atingir seus objetivos políticos. Percebemos também que essas articulações se materializavam no espaço físico do teatro com o financiamento das *khoregiai*, assim como nos estaleiros navais através da *trierarchia*.

A propósito da *trierarchia*, tratava-se de um aperfeiçoamento do sistema litúrgico das *khoregiai*, como defende Brooks Kaiser (2007, p. 03). O pesquisador

afirma que a prática de financiamento voluntário de festivais ou obras públicas, ocorria entre os atenienses desde as reformas de Klistenes em 508/7 a.C. Essa sistematização de *litúrgias* permitia sinalizar a notoriedade dos cidadãos eleitos em contribuírem para os serviços públicos da polis, pelo fato de exigirem das finanças políades consideráveis recursos (KAISER, 2007, p. 03). Contudo, Atenas somente irá efetivar a *trierarchia* como um dever em 480 a.C., por ocasião do decreto de Temístocles, como nos menciona Plutarco (*Temist.*, 10).

A *trierarchia* chamava à responsabilidade cívica, um cidadão com posses e prestígio político para que, por um ano, financiasse os recursos e a construção de um *trieres*⁹¹, além de pagar o soldo (*misthoi*), da sua tripulação. A *liturgia* era voluntária e cabia aos *eisphorai* - cidadãos mais abastados. Dentre as razões para o exercício voluntariado da *Trierarchia*, estavam inclusos o alto prestígio adquirido, decorrente da avaliação sobre a provisão do bem público. O proeminente cidadão, poderia ver aumentar a potencialidade de obter apoio das massas pobres de cidadãos em possíveis contendas políticas com seus adversários. Investir no financiamento *litúrgico* da *trierarchia* também atendia os interesses políticos da polis mediante sua postura política externa, atividades de comércio e migração.

A pesquisadora Andrea Leal realizou um mapeamento do processo migratório helênico na Antiguidade e identificou que após as Guerras Greco-Persas, houve a necessidade dos helenos manterem o controle sobre as vias de comércio e escoar a produção artesanal, assim como obter bens escassos como pedras e metais preciosos

⁹¹ Embarcação de guerra com propulsão a vela e a remo de 170 remadores divididos em três fileiras sobrepostas. Era a mais avançada nau de combate no século V e era armada com um aríete de ferro ou bronze na ponta. Seu comando estava subordinado ao *trierarca* que não precisava ser um marinheiro experiente; 1 *Kybernétes*, responsável pelas manobras da nau; 1 *Keulestes*, oficial de remadores; 1 *Proerates* e um *proereus*, oficial responsável pela vigilância da proa; 2 *Toikharkoi*, um responsável pelo bombordo da nau e outro pela boreste; 1 *trieraulos*, tocador de *aulos* responsável pela cadência das remadas; 1 *naupègon*, carpinteiro responsável pela manutenção da embarcação (TAILLARDAT, 1999: 263). Também tripulavam o *trieres* 10 *epíbatái*, infantaria de marinha e 4 arqueiros, *toxotái*. A partir do século IV, os *toxotái* em algumas vezes, passaram a se integrar a *hypereresia* – estado maior do *trieres* (MORRISON and COATES, 1986: 111).

e, sobretudo, terras que pudessem atenuar o inchaço demográfico dos centros urbanos - *asty* (LEAL, 2017, p. 3). A esse propósito é importante ressaltar particularidades envolvendo determinadas regiões como Atenas, localizada na Ática e Argos, no Peloponeso. Segundo Moses I. Finley tais poleis se destacaram frente as outras comunidades helênicas e por isso teriam investido em políticas migratórias, fundando *kleurúchias*, *emporai* e *apoikias*⁹². Estas poleis visavam dar solução ao problema da *stenokhoría*, ou seja, falta de terras para assentar todos seus cidadãos (FINLEY, 1990, p. 109). Portanto, a manutenção de *liturgias* como *trierarchia* e *khoregiai* não podem ser analisados de maneiras isoladas, pois envolviam redes de relações políticas em cujo a sua manutenção, mostrava-se melhor aplicável através de agrupamentos políticos na forma de *hetairiai*. Nesse processo a palavra empenhada expressa ao público, normalmente era proferida pelo cidadão de maior prestígio, o qual assumiria a responsabilidade de cumprir o dever de quitar a *liturgia*, contribuindo para o bem comunitário.

Como nos infere J. I. Armstrong, em todas as fases da vida ateniense o cidadão era motivado a agir em prol do seu grupo social, pois Atenas era uma comunidade que se pautava através da honra e da vergonha (ARMSTRONG, 1949, p. 11). Nesse sentido, financiar uma *liturgia*, além de potenciais vantagens políticas que pudessem ser obtidas, também representaria cumprir seu dever moral como cidadão. Embora possamos encontrar insatisfações quanto aos custos dessas liturgias em documentações que datam o período Clássico em Atenas, não se pode negar que quanto maior o empreendimento, maior a projeção entre os componentes do corpo cívico e maior seria o resultado moral por realiza-la.

⁹²Cleurchia: assentamento de cidadãos que recebiam um pedaço de terra em território conquistado. Estes indivíduos conservavam todos os direitos de cidadania. Apoichia: assentamento de colonização helênica em que há autonomia em relação a polis mãe. Emporia: entreposto comercial e militar que também funcionava como zona alfandegária e triagem. Nos empórios atenienses no século V a.C. era realizado vigilância militar e recolhidos as *phourias*, além de oferer o primeiro contato com a civilidade ateniense definindo quem poderia acessar o território marítimo ateniense e a *Ágora Central* da polis.

A *trierarchia* tonara-se uma das mais importantes *liturgias* atenienses exatamente pela dimensão de custos e complexidade envolvida. Tucídides (I: 13) destaca que a disponibilidade de fundos para aquisição de materiais necessários a construção naval, assim como possuir know-how, tratava-se de pré-requisitos de curto prazo para a construção de uma frota. No entanto, requisitos de longo prazo por serem fundamentais, eram os que detinham maior importância, dentre eles enumeramos: permitir o acesso ininterrupto a suprimentos (especialmente madeira); instalações permanentes de portos e estaleiros – os quais deveriam ser adequadamente equipados com peças de reposição em seus estoques, deter disponível em seu complexo portuário bons construtores navais e demais pessoas qualificadas – de maneira que tornasse todo o processo naval um sistema de administração eficaz. Também era relevante que o sistema possibilitasse o recrutamento rápido de uma tripulação habilitada e um fluxo constante de receita, para não onerar os recursos limitados do tesouro da polis (ARMSTRONG, 1949, p. 11). Dessa maneira, as *hetairiai* ligadas a construção naval não davam espaço a aventureiros que não conheciam o funcionamento do sistema. Poderia ser um desastre financeiro assumir tal responsabilidade não estando devidamente preparado, sem mencionar o fato de arcar com a responsabilidade do fracasso nos objetivos propostos, diante dos tribunais.

A polis dos atenienses ao início do século V a.C. assumiu a responsabilidade de liderar a *Koyna Délica* e proporcionalmente houve necessidade de acentuar os investimentos para que a frota pudesse atender aos objetivos apresentados, dentre eles: dissuadir inimigos, obter eficaz controle sobre a territorialidade marítima e proteger seus aliados, garantindo os interesses na *Koyna*. Em meados da década de 460 a.C., devido ao crescimento de investimentos navais, manter o tributo da *trierarchia* gerava indisposições entre os cidadãos abastados e ocorreram pressões para o fim da manutenção dessa *liturgia*.

Tucídides destaca que a construção dos *trieres* no exercício efetivo das *Trierarchias* comprometiam de maneira considerável a receita dos cidadãos eleitos a pagá-lo, por isso, atenienses cogitaram a possibilidade de o serviço ser comutado. A medida, como afirma J. K. Davies, são fortes evidências, de que a tecnologia naval se dividia entre aqueles que podiam e aqueles que não podiam arcar com altos custos para o engrandecimento da polis (DAVIES, 2008 p. 30).

Compreender o que motivou ou conduziu um cidadão a assumir a responsabilidade em tornar-se *trierarcha*, financiando a *liturgia* por período de um ano, é fundamental para notar a movimentação política das *hetairiai* diante dos grupos adversários, ou internamente, entre os membros que a integram. As epigrafias que documentam os financiamentos litúrgicos, não deixam margem para se duvidar que em Atenas a questão econômica tratava-se de um importante elemento para a articulação política. Há indicações epigráficas evidenciando que alguns assumiram a responsabilidade pela *liturgia* da *trierachia* por variadas motivações, a saber: por recursos econômicos, liderança política, feito realizado, ou por estarem quitando uma penalidade. Observar o que dizem os traços epigráficos, pode se tornar um profícuo recurso para os que buscam investigar a questão naval em Atenas. Afinal, ter o nome grafado em pedra representava deixar grafado na memória das gerações póstumas, traços da sua responsabilidade com a coletividade cívica, assim como os potenciais méritos ou honraria recebida.

Em conformidade com Rosimary Peck em *Athenian Naval Finance in the Classical Period*, 2001; as informações mais importantes no que diz respeito aos negócios financeiros e administrativos da Marinha ateniense, podem ser encontradas nas epigrafias inscritas nas estelas Áticas. Ao estudar estas inscrições, em particular aquelas conhecidas como as fórmulas "*arithmos*", a pesquisadora destaca a possibilidade de se obter uma visão das práticas navais nos séculos V e IV a.C. Dentre outras coisas, poder-se-á definir como eram eleitos os *trierarchas* (PECK, 2001, p. 1).

Não se pode determinar que a escolha de um *trierarcha* ocorria de uma única maneira. Mary Peck aponta que as *trierarchias* permaneciam opcionais até certo ponto, pois é difícil dizer que o voluntariado em pagar por essa *liturgia* tratava-se de uma unanimidade. O *trierarcha* era elegível de cinco formas diversas: primeiro, pelo voluntariado; segundo – principalmente depois de 358/7 a.C. - os homens poderiam ser formalmente convocados para assumi-la (*epidose naval*). Em terceiro, no caso específico de serem denunciados às autoridades por cometerem algum tipo de dolo e terem que a cumpra-la por definição de sentença. Em quarto, obrigados a financiar a *liturgia* para pagamento de uma dívida; quinto e por último, se fossem considerados mais ricos do que seus adversários políticos (GABRIELSEN, 1994, p. 72 *Apud*. PECK, 2001. p. 11).

Portanto, podemos compreender as razões pelas quais algumas documentações do século V a.C., como Pseudo Xenofonte, conhecido como o Velho Oligarca, apresenta lamentações em custear a frota ou um festival teatral, enquanto a população de baixo recursos apenas se beneficiava disso. Es suas afirmações “*Quanto aos sacrifícios, ritos religiosos, festivais e templos o povo – apesar de saber que é impossível aos indivíduos pobres oferecer sacrifícios, celebrar banquetes, estabelecer novos ritos e viver numa cidade bela e grandiosa –, mesmo assim descobriu uma maneira de fazer tudo isto*” (P. XENOF.: 2.9). Na visão de segmentos oligarcas na comunidade ateniense, a dicotomia: ricos versus pobres, poderosos e não poderosos, tratava-se de um problema a ser resolvido pelo sistema de governo da polis. O sistema de governo democrático permitia o voto igualitário nas assembleias de cidadãos, gerando margem para que adversários políticos pudessem custear benesses as massas, obter apoio dos menos providos de recursos e prejudicarem adversários políticos.

Para anular politicamente um adversário, poder-se-ia criar meios de reduzir seu potencial financeiro, colocando-o em dificuldades de recursos e com isso, impedi-lo de se articular com grupos externo a polis. A inferência pode ser aprendida dos eventos

que ocorreram após a derrota ateniense na Sicília, durante a Guerra do Peloponeso. Após 415 a.C., Atenas perde parte considerável de sua frota e fica em situação militar e econômica difícil. Caso reduzisse o acesso à cidadania, poderia reduzir os gastos militares e equilibrar sua economia política.

Em 411 a.C., as *hetairiai* oriundas da oligarquia ateniense, buscavam implementar uma *politeia oligarca*. Para obterem sucesso em seus objetivos, mantiveram contato com Alcebíades, o qual tentava retornar à polis após o imbróglio envolvendo as estátuas de Hermes, que teve como resultado o seu desterro.

Alcebíades prometia conseguir o apoio financeiro e militar dos persas na guerra contra Esparta, caso sua sentença de banimento fosse abolida e a *politeia* compensasse os interesses Persa. Contudo, as *hetairiai* contrárias a Alcebíades não aceitavam sua volta, o que o leva a se unir aos que apoiavam o sistema democrático. Então, Alcebíades comandando os marinheiros da frota ateniense que se encontrava aportada em Samos, retorna para Atenas e debela as pretensões das *hetairiai* oligarcas (TUCIDIDES: VIII: 47).

O breve resumo de fatos descrito ficou conhecido pela historiografia como *primeira tentativa de golpe oligárquico* e, nos demonstra que a movimentação política das *hetairiai* atenienses, iam além das suas muralhas e fronteiras. Para efetiva eficácia de suas pretensões, os grupos de *isoi*, necessitavam de recursos pecuniários. Logo, em momentos de escassez de recursos ou dificuldades particulares, tornar-se um *trierarcha* poderia também – apesar de toda a honra que a magistratura continha - ser um estorvo.

Todavia, ressaltamos, para que não reste dúvidas, de que a riqueza do candidato a *trierarcha* não se tratava do critério absoluto para ser eleito, pois eles eram nomeados em um número definido (PECK, 2001. p. 11). Portanto, para que se possa bem compreender as motivações que estabeleceram o nome do *trierarcha*, é antes necessário analisar a sequência dos fatos e o contexto social de produção que

conduziu a esse fim. Tal peculiaridade, nos demonstra a complexidade da temática. Nesse contexto, muito embora pudesse ocorrer casos em que o *trierarcha* fosse indicado para a quitação de dívida ou por sentença, não podemos dizer que a *tierarchia* tratava-se de punição para quem a recebia, pois o contexto social de produção do período Clássico aponta que ela não era acessível a quem quisesse, mas sim aqueles que podiam. Diante disso, podemos apreender que os casos de nomeados para *trierarcha* devido ao cumprimento de sentença, tratavam-se de casos que resultaram das articulações políticas entre as *hetairiai*, as quais poderiam criar meios adequados para atingir um grupo adversário. Tendo um dos seus *hetairoi* eleito, o grupo ficaria obrigado a assumir altos gastos e com isso, ter seus recursos enfraquecidos, por consequência, tornando-se impossibilitado de investir ou atuar em outras questões de seu interesse. Tanto quanto, também poderia ocorrer casos de dissensões no âmbito interno das *hetairiai* e um político ficar isolado por seus *hetairoi*.

Como já afirmamos anteriormente, contribuir para o engrandecimento comunitário, representaria estar inserido nas virtudes helênicas (*areté*). A ação também servia para definir aqueles que se mostravam capazes de assumir grandes responsabilidades políticas e conseqüentemente, aqueles que são aptos a comandar a polis (CARTER 1986; GABRIELSEN, 1994). A possibilidade de se reduzir efetivamente o custo de uma liturgia demasiadamente onerosa, como a *trierarchia*, definiria que tipo de articulação política os *hetairoi* realizariam visando determinar quem ocuparia a magistratura. Admitir não ser capaz de custeá-la, também poderia representar a incapacidade de poder assumir a liderança política da polis ou de seus *hetairoi*. É dentro desse contexto que, assim como a *khoregia*, a *trierarchia* ficou restrita a algumas *hetairiai* que ao assumirem a responsabilidade sobre essas *liturgias*, sentiam-se confortáveis para realizar diferentes acordos e compadrios devido ao prestígio político obtido.

A notoriedade política em Atenas repousava sobre o pilar do prestígio e este, tornava-se um fim almejado. Prestígio e articulação política eram concepções que se entrelaçavam. As ações dos *aristhos* acabavam sendo pautadas em maior ou menor grau, por discursos que sobressaltam aquelas cujo a tradição, configura como sendo *areté*. Lutar com honra ou morrer no campo de batalha era considerada uma das maiores virtudes para o homem grego.

Yvon Garlan nos menciona que as ações cotidianas do homem helênico na Antiguidade, sempre esteve próxima do campo de batalha, vivenciada constantemente na sua memória particular, tanto quanto do corpo comunitário (GARLAN, 1991, p. 13-14). O *agon*, vivido no campo de batalha, sempre foi retratado no cotidiano helênico e esteve presente em diversos ambientes daquela sociedade. O teatro, por exemplo, traz toda uma tradição poética, em que o campo de batalha é tema recorrente.

Nas tragédias os dramas apresentados ratificavam no imaginário do sujeito, o ideal da *bela morte* - aquela que só é possível de obter no campo de batalha. É através desse imaginário, que a arena teatral se torna ambiente de *agon* envolvendo poetas trágicos e cômicos, os quais retratam nos espaços físicos do teatro - *orchestra* (espaço em que se situava o coro) e o *logeion* (palco onde os atores representavam) e *theatron* (lugar para ver, onde se sentavam os espectadores) - o ambiente de disputa no qual, todo o corpo comunitário participava como observador e também como participante, pois vivenciavam o drama em exibição.

Era espreitando a epopeia exibida nos dramas teatrais, que o homem tinha a oportunidade de se sentir próximo aos deuses, tanto quanto se identificar com a saga dos heróis, os quais poderiam sofrer arduamente e ainda assim, saírem vitoriosos, deixando um aprendizado ao final. Era esse mesmo espírito de competição e resiliência que circulava por entre os *hetairoi*. Essa atmosfera ratificava as rivalidades políticas entre grupos de aristocratas e oligarcas na busca de prestígio e honrarias.

Fora do ambiente abastado em que viviam *aristhos* e *oligoi*, demais membros do corpo comunitário apesar de não vislumbrarem as mesmas notabilidades, também eram tomados pela mística guerreira presente na sua *civilidade*. Esse ideal guerreiro propiciava encanto e fascinação, dentro de um imaginário que prezava pela honra e pela glória. Durante a *Guerra do Peloponeso*, devido ao longo período em que perdurou o estado de belicosidade entre Atenas e Esparta, os discursos tonavam-se mais eloquentes, transparecendo a retórica eficaz dos *demagogos*⁹³ em alteridade aos méritos militares.

A retórica proferida na *Ágora* ou na *Pnix* possibilitava meios de se ver o campo de batalha por uma nova perspectiva e local distinto. Apesar da dicotomia existente entre campo de batalha e arena política, os dois ambientes possuem em comum, o helênico motivador princípio do *agon*. Por questões peculiares à *civilidade helênica*, o campo de batalha e as assembleias, mostravam-se complementares.

Na Antiguidade helênica, a figura do guerreiro e do político mostravam-se amalgamadas. Não há em sentido literal, como separar a figura do general e a do político. O método do sorteio, parecia ao ateniense o mais justo para se definir o eleito a ocupar uma magistratura. No entanto, nem todas as magistraturas dependiam do sorteio, mas sim de mérito ou condições mínimas de expertise para exercer-las, como podemos exemplificar a *strategia*, o *archontado*, assim como, aqueles que iriam administrar o tesouro da polis. Nesse contexto em dado momento a eficácia retórica de hábeis políticos mostrava-se mais eficaz que a experiência guerreira, conquistada no campo de batalha, pois era necessário um bom discurso que o indicasse como bom aspirante à magistratura.

⁹³ Termo que na Antiguidade, não possuía o sentido pejorativo que percebemos atualmente. Demagogos eram aqueles que detinham o comando sobre o demos. Políticos que estavam ligados a defender a democracia e que obtinham vitória em seus discursos na assembleias do povo, pode defenderem medidas apropriadas a satisfação das massas de cidadãos (MOSSÉ, 2004: 84).

Oradores e sofistas ganhavam espaço em uma sociedade que prezava pelos valores guerreiros, conseguindo ocupar magistraturas nefrágicas para os desígnios futuros da comunidade. Um dos exemplos que podemos citar como bom retórico, trata-se da figura de Cleon, proeminente político ateniense, que não tinha a fama de ser um exímio general, mas era dotado de um discurso eficaz.

Cleon tornou líder da assembleia do povo, após a morte de Péricles e fez uso da sua retórica para incentivar a continuidade dos conflitos entre Atenas e Esparta na Guerra do Peloponeso, principalmente em oposição a Nícias, defensor de uma política ateniense mais moderada. Muitas das figuras proeminentes da política ateniense eram excelentes generais, mais nem tanto eloquentes, fato contrário também poderia ocorrer com os hábeis *demagogos*.

Segundo Yvon Garlan, foi essa relação de expertise no campo de batalha em alteridade a excelência retórica nas assembleias - seja sobre a gestão de negócios públicos ou para se renovar a magistratura como *stratego* – bons generais se uniram a competentes *demagogos* nas assembleias formando verdadeiras corriolas (GARLAN, 1991, p. 140). Nessas articulações que envolveram *demagogos* e o exercício de magistraturas de prestígio como *strategia* e *trierarchia*, a articulação política das *hetairiai* encontravam campo fértil.

As *hetairiai* ao se articularem politicamente acabavam formando *Teias de interdependência*⁹⁴, pois os indivíduos quando estão ligados uns aos outros, criam um modo específico de dependências recíprocas, cuja reprodução, supõe um equilíbrio móvel de tensões. Ao tornarem-se ligados uns aos outros, permitem deslocar diversas

⁹⁴ A teoria sociológica formulada por Elias concebe sua tarefa como a de analisar os processos sociais baseados nas atividades dos indivíduos que, através de suas disposições básicas - suas necessidades - são orientados uns para os outros e unidos uns aos outros das mais diferentes maneiras. Esses indivíduos constroem teias de interdependência que dão origem a configurações de muitos tipos: família, aldeia, cidade, estado, nações. O conceito de configuração pode ser aplicado onde quer que se formem conexões e teias de interdependência humana, isto é, em grupos relativamente pequenos ou em agrupamentos maiores. Elias não aceita o pressuposto de que as sociedades têm fronteiras e limites especificáveis, pois as cadeias de interdependência escapam a delimitações e definições abrangentes.

oposições, mesmo aquelas que não são recorrentes no âmbito restrito do seu nicho social. Os homens admitem se relacionar com posturas políticas ou práticas sociais diferenciadas das suas sem perder a identidade, tanto as que são originadas pelos costumes – sociais – quanto aquelas que são defendidas pelos discursos políticos - filosóficos (NORBERT, 2001, p. 13). Desse modo, os sujeitos acabam permitindo um sistema de interdependência e vigilância entre si. Identificamos que era através de sistematização análoga a essa, que a articulação política das *hetairiai* em Atenas atuavam. A esse propósito citamos o fato de a comédia *Nuvens*, apresentada por Aristófanes em 423 a.C., permitir que disputas entre *aristhos* e *oligois*, visando atingir estrangeiros residentes na polis (*metécos*) e o culto a suas divindades pátria, contribuísse para a condenação de Sócrates no ano de 399 a.C., mesmo o filósofo não sendo estrangeiro.

A influência de hábeis *strategois* diante de seus comandados, também era um meio que motivava *demagogos* a se aliarem a comandantes militares. Esses *demagogos* buscavam obter certeza quanto a vitória de seus protestos nas assembleias de cidadãos, em que o prestígio desses líderes militares pesasse sobre a decisão daqueles que neles confiavam, por terem sido seus comandados. Essa era uma das maneiras com a qual o *trierarcha* garantia a manutenção da sua influência política e da sua *hetairia*. Costuravam alianças políticas junto a eloquentes oradores, certos de que teriam o apoio das massas por terem comandado marinheiros oriundos da sua tribo ou *tritias* (Armstrong, 1949, 100-101, *Apud*. PECK, 2001, p. 12).

Esses marinheiros eram homens pobres e simples, sem altos recursos financeiros; viam em seu *trierarcha* a extensão política das embarcações tripuladas em conjunto por eles. Esses cidadãos, em sua maioria não possuíam propriedade agrária, não detinham condições retórica de discursarem em uma assembleia e era por meio da *teia de interdependência* com seu *trierarcha* que teriam seus interesses em debate. Diferente das afirmações de uma parte da historiografia, esses cidadãos eram ciosos

da sua importância social enquanto grupo, pois, ao tracionarem os remos dos *trieres*, objetivavam impulsionar a polis à hegemonia política por meio de um poder *talassocrático*⁹⁵. Percebemos a análoga desse fenômeno, quando o *khorego* definia aqueles que foram selecionados para integrar seu coro teatral. Entram em evidência a força e o valor que os atenienses davam as atividades em grupo. Tais atividades somente poderiam encontrar eficácia se estivesse inserida em *teias de interdependência*. As quais, não estavam restritas ao universo dos bem-nascidos que se agrupavam em diversas *hetairiai*.

Desse modo, concluímos que mostra-se um tanto imprudente afirmar, que os segmentos menos abastados do corpo comunitário ateniense, eram apenas beneficiários do sistema democrático de governo adotado pela polis, sobretudo, que não eram ativos politicamente. Tais cidadãos, diante dos demais integrantes do *demos*, identificavam sua alteridade e sabiam muito bem, o que deviam negociar. Nesse sentido, *liturgias* como a *khoregia* e a *trierarcha* mostravam-se como oportunidade de estabelecer *teias de interdependência* dos segmentos aristocráticos e oligárquicos com os menos providos de recursos da comunidade ateniense. Na relação entre estes segmentos sociais há uma farta ocorrência de fatos que demonstrem situações de embate e negociações. Como evidência, citamos os eventos ocorridos em 411 a.C. citada anteriormente nesse breve ensaio abordando traços comuns entre as *liturgias* da *trierarchia* e da *khoregia*. A esse propósito, tanto a arena teatral quanto a estrutura de madeiras dos *trieres*, tornavam-se locais de vivenciar e exercer a articulação política. Fosse no embate entre as *hetairia* de bem-nascidos, ou por aproximação junto aos demais grupos de cidadãos que integravam o *demos*.

BIBLIOGRAFIA

⁹⁵ Poder marítimo que se estabelece a partir de uma força bélica no mar, permitindo a realização do comércio e dissuadindo inimigos e piratas no mar.

ARAÚJO, Felipe Nascimento. *Os coros musicais como lugar antropológico na comunidade política de Atenas no processo de instauração da isonomia em Clístenes no final do século VI a.C.* (Dissertação de Mestrado). RJ: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Pós-graduação em História Política: 2018.

ARISTÓPHANES *Les Cavaliers – Les Nuées*. Teste établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Ciquième Édition revue et corrigée. Paris: Boulevard Raspail, 1952.

_____. *Aves*. Tradução de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *A Paz*. Versão do grego; Maria de Fátima de Souza e Silva. Coimbra: Edição Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.

ARISTÓTELES. *A Constituição de Atenas*. Tradução: Francisco Murari Pires. São Paulo: Editora HUCITEC, 1995.

_____. *A Política*. Tradução; Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Editora Atena 1957.

Edição Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.

ARMSTRONG, J. I. *The Trierarchy and the tribal organization of the Athenian navy* Ann Arbor, Mich.; London: University Microfilms, 1979. (Ph.D., Princeton University, 1949).

CARTER, L. B. *The Quiet Athenian*. Oxford, Clarendon Press, 1986.

COALT, J. F.; PLATIS, S. K. and SHAW, J. T. *The Trirreme Trials 1988: report on the anglo-helênic sea trials of Olympias*. Oxford: Oxbow Books, 1990.

DAVIES, J.K. *Greece after the Persian Wars*. In. *The Cambridge Ancient History Second edition Volume V. The Fifth Century B.C.* Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, 2008.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução: Pedro Sússekind; prefácio, Roger Chartier. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FINLEY, Moses I. *Estudios sobre Historia Antigua*. Editorial Akal, 1990.

- GABRIELSEN, V. *Financing the Athenian Fleet: Public Taxation and Social Relations*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- GARLAN, Yvon. *Guerra e Economia na Grécia Antiga*. Tradução de Claudio César Santoro. SP: Editora Papyrus, 1991.
- GRIMAL, Pierre. *Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Moreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KAISER, Brooks. *The Athenian Trierarchy: Mechanism Design for the Private Provision of Public Goods* The Journal of Economic History · June 2007, Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/4855869> Acesso: 05/06/2014.
- LAMBERT, Stephen. *Inscribed Athenian Laws and Decrees 352/1-322/1 b.C.: epigraphical essays*. Leiden/Boston: Brill, 2012.
- LEAL, Andréa Magalhães da Silva. *O lugar antropológico identitário dos helenos da apoikia de Lócris Epizefiri em torno dos santuários de Afrodite, no século V a.C.* (Dissertação de Mestrado). RJ: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Pós graduação em História Política: 2017.
- MORRISON, J. S. and COATES, J. F. *The Athenian Trireme: the history and reconstruction of an ancient Greek warship*. London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sidney: Cambridge University press, 1986.
- MOSSÉ, Claude. *Dicionário da Civilização Grega*. Tradução de Carlos Ramallete / com colaboração de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- PECK, Rosimary. *Athenian Naval Finance in the Classical Period The trierarchy, its place in Athenian society, and how much did a trieres cost?* Leicester: The School of Archaeological Studies The University of Leicester Press, 2001.
- PSEUDO XENOFONTE. (Velho Oligarca). *A Constituição dos Atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Pedro Ribeiro Martins. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Theseo, Rômulo, Licurgo, Numa, Sólon, Púbicula, Temístocles, Camilo Péricles, Fábio Máximo*. São Paulo: 1ª Vol. Editora PAUMAPE S.A, 1991.

PUGA, Dolores. *As disputas políticas na arena do teatro ateniense: um estudo comparado das hetarerias de Eurípedes e Aristófanes (415-405/4 a.C.)*. RJ: (Tese de Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2018.

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

TAILLARDAT, J. *La trière athénien et lá guerre sur mer aux Vª et IVª siecles*. In:

VERNANT. *Problèmes de La Guerre em Grèce ancienne*. Paris: Ed. École dès Hautes Études em Sciences Sociales, 1999.

THUCYDIDES. *History of the Peloponnesian War*. Translated by Rex Warner, with an Introduction and Notes by Moses I. Finley. New York: Penguin Grup, 1972.

TRABULSI, José Antônio Dabdab – Ensaio sobre a mobilização Política na Grécia Antiga – UFMG – 2001.

VERNAT, J. Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Brasiliense 1988.

WILSON, P. *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City, the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

UN TEATRO PARA LA CIUDADANÍA DEMOCRÁTICA ATENIENSE: LEYENDO LAS OBRAS DRAMÁTICAS EN CLAVE POLÍTICA

Julián Gallego¹

RESUMEN

El artículo analiza la relación desarrollada entre la política democrática ateniense y las representaciones de las obras dramáticas en el teatro de Dioniso durante el siglo V a.C. Se sostiene que es posible indagar en las producciones discursivas tanto trágicas quanto cómicas la conformación de formas de pensamiento sobre las prácticas y concepciones democráticas, de modo que, a partir de la interacción de las audiencias con las escenificaciones teatrales, los ciudadanos pudieron desarrollar simbolizaciones activas de la política ateniense. En función de esto, se plantea un recorrido que busca responder a tres interrogantes articulados: 1) cuál es la relación que traza el teatro con la democracia en Atenas; 2) en qué sentido puede decirse que la comedia de Aristófanes es política; 3) qué es lo que la tragedia plantea en términos de reflexión política. A través de este recorrido se busca desentrañar la manera en que el teatro se articula con la configuración del *dêmos* ateniense como sujeto/agente político autónomo.

Palabras clave: Teatro; Democracia; Producciones Discursivas; Simbolizaciones Activas.

RESUMO

O artigo analisa a relação desenvolvida entre a política democrática ateniense e as representações das obras dramáticas no teatro de Dionísio durante o século V a.C. Argumenta-se que é possível investigar as produções discursivas tanto trágicas quanto cómicas como formas de pensamento sobre práticas e concepções democráticas, de modo que a partir da interação do público com as encenações teatrais, os cidadãos foram capazes de desenvolver simbolizações ativas da política ateniense. Com base nisso, propõe-se uma argumentação que busca responder a três questões articuladas: 1) qual é a relação entre o teatro e a democracia em Atenas; 2) em que sentido pode-se dizer que a comédia de Aristófanes é política; 3) o que a tragédia apresenta em termos de reflexão política. Através desta argumentação, procuramos desvendar a maneira como o teatro se articula com a configuração do *dêmos* ateniense como sujeito/agente político autônomo.

Palavras-chave: Teatro; Democracia; Produções Discursivas; Simbolizações Ativas.

¿QUÉ TIENE QUE VER EL TEATRO CON LA DEMOCRACIA ATENIENSE?

En este trabajo se sostiene la idea de que es posible analizar la Atenas democrática del siglo V a.C. mediante las significaciones simbólicas que producen las representaciones teatrales². En efecto, partiendo de la idea de que las obras dramáticas pueden constituirse en formas de pensamiento de la política ateniense, se asume entonces que tales representaciones conforman un vehículo de acceso a las prácticas democráticas y, por ende, a su itinerario durante la época mencionada. Se postula, pues, que la producción teatral forma parte de las configuraciones políticas de la así llamada democracia “radical”, tanto en el momento de la instauración como en el de la extenuación de sus prácticas y formas de pensamiento. A través del estudio de los enunciados producidos por las obras se percibe la consumación del teatro como una modalidad específica de organización discursiva, según el modo en que se anudaba a la política del siglo V así como al poder del *dêmos* basado en la soberanía de la asamblea.

Esta relación entre producción dramática y política democrática en el marco de los festivales dedicados a Dioniso sigue siendo un tema de reflexión permanente entre los estudiosos. Solo por citar una pequeña muestra de la producción publicada durante los años recientes, que manifiesta la renovada importancia de la problemática que se desarrolla en este trabajo³, cabe mencionar la compilación de Carter (2011), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, derivada de un coloquio dedicado por completo al tema que pone de relieve la vigencia de estas cuestiones en los debates académicos, así como el libro editado por Markantonatos y Zimmerman (2012), *Crisis in Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, producto también de un simposio dedicado a la temática específica que aquí nos atañe y muy directamente entroncado en lo que constituye el eje principal de la indagación planteada.

En este contexto, se plantea de manera general la importancia del valor performativo de los géneros teatrales, asumiendo la existencia de diferentes concepciones de la política y, por ende, la configuración de un campo conflictivo. La

intención performativa de los mensajes puestos en circulación en la Atenas democrática adquiriría una relevancia singular en las representaciones teatrales, en las que se emitían y transmitían series de enunciados cuyos principales destinatarios eran, en principio, los propios ciudadanos atenienses. Este campo específico implica, pues, interrogarse sobre las condiciones de la práctica teatral tanto trágica cuanto cómica y sus peculiares vínculos con el despliegue de la soberanía política del *dêmos*.

En relación con lo anterior, un aspecto fundamental radica en la situación de enunciación en la que el discurso dramático era producido y emitido. Esta performance formaba parte de un conjunto de prácticas institucionalizadas por la propia *pólis* ateniense, esto es, las Grandes Dionisias, festivales religiosos en honor a Dioniso, el dios de la alteridad bajo cuya tutela los atenienses desarrollaban miméticamente la experiencia teatral de volverse otro. Una interpretación muy difundida ha hecho hincapié en la naturaleza cívica de estas celebraciones así como en el carácter crítico de los enunciados que las representaciones teatrales ponían en circulación entre el público ateniense⁴. En efecto, la función política del teatro solo puede comprenderse cabalmente considerando las puestas en escena así como el conjunto de las ceremonias cívicas y festivas que constituían el marco obligado de esas representaciones.

Por ende, había una interacción entre las normas que esas celebraciones condensaban, ligadas a la ideología y la identidad unitarias inherentes a las estructuras cívicas atenienses, y la transgresión de lo dionisiaco que se exhibía en el teatro, esto es, la ambigüedad, el juego de las oposiciones irreconciliables, la confusión de las diferencias, la disolución de las fronteras, etc. Esta imbricación política del drama ateniense se plantea, pues, en dos planos: el de los valores cívicos dominantes que pretendían una identidad unitaria para la comunidad ateniense y el del cuestionamiento de dichos valores que las obras teatrales ponían en escena. Pero dicho así, esto parece sugerir que la dimensión política del teatro se restringiría al encuadre ideológico consensual y unitario que las celebraciones otorgaban al carácter

dionisiaco de las representaciones. Como si las tensiones y divisiones que las obras dramáticas transmitían al público quedarán encapsuladas en la auto-representación de la ciudad unida y en paz consigo misma y, en consecuencia, se limitaran a cumplir una función secundaria por acción y efecto de la constitución de la identidad cívica unitaria que los valores de la ideología democrática oficial ponían de manifiesto en esas ocasiones festivas (cf. Gallego & Iriarte, 2009: 106-112).

Sin embargo, cabe entender la transgresión dionisiaca en el teatro como una dimensión política en sí misma, y, en el límite, como el aspecto político primordial, siempre que se asuma que la política no se reduce ni al consenso ni al respeto por un supuesto orden unitario que se pretende natural –y que operaría como una forma imaginaria de erradicar el conflicto–, sino que ella constituye una instancia que se afirma en tanto que tal a través del conflicto y la transgresión de las normas y los valores de la ideología de la unidad (cf. Loraux, 1999: 45-46; Gallego, 2003: 413-416). Se trata, pues, de otra manera de pensar la democracia y el papel del *dêmos* como sujeto político: no bajo las especies del consenso cívico sino bajo las del conflicto, eso que los griegos conceptuaron a través de un término ambiguo y elusivo: la *stásis*.

Así pues, los mensajes transmitidos bajo estas condiciones tenían capacidad para producir un pensamiento de la democracia ateniense en contradicción con la ideología del consenso cívico, sus valores, su perspectiva del poder, sus representaciones simbólicas, en tanto que efecto de un cruce entre prácticas políticas, discursivas, sociales e institucionales. Es en la intersección de estas prácticas donde estriba el sentido político de los enunciados teatrales y la posibilidad de decodificarlos. En definitiva, se trata del carácter ilocutivo de la performance dramática como modo de pensamiento político inmanente de la democrática radical ateniense, a partir de un cuestionamiento abierto de los valores políticos, jurídicos, religiosos, etc.

En función de todo esto, ¿qué tienen para decirnos las obras teatrales sobre la política democrática ateniense del siglo V? En función de plantear y desarrollar este problema fundamental mi punto de partida es que en los vínculos entre

representaciones teatrales y democracia, si bien hay que considerar la conexión con el momento histórico, esto debe ponderarse sin perder de vista la función del discurso dramático como forma de pensamiento situada en una “posición de lectura en interioridad” con respecto a la política democrática, un concepción que implica no supeditar la política a una instancia exterior a sí misma. En tal sentido, en el teatro se llevaba a cabo una tarea de pensamiento inmanente de esta política, y esto es lo interesante de abordar. Sus objetos no necesariamente se constituyeron en relación directa o expresiva con sucesos puntuales o instituciones específicas atenienses, o a partir de una imposición de las prácticas políticas. Pero lo que si hay que reconocer es que el devenir de la democracia abrió la posibilidad de nuevos campos de localización de los objetos inherentes al teatro. Pero las resignificaciones de los objetos teatrales no suponen su subordinación a una lógica estrictamente política derivada de las prácticas democráticas, sino su configuración según el modo de trabajar los enunciados que las representaciones teatrales ponen en práctica.

Es cierto que el encuadre de cada obra teatral según la fecha de su composición y/o representación tiene algo para decirnos sobre el contexto histórico, hecho que resulta ineludible para poder plantear el tipo de interpretación indicado. Pero el punto que se admite es que esta exploración no se debe desarrollar en un plano alusivo, más allá de noticias incidentales poco claras que se hallan en diversas tragedias (Greengard, 1987: 11; cf. Vidal-Naquet, 2002), o ciertas referencias evidentes que indudablemente existen en las comedias. Dicho de otro modo, no se buscan las alusiones concretas sino, antes que nada, las formas en que las representaciones teatrales como discursos con capacidad para pensar ciertos elementos inherentes a la configuración subjetiva y el empoderamiento del *dêmos*, lo que cabe denominar conceptualmente como el proceso de subjetivación del agente, a partir de la toma de decisión, la responsabilidad del acto y sus consecuencias; la libertad e igualdad de palabra y el debate sobre las disyuntivas; la configuración del agente en la toma de decisión, considerando que el discurso teatral elabora tales elementos bajo condición de la política y que esto tiene

impacto sobre la audiencia. Al no plantear el análisis de las obras teatrales en un plano partisano, no se trata, pues, de desentrañar la toma de partido a favor o en contra de la democracia, ni de concluir a partir de esto hacia dónde se inclinarían las simpatías políticas de los autores.

¿QUÉ TIENE DE POLÍTICA LA COMEDIA ARISTOFÁNICA?

La búsqueda del alineamiento político de Aristófanes ha sido uno de los modos de intentar esclarecer la toma de partido del comediógrafo y su visión de la democracia ateniense. Por ejemplo, mientras que Ste. Croix (1972: 375) caracterizaba a Aristófanes como un conservador “cimoniano”, en cambio, para Sidwell (2009: 297-298) el poeta fue un claro partidario de la democracia radical. Estos enfoques forman parte de un vasto universo de análisis centrado en la relación de la comedia aristofánica con la política ateniense, como se observa en diversos trabajos de destacados estudiosos. Henderson (1990; cf. Id. 1998) sostiene que los poetas cómicos actuaban como “intelectuales constitutivos” de la democracia expresando los valores políticos del común de la gente en el marco de las divergencias surgidas en virtud de opiniones vertidas en las instancias de decisión. Según Olson (2010), las obras cómicas no sustentaron una agenda práctica, aunque reconoce sus “estridentes intervenciones en lo que parece haber sido un vigoroso debate público”, mostrando al mismo tiempo tanto tendencias conservadoras cuanto apariencias “populistas”, sin que por ello las críticas implicasen falta de confianza en la idea democrática, pues sus interlocutores no serían los oligarcas en la medida en que contemplaba la presencia de un público promedio de demócratas “radicales”. Rosenbloom (2012; 2014: 302-307) plantea que los enfoques conservadores de los poetas cómicos fueron un factor clave en el combate entre la élite tradicional y la nueva élite, diseñando consciente o inconscientemente durante los años de la guerra un guión que los oligarcas habrían seguido en sus golpes contra la democracia. Para Sommerstein (2017; cf. Id. 1998; 2014), las comedias expresaban las opiniones del público con un matiz conservador

porque, en función de ganar el premio, los interlocutores de los poetas eran los que sufragaban la entrada, magistrados, sectores acomodados, es decir, los más cercanos a los jueces de la contienda.

Mi postura tal vez se halle más cercana a la idea de Heath (1987: 40-41; cf. Id. 1997): las visiones expresadas en las comedias aristofánicas estaban en sintonía con las opiniones, prejuicios y expectativas de la mayoría de la audiencia, de lo cual no se sigue que las mismas fueran necesariamente las opiniones políticas del propio Aristófanes. Pero Heath cierra la cuestión asumiendo una posición agnóstica, al aducir que las comedias tomaban como punto de partida la vida política contemporánea pero no apuntaban a intervenir en las decisiones concretas fuera del teatro; pero pudieron haber ejercido una influencia indirecta al promover una vertiente de pensamiento democrático en vez de otra. El problema que señala Heath, al destacar la importancia de la trama y no del tema y el ejercicio de un control de la democracia sobre el teatro, es que no es a lo expresivo a donde hay que apuntar. Más que centrarse en los aspectos alusivos, mi interpretación propone que la comedia como formación discursiva configura lo que he denominado una “posición de lectura en interioridad” con respecto a las prácticas democráticas, como recurso para pensar el impacto efectivo de la experiencia política desplegada por el *dêmos*. En tal sentido, no cabe asumir una posición agnóstica en cuanto a la posibilidad de que las comedias influyeran sobre la política fuera del teatro, pero no para incitar opiniones precisas y tomar partido sino para pensar la democracia como práctica derivada del acontecimiento fundador que instituye al *dêmos* como agente activo.

De esta forma, el discurso cómico efectuaba un pensamiento de la política democrática, usando para ello el procedimiento de la parodia, ridiculizando los aspectos propios de las situaciones satirizadas según una representación burlesca. La parodia inducía la reflexión sobre el quehacer político de los atenienses en las instituciones de la Atenas democrática, según sus prácticas y formas organizativas, y era un modo de pensamiento eficaz porque habilitaba una aproximación a ciertos

dispositivos cardinales en el funcionamiento de la democracia. La parodia era, pues, el mecanismo específico mediante el cual la comedia aristofánica generaba formas de pensamiento del *dêmos* como agente político, en relación con otros actores, buscando interpelar a la ciudadanía y produciendo así efectos más allá de las fronteras del teatro (cf. Sifakis, 2006; Willi, 2014: 180-182; Nelson, 2016: 241-248).

¿QUÉ TIENE DE POLÍTICA LA TRAGEDIA ÁTICA?

La relación entre tragedia, política y democracia sigue siendo un tema de debate permanente. En este contexto, el recorrido de mi investigación se sustenta en los análisis que he venido desarrollando, buscando dar cuenta así de una trayectoria que va del acontecimiento de la democracia, pasando por las maneras concretas de ejercicio del *krátos* por parte el *dêmos*, hasta el agotamiento de esta capacidad política del *dêmos*, analizando tanto el rol soberano de la asamblea cuanto las formas en las que los géneros discursivos procesan y a la vez producen en el plano de pensamiento recursos activos para operar en y sobre estas situaciones.

Esta propuesta tiene como fin plantear un problema fundamental de la democracia ateniense: ¿de qué manera se aborda en el registro trágico tanto el acontecimiento y la configuración cuanto el agotamiento del *dêmos* como sujeto político y, por ende, de la modalidad específica de la política democrática radical conforme a la instauración y la extenuación sus prácticas y sus formas de pensamiento? Plantearse este interrogante implica realizar un recorrido por las categorías del agente y la acción, lo cual entraña asumir como horizonte el problema del proceso subjetivo de decisión reflexionando para ello sobre dos figuras singulares del agente en la situación la Atenas del siglo V: el héroe trágico y la ciudadanía democrática. A partir del cruce entre el discurso trágico y la práctica política ateniense, se postula que el héroe trágico es una figura singular del agente en la medida en que queda vinculado con la condición subjetiva de la ciudadanía democrática. Esto supone asumir que la tragedia constituye, según lo señalado, un modo activo de pensamiento

de lo que tiene lugar en la actividad política en términos de la configuración subjetiva del agente. Es en la conjunción de ambos registros donde estriba el problema crucial de proceso de configuración de un sujeto.

En la escena teatral, ¿qué podían ofrecer las tragedias como nociones para la reflexión política? Se ha planteado una interacción entre dos figuras del sujeto agente: el héroe trágico y la ciudadanía democrática. En función de esto se sostiene aquí que el héroe trágico oficia, anfibológicamente, tanto de antítesis cuanto de metáfora de la situación del ciudadano democrático. En efecto, según nos parece, el estatuto del héroe trágico en tanto que agente soporta esta doble condición, que tal vez reproduzca simbólicamente la tensión entre fuerzas contradictorias a la que queda sometido el agente en el momento de decidir y actuar. En primer lugar, ¿en qué plano el agente trágico opera como antítesis de la situación del ciudadano ateniense? Esto remite, básicamente, a los modos mediante los cuales el discurso trágico configura al héroe como una alteridad radical con respecto a la identidad democrática de la ciudadanía, cuya faceta central radica en la figura del tirano que las tragedias representan sobre la escena.

En segundo lugar, ¿en qué plano y bajo qué condiciones el agente trágico opera como metáfora de la situación de la ciudadanía democrática, conjunto al que el mensaje está inicialmente dirigido y que constituye el público del teatro? Vernant (1972: 44; cf. Id., 1979: 93) observaba que en griego antiguo no hay una palabra que se corresponda con nuestra idea de voluntad, pero que la tragedia brindaría algunos esbozos sobre la misma. ¿En qué punto, pues, se esbozaría la voluntad en la tragedia, para la cual la lengua griega carece de una noción precisa? Es metáfora de lo que en ésta se esboza como voluntad del agente, para lo cual la lengua griega carece de palabra. Dicho de otra manera, el héroe trágico presenta una analogía con la ciudadanía democrática como sujeto que se configura con respecto al problema de la decisión; esto es lo semejante entre agentes que se diferencian mucho y que aparecen incluso como antítesis uno del otro. Entonces, la analogía es al mismo tiempo una

distancia, que es lo que la antítesis ya mencionada pone de relieve precisamente; pues ante la figura del héroe trágico, como audiencia del teatro, los ciudadanos no se identifican con ella sino que hallan en la misma las trazas singulares de un agente responsable de sus actos, sometido a un proceso subjetivo de toma de decisiones. Esto queda confrontado con el hecho de que el advenimiento de la comunidad ateniense como sujeto político es efecto de unas prácticas democráticas y colectivas de toma de decisión, y no individuales y tiránicas como generalmente sucedía en la situación del héroe trágico. El estatuto de este agente es así cotejado con el carácter público y colectivo del *dêmos* en tanto que sujeto político: exhibición y rechazo son los modos de la existencia trágica en la representación teatral (Vidal-Naquet, 1986: 95; cf. Miralles, 1992: 75).

Es precisamente esta condición del héroe trágico la que permite al *dêmos* como público del teatro reflexionar sobre sus propias prácticas y concepciones de la acción política. Y es en este sentido que el héroe oficia tanto de antítesis de la ciudadanía democrática, puesto que ésta sólo tomaba decisiones políticas de manera colectiva, como de metáfora de la misma, en tanto que el proceso subjetivo atravesado por el héroe opera como recurso de pensamiento de los factores implicados en la toma de decisiones en el plano político. Al igual que la comunidad democrática ateniense cuando decide en asamblea, el héroe trágico está transido por las inconsistencias y termina asumiendo un destino desconocido para el que no posee garantías.

CONCLUSIÓN

El recorrido realizado condensa una aproximación en desarrollo al teatro ático en relación con la política democrática ateniense. Por un lado, consideradas como formas de pensamiento, las representaciones dramáticas ponían de manifiesto sobre la escena los juegos enunciativos mediante los cuales se emitían mensajes con un sentido performativo en el marco de las condiciones de enunciación inherentes a los festivales en los que tenían lugar las representaciones teatrales. Las obras constituían llamados a

reflexionar sobre acontecimientos, instituciones y decisiones que ocupaban el centro de la escena política ateniense en cada momento, generalmente a partir de la resignificación de relatos míticos en el caso de la tragedia, o a partir de situaciones paródicas organizadas sobre eventos de diverso tipo en el caso de la comedia. Por otro lado, las escenificaciones también establecían unas con otras una suerte de inter-texto por el que se ponían en cadena diferentes lecturas de los mitos y de las propias obras dramáticas entre sí, conforme al modo en que se configuraban los enunciados teatrales así como a la disposición de los mismos según las posibilidades enunciativas suscitadas por las coyunturas de la democracia ateniense. No se trata de que durante el siglo V la política impusiera al teatro sus propios objetos, puesto que los discursos y prácticas dramáticos configuraron sus propios objetos según sus particulares maneras de trabajar los enunciados. Pero lo que sí resulta cierto es que la política había abierto la posibilidad de nuevos campos de localización de los objetos que las obras dramáticas disponían sobre la escena. En este sentido, la interpelación al *dêmos* como sujeto/agente de la política democrática se configuró en uno de los ejes de las representaciones teatrales, en la medida en que éstas colaboraron en el diseño de formas de pensamiento de las decisiones que tomaba el *dêmos* al ejercer su *krátos* soberano.

BIBLIOGRAFÍA

- Carter, D.M. (2004), "Was Attic Tragedy Democratic?", *Polis* 21: 1-25.
- Carter, D.M. (2007), *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter.
- Carter, D.M. (2010), "The *Demos* in Greek Tragedy", *CCJ* 56: 47-94.
- Carter, D.M. (2011), (ed.) *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*. Oxford.
- Cole, S.G. (1993), "Procession and Celebration at the Dionysia", in R. Scodel (ed.), *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: 25-38.
- Connor, W.R. (1989), "City Dionysia and Athenian Democracy", *C&M* 40: 7-32.
- Connor, W.R. (1996), "Civil Society, Dionysiac Festival and the Athenian Democracy", in J. Ober y C. Hedrick (eds.), *Demokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*. Princeton: 217-226.
- Gallego, J. (2003), *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires.
- Gallego, J. (2009), "El envés de un agotamiento político: epifanías de Dioniso en el teatro ateniense de fines del siglo V", in M. Campagno, J. Gallego y C.G. García Mac Gaw (eds.), *Política y religión en el Mediterráneo Antiguo*. Buenos Aires: 257-272.
- Gallego, J. (2011), "El mito de Orestes y el devenir dramático de la democracia: política y tragedia en la Atenas de fines del siglo V a.C.", in C. Ames y M. Sagristani (eds.), *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua III*. Córdoba: 159-179.
- Gallego, J. (2012), "La democracia ateniense en el desierto de Lemnos: el *Filoctetes* de Sófocles y la política del *dêmos*", in L. Sancho Rocher, A. Iriarte y J. Gallego (eds.), *Lógos y Arkhé. Discurso político y autoridad en la Grecia antigua*. Buenos Aires: 69-102
- Gallego, J. (2014a), "Atenas y Tebas en el *Edipo en Colono*: poder político, guerra exterior y sedición interna", in M.R. Candido (ed.), *Banquetes, rituais e poder no Mediterrâneo Antiguo*. Rio de Janeiro: 171-190.
- Gallego, J. (2014b), "El héroe trágico, el ondulante mar y la insularidad", *DHA* 40/2: 137-154

ISSN 1982-8713

- Gallego, J. (2014c), “La crisis de la democracia ateniense a través del teatro trágico”, *Argos* 37/1: 62-90
- Gallego, J. (2016), “*Edipo en Colono* y la guerra civil en Atenas”, *Mètis* 14: 159-183
- Gallego, J. (2018a), “De la volonté tragique à l’action politique: la décision subjective dans la démocratie athénienne”, in F. de Polignac y S. Georgoudi (eds.), *Relire Jean-Pierre Vernant*. Paris: 219-239.
- Gallego, J. (2018b), “La asamblea cómica de Aristófanes y la política democrática ateniense”, *Phoînix* 24/2: en prensa.
- Gallego, J. (en prensa, a), “Demo de Pnix: la asamblea ateniense en *Caballeros* de Aristófanes”, *Emerita* 87/1.
- Gallego, J. (en prensa, b), “Una tragedia política: guerra civil y violencia en la Atenas de finales del siglo V a.C.”, in E. Dell’Elicine, H. Francisco, P. Miceli y A. Morin (eds.), *Ejercicios de violencia, guerra, prácticas de coerción. Pensar el Estado en las sociedades precapitalistas*. Los Polvorines.
- Gallego, J. & Fernández, C.N. (en prensa), “Subjetividad democrática: prácticas, reflexiones y emociones políticas”, in J. Gallego y C.N. Fernández (eds.), *Democracia, pasión de multitudes. Política, comedia y emociones en la Atenas clásica*. Buenos Aires.
- Gallego, J. & Iriarte, A. (2009), “La tragedia ática: política y emotividad”, in L. Sancho Rocher (ed.), *Filosofía y democracia en la Grecia antigua*. Zaragoza: 103-125.
- Garvie, A.F. (2009), “Introduction”, in *Aeschylus. Persae*. Oxford: ix-xli.
- Goldhill, S. (1987), “The Great Dionysia and Civic Ideology”, *JHS* 107: 58-76.
- Goldhill, S. (2000), “Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, once again”, *JHS* 120: 34-56.
- Greengard, C. (1987), *Theatre in Crisis. Sophocles’ Reconstruction of Genre and Politics in Philoctetes*. Amsterdam.
- Griffin, J. (1998), “The Social Function of Attic Tragedy”, *CQ* 48: 39-61.
- Heath, M. (1987), *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen.
- Heath, M. (1997), “Aristophanes and the Discourse of Politics”, in G. Dobrov (ed.), *The*

ISSN 1982-8713

- City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill: 230-249.
- Heath, M. (2006), “The ‘Social Function’ of Tragedy: Clarifications and Questions”, in D.L. Cairns y V. Liapis (eds.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of A.F. Garvie*. Swansea: 253-281.
- Henderson, J. (1990), “The Demos and the Comic Competition”, in J.J. Winkler y F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and its Social Context*. Princeton: 271-313.
- Henderson, J. (1998), “Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy”, in D. Boedeker y K.A. Raaflaub (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge (MA): 255-273.
- Longo, O. (1990), “The Theater of the Polis”, in J.J. Winkler y F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: 12-19.
- Loraux, N. (1999), *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris.
- Markantonatos, A. & Zimmerman, B. (2012), (eds.) *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin.
- Miralles, C. (1992), “La refondation athénienne de la condition héroïque”, *Pallas* 38: 69-78.
- Nelson, S. (2016), *Aristophanes and his Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*. Leiden.
- Olson, S.D. (2010), “Comedy, Politics, and Society”, in G. Dobrov (ed.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden: 35-69.
- Osborne, R. (1993), “Competitive Festivals and the Polis: A Context for Dramatic Festivals at Athens”, in A.H. Sommerstein et alii (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*. Bari: 21-38.
- Rhodes, P.J. (2003), “Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis”, *JHS* 123: 104-119.
- Rosenbloom, D. (2012), “Scripting Revolution: Democracy and its Discontents in Late Fifth-Century Athens”, in A. Markantonatos y B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage*.

- Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin: 405-441.
- Rosenbloom, D. (2014), "The Politics of Comic Athens", in M. Fontaine y A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Ancient Comedy*. Oxford: 297-319.
- Seaford, R. (2000), "The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin", *CQ* 50: 30-44.
- Sidwell, K. (2009), *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge.
- Sifakis, G.M. (2006), "From Mythological Parody to Political Satire: Some Stages in the Evolution of Old Comedy", *C&M* 57: 19-45.
- Sommerstein, A.H. (1998), "The Theater Audience and the *Demos*", in J. López Férez (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*. Madrid: 43-62.
- Sommerstein, A.H. (2014), "The Politics of Greek Comedy", in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: 291-305.
- Sommerstein, A.H. (2017), "How 'Popular' Was Athenian Comedy?", *QUCC* 116/2: 11-26.
- Ste. Croix, G.E.M. de (1972), *The Origins of the Peloponnesian War*. Ithaca.
- Swift, L.A. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- Vernant, J.-P. (1972), "Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque", in J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*. Paris: 41-74.
- Vernant, J.-P. (1979), "Catégories de l'agent et de l'action en Grèce ancienne", in Id., *Religions, histoires, raisons*. Paris: 85-95.
- Vidal-Naquet, P. (1986), "Eschyle, le passé et le présent", in J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Paris: 91-114.
- Vidal-Naquet, P. (2002), *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Paris.
- Willi, A. (2014), "The Language(s) of Comedy", in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: 168-185.
- Wilson, P. (2000), *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge.

Wilson, P. (2009), “Tragic Honours and Democracy: Neglected Evidence for the Politics of the Athenian Dionysia”, *CQ* 59: 8-29.

Wright, M. (2008), *Euripides. Orestes*. London.

NOTAS

¹ Biografía: El autor es Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como Profesor de Historia Antigua Clásica y dirige el Programa de Estudios sobre las Formas de Sociedad y las Configuraciones Estatales de la Antigüedad. Es asimismo Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha publicado cerca de ciento treinta trabajos en publicaciones nacionales e internacionales y ha sido invitado a dictar conferencias en importantes universidades argentinas, latinoamericanas y europeas. Entre sus libros se destacan: *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política* (2003); *Campesinos en la ciudad. Bases agrarias de la pólis griega y la infantería hoplita* (2005); *El campesinado en la Grecia antigua. Una historia de la igualdad* (2009); *El campesinado ático y el desarrollo de la democracia ateniense* (2014; en colaboración con M. Valdés Guía); *La pólis griega: orígenes, estructuras, enfoques* (2017); *La anarquía de la democracia. Asamblea ateniense y subjetivación del pueblo* (2018).

² Este texto es una elaboración de carácter metodológico y conceptual derivada de los estudios que el autor viene realizando sobre la relación entre política democrática y representaciones teatrales. Para quienes deseen observar de qué manera el autor implementa sus análisis concretos de las obras dramáticas, cf. Gallego (2003: 391-529; 2009; 2011; 2012; 2014a; 2014b; 2014c; 2016; 2018a; 2018b; en prensa, a; en prensa, b); Gallego & Fernández (en prensa); Gallego & Iriarte (2009).

³ Lo cual se puede observar con claridad en otros estudios recientes como los de Wilson (2000; 2009), Rhodes (2003), Heath (2006), Carter (2004; 2007; 2010), o Garvie (2009: xvi-xviii).

⁴ Ver Goldhill (1987). El autor se inscribe, junto con otros (e.g. Longo, 1990), en lo que, con poca precisión, se ha denominado la “escuela colectivista”. Griffin (1998) ha criticado esta perspectiva al sostener que una función básica de la tragedia era brindar placer. Para respuestas a Griffin, ver Goldhill (2000); Seaford (2000); cf. Heath (2006). Distintos aspectos específicos de los festivales son analizados por Connor (1989; 1996); Cole (1993); Osborne (1993). Recientemente, Rhodes (2003) y Carter (2004; 2007: 64-89) han cuestionado la idea de que la tragedia fuera un discurso sobre la democracia

ateniense, puesto que se ocuparía de cuestiones generales inherentes a la *pólis* griega, en un marco ritual e institucional que tampoco sería exclusivamente ateniense. Pero véase las críticas pertinentes de Swift (2010: 55-60); cf. asimismo, Wright (2008: 90-97), que sintetiza las perspectivas en debate.

AGAMÉMNON, O MAIS TRÁGICO DOS HERÓIS TRÁGICOS

Andrés Pociña⁹⁸
Aurora López

RESUMEN

Un enfoque de algunas características de la personalidad trágica de Agamémnon presentes en la *Iliada* y *Odisea*, en las tragedias *Agamémnon* de Ésquilo y *Agamémnon* de Séneca, determinantes en sus posibilidades de recepción en las obras teatrales de nuestros tiempos.

Palabras clave: Tragedias; Posibilidades de Recepción; Obras Teatrales de Nuestros Tiempos.

RESUMO

Uma abordagem de algumas características da personalidade trágica de Agamémnon presentes na *Iliada* e *Odisseia*, nas tragédias *Agamémnon* de Ésquilo e *Agamémnon* de Séneca, determinantes nas suas possibilidades de recepção nas obras teatrais dos nossos tempos.

Palavras-chave: Tragédias; Possibilidades de Recepção; Obras Teatrais Contemporâneas.

1. Este achegamento que apresentamos à interessante – e desassossegante – figura trágica de Agamémnon, dos tempos da Grécia Clássica aos nossos dias, evoca de forma imediata nas nossas mentes três fontes primordiais: a poesia homérica, com a presença fundamental de Agamémnon na *Iliada* e o recordo frequente deste na *Odisseia*, a tragédia *Agamémnon* de Ésquilo e a tragédia *Agamémnon* de Séneca. Ao lado delas, ou entre umas e outras, vão aparecendo obras de menor relevo, que porém servem de ensejo para revisões, leituras poéticas, dramáticas, narrativas, de muito diferente teor, à volta do Atrida – isto, insistimos, dos tempos homéricos à

⁹⁸ Universidade de Granada. [Desejariamos que constasse o nosso imenso agradecimento ao doutor Andrés José Pociña López, professor titular da Universidade de Extremadura, pela ajuda que nos prestou ao redigir a versão portuguesa deste trabalho]

atualidade. Fora do nosso ambiente, uma tal afirmação poderá talvez parecer um tanto exagerada a muitas pessoas; da nossa parte, sabemos que não há exagero nenhum, bastando-nos um único dado para confirmar os nossos anteriores assertos: falamos da tese da Doutora Diana de Paco Serrano, subordinada ao tema *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, publicada no ano 2003, na Universidade de Murcia. Extenso livro este, em que um número assaz notável de obras são alvo de demorado estudo: onze dramas ao todo – alguns mais importantes, outros menos; contudo, nenhum deles despiciendo – sobre a figura de Agamémnon, sem nunca se ultrapassarem as margens cronológicas indicadas no título – o passado século – e a contemplar exclusivamente obras dramáticas escritas por autores de nacionalidade espanhola, e redigidas em castelhano; não se tomando em consideração, portanto, na dita tese, aporções em línguas catalã ou galega – que as há! – nem aquelas realizadas, em castelhano, nos países da América – que também existem! O livro de Diana de Paco serve-nos, pois, para verificarmos até que ponto o tema de Agamémnon continua vigente nos nossos tempos.

Da nossa parte, formularemos, antes do mais a nós próprios, uma série de dúvidas: Será que, deveras, a figura de Agamémnon é tão interessante, que possa justificar as inquietações de tantos autores da Antiguidade, e de tantos escritores e escritoras do nosso tempo, tecidas arredor da sua história? Não é, antes bem, um herói lóbrego, vítima lamentável de uma imensa tragédia? Interessa por si, ou antes pelos grandes acontecimentos míticos em que a sua história pessoal se acha envolvida? É de facto o seu protagonismo pessoal que nos atrai, ou deveremos melhor assentar em que a atração que nos provoca nos advém, não propriamente dele, mas sim doutras personagens à sua volta, deuteragonistas como a sua filha Ifigénia, os companheiros de armas Aquiles e Ulisses, a esposa Clitemnestra, a escrava Cassandra, o filho Orestes ou a filha Electra?

São perguntas mil vezes repetidas e que mil vezes se não de repetir, pois que o tema é inesgotável e as leituras, múltiplas – amiúde divergentes, defrontadas, a colidirem entre elas, mas sempre valiosas. Agamémnon, protagonista ou deuteragonista, ocupa um lugar essencial nos dois gêneros principais da poesia greco-romana, a épica e a tragédia, e chegam aos nossos dias nas Literaturas suas herdeiras. Pensando na figura importante de Agamémnon no teatro no Mundo Antigo para um achegamento às suas possibilidades nos teatros do nosso tempo e à sua recepção por parte dos dramaturgos actuais, cremos ser curial nós apresentar as nossas perguntas pessoais, leituras pessoais, centradas nas quatro obras clássicas fundamentais, no sentido próprio deste qualificativo, e que lembravamos há um momento.

2. Em Homero, Agamémnon não é o grande protagonista, nem do poema da guerra de Tróia, a *Ilíada*, nem do *nostos* de maior relevo de todos aqueles que se têm escrito, a *Odisseia*. Nem o primeiro, nem o segundo poemas, consagram para a Eternidade o nome do nosso herói nos títulos, da maneira que o faz a *Odisseia* com aquele do arteiro rei de Ítaca, ou a épica latina, no caso da *Eneida*, com o nome de Eneias.

Na *Ilíada*, Agamémnon mostra-se-nos como um militar de valor indubitável, que, para mais, intervém na campanha contra Tróia em qualidade de comandante-em-chefe das várias tropas que nela tomam parte; valor, esse, que fica inquestionavelmente manifestado no Canto XI, antes de o herói ser ferido por Coonte, o maior dos filhos de Antenor. Porém, não é ele o protagonista do poema: o verso inicial elimina qualquer dúvida ao respeito, invocando a Musa para cantar “a ira de Aquiles o Pélide”. De resto, o desenvolvimento do poema, em que o Atrida vai aparecer nos três primeiros cantos, terá um protagonismo claro no Undécimo, retirando em seguida da cena por causa da ferida que irá sofrer, e não voltando a comparecer até ao canto Décimo Nono, no qual, sempre ferido, irá assinar a paz com Aquiles – todo este percurso evidenciando que o máximo responsável do exército

grego não é, decerto, o herói supremo do poema, papel, este, que Aquiles irá desenvolver inquestionavelmente. De modo que, em suma, a *Ilíada* ter-se-ia podido chamar de *Aquileida*; nem terá sido por outra causa que, nos finais do século I d. C., Estácio deu o nome de *Aquileida* ao seu poema inconcluso sobre o herói da guerra de Tróia – poema que não foi acabado por o autor ter sido surpreendido pela morte quando andava a redigir o livro II.

Destarte, acabamos por verificar que ninguém chegou nunca a escrever, nem em Grécia nem em Roma, uma **Agamemnoneida* qualquer. Nem será preciso procurar razões para justificar uma tal ausência – isto é, para a inexistência de um poema épico que ninguém escreveu. Ainda nas melhores circunstâncias, não teria sido fácil alguém escrever uma epopéia sobre Agamémnon num mundo literariamente sobranceado pelo grande poema épico de Aquiles: com efeito, conquanto o Atrida aparecesse, segundo já divisamos, como um guerreiro valoroso e apresentado sempre em tom majestoso, a merecer admiração e respeito, mesmo assim, a imagem que a *Ilíada* dele nos oferece não basta a representar-no-lo como herói, devido ao seu comportamento, não raro hesitante, indeciso, arbitrário. E, pelo menos na nossa opinião, a figura de Agamémnon nunca conseguiu recuperar-se da comparação com aquela outra, muito mais galharda, de Aquiles, nem ainda menos das ultragens que este lhe dedicou no livro I, não apenas nos duros versos 149-171, mas sobretudo em 225-244; vale a pena lembrarmos os primeiros versos deste último trecho:

"Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!
Armares-te para a guerra juntamente com o povo,
ou fazeres uma emboscada com os principes dos Aqueus:
isso nunca tu ousaste no coração. Tal coisa para ti seria a morte.
Muito mais agradável é ires pelo vasto exército dos Aqueus,
arrancando os prémios a quem te levanta a voz.
Rei voraz com o próprio povo, é sobre nulidades que tu reinas:
se assim não fosse, ó Atrida, esta agora seria a tua última insolência^{iv}

Também não houve qualquer *nostos* de Agamémnon, porque nada há de menos heróico do que o seu regresso de Tróia, lembrado em várias ocasiões na *Odisseia* (1, 32-43; 3, 140-200; 3, 262-275; 4, 520-547; 11, 405-434), em que se lhe faz morrer de forma vil e desonrosa às mãos de Egisto, obscuro primo seu, filho de Tiestes, quem nem sequer fora a Tróia, e que ocupou o leito da esposa de Agamémnon, Clitemnestra, durante a longa ausência do marido. Dentre as versões, divergentes nos pormenores (numa, de origem jônica, Egisto é o único responsável pelo magnicídio; noutra, dórica, também ele é o assassino, porém sob instigação de Clitemnestra), podemos lembrar a mais comovente, aquela em que, no livro XI, o próprio Agamémnon narra a Ulisses, no descenso deste aos Infernos, o seguinte:

"Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,
não foi embarcado nas naus que Posídon me venceu,
depois de ter incitado uma pródiga rajada de ventos cruéis;
nem foram homens hostis a fazer-me mal em terra firme:
foi Egistoi que, desencadeando a minha morte e o meu destino,
me matou com a juda da mulher detestável (depois de me convidar
para sua casa, depois de me oferecer um banquete), como quem mata
um boi na manjedoura, e assim morri uma morte lamentável
e à minha volta foram os companheiros chacinados
sem piedade, como se fossem porcos de brancos dentes,
cuja matança tem lugar na casa de um homem rico e poderoso
por ocasião de uma festa nupcial, banquete ou alegre festim.
Já assististe à chacina de muitos homens,
quer tenham sido mortos em isolado ou na violenta refrega;
mas no teu coração terias sentido compaixão ao ver aquilo,
como jazíamos no palácio junto às taças e às mesas repletas,
e todo o chão estava encharcado de sangue.
Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo,
Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra.
enquanto se agarrava a mim...^v

Se não fosse atrevido demais, voltariamos ao título da nossa intervenção, “Agamémnon, o máis trágico dos heróis trágicos”, e, em termos da nossa leitura dos poemas homéricos, qualificá-lo-íamos como um herói mais, de certa importância, bem é certo, mas nunca “o mais heróico dos heróis épicos”. E acrescentamos: da visão de

Agamémnon que podemos achar em Homero dependem, em boa medida, todas as posteriores.

3. Quando chegamos à *Oresteia* de Ésquilo e vamos penetrando no *Agamémnon*, surge nítida a constatação de o argumento se desenvolver em torno à figura de Clitemnestra, quem, não por acaso, e à diferença daquilo que lemos na *Odisseia*, é a autora exclusiva do assassinio do Atrida, de forma, se quisermos, ainda mais cruel e mais espectacular, muito embora – concordando nisto com as convenções dramáticas – tal crime tenha lugar, apenas, *extra scaenam*. É igualmente claro o facto de uma das notas mais surpreendentes da trama ser, precisamente, esta peculiaridade, de ser uma mulher a levar a efeito o magnicídio, não um homem (Egisto), como seria esperável. E é então que surge um primeiro interrogante: por que Ésquilo não titulou a sua tragédia como *Klytaimestra*? Questão que não é gratuita, pois uma tragédia com esse título escreveu Sófocles, e mais uma, já nos século II a. C., Pólemon de Éfeso, segundo pode verificar-se com uma leitura do excelente trabalho de Francesco De Martino^{vi} (2001), apontando-se a curiosa coincidência, na obra de Sófocles, de ter este respondido com uma *Clitemnestra* ao *Agamémnon* de Ésquilo, de igual modo como respondera ao primeiro *Hipólito* de Eurípides, com uma *Fedra*. Por outro lado, na tragédia latina, a sonegação do nome do Atrida nos títulos das tragédias que se ocupavam da sua história resulta clara: um par de tragédias de título *Aegisthus* foram escritas por Lívio Andronico e Lúcio Ácio, quem além disso compôs uma *Clutemestra*, não constando em todo o elenco mais *Agamemno* do que a famosa tragédia de Séneca. Contudo, e voltando à questão sobre as causas de que Ésquilo não tenha dado à sua tragédia a nome da assassina de Agamémnon, a resposta pode residir no facto de que o nome do rei teria sido mais adequado para a primeira tragédia de uma trilogia que obviamente gira ao seu redor, ainda que seja exclusivamente em torno ao seu assassinio a primeira peça, em torno à sua campa a segunda, e em torno à purificação do vingador e à

solução desta cadeia de assassinios a terceira; Gilbert Murray resumia-o magistralmente em muito poucas palavras, a definir a *Oresteia* como “uma trama que culmina num assassinio, numa vingança e num juízo”^{vii}.

Tudo gira, pois, na *Oresteia*, à volta de Agamémnon, ou, por dizer com maior precisão, do desgraçado final do *nostos* de Agamémnon, assassinado pela sua infiel esposa, Clitemnestra. Porém, insistimos, em nenhuma das tragédias, em nenhuma das três, é Agamémnon o protagonista. No *Agamémnon* há um dado que, achamos, convém ter sempre presente, como faz por exemplo Albin Lesky: esta tragédia é, com diferença, a mais longa das sete que conservamos de Ésquilo, constando nas nossas edições de 1673 versos, frente ao número muito menor do resto, a oscilar entre os 1004 versos (*Sete contra Tebas*) e 1093 versos (*Prometeu encadeado*); pois bem: apesar de tão comprida extensão, Agamémnon tão somente aparece em cena no decurso do terceiro episódio, à altura do verso 810 da tragédia, em que tem três intervenções e um curto diálogo esticomítico com Clitemnestra (vv. 931-943); quando abandona a cena (v. 957), ainda vai transcorrer o terceiro estásimo (vv. 975-1034), e a prolongada intervenção de Cassandra, mais extensa do que a do rei, no quarto episódio, até que no fim possamos escutar a sua voz do interior, em dois versos, ferido de morte (vv. 1343 e 1345); mas, ainda estando já morto, a tragédia vai continuar por mais de trezentos versos. Brevíssima, pois, a presença de Agamémnon no transcurso da tragédia homónima, porém suficiente para o propósito de Ésquilo: é com toda a razão que Maria de Fátima Silva escreve que “Um tempo curto que é apenas o necessário para transformar um vencedor numa vítima justamente condenada”^{viii}.

Mínima, pois, a presença em cena, a atuação pessoal de Agamémnon, a sua palavra directa. Porém, a sua presença trágica enche tudo, e todos os personagens do drama, o Vigia, o Coro de anciãos, o Mensageiro, Clitemnestra, Cassandra, o próprio Agamémnon, apresentarão o rei, de forma bem insistente ao longo de toda a tragédia, como culpável, independentemente do facto de a sua culpabilidade ser ou não o fruto

da herança, às vezes, ou da ananke, outras, ou da própria forma de ser dele, outras vezes; é ele que deve pagar o facto de ser Atrida, filho daquele Atreu que fez comer ao seu irmão Tiestes os próprios filhos, mas que por sua vez é vítima do adultério cometido por este; é ele que deve pagar por ter sacrificado a sua filha Ifigénia, preço imposto pela necessidade; necessidade, de todas as formas, por ele próprio escolhida; é ele que deve pagar como responsável, em definitivo, da destruição de Tróia, da perda de tantas vidas, não só de Troianos, mas também de Aqueus... É nessa dívida de Agamémnon que se impõe não apenas a incontornável dicotomia da culpa e o castigo, mas, por cima delas, a força inevitável da justiça, da Diké divina omnipresente em Ésquilo.

Uma simples estrofe, a quarta, do canto do Coro na párodo (vv. 218-227), é suficiente para comprovarmos o que é que Ésquilo pensa acerca do sacrifício de Ifigénia, pensamento expresso através das palavras dos anciãos:

E, quando, ao sopro de mudança dum vento ímpio, impuro, sacrílego, o seu espírito se dobrou ao jugo da necessidade, então ele assumiu um pensamento capaz de todas as audácias. Pois a demência funesta, que é a primeira causa dos nossos males, inspira aos mortais ousadia com os seus vergonhosos conselhos. Foi assim que ele teve a coragem de sacrificar a sua filha, como meio de promover uma guerra destinada a vingar o rapto duma mulher, uma espécie de rito preliminar, celebrado à partida das naus^{ix}.

E, mais à frente, no primeiro estásimo, será de novo o Coro a insistir nos seus juízos sobre o acontecido em Tróia, sem esquecermos que todo o desastre foi provocado pela criminal audácia de Helena... De tudo isso, a longo prazo, há um responsável principal: o nosso Agamémnon.

Mais trágico porque é esse o resultado das circunstâncias que o impelem ao castigo, ao cumprimento na sua pessoa das exigências da Diké divina; mais trágico, ainda mais trágico, pelo modo como ele deverá pagar essa pena, como vítima ele próprio – o general-em-chefe de todos os exércitos aqueus diante de Tróia – por duas facadas da sua infiel esposa, no banho, na sua casa: como escreve Maria de Fátima

Silva, “Clitemnestra elimina, de forma ignóbil, o guerreiro, que escapou vivo ao combate glorioso para cair indefeso, dentro das paredes do lar, às mãos de uma mulher. À morte soma-se o opróbrio que inflige aos ideais masculinos uma tremenda desonra”^x; o herói mais trágico, enfim, desde uma consideração puramente literária, porque sendo ele a base e o cerne de toda uma trilogia, a única conservada de toda a produção trágica grega, o herói acaba por ocupar, enquanto personagem, um posto de mínimo relevo na peça a que deu nome.

4. Chegamos, após tantos saltos inevitáveis, à tragédia *Agamémnon* de Séneca, para encontrarmos um drama absolutamente diferente, completamente original; nem melhor, nem pior: diferente. Vamos desistir de perder o tempo em razoamentos, a repetir que as tragédias homônimas de Ésquilo e de Séneca sobre o final do mais famoso dos filhos de Atreu são duas obras totalmente distintas, que pouco mais coincidem do que no núcleo argumental, à volta do terrível assassinio. Nem podia ser doutro modo, se pensarmos que cinco séculos medeiam entre Ésquilo e Séneca, cinco séculos nos quais nunca se têm deixado de produzir excelentes frutos no labor literário de gregos e latinos. Quanto ao autor do *Agamémnon* grego, obra vitoriosamente representada, conjuntamente com as outras duas tragédias e o drama satírico que compunham a *Oresteia*, no ano 458, desejaria lembrar as palavras introdutórias de Carlos Miralles: “Esquilo es, si no el alborear mismo de la tragedia griega, sí su mañana, nítida y rica de matices limpios. Para nosotros, y aunque sólo sea porque de sus predecesores no nos han llegado sino escasísimos fragmentos, Esquilo es el primer poeta de Occidente en cuya obra cobra forma la tragedia”^{xi}. Em relação ao autor do *Agamémnon* latino, que com toda a probabilidade nunca terá sido representado ante a sua presença, continua a ser magistral a opinião de Augusto Rostagni, sobre o valor essencial da sua obra dramática: “Queste tragedie, intessute su temi legendari usitatissimi, recano per opera del filosofo di Cordova un'impronta profondamente

personale, e attuale: d'una personalità e d'una attualità, che non restringe, anzi accresce ed intensifica il loro significato poetico universale”^{xii}.

Dissimilia non sunt comparanda! Nos começos da tragédia greco-romana está Ésquilo, no final, Séneca; ambos os dois escreveram dramas titulados *Agamémnon*, um deles em grego, outro em latim. Porém, entre ambos existiram numerosas tragédias gregas que, com outros títulos, se ocuparam, com uma maior ou menor atenção, e uma maior ou menor riqueza de pormenores, da pessoa do Atrida, não só no momento do seu assassinio, como também noutros assuntos relativos à sua vida; existiram mesmo algumas outras tragédias de idêntico título, como o *Agamémnon* de Ion de Quios, perdido na sua prática totalidade, o que não impediu que se tenha tentado vislumbrar algum influxo, dessa obra, na de Séneca^{xiii}; e, além do mais, o Atrida nunca deixou de inspirar versos, como tema poético. Por seu turno, no teatro latino aparece, desde os seus alvares, na cena, quer por obra do inaugurador da tragédia mitológica nos cenários romanos, Lívio Andrónico, autor de um *Aegisthus*, quer, mais tarde, por parte do terceiro componente da grande tríade de tragediógrafos de Roma, Lúcio Ácio, autor de um novo *Aegisthus* e de uma *Clutemestra*. São, esses, dramas que costumam trazer-se à memória, quase sempre que se trata do problemático tema das fontes do *Agamémnon* de Séneca. E, embora não sendo a nossa intenção, nestas páginas, a abordagem de um tão largamente debatido assunto, queremos, contudo, lembrar um dado que não se costuma tomar em conta: segundo tivemos a oportunidade de estudar, há anos, na monografia de Andrés Pociña *El tragediógrafo latino Lucio Acio*^{xiv}, diversos momentos e pormenores da saga lacedemónia foram aproveitados, em numerosas tragédias, por Ácio, sendo assim que a truculenta história dos descendentes de Tântalo era motivo das suas tragédias *Oenomaus*, *Chrysippus*, *Atreus*, *Pelopidae*, *Clutemestra*, *Aegisthus*, *Agamemnonidae*, *Erígona*; em todas elas, em maior ou menor medida, estaria presente – ou seria aludida – a figura central de Agamémnon. Se somarmos a isso as

tragédias dedicadas a outras figuras directamente relacionadas com o Atrida (Tiestes, Ifigénia, Orestes, Electra...), e os tratamentos do tema noutros tipos de poesia não dramática, parece claro que a originalidade do *Agamémnon* de Séneca, as suas salientáveis diferenças em comparação com a de Ésquilo, podem dever-se ao influxo de muito diversas fontes, com certeza, mas sobretudo a uma interpretação pessoalíssima do filósofo de Córdoba.

À margem dessas divergências múltiplas e essenciais, que afectam as personagens, a composição dos coros, alguns motivos, sequência argumental, estrutura dramática, e assim por diante, existe, porém, um aspecto em que o comportamento de Ésquilo e de Séneca são muito semelhantes, a saber, o escasso papel conferido a quem devia ser protagonista da peça, em ambos os casos. No caso de Séneca, Agamémnon não aparece em cena até ao verso 782, à metade daquilo que costuma considerar-se como o acto IV da tragédia, já muito perto do final, se considerarmos que a tragédia tem 1012 versos; nessa altura, o herói tem uma pequena intervenção de vinte-e-três versos, nove deles em diálogo com Cassandra. Isso é tudo. Chama a nossa atenção, aliás, o facto de Séneca, em cujas tragédias tanto se tem salientado, como característica muito notável, a preocupação pelo retrato psíquico e físico dos personagens, deixar por completo sumida na escuridão a imagem de quem devia ser o protagonista. Não surpreende que, a pouco de ter entrado em cena Agamémnon, e logo após essa breve intervenção e agitada conversa com Cassandra, nos seja apresentado por Séneca o Coro de Argivas a cantar, em 58 versos nada menos, um elogio de Hércules e dos seus trabalhos, cuja relação com o tema é bastante longínqua?

Se na nossa referência à tragédia de Ésquilo argumentávamos que esta deveria ter ostentado o título do nome de Clitemnestra, com muito maior razão deveríamos sustentar a mesma opinião no caso da tragédia de Séneca, onde a figura da rainha infiel ocupa um lugar de destaque, todo ao longo do seu desenvolvimento, além de

oferecer-nos um personagem de personalidade muito mais rica e melhor perfilada, mesmo, do que no *Agamémnon* de Ésquilo. Aurora López^{xv} estudou a figura de Clitemnestra, lado a lado com as de Helena, Medeia e Fedra, enquanto três exemplos perfeitos de mulheres anti-protótipo, nas tragédias de Séneca; por sua parte, Zélia de Almeida Cardoso^{xvi}, ao sublinhar o muito especial cuidado que Séneca pôs na composição de personagens femininas, exemplifica isso mesmo com as figuras de Mégara, Hécuba, Andrômaca, Medéia, Fedra, Jocasta, Antígona, Dejanira y, cómo podia ela faltar?, também Clitemnestra, “mulheres inesquecíveis, cada uma com seus atributos próprios, seus contornos peculiares e sua força de construção”. Quer dizer: Séneca trata da figura da heroína com aquele detalhe e atenção que deveríamos ter esperado para a construção da personagem de Agamémnon, epónimo da nossa tragédia.

5. Devemos ir concluindo estas nossas considerações. Estas poucas obras básicas sobre a figura de Agamémnon que pretendimos lembrar muito por cima coincidem em nos apresentar um personagem especialmente trágico, provavelmente o mais trágico dos heróis trágicos, porque, de igual modo que quando pensamos em Medeia, surge inevitavelmente a imagem da matricida, o simples nome de Agamémnon evoca, mais do que qualquer outro momento ou motivo da sua biografia, o terrível crime que deveu sofrer ao seu regresso de Tróia, quer seja às mãos de Egisto, quer seja às mãos de Clitemnestra, quer seja às mãos de ambos os dois. Porém, a tragédia de Agamémnon, nem começa com ele, nem acaba com ele. Nos seus antecedentes trágicos temos toda a terrível história do seu pai Atreu e o seu tio Tiestes, e depois, na partida para Tróia, o sacrifício da própria filha, Ifigénia; em seguida do seu assassinato, serão Egisto, Clitemnestra, Orestes, Electra, sujeitos de tragédias em cuja base está a sua própria. Tudo, pois, se torna em tragédia à volta dele.

Pensamos que nem Ésquilo no seu *Agamémnon* nem Séneca, no seu *Agamemnon*, tributaram ao Atrida o protagonismo que, em princípio, deveria corresponder-lhe. A razão, ou razões, podem ser muito variadas. As autora e os autores do nosso tempo, com as suas particulares reescrituras dramáticas, coadjuvam para um mais certo achegamento à figura interessante – e dessassogante – do sempre trágico Agamémnon.

Ao cabo de tantos séculos, quando chegamos ao mundo grego mais próximo a nós, Yannis Ritsos recupera a figura de Agamémnon, a dedicar-lhe uma das peças da sua *Quarta dimensão (Tetarti diástasi, 1972)*. O *Agamémnon*, datado entre Dezembro de 1966 e Outubro de 1970, é seguido na edição pelo *Oréstis*, que, todavia, o próprio poeta assinala como anterior – composto entre Junho de 1962 e Julho de 1966. Ainda que não possamos – e muito o lamentamos – ocupar-nos desta obra em promenor, o Atrida ocupa, no monólogo, toda a extensão deste, isto é, aquilo que o título promete. Ainda assim, quando o génio inspirado de Constantino Cavafis quis manifestar, num poema insuperável, a sua visão pessoal da tragédia grega, decidindo exemplificá-la apenas com quatro personagens singulares, também neste caso, o poeta sonegou o nome de Agamémnon, e escolheu o de Clitemnestra:

*A tragédia antiga, a tragédia antiga
é sagrada e ampla como o coração do universo.
Trouxe-a a este mundo um povo, uma cidade grega,
mas depressa ascendeu e se instalou nos céus
a cena.
No teatro olímpico, em liça digna deles,
Hipólito, Ajax, Alceste e Clitemnestra
narram a nossa vida terrível e vazia,
e, de compaixão divina, cai na atormentada terra
a lágrima^{xvii}.*

ON NOT MANAGING MOURNING: THE RETICENT CHORUS IN SOPHOCLES' *ANTIGONE*

Rosa Andújar⁹⁹

ABSTRACT

This paper discusses the reticence of the chorus in the *Antigone's* two scenes of lyric dialogue which are cast as ritual laments (*thrēnoi*): the heroine's interaction with the chorus in the fourth episode, before she marches off to her death, and the final *kommos* of Creon, when he laments the deaths of his son and wife. My discussion illustrates the manner in which Sophocles "manages" the choral response within the larger framework of ritual lament, by either gradually or straightforwardly silencing the expected lamentation of the chorus. In doing so, I contend that the dramatist produces moments of broken antiphony, in which the chorus either partially participates in or simply does not contribute to the lament of a character on stage. My exploration reveals the way collective mourning rituals are able to break down on the Sophoclean stage, in particular focusing on the impact of the chorus' refusal to respond and engage in the communal act of lament, which ultimately works to isolate further the play's protagonists.

Greek tragedy contains an unparalleled soundscape: from Cassandra's anguished cries of *ototototoipopoi da* in the *Agamemnon* to the shouts *euhoi* by the Asian bacchantes in *the Bacchae*, the tragic stage resonates with incredible sounds.¹⁰⁰ Between these screams of horror and cries of ecstasy, the regular song of the chorus additionally punctuates the dramatic auditory experience. In this article, I turn away from tragedy's

⁹⁹ Dr Rosa Andújar is Deputy Director of Liberal Arts and Lecturer in Liberal Arts at King's College London. She has published articles on various aspects of ancient Greek tragedy as well as its modern reception, and is the co-editor of the volume *Paths of Song: The Lyric Dimension of Greek Tragedy* (De Gruyter 2018). She is currently completing a monograph which examines the various roles and capabilities of the fifth-century tragic chorus beyond the choral ode, both as a dynamic actor and a versatile physical performer.

¹⁰⁰ Following recent interest in the senses and materiality, current and forthcoming scholarship on tragedy has explored tragedy's auditory and vocal aspects, e.g. Nooter 2017 and Butler and Nooter 2018. On the broader soundscape of ancient Greece, see also Gurd 2016.

plethora of sounds in order to consider the rarer occurrence of choral reticence.¹⁰¹ I focus on the *Antigone* of Sophocles, which contains two unique scenes of lyric dialogue between a protagonist (both Antigone and Creon) and an increasingly reticent chorus. As I illustrate, these scenes, which are cast as ritual laments (*thrēnoi*), feature a chorus who fail to fulfil their expected role as fellow-mourners.¹⁰² In both cases, as Antigone and Creon attempt to lead the chorus in a ritual lament during their respective final scenes on stage, the communal activity of mourning fragments and collapses around them. My discussion of the manner in which the ritual of mourning as a collective enterprise breaks down on the Sophoclean stage is guided by an exploration of “managing mourning” in a double sense: first, who manages to mourn? What needs to occur between actor and chorus for mourning to be successful, and what transpires when this fails to occur? Second, how does Sophocles manage mourning on the tragic stage? How are these scenes of lyric exchange dramatically organized, and theatrical conventions employed and subverted? In a play that is unusually populated by the dead (Andújar and Nikoloutsos, 2017: 20-4) and which additionally pivots on the very right to perform burial and funerary rites for the dead, these questions take on an added sense of urgency.

In exploring the multiple senses in which mourning is “managed” on the Sophoclean stage, I argue that these scenes constitute moments of broken antiphony, in which the chorus either participates only partially in or simply does not contribute to the lament of a character on stage. The growing chasm between the silent chorus and actor in both scenes reveals the way in which Sophocles works to isolate the solo voice

¹⁰¹ Previous considerations of tragic reticence and silence tend to focus on the phenomenon in individual characters: see, e.g., Montiglio, 2000: 158-250; Chong-Gossard, 2008: 113-154; Goldhill, 2012: 44-6. Chong-Gossard (2008: 155-203) discusses “oaths to silence” made by Euripidean female choruses as a form of reticent solidarity: “although some form of the Greek word *sigāō* is used in reference to virtually all these “silent” female choruses, this does not mean that choruses stop communicating; it means that when they speak to anyone other than their heroine, they do not mention her plot”, (156).

¹⁰² On the antiphonal and collective nature of *thrēnoi*, which required interaction amongst an assembly of mourners, see Alexiou 1974, Holst-Warhaft 1992, Sultan 1993, Derderian 2001, Foley, 2001: 19-56, and Swift, 2010: 298-366. On the representation of lament in tragedy, see also Weiss 2017.

in moments of tragic mourning in moments of what are meant to be communal rituals.¹⁰³ In the first scene, Antigone's dynamic with the chorus illustrates an elaborate process of separation which directly leads to her unique self-lament and underlines the unusual nature of her death. In the second, Creon's inarticulate cries of mourning represent a rare form of male lamentation (Suter 2008), as typically both the leader of the lament and the responding chorus would be female or foreign, but here the solo voice is that of the chief male citizen. As I contend, the chorus' deliberate dramatic reticence in these two moments illustrates the multifaceted nature of tragic choral performance, which could additionally encompass silence.

ANTIGONE AND THE CHORUS, 801-882

In the play's first lyric dialogue, Sophocles stages the gradual silencing of the choral voice, at the precise moment when a joint song of lament and consolation might be expected. Rather than a communal lament and funeral song honoring the soon to be dead Antigone, Sophocles gives us a moment that is rather fraught and contested between the heroine and the chorus. On a formal level there are frequent verbal echoes, addresses and responses between chorus and actor, but such close formal engagement between Antigone and the chorus ultimately emphasizes the failure of actual ritual collaboration. This half-sung half-chanted lyric dialogue in fact represents a severe disjunction between the two groups, which is partly expressed through meter. Here, not only do the chorus' spoken trimeters clash with the singing protagonist's words, but their initial answers in chanted anapests also stand in contrast to Antigone's sung lyrics, as it becomes clear that they refuse to follow her lead in song. In the second half of this scene, the chorus do shift into lyrics that metrically match those of Antigone, but their remarks nevertheless constitute heavily condemnatory rebukes. Even when echoing each other metrically, protagonist and chorus speak in markedly different registers throughout the exchange. The metrical contrast illustrates

¹⁰³ On the isolation of Sophoclean heroes, see Knox 1964; on their propensity to sing, Nooter 2012.

a serious chasm between a chorus and the protagonist, who has been cast into the role of their supposed leader (*exarchos*). In this light, I contend that the role of the chorus is far from consolatory or compassionate as many scholars have proposed (e.g., Knox, 1964: 176-7; Burton, 1980: 118-27; Winnington-Ingram, 1980, 137-40; Gardiner, 1987: 91-3, Goldhill, 2012: 111).

The opening of this scene builds the expectation that a joint lament or (at the very least) a shared song of consolation will take place. The chorus, who had prior to this scene sung a hymn to Eros — a scene that scholars have read as a substitute for the wedding song of Antigone and Haimon (Seaford, 1987: 108) — now shift to a more funereal setting. They declare that they are unable to hold back their stream of tears as they see Antigone approaching:

But now I myself am carried
beyond the laws as I see these things,
and I can no longer restrain the stream of tears
when I see Antigone here passing to the bridal chamber
where all are lulled to sleep.¹⁰⁴ (801-5)

The chorus express their emotional involvement with Antigone's suffering. As they announce her entrance on stage the Theban elders specifically speak in terms of a funereal bridal chamber (*παγκοίτην θάλαμον*), introducing the new motif of the Bride of Hades, a figure which intertwines funeral and marriage, ceremonies ritualistically similar in ancient Greece (Rehm 1994: 11-29 and Seaford 1987).¹⁰⁵ The chorus' words here indicate that they sympathise with her situation, introducing the expectation that they will provide her with consolation in the exchange that follows.

¹⁰⁴ All translations of *Antigone* are adapted from that of Lloyd Jones (1994).

¹⁰⁵ In parts of modern Greece, funeral laments continue to bear close resemblance to wedding songs. Danforth (1982: 74) writes that the two types of songs shared so much similar iconography, musical form and narrative structure that many songs are sung at both funerals and weddings. See also Alexiou, 1974: 120-22 and Danforth, 1982: 86-9 for examples of songs that are sung at both weddings and funerals.

In next strophe, calling upon the chorus as witnesses, Antigone attempts to draw them in as participants in a new type of song that she begins, precisely by echoing the very language they had previously used as they announced her entrance:

See me, citizens of my native land,
as I make my last journey,
and for the last time look on the light of the sun
and never more. Hades who lulls all to sleep
is taking me, still living,
to the shore of Acheron,
not with the wedding song that was my due,
nor has any song been sung for me at my marriage,
but I shall be the bride of Acheron. (806-16)

Her opening command, “see me” (ὄρᾶτε, 806) builds on the chorus’ “seeing” (ὄρω) at 802 and “I see” (ὄρω) at 804; likewise, παγκοίτην (804) is echoed in παγκοίτας which she uses of Hades (811). She also elaborates upon what the chorus had hinted, when they spoke of seeing her approach the funereal bridal chamber at 804-805, by drawing attention to the fact that she is walking her last journey and also looking upon the light of the sun for the last time. Antigone additionally emphasizes that she will not have a share in the *hymeneia* (ὑμεναίων / ἔγκληρον, 813-14) and will generally be without any song (ῥυμνος) at her marriage (815-816). Conspicuous repetitions (such as last...last [νεάταν...νέατον] at 807-808) furthermore underline these absent rituals.¹⁰⁶ In these few lines, she evokes ritual in language that is itself ritualistic in its repetitions. The impression given by such close and emphatic engagement with the chorus’ words is that she hopes to lead them in a funeral song, and that they will reply in a manner that will echo and complement her words in similar fashion.

¹⁰⁶ Later she will continue to invoke her “unwed” status: ἄγαμος (867), ἀνυμέναιος (876), ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον (891).

Sophocles quickly subverts these expectations. Instead of responding to Antigone's lyric grievances, the chorus reinterpret her condition as praiseworthy in their response at 817-22. Though they acknowledge her as being the subject of song using words such as renown (κλεινή) and praise (ἔπαινον) at 817 (Kitzinger, 2008: 51), the chorus here deny that she is a figure worthy of lamentation. They additionally do so in anapests, a chanted and restrained meter (Brown 1977), which contrasts directly with Antigone's more impassioned lyrics. Their lack of a matching lyrical response suddenly transforms Antigone's song into a monody or solo song, as the chorus fail to enter into a process of lamentation and instead offer an alternative understanding of her situation. At the formal level the structure of the chorus' answer somewhat mimics Antigone's: they also order their replies around the repetition of the word "not" (οὔτε...οὔτε, 819-20), which match those from Antigone's stanza (813-4). Though their response contains some intentional verbal parallels that are at a formal level engaging with Antigone's lyric stanza, they nevertheless disagree that she is a subject worthy of lament. The chorus instead assert her singularity, namely, that of all mortals she will descend to Hades of her own will, alive, and alone (ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ θνητῶν Αἴδην καταβήσῃ, 821-22). Their response initiates an elaborate process in which the chorus contest Antigone's claim to lament. The chorus' words suggest the potential for collaborative lament to dissolve into competing understandings of the subject of lamentation.

Forced to continue her song without an antiphonal reply from the chorus, in the antistrophe, Antigone immediately takes up the chorus' claim and attempts to argue her case as a lamentable subject:

I have heard that the Phrygian stranger,
Tantalus' daughter,
died the saddest death near lofty Sipylus;
her did the growth of the rock,

like clinging ivy, subdue,
and as she melts away rain,
as men say,
and snow never leave her,
and with her ever—weeping eyes
she soaks the mountain ridges;
as the god sends me to sleep I am most like her. (823-33)

She points out the clear parallel between her death and that of Niobe, who is transformed into stone following the slaying of her children by Apollo and Artemis. Her petrification, in Antigone's view, resembles her own imminent stony death. This antistrophe is framed by two superlatives: Niobe's death is described as "saddest" (λυγροτάταν, 823) and Antigone herself is "most like her" (ὁμοιοτάταν, 833). Both superlatives directly contend with the chorus' view of Antigone as possessing glory and praise in 817 (οὔκουν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'). The chorus then counter Antigone's parallel by demonstrating a crucial difference between the two cases: Niobe, in their view, was of divine ancestry (ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννής, 834), in direct contrast to their own humanity (ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς, 835). Where Antigone seeks to present herself as singular and perhaps divine, the chorus immediately insist that she belongs with them on the side of the mortals through the pronoun "we" (ἡμεῖς). Again, far from simply *being* isolated, it is the very status of her isolation that we see contested. In the place of a communal song of lament, Sophocles stages an elaborate process of negotiation in which Antigone's status is continually challenged, through both contrasting meters and competing points of view.

The fact that Antigone herself is deeply disappointed as evident in her response substantiates my claim that the audience would have recognised the chorus' failure to fulfil their expected role as fellow mourners of Antigone. Once she has realised that

the chorus will not participate in a joint lament, Antigone construes the chorus as enemies in a new strophe at 838-852. Interpreting the chorus' words as mockery (οἴμοι γελῶμαι, 839), she suggests that they do her outrage (με...ὑβρίζεις, 840). She draws attention to their identity for the first time in 843, as rich men of the city (ὤ πόλεως / πολυκτῆμονες ἄνδρες), thus underlining the distance between them in terms of gender and status. In increasing agitation (as evidenced by the dochmiacs and iambic lyrics in 845-852), Antigone then appeals to the Theban waters and soil to be her witnesses to her position as "unwept by friends" (φίλων ἄκλαυτος) at 847. As Antigone furthermore claims, the chorus' unwillingness to recognise her pitiable state has alienated her in such a way that she gives herself a liminal status: at 851 she describes herself as a metic (μέτοικος) who belongs neither among the living nor the dead. It is only after she has vehemently rejected their view and their friendship that they begin to rebuke her, for the first time joining her in song at 853-6: "Advancing to the extreme of daring, against the lofty altar of justice, you stumbled my child! And you are paying for some crime of your fathers". From 802-838, the chorus had responded to Antigone's lyrics with anapests; at this point they finally join her in lyrics that mimic some of the iambic meters she had been employing in her previous strophe, particularly at 848-52. It is significant that the moment at which they choose to likewise respond in lyrics is the moment when they most disagree.¹⁰⁷ Kitzinger, who reads the *kommos* as a "struggle between the chorus and Antigone to control the use of song" (Kitzinger 2008: 50) sees this moment as a "lyric competition" (Kitzinger 2008: 56). In the remainder of this scene, while there is the form of dialogue, each is in fact singing and responding to themselves: instead of antiphonal song where one sings a strophe that prompts a similar metrical response from the other in an antistrophe, or

¹⁰⁷ Ditmars 1992: 118 sees a continued contrast in "the greater regularity of their iambs over hers".

even a song with internal resposion where the chorus and actor share each strophe, this *kommos* features what are effectively two competing songs, which are performed within the context of a *communal* ritual act.

Towards the end of the “dialogue” Antigone increasingly draws attention to her unwept status that was mentioned at line 847, once again illustrating *her* expectation of conducting a joint lament with the chorus. The epode she sings begins with the word “unwept” (ἄκλαυτος) at 876 and ends with a statement that she lacks friends who would lament her unwept fate (τὸν δ’ ἔμὸν πότμον ἀδάκρυτον / οὐδεὶς φίλων στενάζει, 881-2). The chorus’ tears at the beginning of this lyric dialogue, however, had suggested that such a song would actually take place. When the chorus fail to provide the pity that she seeks and instead choose to interrogate her situation, Antigone, who had been seeking a community of grief, responds by stressing her singularity and ultimately her isolation.

The many formal parallels and close echoing of words set up the expectation of joint action and communal song, yet the lyric dialogue stages a gradual but certain process of separation that leads to Antigone’s isolation. In this scene, a mourning song which should have been expressed through lyric dialogue fragments at what should be the moment of its validation. Instead of uniting the two groups in harmonious song, Sophocles illustrates the way in which both parties misunderstand and misinterpret one another, and stages the removal of the choral voice at a moment when a communal song of lament and consolation is expected. There is no resolution; both parties have reached an impasse immediately preceding Antigone’s death. Through the interaction of Antigone and the chorus, Sophocles suggests that mourning is a collaborative process that requires the recognition and participation of others. The playwright reveals the necessity of this collaboration precisely by staging the results of its failure.

CREON'S SOLITARY THRĒNOS, 1257-1353

The chorus' interaction with Creon in the play's second and final lyric dialogue once again illustrates the manner in which Sophocles subverts conventions by staging an exchange between an actor who tries to lead a choral song with an uncooperative and reticent chorus. In this case, however, Sophocles goes even further. He does not simply have the chorus offer an alternative interpretation but has them not participate in the communal mourning process at all. Here the chorus refuses to interact with the grieving Creon, as he mourns his deceased son and wife, at the precise moment when the ritual is most needed, in a scene of *prothesis*, when their bodies adorn the stage.¹⁰⁸ The solo song of Creon is filled with the characteristic tropes and stylistic features of ritual lament — such as inarticulate cries, direct address to the dead, repetition and exclamations (Griffith, 1999: 342) — but the absolute lack of response from the chorus of elders marks a severe disjunction in the mourning ritual. It is Creon alone who employs these stylistic features while lamenting first the death of his son and then that of his wife: his rousing laments receive no response from the group of elders who witness his cries. In other words, Sophocles showcases two corpses which are surprisingly mourned by a single isolated voice. On one level, the chorus' silence denotes a thematic transition that underscores Creon's final debasement. The lack of antiphony in this threnodic context not only drastically isolates Creon's mourning voice but it also directly recalls the earlier dialogue between Antigone and the chorus, in which the chorus similarly refrained from their expected role as fellow mourners. Now, however, we have the opposite phenomenon: silence instead of constant interrogation and refutation. As the scene progresses and the king's laments are repeatedly met with silence, Creon increasingly begins to rely on repetition to provide the sense of antiphony that the chorus fail to offer. In this way, Sophocles stages a corrupted ritual

¹⁰⁸ The *prothesis* was a key part of ancient Greek burial rituals, during which the body would be mourned; see Kurtz and Boardman 1971, Vermeule 1979, Garland 1985, Morris 1987 and 1992, Seaford 1994, and Sourvinou-Inwood 1995.

lament that is led and answered by the same man: Creon, previously the chief political voice in the city, takes on the role of both lead mourner and chorus (Griffith, 1999: 342). In other words, Sophocles stages Creon's failure to *lead* the chorus in a collaborative performance.

As with the previous scene, the actor initiates contact with the chorus and attempts to begin the song. Creon's lyrics at 1261-1269 are direct response to the chorus' announcement of his entrance at 1257-1260, in which they propose that his ruin came from his own error (ἀλλ' αὐτὸς ἄμαρτῶν, 1260). In the previous scene, the chorus was moved to tears by the sight of Antigone; the chorus here, however, does not offer any words of pity, despite the "conspicuous monument" (μνημ' ἐπίσημον, 1258) of Haimon's body present on stage, but rather single out Creon for blame. Considered in isolation, Creon's first lyrical utterances constitute a miniature lament for the dead Haimon, with many of the formal features that define lament: cries, direct address, exclamations, anadiplosis, polyptoton, redundancy and the topos of a dead child (Wright 1986: 81). In particular, Creon's frequent repetition (e.g. φρενῶν δυσφρόνων, 1261 and νέος νέω, 1266) creates an atmosphere of quasi-ritual intensity that is appropriate to a funereal context. Yet the focus of many of these stylistic features are not on Haimon but on Creon himself, who laments his own rash decisions which led to the death of his son. In doing so, he echoes the verdict of the chorus, further elaborating on the idea of his own error (αὐτὸς ἄμαρτῶν): he begins with "woe for the errors of my mindless mind" (ὼ φρενῶν δυσφρόνων ἄμαρτήματα, 1261), and he ends by once again reemphasising the chorus' point that he is to blame: "through my folly, not through your own!" (ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις, 1269). By choosing to lament his errors and the disaster caused by his

decisions, he deliberately engages with the chorus on their terms. In these lines it is thus clear that Creon, throughout his lament for his son, is in direct dialogue with the chorus. He is, in other words, attempting to establish contact with the chorus on their own terms in order to elicit their response, which is necessary for successful communal mourning to occur.

Yet the powerful exchange which Creon seeks and the *prothesis* scene demands soon fragments. In their reply to Creon, the chorus merely offer a terse statement expressing the notion that he has learned too late (οἴμ’ ὡς ἔοικας ὀψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν, 1270). Once again Sophocles employs a different meter so as to underscore the vast difference in emotions: the chorus’ spoken iambic trimeter denotes a sharp contrast to Creon’s impassioned sung dochmiacs. Not only do the chorus’ spoken trimeters counteract Creon’s frenzied lyrics, but also their refusal to engage in antiphonal lyric singing forcefully detains Creon, preventing him from delivering the corresponding antistrophe. What the king then utters at 1271-1276 in response instead of the expected antistrophe can only be considered some sort of a quasi-lyrical mixture, one that wavers between fervent sung dochmiacs and spoken iambic trimeters:

Alas,
I have learned, unhappy as I am;
then it was, then, that a god bearing a great weight
struck my head, and hurled me into ways of cruelty,
overthrowing my joy so that it was trodden under foot!
Ah, ah, woe for the troubling troubles of men!

Beginning with the exclamation οἴμοι, he first admits to having learned his lesson in standard conversational trimeter, but then Creon, who had earlier in the play rejected the guard’s suggestion of a divine force at work in the burial of Polyneices, unexpectedly introduces the idea of “a god bearing a heavy weight” in dochmiacs in 1273, where he employs a dense cluster of short syllables that produce a frantic effect.

This contrasts more with the regular beat of the conversational iambic trimeter at 1272 and 1274. Ultimately, he reverts to dochmiacs in his last two lines 1275-6, with exclamations such as οἴμοι and φεῦ φεῦ inserted at the beginning of each line.

Creon ends with repetition “troubling troubles” (πόννοι...δύσπονοι) at 1276, in an attempt to once again invite the chorus to engage with him and his suffering.

However, the addition of the messenger to the scene decisively alters the dynamic between Creon and the chorus. The messenger becomes the other voice on stage during the bulk of Creon’s laments, a voice which is furthermore contrasted from that of Creon: he delivers all his lines to the king in the iambic trimeters of speech, against Creon’s heavily expressive dochmiac laments. It is his news in 1281-3 which provokes the antistrophe of Creon’s lament in 1284-92. Creon’s antistrophe is a series of questions, the first of which is addressed to Hades, but the rest are addressed to the messenger. Though he has asked a number of direct questions of the messenger, Creon does not immediately receive a full account of her death; instead the messenger points out the *ekkyklema* which carries the body of the queen at 1293: “you can see it! It is no longer hidden indoors” (ὁρᾶν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔστι). Modern editors, including Hugh Lloyd-Jones and Nigel Wilson (following Richard Jebb), have assigned these pivotal verses to the chorus, and not to the messenger, on the basis of maintaining symmetry: the chorus had spoken at 1270, immediately after the strophe, so they must speak here as well despite the manuscripts assigning this line to the chorus (Kamerbeek, 1978: 206; Lloyd Jones and Wilson, 1990b: 148; cf. Jebb 2004, Lloyd-Jones and Wilson 1990a, and Griffith 1999, at verse 1293). Yet given the silence and lack of exchange between the king and the body of elders thus far as well as the predominant role of the messenger, it seems to me prudent to follow the manuscript assignation. Furthermore, given the various subversions that are taking place in this scene, symmetry is not guaranteed, nor should it be expected.

The chorus' silence continues even during the messenger's brief description of Eurydice's death at the altar and in particular at the mention of her dying curses. The singing collective maintain their silence even while Creon delivers another lyric strophe fraught with more repetitive word-play at 1306-11, such as the repetition of αἰαῖ αἰαῖ(1306) and polyptoton with "wretched" (δειλῆιος...δειλῆία) at 1310-11. It is at this point of intense repetition but still no proper antiphony that Sophocles provides a glimpse of another mourning voice: according to the messenger, in stabbing herself Eurydice mimicked the death of her son, an experience which the messenger describes as "loudly to be lamented" (ὄξυκώκυτον πάθος, 1316), which furthermore underscores the lack of a proper lament in the following scene.

Apart from this brief suggestion of the lamenting voice of Eurydice, Creon is the only prominent mourning voice exclaiming ἰώ, οἴμοι, αἰαῖ, ὦμοι throughout this *kommos*. Once he is on stage, the chorus replies only at 1270, where they suggest that he has seen too late, but nowhere else until 1326, when Creon requests to be led off and more importantly, where he declares himself to be the living corpse the chorus sang of earlier. Given the prominence of women in ancient Greek lamentation practices (Alexiou 1974, Holst-Warhaft 1992), one could argue that in depicting Creon as a frantic mourning figure Sophocles aims to feminise him. In this final lyric dialogue, Creon *does* perform the predominantly female role of highly emotional lyric lamentation over a dead child. Yet looking at this scene alongside the previous one with Antigone another allows us to see how Creon is constructed as the counterpoint to Antigone's assumption of the role of mourner and the one who buries. Now there is literally no one but him to mourn the members of his family. In this lyric dialogue he also enters in a funeral procession that reverses Antigone's departure to death/marriage. He is led away like a bride or prisoner, which is a dramatic mirroring of Antigone's own last exit.

Immediately preceding this lyric dialogue, Sophocles stages a brief conversation between the chorus and the messenger, who discuss Eurydice's departure and unnatural silence. The messenger naively believes that she has retreated indoors so as to mourn privately in the house. The chorus, on the other hand, offers the following view: "I do not know; but to me both excessive silence and loud crying to no end seem grievous" (οὐκ οἶδ' · ἐμοὶ δ' οὔν ἢ τ' ἄγαν σιγὴ βαρὺ / δοκεῖ προσεῖναι χή μάτην πολλὴ βοή, 1251-2). A few verses later, the messenger repeats the idea that excessive silence is dangerous (εὔ γὰρ οὔν λέγεις. / καὶ τῆς ἄγαν γάρ ἐστί που σιγῆς βάρος, 1255-6). This final scene, which follows this curious exchange, is indeed characterised by an "excessive silence" from the chorus and an abundance of lament from Creon, a lament which remains necessarily incomplete as a result of the silence of the chorus. The nature of the interaction between the chorus and Creon in this last lyric dialogue, particularly when compared to its pair in the play, thus suggests a powerful reading of the play: the complete lack of antiphonal response underscores and brings about Creon's utter isolation from society, far more than that experienced by Antigone, who, as I have previously suggested, was at least previously able to maintain a prolonged and animated negotiation with the chorus.

By depicting disjunctions between the protagonists and the chorus at precisely the moments the protagonists are tasked with leading the communal lament, Sophocles takes measures to exploit the thematic and performative aspects of ritual lament in order to isolate the protagonist as a soloist and to depict him as a failed leader of the chorus. In both cases the ritual formalities are disrupted in order to reveal the terrifying ease with which collective expression can give way to a deserted voice. The antiphonal response of the accompanying mourning group is fundamental to ritual lament; it is precisely the chorus' refusal to respond and take up their role as full participants in the ritual that initiates the process of isolation, and emphasizes the

need for rituals not only to be collectively performed but also collectively validated if they are to succeed. In the case of Creon, the vision of the prominent voice of reason now engaged in inarticulate solitary grieving reveals the reliance of even the city's chief political male on these larger processes of communal validation.

In moments of ritual laments and mourning in ancient Greece, the response of a group was absolutely essential: the inarticulate grieving of women is transformed into an ordered song, into music, precisely at the point when others appear to echo and to share the pain of the lead mourner (Ford 2010: 285). Yet antiphony is not just an aesthetic or dramaturgical device, but also serves a significant social purpose. The work of anthropologists and ethnographers who study modern lament underscores the important role that antiphony plays in validating the laments of the leaders. Nadia Seremetakis, for example, highlights its function among Maniot women in the southern Peloponnese: “the truth claims that arise from the ritual...depend on the emotional force of the pain, and the jural force of antiphonic confirmation. By stating that they cannot properly sing laments without the help of others, Maniot women reveal that pain, in order to be rendered valid, has to be socially constructed in antiphonic relations” (Seremetakis, 1991: 120). In the *Antigone*, Sophocles allows us to experience two solo laments that are witnessed but not validated, thereby drawing attention to the conditions on which such laments depend. This is not a simple case of singing actors taking a more engaged musical role in the drama, but rather the demonstration of the failure of collaboration which lies at the heart of successful choral performance. In the case of the first lyric dialogue, the dramatist leads us to believe that the chorus will respond and take up Antigone's call for a song, yet their time is rather spent in contention with Antigone. With Creon the chorus passively witness his lament as he increasingly begins to assume the choral role in a futile attempt at self-validation. In the *Antigone*, Sophocles thus removes the antiphony and collaboration between actors and chorus that might be expected, especially when

faced directly with death. Both Antigone and Creon ultimately fail to lead the chorus in a functioning and mutually beneficial performance, and the deaths on stage are thus left unwept and unvalidated by the broader community and polis.

REFERENCES

- Alexiou, M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*. (2002, 2nd ed.). Lanham, MD.
- Andújar, R. and Nikoloutsos, K. P. (2017), “Sophocles’ *Antigone*”, in C. Morais, L. Hardwick, and M. de Fátima Silva (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal*. Brill, 13-26.
- Burton, R. W. B. (1980), *The Chorus in Sophocles’ Tragedies*. Oxford.
- Butler, S. and Nooter, S. (eds.) (2018), *Sound and the Ancient Senses*. Routledge.
- Chong-Gossard, J.H. K.O.(2008), *Gender and Communication in Euripides’ Plays: Between Song and Silence*. Brill.
- Danforth, L. (1982), *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton.
- Derderian, K. (2001), *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*. Leiden.
- Ditmars, E. van N. (1992), *Sophocles’ Antigone: Lyric Shape and Meaning*. Pisa.
- Foley, H. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton.
- Ford, A. (2010), “A Song to Match My Song: Lyric Doubling in Euripides’ *Helen*”, in P. Mitsis, and C. Tsagalis (eds.), *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlin, 283-302.
- Gardiner, C. (1986), *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*. Iowa City.
- Garland, R. S. J. (1985), *The Greek Way of Death*. London.
- Goldhill, S. (2012), *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford.
- Griffith M. (1999), *Sophocles Antigone*. Cambridge.
- Gurd, S. (2016), *Dissonance: Auditory Aesthetics in Ancient Greece*. New York.
- Holst-Warhaft, G. (1992), *Dangerous Voices: Women’s Laments and Greek Literature*. London.
- Jebb, R. C. (2004), *Sophocles: Plays. Antigone. Classic Commentaries on Greek & Latin Texts*. P. E. Easterling (ed.). London.
- Kamerbeek, J. C. (1978), *The Plays of Sophocles. Part III: Antigone*. Leiden.

- Kitzinger, R. (2008), *The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes*. Leiden.
- Knox, B.M.W. (1964), *The Heroic Temper; Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley.
- Kurtz, D. C. and Boardman, J. (1971), *Greek Burial Customs*. London.
- Lloyd-Jones, H. (1994), *Sophocles II: Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Cambridge, MA (Loeb Classical Library).
- Lloyd-Jones, H. and Wilson, N. G. (eds.)(1990a), *Sophoclis Fabulae*. Oxford.
- Lloyd-Jones, H. and Wilson, N. G. (eds.) 1990b, *Sophoclea: Studies on the Text of Sophocles*. Oxford.
- Montiglio, S. (2000), *Silence in the Land of Logos*. Princeton.
- Morris, I. (1987), *Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-state*. Cambridge.
- Morris, I. (1992), *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. Cambridge.
- Nooter, S. (2012), *When Heroes Sing: Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. Cambridge.
- Nooter, S. (2017), *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge.
- Rehm, R. (1994), *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- Seaford, R. (1987), "The Tragic Wedding", *JHS* 107: 106-30.
- Seaford, R. (1994), *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford.
- Seremetakis, C. N. (1991), *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*. Chicago.
- Sourvinou-Inwood, C.(1995), *'Reading' Greek Death to the End of the Classical Period*. Oxford.
- Sultan, N. (1993), "Private Speech, Public Pain: The Power of Women's Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy," in K. Marshall (ed.), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*. Boston, MA, 92-110.

Suter, A. (2008), “Male Lament in Greek Tragedy”, in *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford, 156-180.

Swift, L. (2010), *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.

Vermeule, E. (1979), *Aspects of Death in Early Art and Poetry*. Berkeley.

Weiss, N. (2017), “Noise, music, speech: the representation of lament in Greek tragedy.” *AJP*138.2: 243-66.

Winnington-Ingram, R. P.(1980), *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge.

ENTRE A PROFECIA E O ÊXTASE: LEITURAS DE CASSANDRA EM ÉSQUILO E EURÍPIDES

Marina Pereira Outeiro^{xviii}

RESUMO

O presente artigo consiste em uma análise acerca das potencialidades do dom profético de Cassandra conforme exposto nas tragédias *Agamêmnon*, de Ésquilo e *Troianas*, de Eurípides, considerando a influência exercida por Apolo e Dioniso – buscando identificar aspectos dos rituais e mitos destes deuses – manifestos nos mencionados textos trágicos. Os pressupostos teóricos são fornecidos pela História Nova e as relações de gênero, e, o instrumental metodológico para abordar a documentação textual advêm da Análise do Conteúdo.

Palavras-chave: Cassandra; Tragédia; Ésquilo; Eurípides; Profecia

RESUMEN

El presente artículo consiste en un análisis de las potencialidades del don profético de Cassandra, según lo expuesto en las tragedias *Agamémnon*, de Ésquilo y *Troianas*, de Eurípides, considerando la influencia ejercida por Apolo y Dioniso - buscando identificar aspectos de los rituales y mitos de estos dioses - mencionados textos trágicos. Los presupuestos teóricos son proporcionados por la Historia Nueva y las relaciones de género, y el instrumental metodológico para abordar la documentación textual proceden del Análisis del Contenido.

Palabras clave: Cassandra; Tragedia; Ésquilo; Eurípedes; Profecía.

1. QUESTÕES PRELIMINARES

A ascensão do teatro se encontrava relacionada com o contexto da sociedade ateniense políade do século V a.C., marcado por tensões de natureza política, econômica e social que, manifestas nas disputas entre as oligarquias rurais e comerciantes emergentes, acarretaram questionamentos sobre a estruturação do poder e dos pressupostos que garantiam a participação política. Em suas disputas pelo poder, a tirania pistrátida e a família alcmeônida, utilizavam a cultura para cooptar a

população cidadã de acordo com seus interesses conforme Werner Jaeger (2005, p. 278) “o interesse do Estado pela cultura é um sinal inequívoco do amor dos tiranos pelo povo. Depois da queda deles, continuou no Estado democrático, que não fez mais do que seguir o exemplo de seus predecessores”.

Concomitante aos pressupostos da vida social, o teatro se encontrava relacionado com significativos aspectos do culto Dioniso^{xix}, praticado em toda a Ática e oficializado no calendário dos ritos cívicos atenienses, através de celebrações como Dionisiacas e as Leneias – as principais celebrações em honra ao deus. A religiosidade grega, se institui mediante a tríade “verbal, gestual, por imagem – através das quais a experiência religiosa dos gregos se manifesta, cada uma constituindo uma linguagem específica” (VERNANT, 2006, p. 25). Assim, na experiência religiosa coletiva, a publicidade aos rituais e mitos se concretizava nas diversas festividades que viabilizavam a solidariedade coletiva, e reforçavam os vínculos entre os homens e os deuses.

Neste sentido, a relação entre mito e tragédia, conforme revela análise etimológica do termo *tragōidia*^{xx}, “pensaram que o bode era ou a recompensa oferecida ao melhor participante, ou a vítima oferecida em sacrifício” (ROMILLY, 1999, 19). Na *Poética*, Aristóteles classifica a tragédia como “imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (*Poet.* 1450a).

O protagonista trágico por excelência é o herói o indivíduo que, devido a uma série de acontecimentos, subitamente se vê precipitado em direção a desventura. Ao ponderar as formulações aristotélicas sobre o herói trágico, Albin Lesky (1995, p.33) ressalta a necessidade de sopesar o elemento humano pois, “o que devemos sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”.

Neste sentido, se destaca Cassandra, a bela princesa troiana e sacerdotisa de Apolo, possuidora do dom da profecia. Existem, ao menos, duas versões para a origem de suas habilidades: quando criança, ela e seu irmão gêmeo Heleno, teriam sido lambidos por serpentes no templo de Apolo; em outra, sua beleza conquistou Apolo que lhe concedeu esse dom mediante sua promessa de se entregar a ele, porém Cassandra acabou recusando o deus. Em grande revolta, Apolo “cuspiu em sua boca, e daí em diante ninguém acreditou em suas profecias” (GRIMAL, 1990, p.86).

Na *Ilíada* de Homero, Cassandra desempenha uma pontual participação, ao distinguir “do alto de Pérgamo, o pai, de pé, na biga, e o arauto voz-da-pólis. E avistou, sobre os mulos, jazendo na essa, Héctor” (*Il.* 24, 669-702). Cassandra é mencionada brevemente na *Odisseia* no diálogo, ocorrido no Hades, entre Odisseu e o fantasma de Agamêmnon, que relembra como “ouvi a voz da filha de Príamo, Cassandra, a quem matou Clitemnestra astúcia-ardilosa” (*Od.* 11, 421-22). O aedo não destacou qualquer habilidade profética ou exercício sacerdotal por parte da princesa, se limitando a mencionar sua grande beleza; entretanto, o sacerdócio e dons divinatórios de Cassandra, foram explorados por, dois eminentes dramaturgos do teatro grego, Ésquilo^{xxi} e Eurípides^{xxii}.

Na trilogia *Orestéia* (458 a.C.) de Ésquilo, Cassandra participa da primeira peça, *Agamêmnon*, onde figura como cativa de guerra e concubina do rei de Argos. As habilidades proféticas da sacerdotisa, lhe permitem conhecer os crimes cometidos pelos Átridas e antever o eminente assassinato de Agamêmnon e o seu próprio, perpetrados por Clitemnestra.

Em *Troianas* (415 a.C) de Eurípides, a sacerdotisa se encontrava entre as cativas troianas distribuídas aos aqueus, sendo requisitada por Agamêmnon – que tencionava a levar para Argos e a tornar sua concubina. Cassandra se comporta erráticamente, lançando vaticínios incompreensíveis a todos os seus interlocutores, de modo que Hécuba a chama de “mênade”.

Ainda que Cassandra desempenhe pontuais atuações nas referidas tragédias, sua habilidade profética – ora identificada como dom profético advindo de Apolo, ora reconhecida como êxtase conferido por Dioniso – revela minúcias de sua morte. Arrastada em direção ao seu nefasto destino Cassandra, desprovida de *peithó* (πειθῶ^{xxiii}), lança suas profecias sem encontrar ecos em sua comunidade, “a verdade que ela enuncia na qualidade de vidente, comprometida no mito pela negação do desejo sexual de Apolo, e pela perda da capacidade de persuasão *peithó*, não é mais conhecimento partilhado. Torna-se motivo de degrado e desolação” (NOLIBOS, 2004, p.15).

A condição de heroínas das tragédias – esse protagonismo aparentemente incompatível com a realidade social restritiva de numerosas mulheres atenienses – se apresenta com manifesta inquietação. Ao se conceber o teatro trágico, enquanto espaço autorizado para a expressão das alteridades, se questiona a relação entre este gênero artístico e a manifestação acerca do imaginário feminino.

Se tratando dos estudos referentes a Antiguidade, nas últimas décadas, emergiu a necessidade de problematizar a participação feminina na vida social. Como resultado destes esforços, foram aventados novos paradigmas em contraponto aos tradicionais, que pretendiam resgatar a participação das mulheres nas sociedades antigas, e assim “romper com os modelos homogeneizantes de mulher, por exemplo, a mulher grega que é considerada pelo campo historiográfico como uma eterna menor devido a sua dependência a figura masculina” (CANDIDO, 2012, p.9). A professora defende uma ampliação nos aspectos relacionados ao estudo das mulheres na Antiguidade, bem como, a observância das peculiaridades pertinentes a cada recorte regional, cronológico e cultura, de modo a estabelecer debates acerca dos pressupostos advindos da historiografia tradicional, que restringem o papel das mulheres ao exercício do matrimônio e da maternidade.

Neste sentido, os estudos de gênero conquistaram espaço e adeptos entre os historiadores devido ao alargamento disciplinar promovido pela escola dos *Annales*, cuja continuidade foi observada pela Nova História, que promoveu o estudo de “tópicos que anteriormente não se havia pensando possuírem uma história, como por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...], a feminilidade” (BURKE, 2011, p.11). Privilegiar o termo gênero implica em estabelecer uma premissa relacional entre mulheres e homens, sendo “utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina” (SCOTT, 1995, p.75). O conceito de gênero evidencia um processo cultural que determina a natureza dos papéis atribuídos aos homens e mulheres e que, influencia decisivamente a construção social de suas subjetividades.

Para o estudo das documentações textuais em questão, as tragédias *Agamêmnon* e *Troianas*, será priorizada a Análise do Conteúdo, de acordo com os expedientes metodológicos disponibilizados por Maria Regina Candido, em conjunto com os pesquisadores do NEA/UERJ. Consoante a professora, “o discurso textual ou imagético torna-se, por vezes, o único instrumento, no qual o sujeito-autor e a sua produção deixam marcas de sua existência, passível de ser apreendido e decodificado”(CANDIDO In BELTRÃO, 2011, p. 13-14).

Inicialmente, se admite o **processo de descrição de conteúdo**, mediante o detalhamento do conteúdo presente nos documentos, que circulavam em Atenas a partir do século V a.C, e que foram articulados mediante o uso do grego ático. Na etapa da **análise do texto**, se evidencia que os textos trágicos possuíam uma linguagem culta que observava o uso da métrica poética, manifesta na forma de monólogos e diálogos teatrais. A representação teatral dos textos, em um evento cívico de expressão como as Grandes Dionisíacas, permitia sua ampla circulação entre

os diferentes segmentos sociais de Atenas. Finalmente, se destacam alguns termos operacionais dos referidos textos, selecionados para o presente estudo, em vista de possibilitarem seu desenvolvimento e sentido, tais como *pítia*, *mênade*, *manteía* e *peithó*.

Diante destas premissas, o presente artigo tenciona explorar as possibilidades do dom profético de Cassandra, sacerdotisa e princesa troiana, considerando a influência de Apolo e Dioniso, respectivamente, o dom profético e o êxtase referida por Ésquilo e Eurípides como formas de expressão dos rituais e mitos associados a estes dois deuses.

2. AGAMÊMNON: CASSANDRA, APOLO E O DOM DA PROFECIA

A peça inicial da trilogia *Orésteia*, *Agamêmnon*, discorre acerca do retorno do rei para Argos – após arrasarem a cidade de Troia e restituir a posse de Helena a seu irmão Menelau – e seu subsequente assassinato, somado ao de Cassandra, perpetrado por Clitemnestra em conluio com seu amante, Egisto.

Quando Agamêmnon alcança o palácio em sua carruagem, acompanhado de Cassandra, é recebido com efusão pelo Coro e Clitemnestra, que ordenou as suas servas para estendessem um tapete vermelho até a porta do palácio, incitando Agamêmnon a andar sobre ele, “se vencedor, que pensas que faria Príamo?” (*Aga.*, 1071). O rei cede aos apelos eloquentes da esposa e, em seguida, aponta para Cassandra exortando Clitemnestra a receber gentilmente a estrangeira, pois “ninguém aceita o cativo de bom grado. A mais formosa flor entre as troianas todas faz parte de meu séquito; foi um presente oferecido por todos os guerreiros” (*Aga.*, 1091-95). Diante da recusa em deixar a carruagem e do silêncio de Cassandra, Clitemnestra se exaspera, “parece demente e desvairada, sem perceber o que é: troféu de guerra” (*Aga.*, 1217-19).

Clitemnestra sai e o Coro se dirige a Cassandra que, emitindo gritos lancinantes em clamores e queixas a Apolo, indaga os desígnios divinos que a

conduziram a casa de Atreu; o Coro se esforça para compreender suas palavras, e a sacerdotisa então descreve o assassinato de Agamêmnon “banhando teu esposo e companheiro...(não posso...como descrever o fim?). Veremos logo; e não ajuda mão a levantar-se, pronta para o golpe” (*Aga.*,1261-63), de modo que o Coro que afirma “estás alucinada e certamente alguma divindade te domina” (*Aga.*,1297-98). Cassandra então confessa ao Coro, a paixão que inspirou em Apolo e a promessa que fez ao deus, para se entregar a ele mas que, ao final, quebrou “depois que o enganei, fugindo a seus desejos, não mais se dava crédito a meus vaticínios” (*Aga.*,1387-88).

Exasperada diante da indiferença de Apolo aos seus lamentos, Cassandra “parte o cetro e arranca o colar de seu pescoço” (*Aga.*,1456) afirmando que ela e Agamêmnon obterão vingança por meio de um carrasco “nascido para exterminar a própria mãe e castigar a morte inglória de seu pai” (*Aga.*,1472-73). Oscilando entre a aceitação e o temor da morte, sacerdotisa entra no palácio e, em seguida, se ouvem os gritos de Agamêmnon e o Coro, em desespero, se elucubra acerca de como socorrer o rei; neste ínterim, “abrem-se as portas. Os anciões param. Veem-se no interior os corpos de Agamêmnon e Cassandra, estirados no chão, cobertos com panos” (*Aga.*,1579-81).

Evidentemente, o assassinato de Agamêmnon consiste no *clímax* da tragédia, embora Cassandra houvesse, previamente, revelado esse acontecimento ao Coro que vacilou em assimilar suas revelações do futuro “Cassandra é uma profetisa inspirada que descrever um conjunto de imagens extraordinariamente complexa e poderosa, tanto a história passada da família quanto suas futuras violências” (GOLDHILL, 1988, p.21).

A clarividência de Cassandra é sempre originária de sua relação com Apolo, filho de Zeus e Leto e irmão gêmeo de Ártemis, descrito com aparência jovial e de grande beleza, “o deus que acerta de longe”, era responsável pela emissão de oráculos “e eu, com alvitre infalível, proclamarei as respostas de dentro de meu rico

templo”(*Neolympikai*, Apolo). Segundo a tradição, quando Apolo retornou para a Grécia^{xxiv}, alcançou Delfos e matou a serpente Píton que protegia um antigo oráculo de Gaia, e assim assumiu as prerrogativas de “senhor Pítico”, fundando seu templo “fez em seguida um altar em seu bosque de árvores várias Próximo à fonte de bela corrente e o senhor, ali mesmo, todos evocam-no como Telfúsio ao fazer suas preces” (*Neolympikai*, Apolo).

Conforme atestam as evidências arqueológicas, o território de Delfos foi ocupado desde os primórdios da Idade do Ferro onde se assentou uma cidade rica, extensa e densamente habitada, de modo que o “estabelecimento de um santuário para Apolo, ocorrido provavelmente no início do século VII a.C, não parece ter impactado imediatamente a forma física do assentamento” (MORGAN, 2003, p.122).

Durante a Antiguidade, o templo de Apolo em Delfos, assumiu prerrogativas praticamente hegemônicas no que concernia a enunciação de oráculos, devido a notória *manteía* (μαντεία^{xxv}) atribuída ao deus e que se manifestava na Pítia no processo da “mântica dinâmica ou por inspiração direta é a de Delfos, em que Apolo fala ‘diretamente’ por intermédio de sua Pitonisa” (BRANDÃO, 1989, p.48). Originalmente, a Pítia (Πυθία^{xxvi}) ou pitonisa, era uma mulher idosa e virgem da região que profetizava apenas uma vez por ano – no sétimo dia do mês délfico de *bysios*, admitido como o mês de aniversário de Apolo. Apesar das dificuldades em determinar objetivamente a estrutura interna do templo e do método de profetizar, Louise Zaidman e Pauline Pantel mencionam uma reconstrução moderna que descreve como a Pítia descia para uma área cerca de um metro abaixo do nível do chão, e se sentava em uma trípode colocada na borda de um poço, aspirando uma fumaça que dele subia, “esta hipótese representa uma tentativa de conciliar a tradição de uma fissura na rocha, através da qual um vapor divino (*pneuma*) era exalado, com o fracasso dos arqueólogos e geólogos em descobrir qualquer fenda natural no solo” (ZAIDMAN; PANTEL, 2008, p.127). Segundo as autoras, em seguida, os devotos dirigiram sua

pergunta em voz alta para a Pítia que, sob a inspiração de Apolo, revelava uma profecia que era transmitida pelos sacerdotes.

Ésquilo não emprega o termo Pítia para qualificar a condição de Cassandra enquanto profetisa consagrada a Apolo^{xxvii}, entretanto, o dramaturgo apresenta a princesa troiana dotada das prerrogativas materiais, “o cetro e o colar”, e espirituais “Apolo, deus-profeta, deu-me a sua força” (*Aga.1375*) que a distinguiam como uma sacerdotisa que dispunha de um vínculo direto com o deus.

Sob a influência divina e das credencias de serva de Apolo, Cassandra era capaz de acessar o conhecimento do passado e do futuro e assim, encontrava espaço de fala em uma sociedade profundamente hierarquizada na hegemonia masculina. Contudo, Cassandra representava um paradigma de força em franco declínio na Atenas do século V a.C, “com a sofística e as pretensões racionalistas de certos filósofos como Tales e Protágoras estas vertentes da possessão religiosa já estavam desacreditadas, neutralizadas no ambiente da pólis clássica” (NÓLIBOS, 2006, p. 98). A historiadora ainda elucida que, se tratando do contexto do teatro trágico, as referências ao sobrenatural estabelecem um contraponto do paradigma social dominante e se remetem diretamente ao passado da moralidade grega.

3. TROIANAS: CASSANDRA, DIONISO E O ÊXTASE PROFÉTICO

A trama da tragédia, se encontra centrada no destino das troianas – as aristocratas e plebeias – que, sobrevivendo ao extermínio de sua parentela masculina, serão divididas entre o exército grego. Inicialmente, nas ruínas de Troia, Palas Atena e Posêidon confabulam para infligir um amargo retorno aos gregos, em punição aos excessos que cometeram durante o saque da cidade.

A seguir, se vislumbra Hécuba, a idosa rainha, que passa a trocar as primeiras impressões com o Coro – composto por mulheres plebeias – acerca da destruição da cidade, escravidão e partida para a Grécia, quando diante delas, surge o arauto Taltíbio, anunciado a realização do sorteio das troianas. Hécuba passa a indagá-lo

sobre as mulheres de sua família, a começar por Cassandra, que o arauto revela ter sido requisitada por Agamêmnon, ao que a rainha lamenta “a virgem de Apolo, a ela um privilégio não deu o de louros cachos: vida sem cama?” (*Troi.* 252-53). Taltíbio esclarece que Agamêmnon sentiu um grande desejo pela favorita do deus, de modo Hécuba roga que Cassandra se despoje dos dos “acessórios sagrados” (*Troi.* 258) que simbolizam sua condição de sacerdotisa de Apolo, “todavia, embora Cassandra tenha recebido de Apolo o dom mântico, a tradição diz que sua palavra divina nunca recebe crédito” (WERNER, 2002, p. 119).

Em Eurípides, Cassandra permanece na condição de sacerdotisa cujas profecias são descredibilizadas, apesar da notória preferência de Apolo pela princesa; entretanto, quando Cassandra desponta em cena, portando uma tocha e exortando a mãe para que se una a ela nos ritos do Himeneu, Hécuba a chama de “mênade” (*Troi.* 307) e o Coro de “bacante” (*Troi.* 342). Esses termos, se referem as sacerdotisas e acólitas de Dioniso, cujo “culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem a estabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova” (LESKY. 1996, p. 74).

A tradição frequentemente relatava que as mênades (μαίνας^{xxviii}), ou bacantes, poderiam ser encontradas vagando por floresta, nuas ou vestidos com véus finos, usando coroas de hera na cabeça, carregando o tirso, ou ainda, tocando a flauta dupla ou tamborins de modo a executar melodias adequadas as danças frenéticas, “quando as Mênades de seu tiaso se entregam, enlouquecidas, ao frenesi do transe, o deus se apossa delas, instala-se nelas para submetê-las e conduzi-las a seu gosto” (VERNANT, 2006, p.78).

Sob a influência de Dioniso, “das láureas de vinhas, dos brados sonoros, filho de Zeus e de Sêmele, muito famoso e esplendente” (ANTUNES, Dioniso), as mênades compartilhavam de sua divindade e, concomitantemente, cediam sua mortalidade ao

deus em um processo que borrava as fronteiras entre o sagrado e o profano. As acólitas do deus, não somente se viam arrebatadas de sua existência e prerrogativas cotidianas, mas igualmente entravam em comunhão com os aspectos mais selvagem da natureza – tal como Dioniso, em sua íntima relação com animais ferozes, as mênades “dispunham de poder sobre os animais selvagens: eram representadas montado em panteras e carregando filhotes de lobo em seus braços” (GRIMAL, 1986, p. 255).

As mênades são facilmente identificadas enquanto franca oposição aos pressupostos da vida civilizada – afastadas do ambiente políade, em estado de constante embriaguez, preferindo a companhia de animais selvagens e, em casos extremos, atacando e dilacerando seres vivos cuja carne crua consumiam, representavam aspectos considerados prejudiciais ao ordenamento cívico. Neste sentido, se torna inevitável refletir acerca dos vínculos entre Dioniso e as mulheres, tendo em vista que o menadismo era praticado essencialmente por elas, condição que implica em uma aparente incongruência, posto que, apesar de promover uma alegria mística e a comunhão entre os seres, “as mulheres e as cidades que rejeitam o deus e que ele deve castigar a fim de coagi-las, a *manía* resulta no horror e na loucura das atozes máculas: um retorno ao caos num mundo sem regras no qual, mulheres enfurecidas devoram a carne dos seus próprios filhos” (VERNANT, 2006, p. 79).

Assim, a necessidade da pólis em incorporar esses elementos bravios, mediante o estabelecimento de festas religiosas nas quais se executavam danças ritualísticas, uso de máscaras, pinturas faciais e corporais, roupas especiais, libações, sacrifícios, procissões e flagelos, posto que tais práticas, permitiam que a ordem políade extrapolar seus limites sociais e, mesmo, invertesse a ordem, “ideologicamente estas festas eram necessárias como um meio de aliviar as tensões sociais e promover a integração e identidade cultural”(THELM,1988, p.56). Promover a presença de Dioniso na pólis, por meio de sua integração na vida pública através das

festas religiosas, além de assegurar as benesses proporcionadas pelo deus – especialmente, as prerrogativas da fertilidade, da renovação da natureza e o acesso aos mistérios da vida e da morte –, garantia o equilíbrio das forças sociais existentes.

Com efeito, o frenesi e o entusiasmo que arrebatava as mênades, além de promover sua afinidade com Dioniso, era compreendido enquanto portador de caráter mântico – conforme Eurípides apregoou, através do profeta Tirésias, o deus seria “um demônio mântico: baqueu e demente têm vínculo com a mântica. Quando o divino adentra fundo no corpo, faz dizer o futuro a quem delira” (*Bac.*, 299-302). A influência mântica apresentava origens e efeitos que pouco distinguiam os domínios do oracular e o do enlevo, de modo que o sagrado poderia apresentar nuances de loucura.

Neste sentido, a forma como Hécuba e o Coro qualificam a atitude de Cassandra – mênade, bacante – que, diante do nefasto futuro que se descortina perante todas, exorta a mãe a celebrar sua condição de cativa e concubina como se fossem auspiciosas núpcias. A rainha lamenta a vergonha da união a qual sua filha será submetida, mas Cassandra afirma que tal acontecimento se dará segundo a vontade de Apolo, e revela como o desejo de Agamêmnon por possuí-la, trará a ruína do líder aqueu e de sua família, posto que, “matá-lo-ei e agora eu saquearei casas, buscando vingar meus irmãos e pai. Mas deixei estar: não cantaremos a machada que na nunca, minha e de outros, penetrará as lutas matricidas que minhas bodas causarão e a derrocada da casa de Atreu” (*Troi.* 359-64).

Apesar de não ser compreendida por suas interlocutoras, Cassandra afirma não se encontrar sob a influência de Dioniso, estando “fora de baqueumas” (*Troi.* 367), enquanto faz seus vaticínios acerca do futuro e acessa acontecimentos do passado que, acrescidos a afronta de suas bodas forçadas com Agamêmnon, fornecerão as justificativas ao assassinato de ambos “o arguto chefe, em nome do mais hostil o mais amado destruiu, agrados familiares dos filhos dando ao irmão por causa de uma mulher” (*Troi.* 371-72). Cassandra alude ao sacrifício de Ifigênia, a imposição feita por

Ártemis para liberar a saída dos navios gregos do porto de Áulis, que teria despertado em Clitemnestra a fúria vingativa que culminaria na morte de Agamêmnon.

Cassandra convida sua Hécuba e o Coro, a se regozizarem com a promessa de justiça presente em suas profecias, mas apenas logra êxito em mortificar a rainha e as troianas com o conteúdo de seu discurso – compreendido como transloucado. Taltíbio se limita a menosprezar os oráculos de Cassandra, afirmando que a influência de Apolo que fez “bacante teu espírito”, além de questionar o desejo de Agamêmnon que “elege essa ménade submete-se: eu sou reles, mas o leito dessa aí eu não solicitaria” (*Troi.* 414-16).

Assim como Ésquilo, Eurípides também menciona o momento no qual Cassandra, possuindo ciência de seu destino, se despoja dos acessórios que simbolizam seu sacerdócio a Apolo “ó coroas do deus que eu mais amei, atavios évios, adeus: deixo as festas nas quais ontem me ataviei. Sai da pele por rasgões, para que o corpo ainda puro, eu as dê a ti, levadas por brisas velozes, ó senhor [mântico” (*Troi.* 451-55). Entretanto, as profecias de Cassandra, não encontram ecos no entendimento de Hécuba e do Coro, de modo que a rainha sofre profundamente ao ouvir as palavras delirantes da filha, que sai de cena sob a escolta de Taltíbio.

Em *Troianas*, Eurípides coloca o dom profético de Cassandra em um intrincado paradoxo, posto que admite a princesa troiana enquanto sacerdotisa de Apolo – formalmente, ela é reconhecida por sua comunidade, e mesmo fora dela, enquanto uma donzela consagrada ao deus, conforme atestam as palavras de Hécuba e Taltíbio; porém, seu estado arrebatado se assemelha ao furor báquico, de modo que seus interlocutores não hesitam em atribuir suas palavras a influência de Dioniso. Assim, Cassandra, “é amaldiçoada pela visão apolínea, tornando-se ménade (*Troianas*, v. 307) e bacante (*Troianas*, v. 342, 408), numa alusão ao deslocamento da figura para o universo dionisíaco, quando Apolo, junto a Afrodite e Dioniso, é um dos deuses que produz possessão” (NÓLIBOS, 2006, p. 257).

A maldição de Apolo que, vingativo, privou Cassandra da capacidade de persuadir seus interlocutores, a tornou uma profetisa descredibilizada e portanto, incapaz de comunicar seus vaticínios de forma eficiente, posto que suas visões não logram êxito em privilegiar seus consulentes. Em *Troianas*, os efeitos do êxtase e o entusiasmo de Cassandra, superam mesmo aqueles apresentados pela Pítia que, embriagada pelos vapores ctônicos de Delfos, profetizava em delírio apolíneo; a princesa troiana é identificada por todos como a acólita de Dioniso e é, sob sua influência que prediria o assassinato de Agamêmnon (*Troi.* 361-62), a morte de Hécuba (*Troi.* 426-30), e as errâncias de Odisseu até seu retorno a Ítaca (*Troi.* 430-45).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Favorecendo as tragédias *Agamêmnon* e *Troianas*, o presente artigo realizou uma análise acerca da natureza das habilidades de Cassandra, sacerdotisa e princesa troiana, como advindas da influência de Apolo e Dioniso admitindo, respectivamente, seus domínios sobre a profecia e o êxtase. Mediante os aportes teóricos da História Nova, dos estudos de gênero e do referencial metodológico da Análise do Conteúdo se torna possível conduzir uma investigação centrada nas representações do feminino manifestas nos textos trágicos.

Em *Agamêmnon*, Cassandra é conduzida para Argos na condição de cativa de Agamêmnon e, revela ao Coro a estória de sua íntima conexão com Apolo – que lhe conferiu ciência acerca do passado e futuro –, e os pormenores do eminente assassinato do rei, seguido do seu, pelas mãos de Clitemnestra e os terríveis desdobramentos que esse ato trará para a casa de Atreu. Sob a maldição de Apolo, que retirou de Cassandra a capacidade de persuadir, suas palavras não encontram ecos no Coro que, somente muito tarde, percebem a veracidade de seus vaticínios. Embora Ésquilo não qualifique diretamente Cassandra como Pítia, mencionou os apanágios físicos e espirituais que possibilitavam identificá-la como uma sacerdotisa consagrada ao deus que dominava a arte oracular.

Distintamente, em *Troianas*, Cassandra surge diante de Hécuba, das troianas e Taltíbio, anunciando as hediondas consequências de sua união forçada com Agamêmnon, a morte de Hécuba e os sofrimentos que Odisseu enfrentará no mar, até finalmente retornar para Ítaca. Diante dos oráculos incompreensíveis de Cassandra, seus interlocutores chamam a sacerdotisa de Apolo de “mênade” e “bacante”, termos que se remetem as acólitas de Dioniso. Embora Cassandra sustente não se encontra sob a influência desse deus, suas atitudes e palavras emanam pronunciado arrebatamento báquico, inspirando piedade e desdém em seus ouvintes, que permanecem indiferentes aos seus oráculos.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

FONTES

ÉSQUILO. Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

EURÍPIDES. Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas. Tradução e introdução de Christian Werner. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HOMERO. Hino Homérico 3, A Apolo. Tradução de Carlos Leonardo Bonturim Antunes. *Neolympikai*, 21 maio.2017. Disponível em: <http://neolympikai.blogspot.com/2017/01/hino-homerico-3-vv-1-178-apollo-delio.html>.

_____. Hino Homérico 26, A Dioniso. Tradução de Carlos Leonardo Bonturim Antunes. “26 Hinos Homéricos” In: Cadernos de Literatura em Tradução. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.. Disponível em:

_____. Ilíada de Homero. Tradução de Haroldo de Campos. Volume I e II. São Paulo: Arx, 2003.

_____. Odisseia. Tradução de Christian Werner. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Ana Maria Valente. 8. ed. Lisboa: Imprensa Casa-Nacional da Moeda, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. 3 vol. Petrópolis: Vozes, 1986-1989.

BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

CANDIDO, Maria Regina et al. Novas perspectivas sobre a aplicação metodológica em História Antiga. In: ROSA, Claudia Beltrão da et al. (Coord.). A Busca do Antigo. Rio de Janeiro: Trarepa, Nau, 2011.

_____. Mulheres na Antiguidade: Novas Perspectivas e Abordagens. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora-DG, 2012.

- GRIMAL, Pierre Grimal; KERSHAW, Stephen. A Concise Dictionary of Classical Mythology. Oxford, Blackwell, 1990.
- GOLDHILL, Simon. Aeschylus: The Oresteia. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- JAEGER, Werner. Paideia: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (Org.). Dicionário Grego-Português. 5 vol. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- MORGAN, Catherine. Early Greek states beyond the polis. New York: Routledge, 2003.
- NÓLIBOS, Paulina Terra. Eros e Bía entre Helena e Cassandra: gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense. 2006. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- ROMILLY, Jacqueline de. A Tragédia Grega. Lisboa: Edições 70, 1999.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%A9nero-Joan20Scott.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2015.
- THELM, Neyde. Público e privado na Grécia do VIII^o ao IV^o séc. a.C: O modelo ateniense. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1988.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito e religião na Grécia Antiga. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- ZAIDMAN, Louise Bruit; PANTEL, Pauline Schmitt. Religion in the ancient Greek city. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WERNER, Christian. Introdução. In: EURÍPIDES. Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas. Tradução e introdução de Christian Werner. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, (p.XI-LVIII).

NOTAS

- ^{iv} Hom. *Il.* 1, 225-232. Tradução de Frederico Lourenço, *Homero. Ilíada*, Lisboa, Cotovia, 2005.
- ^v Hom. *Od.* 11, 405-423. Tradução de Frederico Lourenço, *Homero. Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003.
- ^{vi} "Generi' di donne", in Francesco De Martino - Carmen Morenilla (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, Levante Editori, pp. 107-182, esp. pp. 170-182.
- ^{vii} Gilbert Murray, *Esquilo el creador de la tragedia*, Versión castellana de León Miras, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1955, p. 161 s.
- ^{viii} Maria de Fátima Silva, *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2005, p. 98.
- ^{ix} Ésq. *Agam.* 218-227. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia. Agamémnon, Coéforas, Euménides*, Lisboa, Edições 70, 2008.
- ^x Maria de Fátima Silva, *Ésquilo. O primeiro dramaturgo europeu*, cit., p. 115.
- ^{xi} Carlos Miralles, "Introducción", *Esquilo. Tragedias Completas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, p. IX.
- ^{xii} Augusto Rostagni, *Storia della letteratura latina. II. L' Impero. Parte prima: da Augusto a Nerone*, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1964, p. 511.
- ^{xiii} Assim por exemplo Karl Stackmann, "Senecas Agamemnon. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnon-Stoffes nach Aischylos", *C & M* 11 (1949) 180-221, esp. p. 219.
- ^{xiv} Andrés Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, Universidad, 1984, pp. 101-128.
- ^{xv} Aurora López, "Las heroínas míticas en las Tragedias de Séneca", in M. L. Lobato et alii (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 73-90.
- ^{xvi} Zelia de Almeida Cardoso, *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*, São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2005, p. 35.
- ^{xvii} A tradução é nossa; citamos pela ed. C. P. Cavafis, *Obra poética completa*, Edición bilingüe de Alfonso Silván Rodríguez, Madrid, Ediciones La Palma, 1991.
- ^{xviii} Doutoranda em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

xix Fruto dos amores de Zeus e da princesa tebana Sêmele, se atribuía ao deus a criação do vinho e as práticas sagradas e profanas de seu consumo. Dioniso se encontrava associado a ritos da imortalidade, vegetação e êxtase.

xx Conforme o Dicionário Grego-Português (v. 3, p. 106), “*cômos – festa dórica com cantos e danças em honra aos deuses, partic. a Dioniso; procissão; algazarra pelas ruas com canto e dança, que os convivas realizam após o festim; cortejo; festim; canto coral entoado na procissão*”.

xxi Dramaturgo natural de Elêusis (ca. 525/524 – 456/455 a.C.), é frequentemente considerado o patrono da tragédia ática.

xxii Dramaturgo natural de Salamina (ca. 480 – 406 a.C.), foi considerado por Aristóteles como “o mais trágico dos trágicos”.

xxiii Ibidem (p. 49), “*faculdade ou talento de persuadir; eloquência persuasiva; persuasão; subterfúgio; docilidade; obediência*”.

xxiv O relacionamento entre Zeus e Leto despertou a cólera de Hera que tentou inviabilizar o nascimento dos bebês frutos dessa união, ordenando a Gaia que não disponibilizasse um local de descanso para a parturiente, de modo que Leto vagou pela terra até encontrar refúgio na ilha de Delos onde, após muitos sofrimentos, conseguiu dar a luz aos gêmeos.

xxv Ibidem (p. 143), “*poder divinatório; capacidade de prever o futuro; ação de consultar ou interpretar um oráculo; meio de vaticinar; predição, oráculo, profecia; vaticínio*”.

xxvi Ibidem (p. 174) “*Pítia, sacerdotisa de Apolo em Delfos*”.

xxvii O termo Pítia (Πυθία) é encontrado em Heródoto (*His.* 1.13) “*Pítia, a sacerdotisa de Apolo Pítico em Delfos, que pronunciava as respostas do oráculo*”, e, como epíteto de Ártemis Branquidai (CIG2866, 2885.). Disponível em:

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=*puqi%2Fh&la=greek&can=*puqi%2Fh1&prior=profh/ths#lexicon. Acesso em: 21 jun. 2018.

xxviii Ibidem (p.139) “*mênade; bacante, seguidora de Dioniso; mulher ou deusa tomada de um delírio semelhante àquele das mênades; mulher movida por delírio profético (Cassandra)*”.

TYRANNOS. LA ESCENA COMO TERAPIA SOCIAL O DEL BUEN USO ESTOICO DE LA TRAGEDIA

Mariano Nava Contreras*

RESUMEN

Estudio de los presupuestos dramáticos del tirano en tanto que personaje trágico, a fin de establecer una especie de "gramática teatral" que, en el contexto de las categorías de la poética aristotélica, sea capaz de aplicar las dinámicas de la catársis del plano individual al social o colectivo: la catársis política.

PALABRAS CLAVE: tirano, tragedia, Grecia, filosofía antigua, catarsis, política.

ABSTRACT

Study of the dramatical aspects of the tyrant as tragic character, in order to establish a sort of "theater grammatic" that, in the context of the categories of the aristotelian poetics, be able to apply the dynamics of the catharsis from the individual level to the social or collective level, that is, the political catharsis.

KEY WORDS: tyrant, tragedy, Greece, ancient philosophy, catharsis, politics.

Uno de los textos mejor conservados del estoico Crisipo es el tratado *Acerca de las pasiones* (*Peri pathôn*), donde el filósofo trata no solamente de hacer un estudio acerca de la naturaleza de las pasiones, sino que plantea toda una terapia con el fin de eliminarlas en función de purificar el alma¹. La obra se componía de cuatro libros, cuyos tres

* Este trabajo se inscribe dentro del Grupo Interdisciplinario de Investigaciones sobre la Literatura y el Pensamiento Antiguos de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela (ZG-LiP-HO1-11-06, CDCHT-ULA).

¹ La reconstrucción de los cuatro libros ha sido intentada por CAMPOS DAROCA y NAVA CONTRERAS. 2006. *Crisipo. Testimonios y fragmentos*, basados en los fragmentos conservados en SVF III, pp. 110-133.

primeros eran de carácter teórico y dialéctico (*logiká*) y el cuarto, conocido independientemente con el nombre de *Terapéutico* o *Ético*, era de carácter práctico y se dedicaba a la cura de las pasiones valiéndose de una analogía estricta entre filosofía y medicina, tal y como lo entenderíamos hoy. Es posible que este último libro pudiera haber estado pensado para una circulación independiente, pues contiene muchos de los contenidos teóricos de los primeros libros (Campos Daroca y Nava Contreras, 2006: 309, nota 329). La obra se conserva en gran medida gracias a la transcripción que hiciera de ella Galeno en su tratado *Sobre las doctrinas de Hipócrates y Platón*².

Una de las estrategias más recurridas de Crisipo es citar fragmentos de poetas en los que se muestran las pasiones que quiere ejemplificar. El filósofo muestra especial predilección por fragmentos de los poemas homéricos y de los dramas de Eurípides. Así, por ejemplo para ejemplificar el dolor extremo cita los versos de la *Ilíada* (24. 514)³ en que se cuenta el duelo de Aquiles por Patroclo. Sin embargo, no deja de notarse la predilección por la poesía dramática, concretamente la eurípidea. Es cierto que los dramas del poeta de Salamina se convierten, para usar la expresión de Jacqueline de Romilly, un “espectáculo del sufrimiento” (1986: 73) que funciona como laboratorio en el que se ponen en contacto y reaccionan los más variados elementos del alma humana, como si se tratara de una alquimia de las pasiones, una especie de aritmética de los impulsos y los sentimientos.

² Editado por de Lacy, P. 1978. *Galen, On the doctrines of Hippocrates and Plato*, CMG. Vol. 5.4.1.2 pts. 1-2. Berlin: Akademie-Verlag.

³ “Pero cuando se hubo saciado de llorar y de rodar por tierra / y se fueron las ganas de su corazón y sus miembros”. Igualmente en *Od.* 4. 103: “Ligera es la hartura del odioso llanto” y *Eur. El.* 125-26: “Despierta el mismo llanto / y alza el placer lacrimoso”.

Así en iv 6, 1-9 del tratado de Galeno, citando a *Medea* para ilustrar la fuerza de la ira, la heroína se debate entre la pasión y la razón, en un fragmento que serviría mucho a la hora de rebatir el intelectualismo socrático:

Y entiendo qué males estoy por cometer,
pero la ira es dueña de mis pensamientos ⁴

En iv 6, 23-32 para mostrar el carácter díscolo de la pasión amorosa,

Cipris, si no la contrarías, se extingue,
y si la fuerzas, gusta de responderte con más fuerza,
Eros contrariado
atormenta más ⁵.

O en iv 6, 34-48, para una situación similar, en el diálogo entre Heracles y Admeto:

¿Qué hay de provecho en lamentarse siempre?
Dice Heracles, a lo que responde Admeto:
Bien lo sé, pero un amor me arrastra ⁶.

Valiéndonos de una analogía, podríamos perfectamente tomar las pasiones políticas presentes en la tragedia ateniense y proponer una mecánica de la catarsis política, tomando en cuenta el grado de popularidad y arraigo social con que contaba el drama ateniense. En este sentido, la figura del tirano, en tanto que constructo dramático, resulta esencial. La identificación de las pasiones que lo dominan y el establecimiento de los elementos que lo configuran nos llevarían a una caracterización pasional del tirano como motivo trágico. Ello se define a partir de una serie de pasiones que se manifiestan en forma textual y contextual, y que se resuelven literariamente de manera trágica. Una

⁴ EUR. *Med.* 1078-1079.

⁵ Frs. 340 N² de la tragedia perdida *Dictis* y 665 N² de la tragedia perdida *Etenobea*.

⁶ EUR. *Alc.* 1079-80.

tal dinámica sería susceptible de ser organizada en función de una configuración dramática que operaría como motivo literario, para proponer, usando un término aristotélico, la existencia de una “catarsis política”, que llevaría a la tragedia a ser considerada como instrumento para una terapia social.

Antes, sin embargo, habrá que hacer algunas precisiones acerca del término “tirano” y sus alcances semánticos. En el texto de Aristófanes el Gramático que generalmente antecede al Edipo Rey, se dice que es “después de Homero, cuando llaman «tiranos» a los reyes anteriores a la Guerra de Troya después que fue dado este nombre a los griegos en tiempos de Arquíloco”. En todo caso dice que “los tiranos anteriormente se llamaban príncipes, pues aquel nombre es más respetable”. Para Claude Mossé, es a partir del siglo IV, y en un contexto bien diferente de aquel que vio nacer las primeras tiranías, que el tirano comienza a aparecer como un “demagogo”, una especie de “jefe popular” (2004: 134). Es cierto que la tiranía va a ser un constante objeto de reflexión para los pensadores del siglo IV. Así Platón, en el *Gorgias*, pone en boca de Polo la aseveración de que los tiranos “condenan a muerte a quien desean, y arrebatan los bienes y expulsan de las ciudades a quienes les parece”⁷. Platón sostendrá asimismo en la *República* que la tiranía nace de la democracia extrema⁸, cuando “el pueblo suele escoger a un determinado individuo y ponerlo al frente de sí mismo, mantenerlo y hacer que medre en grandeza”⁹. Igualmente, más adelante hará el bosquejo de la mecánica de este fenómeno:

⁷ PLAT. *Gorg.* 466 c.

⁸ PLAT. *Rep.* 562 a : “...por lo demás, parece evidente que [la tiranía] nace de la transformación de la democracia”.

⁹ PLAT. *Rep.* 565 c.

¿Y así, cuando el jefe del pueblo, contando con una multitud totalmente dócil, no perdona la sangre de su raza, sino que acusando injustamente, como suele ocurrir, lleva a los hombres a los tribunales y se mancha, destruyendo sus vidas y gustando de la sangre de sus hermanos con su boca y lengua impuras, y destierra y mata, mientras hace al mismo tiempo insinuaciones sobre rebajas de deudas y repartos de tierras, no es fuerza y fatal destino para tal sujeto el perecer a manos de sus enemigos o hacerse tirano y convertirse de hombre en lobo? ¹⁰

De modo que para los tiempos de Platón, una generación después de Sófocles, ya el término ha adquirido la acepción negativa con que lo hemos entendido hasta ahora. También Aristóteles reparará en la endeble fortuna de quien detenta el poder tiránico. Dice así en la *Política*:

Nadie podría considerar feliz al que no participa en lo absoluto de la fortaleza, ni de la templanza, ni de la justicia, ni de la prudencia, sino que teme hasta a las moscas que pasan volando junto a él, no se abstiene de los mayores crímenes para satisfacer su deseo de comer o de beber, sacrifica por nada a sus seres más queridos, y además es tan insensato y tan falso como un niño pequeño o un loco ¹¹.

Sin embargo, será Jenofonte quien dedique todo un diálogo a la psicología del tirano, el *Hierón*, a su paradójica posición entre al poder y la ruina, con la caída siempre pendiente sobre sí (Nava Contreras, 2013):

¿Y qué alegría crees tú que pueden dar los que no hablan mal, cuando estás seguro de que todos los que callan están pensando mal del tirano? ¿O qué alegrías crees tú que

¹⁰ PLAT. *Rep.* 565 e-566 a. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galeano, Madrid 1997.

¹¹ ARIST. *Pol.* 1323 a. Traducción de Julián Marías y María Araujo, Madrid, 1997.

pueden dar los que prodigan elogios, cuando sospechas de que solo hacen sus elogios para adular? ¹²

En el teatro, Edipo tiene ya muy claro el poder omnímodo que tiene sobre la ciudad. Al lanzar su célebre maldición, prohíbe que en el país “cuyo poder y trono poseo” (*krátê kai thrónous némô*) alguien acoja y dirija la palabra al causante del crimen de Layo ¹³. Sin embargo, ello ya se adelanta en la *Antígona*, cuando la muchacha echa en cara a Creonte que “a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere” ¹⁴. Asimismo ocurre en el célebre diálogo entre Creonte y Hemón, que pone de manifiesto la psicología del tirano:

HEMÓN: No sería yo quien te exhortara a tener consideraciones con los malvados.

CREONTE: ¿Y es que ella no está afectada por semejante mal?

HEMÓN: Todo el pueblo de Tebas afirma que no.

CREONTE: ¿Y la ciudad va a decirme lo que debo hacer?

HEMÓN: ¿Te das cuenta de que has hablado como si fueras un joven?

CREONTE: ¿Según el criterio de otro, o según el mío, debo yo regir esta tierra?

HEMÓN: No existe ciudad que sea de un solo hombre.

CREONTE: ¿No se considera que la ciudad es de quien la gobierna?

HEMÓN: Tú gobernarías bien, en solitario, un país desierto ¹⁵.

Sin embargo, estas apreciaciones no van a ser propias de uno solo de los trágicos. El mismo Eurípides pondrá en boca de Ión la siguiente afirmación:

¹² JEN. *Hierón*. 15. Traducción de Mariano Nava, Mérida, Venezuela, 2013.

¹³ SOPH. *O. T.*, 237. Para los fragmentos de *Edipo rey* y *Antígona* seguimos la traducción de Assela Alamillo, Madrid 2000.

¹⁴ SOPH. *Ant.* 506..

¹⁵ SOPH. *Ant.* 733-39.

En cuanto a la tiranía, tan en vano elogiada, su rostro es agradable pero por dentro es dolorosa. ¿Cómo puede ser feliz y afortunado quien arrastra su existencia en el terror y la sospecha de que va a sufrir violencia? Prefiero vivir como ciudadano feliz antes que como tirano a quien complace tener a los cobardes como amigos y en cambio odia a los valientes por temor a la muerte?¹⁶

Hay, pues, un elemento definitorio del tirano en tanto que constructo dramático que es la caída, el camino que se precipita de la cumbre del poder político y la soberbia a la miseria y la tragedia, bien sea como asechanza o como peripecia que ocurre en la misma escena. Edipo se descubre culpable de los crímenes que persigue y maldito de las maldiciones que ha lanzado. Creonte ocasiona sin desearlo los suicidios de su hijo y su esposa. Ambos son ejemplos de la caída del tirano. En el último fragmento citado se observa también cómo la caída se manifiesta en forma de asechanza, de anticipo o vaticinio.

En el caso de *Edipo* se establece un juego dialéctico en el que los adjetivos expresan la caída, pero también su paso de la ignorancia al conocimiento, de la ceguera interna a la externa, la *metastásis*. El diálogo entre Edipo y Creonte se parece en este sentido al que se establece entre éste y su hijo Hemón en la *Antígona*, marcado por la contraposición "ira" / "cordura", *orgê* / *phrónesis*. El cambio que va de la ignorancia al conocimiento es el mismo que lleva de la cumbre del poder a la caída. Por eso el coro de ancianos le pide a Edipo "obedecer con prudencia": *pithou thelêsas phronêsas te*¹⁷. El

¹⁶ EURIP. *Ión* 621-632. Traducción de José Luís Calvo Martínez, Madrid 1995.

¹⁷ SOPH. *O.T.* 649.

coro no quiere mostrarse “insensato”, *paraprónimon, áporon epì phrónima*¹⁸, lo que simplemente contribuye a instaurar la tensión entre la racionalidad y la falta de ella.

Esta tensión nace de un desequilibrio que es lo que actúa como detonante de la situación trágica, lo que Leo Strauss identifica como una “patología” política (1999: 130). Si la posición del tirano en el contexto trágico está marcada por la desigualdad del poder, digamos entre Creonte y la joven Antígona, o Edipo y los ancianos tebanos, o Tiresias, o Yocasta, el concepto mismo de la tiranía es incomprendible sin la noción de desequilibrio, esencialmente el desequilibrio social. Claude Mossé no deja de identificar estos dos elementos como esenciales en la constitución de la tiranía: el desequilibrio social y su carácter popular. Para una tipología histórica, el tirano surge como resultado de los profundos desequilibrios sociales que sacuden la Grecia de los siglos VII y VIII. “El tirano se presenta a menudo como un jefe popular, hostil a la aristocracia, que contribuye a destruir no solamente el régimen político, sino también los cuadros sociales impuestos por esta aristocracia. Sin embargo, en su lugar, no construye nada. De ahí el carácter efímero de la tiranía, que siempre aparece como un fenómeno de transición, como un momento esencial aunque sin futuro, en la historia de las ciudades griegas” (2004: 2 ss.).

El desequilibrio social que Mossé identifica en la figura histórica del tirano tiene su contraparte dramática en el carácter monstruoso, figurativización extrema del desequilibrio, que corresponde al personaje trágico. El uno, asesino de su padre, esposo de su madre, padre a la vez que hermano de sus hijos. El otro, encargado de la casa que lleva semejantes manchas, rigiendo la ciudad por la que han muerto dos hermanos fraticidas, autor de un decreto que desafía las prácticas ancestrales que se deben a los muertos. Por ello el tirano se convierte en un héroe solitario. La caída del poder a la

¹⁸ SOPH. O.T. 691.

miseria no es más que la epifanía de su propia monstruosidad, la manifestación de todos aquellos desequilibrios ocultos que conlleva su condición y su naturaleza. Los hechos hiperbólicos que aquí se muestran parecen querer representar en mayor escala el carácter extremo que adquiere el desequilibrio tiránico.

También Edipo, al igual que Creonte, goza de gran popularidad entre sus ciudadanos. El uno ha liberado a la ciudad de la maldición de la esfinge, la “cruel cantora”¹⁹ que sometía a los habitantes de Tebas. El otro se ha hecho cargo de la ciudad después de la partida de Edipo. En el texto no faltan expresiones como *krátiston*, *sôtér* y otras semejantes que marcan el afecto y admiración que ambos tiranos gozan por parte del pueblo. Jacqueline de Romilly señala en varias oportunidades las afinidades entre estos dos tiranos. Ambos están orgullosos y seguros de sí mismos. Ambos creen interpretar y conocer el parecer de los oráculos (2006: 107). Todo ello contribuye a fortalecer la tensión que precipita la caída.

El mismo coro que glorifica la figura del tirano es el que canta en la intervención final, el *éxodos*, su caída y su ruina. En este sentido resulta revelador constatar que se trata de un coro de ancianos, es decir, de ciudadanos. El mismo colectivo que sirve de garante del poder tiránico es el que al final declara su derrumbe y su ocaso. Los términos del *éxodos* de la Antígona son elocuentes. Habla de la cordura, de los peligros de la arrogancia y del cuidado con el que deben tratarse los asuntos de los dioses. El del Edipo lo es aún más. Convierte al tirano caído en un espectáculo de miseria. Nos recuerda que era un hombre “poderosísimo”, *krátistos*, al que los demás ciudadanos miraban con envidia, y hoy se encuentra en el colmo de la desgracia.

¹⁹ SOPH. O. T. 36.

Si Crisipo pudo ver cómo la escena euripidea nos sirve para estudiar la psique humana a través de las pasiones, interactuando y encarnadas en personajes arquetípicos, el drama ateniense también nos sirve para observar el modo como los arquetipos políticos evolucionan, convirtiendo la escena en una suerte de laboratorio político y social, y dando al teatro un valor terapéutico de dimensiones colectivas. La *catarsis*, la purgación de las pasiones a través de la *sympatheia*, excede entonces las fronteras del individuo. Se trata de un salto de lo individual a lo colectivo. En el caso del tirano, apoteosis y caída son los extremos de este tránsito marcado por la velocidad de lo efímero.

REFERENCIAS

Campos Daroca, F. J. y Nava Contreras, M. (2006). *Crisipo. Testimonios y fragmentos*. Madrid.

de Lacy, P. (1978). *Galen, On the doctrines of Hippocrates and Plato, CMG*. Vol. 5.4.1.2 pts. 1-2. Berlin. Akademie-Verlag.

de Romilly, J. (1986). *La modernité d'Euripide*. Paris.

(2006). *La tragédie grecque*, Paris.

Mossé, C. (2004). *La tyrannie dans la Grèce antique*. Paris.

Nava Contreras, M. (2013). *Jenofonte. Hierón, o acerca de la tiranía*. Traducción, introducción y notas. Mérida, Venezuela.

Strauss, L. (1999). *De la Tyrannie*, trad. française Hélène Kern, Paris.